

CARLOS MIGUEL FERNANDES RODRIGUES

# A CIDADE DOS SÍFRAGOS

Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage



Porto | 2015



CARLOS MIGUEL FERNANDES RODRIGUES

# A CIDADE DOS SÍFRAGOS

Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage



Porto | 2015



CARLOS MIGUEL FERNANDES RODRIGUES

# A CIDADE DOS SÍFRAGOS

Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa como parte integrante dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais, especialidade de Antropologia, sob a coorientação da Professora Doutora Paula Mota Santos e a orientação do Professor Doutor Álvaro Campelo.



## RESUMO

CARLOS MIGUEL FERNANDES RODRIGUES

A CIDADE DOS SÍFRAGOS

Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

(Sob a orientação do Professor Doutor Álvaro Campelo)

No âmbito deste trabalho de investigação sobre o som na cidade do Porto, elegemos a *Antropologia Visual* como quadro de referências metodológicas para etnografar a cidade na atitude própria de quem quer realizar documentos audiovisuais sobre ela e para analisar um conjunto de filmes de ficção e documentário rodados, no Porto, durante o século XX. No entanto, a observação ou pesquisa de sonoridade e de estados acústicos urbanos não se socorreu apenas do audiovisual, mas também da teoria antropológica, da acústica, da literatura, da monografia, da ensaística, da imprensa. Para além disso, elaboramos um método de observação acústica voltado para a realização de filmes através da utilização de uma investigação etnosonográfica dos lugares adequada à formulação audiovisual de documentos e também para a caracterização sonora das cidades.

Foi com este quadro teórico e metodológico que nos interrogamos acerca das características da sonoridade urbana da cidade do Porto, levantamos a questão de se poder admitir que os efeitos sonoros exerçam influências, provocando alterações sobre o viver e a saúde dos cidadãos e sobretudo sobre o crescimento das crianças que nela habitam, perguntando se será possível que numa sociedade com origem em crianças *sífragas* resulte alteração nas tipologias de cidadão e de cidadania.

Com esta investigação depreendemos que os sons da cidade se integram na história sonora do planeta, e avançamos organizando um quadro em que, através do conceito metáfora *Oceano Universal Pansonoro*, enumeramos e explicamos as possíveis idades sonoras da terra. Correlacionando as idades sonoras da terra com a história da evolução tecnológica e considerando outras variáveis como a densificação demográfica e a tipologia da arquitetura urbana, enumeramos e classificamos as sonoridades e sociofonias em quinto janelas virtuais de escuta histórica. O estudo revelou ainda a

existência de uma *cultura de não escuta* e a *inexistência de discriminação sonora urbana*, ficando as etnografias reduzidas a *dialogias com pouco discriminação* e aos *fatalismos acústicos omnipresentes*. Por este motivo, foram apontados, sob formato de propostas e sugestões, o que chamamos de *Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana* e uma arquitetura urbana virada para construção de monumentalidades não só visuais mas também acústicas, a partir da arquitetura de Cister.

## ABSTRACT

CARLOS MIGUEL FERNANDES RODRIGUES

A CIDADE DOS SÍFRAGOS

Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

(Supervision of Álvaro Campelo, PhD)

In the scope of this research work about the sound in Porto town, we elected the Visual Anthropology as a methodological references framework aiming to ethno graph the city in an adequate attitude of the one who wants to produce audiovisual documents about it and analyze a set of fiction and documentary films shot in Porto, during the twentieth century. However, the observation or sonority research and urban acoustic states did not recur only to the audiovisual, but also to the anthropological theory, acoustics, literature, monographs, essays, press. Furthermore, we developed a focused acoustic observation method directed towards films making/producing by using *ethnosoundgraphyc* investigation of places adequate to audiovisual formulation of documents and also to the sound characterization of cities.

It was within this theoretical and methodological framework that we asked ourselves about the characteristics of the urban sound of Porto, we raised the question of whether to accept that the sound effects eventually exercise influences, provoking changes on the living and health of citizens and especially on the growth of the children who live there, wondering whether it is possible that in a society originating from *sífragas* children may result in a change in citizen and citizenship typologies.

With this research we inferred that the sounds of the city are integrated in the sound history of the planet, and we moved forward/advanced organizing a framework in which, through the metaphorical concept of *Oceano Universal Pansonoro*, we listed and explained the possible sound ages of the earth.

Correlating sound ages of the earth with the history of technological evolution and considering other variables such as demographic densification and the typology of urban architecture, we enumerate and classified the sounds and socio phonies according to virtual windows of historical listening.

The study also revealed the existence of a *non-listening culture* and the *inexistence of urban sound discrimination*, staying the ethnographies reduced to *dialogizes with slight discrimination* and to *ubiquitous acoustic remaining fatalisms*.

Therefore, they have been appointed, under proposals and suggestions format, what we call *the Civic Convention for the Urban Sonority* and also, an urban architecture turned to the building of monumentalities not only *visual* but also *acoustic*, according Cistercian's basics of architecture.

## RÉSUMÉ

CARLOS MIGUEL FERNANDES RODRIGUES

A CIDADE DOS SÍFRAGOS

Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

(Sous la direction du Professeur Álvaro Campelo)

Dans le cadre de ce travail de recherche sur le son dans la ville de Porto, nous avons adopté l'Anthropologie Visuelle en tant que cadre de références méthodologiques pour faire l'ethnographie de la ville dans une attitude de celui qui en veut réaliser des documents audiovisuelles et pour analyser un ensemble de films et documentaires tournés, à Porto, pendant le XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, l'observation ou la recherche de sonorité et d'états acoustiques urbains ont été faites grâce à l'audiovisuel mais aussi à la théorie anthropologique, à l'acoustique, à la littérature, à la monographie, à l'essai, à la presse. En plus, nous avons créé une méthode d'observation acoustique orientée vers la réalisation de films à travers l'utilisation d'une recherche ethnosonographique des lieux appropriée à la formulation audiovisuelle de documents et aussi vers la caractérisation sonore des villes.

C'est avec ce cadre théorique et méthodologique que nous nous sommes questionnés sur les caractéristiques de la sonorité urbaine dans la ville de Porto, sur la possibilité d'admettre que les effets sonores aient des influences, qui provoquent des changements au niveau de la vie et de la santé des citoyens et notamment sur la croissance des enfants qui y habitent, en nous demandant s'il sera possible que dans une société ayant origine dans des enfants *sífragas*, il y ait du changement dans les typologies de citoyen et de citoyeneté.

Avec cette recherche nous avons compris que les sons de la ville s'intègrent dans l'histoire sonore de la planète et nous avons avancé en organisant un cadre où, via le concept métaphore *Océan Universel Pansonore*, nous avons inventorié et expliqué les possibles âges sonores de la terre. En mettant en corrélation les âges sonores de la terre avec l'histoire de l'évolution technologique et en considérant d'autres variables telles que la densification démographique et la typologie de l'architecture urbaine, nous avons énuméré et classé les sonorités et les sociophonies selon des *fenêtres virtuelles d'écoute*

*historique. L'étude a révélé aussi l'existence d'une culture de la non-écoute et l'inexistence de discrimination sonore urbaine, en demeurant les ethnographies réduites à des dialogues ayant peu de discrimination et aux fatalismes acoustiques omniprésents. C'est pourquoi, nous avons nommé, sous un format de propositions et de suggestions, la Convention Civique pour la Sonorité Urbaine et une architecture urbaine orientée vers la construction de monumentalités tant visuelles qu'acoustiques, à partir de l'architecture de Cister.*

## AGRADECIMENTOS:

No momento em que termino este trabalho integrado nos requisitos da Convenção de Bolonha cabe-me a grata satisfação de agradecer a todos quantos me tornaram possível a conclusão deste passo académico. Com o seu saber, com os seus exemplos, com o otimismo natural dos que são capazes de testemunhar, granjeando na circunstância o alento para o outro. Pelos que comigo partilharam os seus saberes promovendo o enriquecimento dos trabalhos. Pelas reflexões profundas desapaixonadas com que me brindavam, promovendo o aumento da minha atenção consciência e lucidez. Muito importante era ainda a partilha de oportunidades no plano profissional possibilitando-me o confronto de ideias nos planos nacional e internacional, com outros investigadores das mesmas áreas.

Por todas estas razões, quero muito respeitosa e reconhecidamente dirigir-me, em primeiro lugar, ao senhor Professor Doutor Álvaro Campelo por me ter pacientemente acompanhado durante as diversas etapas da tese.

À Professora Maria Fátima Nunes, por ter-me acompanhado ao longo de todo o esforço da investigação repartindo as tarefas logísticas e administrativas inerentes a muitas das atividades académicas que a tese implicava bem como na rodagem filmes, performances e ou outras questões práticas que as metodologias da investigação exigiam.

Ao Professor José da Silva Ribeiro, pela possibilidade que me proporcionou na integração na Antropologia Visual, a inserção numa rede académica e de investigação internacional e que me conduziram à possibilidade de apresentar, de discutir e de publicar algumas das questões emergentes do trabalho de investigação. O primeiro no âmbito das atividades dos Encontros Internacionais da AGIR em 2009 e depois nos dois seminários Internacionais do ICCI, Imagens da Cultura, Cultura das Imagens no Porto em 2010 e em São Paulo em 2011. Agradeço de um modo geral o acompanhamento integrado no Laboratório de Antropologia Visual do qual é Coordenador, bem como as reflexões que partilhava comigo e que muito serviram à minha formação integral.

À Professora Doutora Viviane Vedana, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, visto ter sido o meu primeiro contacto direto com uma Antropóloga que desenvolvia investigações no domínio da Antropologia Sonora com a qual dialoguei tecendo várias reflexões e que, numa simpática atitude de cooperação, me cedeu alguns dos seus textos e filmes como documentos, e com a qual fui mantendo contato via correio eletrónico ou rede social, para efeitos da investigação.

O Professor Doutor Miguel Alonso da Universitat Rovira I Virgili de Tarragona, Comunidade Autónoma de Catalunha, Espanha, o Antropólogo investigador dentro da mesma área e que me proporcionou o privilégio de ler a sua tese *Sociofonia Identidad e Conflictio. La Vida Sonora De La Pate Alta De Tarragona*. Com o qual fui mantendo um contato em contínuo para reflexão e troca de impressões, sobretudo, discussão de dúvidas oriundas de diversos documentos de referência. Agradeço-lhe os conselhos as reflexões e a partilha de experiências mas, acima de tudo, o ter sentido nele grande apoio e alento.

Ao Professor Filipe de Oliveira, meu antigo Professor no então Centro de Pesquisas e Análise de Sinais da Universidade Técnica de Lisboa, depois companheiro de trabalho ao abrigo de um acordo Luso Sueco para a Educação de Surdos em Portugal, e mais tarde sendo Diretor da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, me havia candidatado à frequência ao Curso de Doutoramento na UFP lhe solicitei mais uma vez a sua ajuda. Foi inestimável o valor da sua cooperação sobretudo nas cartas de campo que teve a amabilidade de me enviar e que foram determinantes em relação a algumas das inovações que os estudos da tese deveriam fundamentar.

Ao Realizador e Engenheiro de Som Joaquim Pinto, que me aconselhou na aquisição dos melhores equipamentos do mercado, e se prontificou para me orientar no domínio da operação com os equipamentos em ambiente fílmico. Infelizmente o seu precário estado de saúde não me possibilitou dele senão telefonemas e cartas de campo. Os Encontros da Foz do Arelho e o de Caçarelhos não se puderam realizar com a sua presença, devido ao seu estado de saúde. Contudo, os seus ensinamentos e conselhos hiperespecializados foram de grande utilidade na minha atividade fílmica.

Júlia Soares, antiga companheira de militância pedagógica no Movimento da Escola Moderna, Movimento Galardoadado com a Ordem do Infante e da Instrução Pública, e do qual fui membro dos corpos gerentes em 1985, o Movimento da Escola Moderna é uma associação cooperativa de autoformação de Profissionais do Ensino. Devo à colega Júlia Soares todo cimento coesivo que me ligou ao MEM e dentro do qual aprendi, de facto, o que significa, a dedicação à investigação científica. Mantive com a colega Júlia Soares algumas cartas de campo com a finalidade de desenvolver reflexões e para obviar algumas questões de afiliação institucional.

Um agradecimento especial ao meu querido amigo e colega Mestre Américo Peças, Professor convidado da Universidade de Évora, que me acompanhou no quadro das Ciências da Educação, no âmbito do Ensino Especial, nos primeiros passos da

investigação de terreno aplicado às necessidades concretas do ensino. Com quem aprendi que as questões da investigação científica valem por si, não é necessário que sejam validadas por quem tem o poder hierárquico, administrativo ou económico. A atividade profissional pode beber diretamente nas fontes da investigação que realiza.

Ainda na área das memórias do VII Seminário ICCI na Universidade Mackenzie, deixo um reconhecido agradecimento de circunstância pelo alento que o Professor Doutor Ricardo Campos me proporcionou ao tecer um elogio ao trabalho na sessão de encerramento do Encontro.

Ariane Cole um agradecimento pelas referências que escreveu sobre o meu trabalho nas atas do VII Encontro ICCI.

Um agradecimento para o Engenheiro Rui Calejo da Universidade de Engenharia do Porto, por ter repartido comigo algumas das suas convicções científicas sobre sonoridades urbanas, através da troca de cartas de campo e das quais retirei inclusivamente o título que acabei por atribuir à tese, *A Cidade dos Sífragos*.

Ao Professor Massimo Canevacci, pela bondade em me prestar atenção, ouvir, escrever e responder a algumas das minhas inquietações, enviando-me uma importante publicação sua, mas por enquanto não publicada na Europa, deixando à nossa frente um enorme espaço virtual de horizonte científico que só os grandes mestres têm a capacidade de naturalmente originar.

Um agradecimento duplo para o senhor Luís Duarte antigo virtuoso violinista da Orquestra Sinfónica do Porto e ao seu filho, o médico Duarte Oliveira mestre também da arte fotográfica.

Ao primeiro o meu agradecimento pela disposição, pelo agrado, e pela solicitude com que se deixou gravar em uma entrevista etnográfica sobre memórias da sonoridade urbana da cidade do Porto.

Para Rui Duarte, seu filho, médico e notável fotógrafo, com peças admiráveis expostas em inúmeras exposições de Arte. A ele o agradecimento é especial. Pelo raro exercício a que nos permitíamos em diálogos férteis para abrir espaços de neologia e ensaiar os mais diversos modos de exprimir formatos de razão que projetávamos em realidade pertinentes e como essas razões e realidades poderiam ser arte e imagem. Este exercício, em um ambiente de galeria de arte, que só dois bons amigos poderiam fazer com êxito, eram para mim momentos em que colhia ânimo e inspiração.

Agradeço também aos cegos meus amigos que me ajudaram na investigação: *O cego na acústica urbana da cidade do Porto*, especialmente à Maria Albertina Rios, ao António

Mourão, à Maria do Sameiro e ao António Queirós e esposa e a todos os outros que de um modo mais esporádico também me ajudaram muito. O meu muito obrigado.

À Manuela Silva agradeço o trabalho de tradução, a sua amizade e o seu apoio.

## ÍNDICE

<b>Introdução</b>	1
<b>Capítulo I - Aquém e Além do Marão</b>	9
1. As razões da escolha da cidade do Porto como terreno da investigação	9
2. Etiologia de uma vocação. As razões da escolha do objeto de estudo	15
3. O búzio urbano e o seu mar interior	19
4. Partida para Ítaca. Área científica, intencionalidades da investigação e os seus métodos e técnicas	26
<b>Capítulo II - Idades Sonoras da Terra. Arqueologia Sonora, Antropologia Visual</b>	30
1. O <i>Oceano Universal Pansonoro</i>	32
2. Desenvolvimento da função auditiva	42
2.1. A grande elipse	52
3. Antropologia visual, Arqueologia do Som e da Escuta	54
3.1. Do pré-cinema ao cinema	58
3.2. Da antropologia visual a uma antropologia do som?	64
4. A antropologia visual como método	67
<b>Capítulo III - O Som</b>	79
1. O <i>fatalismo acústico endógeno</i> e o <i>exógeno</i> na atmosfera sonora da cidade	79
2. Pontos de luz e pontos de som	86
2.1. A audição digital e o <i>fatalismo acústico</i>	88
3. O método OEL, <i>Observação Etnoacústica dos Lugares</i> . A compartimentação acústica urbana	91
4. A sono-visualidade antropológica na produção de realidades fílmicas como matéria-prima etnográfica	105
4.1. Poder ouvir o espaço do olhar. O olhar do observador, o olhar do observado. O som da realidade como cinema	106
4.2. A audibilidade. A relevância acústica da condução do sinal nos processos de produção e receção sonora	107

5. A voz rouca das cidades	109
5.1. O emergir das sociofonias humanas	113
6. Os efeitos antropológicos da arquitetura na oclusão do <i>fatalismo acústico</i> . Partindo de Cister	132
6.1. Metamorfose	141
6.2. Monumentalidade acústica a par com a visual	145
<b>Capítulo IV - Uma antropologia do som</b>	154
1. <i>Endocidade e exocidade</i>	155
1.1. Prosódia na sonoridade urbana	164
2. O som possível das sociofonias modeladas	166
2.1. Natureza e sociofonia	168
3. Uma antropologia do som urbano	174
<b>Capítulo V - Caracterização da escuta da sonoridade urbana do Porto</b>	189
1. Escutar a cidade do Porto	189
2. Cinco janelas imaginárias de escuta histórica de sonoridades sociofónicas da cidade do Porto	197
2.1. Primeira janela imaginária de escuta histórica de <i>sonoridade primordial</i>	198
2.2. Segunda janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de <i>sonoridade pausada</i>	201
2.2.1. Onde está a cidade do Porto?	202
2.2.2. Cidade do Porto, os sons da história	203
2.2.3. Sons da atividade	206
2.2.4. Sons da guerra	210
2.2.5. Sons da mobilidade	212
2.3. Terceira janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de <i>sonoridade oclusiva</i>	213
2.4. Quarta janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de <i>sonoridade convulsiva</i>	224
2.5. Quinta janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de <i>sonoridade modelada</i>	228
<b>Capítulo VI – Sociedade, cidade, som e cultura do som</b>	232
1. O fim do <i>Oceano Universal Pansonoro Posterior</i>	232
1.1. O motor chega à cidade, a arte dá as boas vindas à tecnologia	239
1.2. A sociedade crisálida	242

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

1.3. Da escuta primordial ao Som da Cultura e à Cultura do Som	245
2. Cegos e <i>imáfragos</i> na cidade. Pontos de luz, pontos de som	250
3. A cultura sonora da cidade ouvida	253
3.1. A cidade como sujeito do estudo e o som que ela produz como objeto da investigação	257
3.2. Memórias sonoras da cidade, narradas pelo violinista da Orquestra Sinfónica do Porto, Luís Duarte	262
4. A cidade dos <i>Sífragos</i>	268
4.1. A imprecisão do silêncio	271
5. Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage	276
<b>Conclusões</b>	280
<b>Referências bibliográficas e <i>webgráficas</i></b>	292
<b>Filmografia</b>	307

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> Dadiv Tudor, Reconstituição da pauta original 4 33 de John Cage (1952), 1989	19
<b>Figuras 2 e 3</b> Abordagem etnográfica a Rasmus (músico sueco), Rua de Sta. Catarina	20
<b>Figura 4</b> Escuridão acústica: tudo se ouve e nada se discrimina. Como identificar a cidade através dos sons que produz	93
<b>Figura 5</b> Município de Marvão	94
<b>Figura 6</b> Frutaria da Rua do Jardim	115
<b>Figura 7</b> Desenho de Fernando Lanhas sobre o S. João no Porto	119
<b>Figura 8</b> Fogo de artifício a estrelejar	119
<b>Figura 9</b> Rua de V. N. de Gaia, noite de S. João	119
<b>Figura 10</b> Graffiti de Hazul na Rua de Santa Catarina	120
<b>Figura 11</b> A arte e as gravuras no Museu Foz Côa	121
<b>Figura 12</b> Gravuras no sítio de Penascosa	121
<b>Figura 13</b> Graffiti de Hazul, na rua 31 de Janeiro, Porto	121
<b>Figura 14</b> Estudante de Belas Artes toca gaita de foles nas ruas para pagar as propinas	127
<b>Figura 15</b> Claustro interior do Mosteiro Cisterciense de Alcobaça	150
<b>Figura 16</b> Nave central da igreja do Mosteiro Cisterciense de Alcobaça	150
<b>Figura 17</b> Cena da vida de São Bernardo. Domingos Vieira Serrão Rodrigues [cerca de 1620]	150
<b>Figura 18</b> Área do Côa, afluente do Douro onde se situam os territórios das gravuras	201
<b>Figura 19</b> O auroque, entidade recorrente nas gravuras do Vale do Côa	201
<b>Figura 20</b> Será por ser vista como sagrada que nesta pedra se inscreveram tantas figuras umas sobre as outras em vez de ocupar as pedras ao lado?	201
<b>Figura 21</b> O Desastre da Ponte das Barcas. Montagem fotográfica a partir de fotografias do filme <i>Douro Faina Fluvial</i>	211

<b>Figura 22</b> Sem-abrigo na exposição <i>Street Art</i> , Espaço AXA, Porto	249
<b>Figura 23</b> José Luís Duarte, violinista da Orquestra Sinfónica do Porto até 1999	263
<b>Figura 24</b> Cité de La Musique, Paris 2010. Texto apresentando o célebre construtor de violinos, <i>António Stradivari</i> de Crémone, vulgo <i>Stradivarius</i>	263
<b>Figura 25</b> Cité de La Musique, Paris 2010. Violino <i>Stradivarius</i>	263
<b>Figura 26</b> Ficha datada de 1952, contendo um projeto musical de John Cage, escrito para gravações de viagem	278
<b>Figura 27</b> Lista datada de 1959, indicando uma ordem de procedimentos para executar com uma lista de produtores sonoros que intervirão a seu tempo no projeto sonoro de Cage	278

## ÍNDICE DE TABELAS

<b>Quadro 1.</b> Comparação entre os procedimentos de pesquisa e a teoria da montagem de Vertov	67
<b>Tabela nº 1</b> - Lista dos filmes rodados na cidade do Porto durante o século XX analisados pelo Método OEL para observação das sonoridades urbanas	195
<b>Tabela nº 2</b> - Análise sonora do Filme <i>Aniki-Bóbó</i> , Manoel de Oliveira, 1942	196
<b>Tabela nº 3</b> - Aplicação do Método de Observação Etnoacústica dos lugares. Janelas imaginárias de escuta histórica das sonoridades do Porto	197

## INTRODUÇÃO

*A Cidade dos Sífragos* é o título do estudo que incide sobre a cidade, como *entidade modal* humana, produtora de sons que são também objeto de estudo. O som é, portanto, o principal efeito ou construto cultural a observar, o som produto de todos os gestos e movimentos humanos, de braços nus, diretamente armados de instrumentos musicais, objetos eletrônicos, ou as mais variadas ferramentas possuidoras de sonoridade própria, ou operando com telecomandos, lidando ou programando mecanismos possuidores de fortes efeitos sonoros. E não o som com significado musical ou linguístico. O som da cidade, não sendo apenas música, nem apenas fala, nem apenas sons naturais, é, sobretudo, todas as restantes sonoridades.

Dentro de um estilo sincrético, a sociocultura atribui, muito genericamente, aos sons que se ouvem na cidade a inconclusiva denominação: barulho urbano ou ruídos de rua. No nosso estudo, sem deixar de nomear as coisas pelos seus próprios nomes, rejeitamos não só o termo ruído como também o significado que a sociocultura lhe atribuiu.

A investigação situa-se na área das ciências humanas e sociais na disciplina da antropologia e poder-se-ia acrescentar uma especialidade, a da antropologia visual, como método da investigação. Ainda, como nota dominante da singularidade metodológica da presente investigação, deveremos referir que o cinema foi considerado como encontro estruturante do antropólogo com a realidade, quer como terreno de observação, quer como trabalho de realização. O real foi metodologicamente abordado como quem quer fazer um filme sobre ele. As metodologias de observação foram definidas como processos de recolha de informação etnográfica para o filme e os modos norteadores foram colocados como se pretendêssemos construir *aposterioristicamente* os cenários e disciplinar depois todas as movimentações dentro deles. O cenário, porém, é a cidade real. Podemos, então, dizer que o cinema pode ser tomado como o espaço

possível das experimentações antropológicas do real dentro das concepções da antropologia reflexiva.

Durante a viagem rumo a Ítaca (cf. cap. I), fomos descobrindo um mundo, onde existe um terreno, cuja centralidade, não estando muito afastada de estudos recentes, pode considerar-se muito isolada da conexão interdisciplinar dos trabalhos de outras disciplinas científicas. Dada a não existência de uma cultura ou de um discurso estruturado sobre sonoridade urbana, ao longo da investigação vimo-nos na necessidade de criar alguns neologismos que achamos oportunos para esse efeito. Por isso, a nossa escrita encontra-se povoada aqui e além por esses neologismos, que a norteiam.

O trabalho estende-se por seis capítulos, onde são abordados diferentes assuntos, apresentados segundo a evolução da investigação no terreno, em que as observações e as interpretações são fundamentadas, quer por textos de outros investigadores sobre temáticas próximas da nossa, quer pelos cadernos de campo, diários, gravações áudio, gravações de imagens, fotografias, cartas de campo; em que o próprio ato de escrita, tomado como metaprocessos no momento de exteriorização dos pensamentos, possibilitou realinhamentos sempre novos, ainda que com a mesma informação, proporcionando acesso a novidades dentro do que já era conhecido. A escrita foi, pois, ato criativo intrínseco no processo da investigação. As palavras que, em cada contextualidade, são consideradas ideias-chave, aparecem grafadas em itálico, por acreditarmos que serão um facilitador da leitura.

A escrita que resulta desta conformidade de princípios assume, assim, um carácter nitidamente metaprocessual, em que muitos dos conceitos envolvidos, alguns dos quais neológicos, evoluem redimensionando-se numa espécie de movimento em espiral, abrangendo no decurso da evolução da escrita, sentidos mais precisos e, ao mesmo tempo, com maiores capacidades de generalização ou que vão adquirindo bases mais amplas de aplicabilidade concetual. As aparentes repetições temáticas acontecem, neste trabalho, devido aos reapetrechamentos concetuais dentro da respetiva área epistemológica. Por exemplo, quando se repete a noção de *sociofonia*, ela enriquece-se, ou melhor, aclara-se não só no seu desdobramento em diversas tipologias como também com a noção pós-constituída de *prosódia* urbana.

No primeiro capítulo, intitulado *Aquém e além do Marão*, apresentamos elementos biográficos que ajudam a compreender a nossa relação com a cidade do Porto, assim como as razões da escolha desta cidade como terreno da investigação. Expomos aspetos

que explicitam a origem dos nossos conhecimentos nas áreas humanístico-científicas, nomeadamente os da física acústica, e que possibilitam o empreendimento da investigação nesta área. Neste capítulo colocamos também as principais questões e hipóteses de trabalho que informam esta investigação, às quais procuramos dar uma resposta na Conclusão.

No segundo capítulo, *As idades sonoras da Terra*, é inserido um conceito metáfora, *Oceano Universal Pansonorio*, para situar o homem e a cidade no seio de um universo oceânico sonoro; apresentamos uma primeira proposta acerca de como considerar a sonoridade ambiental, do ponto de vista histórico, bem como esquemas proposicionais de quais teriam sido as principais sonoridades da terra, do ponto de vista do sincretismo do aparelho auditivo humano e tendo como centralidade os condicionalismos da existência humana.

Ao mesmo tempo, amparados pelos estudos de alguns autores, tentamos construir outras propostas, considerando sucessivos planos evolucionistas da *função auditiva humana*, desde o *hominídeo* até ao *homo sapiens sapiens*, ou na linguagem própria deste estudo, desde a mais simples forma biopotencialmente viável de humanogénese, ou *homo humi*, até ao *homo post humum* ou homem atual.

O estudo do som não pode ser considerado à margem da ideia de *escuta*, a escuta é um ato natural fruto da maturação estruturada dos dispositivos do aparelho auditivo, mas também pode ser um ato cultural. A escuta é abordada no segundo capítulo de acordo com uma proposta de estudo que tentou justificar-se assumindo o nome de *Arqueologia Sonora*, para se encaixar nas metodologias da antropologia visual, redefinida de acordo com a complexificação decorrente da integração das metodologias da Arqueologia Sonora.

Ainda durante este segundo capítulo são desenvolvidas as duas questões fundamentais da etnografia, a *relação* e a *observação acústica*. Sobre a relação, são expostas as ideias geradoras daquilo a que se chamou *Cooperação Metódica* e sobre a observação, são igualmente tratadas as questões da construção do método a que se chamou, *Método de Observação Etnoacústica dos lugares*.

O terceiro capítulo da tese, intitulado *O som*, é dedicado a considerações etnográficas sobre que entendimento se poderá construir, em relação às diferentes presenças sonoras, hoje mais comuns entre nós e sobre os modos como elas se geram. Aplicamos o termo

sociofonia para designar o som que a cidade produz, tecendo considerações sobre tipos de sociofonia e as relações com o *Oceano Universal Pansonoro*. O homem povoador e construtor introduz, com o conhecimento e com os produtos da sua atividade e da sua organização estrutural, alterações profundas no planeta em que vive.

Neste capítulo, é exposto, como uma relevante entidade sonora urbana do estudo, o *fatalismo acústico*. Tal como numa orquestra em que o que resulta do efeito de soarem todos os instrumentos em conjunto é a sinfonia, o efeito sonoro que resulta do facto de se fazerem ouvir todos os sons da cidade em simultâneo é o *fatalismo acústico*, que assume, segundo as circunstâncias de percetibilidade, o valor de exógeno ou endógeno. É ainda avançada a Convenção da Audição Digital *versus* Audição Humana. Sabemos como vai a nossa cidade em grande parte pelos noticiários das rádios, das televisões e dos jornais. Também, assim, em relação ao estado sonoro da nossa cidade, ou à visão analítica da sua paisagem acústica, poderemos ter conhecimento dela mais adequadamente através do documentário antropológico que a documente. E é para construir um discurso acústico sobre a cidade que o método de *Observação Etnoacústica do Lugares*, a Convenção da Audição Digital e conceitos como o *fatalismo acústico* e as sociofonias são instrumentos e ferramentas para esse fim, no âmbito da antropologia visual. As sociofonias humanas são, neste capítulo, etnografadas tendo com referência a rua de Santa Catarina, no Porto.

Com recurso à arquitetura cisterciense, é construída uma proposta na filosofia dos construtos de cidade que promovam a sua monumentalidade acústica a par da tradicional monumentalidade visual, bem como um espírito que permita vivenciar fatores ambientais que não inibam o desenvolvimento humano em qualquer das suas possibilidades, com uma intenção convicta de fazer evoluir o atual *Oceano Universal Pansonoro* para uma natureza mais modelada, em uma modernidade líquida mais humana.

O quarto capítulo, *Antropologia do som*, inicia-se com uma chamada de atenção para lamentar o facto de que tendo-se optado pela metodologia do audiovisual, os seus paradigmas se tenham vindo a movimentar, até ao presente, tão alheadamente da questão sonora. Importa, por isso, questionar, antes do audiovisual, a ausência de uma investigação sobre o som.

Neste capítulo tentamos encontrar uma qualquer noção de sonoridade nos escritos de Eça de Queiroz. Quase nada ou muito pouco se encontra da sensibilidade acústica do

escritor, salvo o seu apreço pelo silêncio. Mas se a beleza for um sentimento tecido a fios de lã invisível em torno daquelas imagens escolhidas e magnificamente edificadas com palavras, então o som, que constitui esse olhar, será uma essência preponderante em toda essa visão *ideopanoramizada* literária do escritor, que julgamos ter visto em *A Cidade e as Serras*. Os sons não são, talvez nunca tenham sido, espelhos sonoros. Até que ponto uma das características dos construtos humanos na arte é nunca intencionalizarem os sons, para além da sua realidade, enquanto objeto de representação, a não ser que se trate de música, de canto ou de fala.

Sobretudo para efeitos do *Método de Observação Etnoacústica dos Lugares*, na ausência de *discriminação auditiva*, estabeleceram-se em conformidade com a noção convencional de prosódia, sentidos para aquelas situações, às quais possa ser atribuído um sentido sensível e emocional. Estabelecem-se não sonoridades ou sociofonias, mas *prosódias de sons* ou *prosódias de sociofonias: naturais, humanas e tecnológicas* que identificarão *logosons* de acordo com as várias sensações que despertem e com a constante de sentido que cada prosódia apresente.

Este quarto capítulo faz ainda uma apreciação das condições ambientais, no sentido de que os povos, mais chegados aos processos autorregenerativos da natureza, sofrem mais que outros povos que vivendo em pseudosistema natural não se deram conta dos malefícios que a civilização estava a causar. Ainda que as sociedades sejam, essencialmente, realidades ativas, que dão a ouvir essa condição, se nada se escutar é porque estará provavelmente tudo parado. No essencial, no quarto capítulo procuramos construir um processo hermenêutico para a sonoridade urbana que revele e fundamente a necessidade de a *antropologia sonora* se constituir como disciplina, tal como a *antropologia visual*, para chegar à estruturação de um discurso e de uma cultura sobre sonoridades urbanas, a partir das disciplinas científicas especializadas.

No quinto capítulo, *A escuta. Caracterização da sonoridade urbana da cidade do Porto*, a atenção é centrada na cidade, terreno da investigação. São propostas cinco janelas imaginárias de observação histórica das sonoridades da cidade.

Com base nos filmes rodados na cidade do Porto ao longo do século XX, e em documentos históricos, crónicas, jornais, monografias e literatura diversa, as sonoridades da cidade foram observadas e tipificadas através da aplicação do *Método de Observação Etnoacústica dos Lugares*. As sonoridades mais influentes e presentes, das categorizadas nas cinco janelas imaginárias, ou seja, a janela da *sociofonia oclusiva* e a

janela da *sociofonia convulsiva*, situam-se na vigência do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou *atual*. As duas primeiras sonoridades, a *primordial*, que ainda não se lhe pode chamar sociofonia, mas está seguramente na origem dela, fica situada no *Oceano Universal Pansonoro Primordial* e a *sociofonia pausada*, esta ocupa todo o *Oceano Universal Pansonoro Posterior*. A *Sociofonia Modelada* diz apenas respeito ao futuro, por enquanto, uma simples ficção e não passa de um exercício de antecipação científica, situa-se no *Oceano Universal Pansonoro Moderno* ainda inexistente.

Estas sonoridades sociofónicas, que consideramos, não são *logosons* de sentido sociofónico estrito, são mais as *condições acústicas* ou condicionalismos sonoros, com que hoje habitamos as cidades.

À primeira modalidade sonora terrestre, não se lhe pode chamar sociofónica, nem tampouco humana, se nos quisermos reportar bem aos inícios da formação do planeta. A sonoridade *primordial* preexistiu ao aparelho auditivo, mas seguramente faz parte dos condicionalismos que lhe estão na origem. A primeira sociofonia foi definida como *pausada*, porque não é composta de identidades contínuas nem sempre incomodativas, nem sempre inaudíveis, nem sempre silenciosas. A sociofonia *oclusiva* foi assim denominada por inibir a audição de uma enorme quantidade de outros sons, de menor intensidade. A *convulsiva* toma esse nome, porque, para além das qualidades ocluseras, concorre ainda para inibir muitos funcionamentos humanos e causar perturbações sanitárias.

O sexto capítulo sob o título *Sociedade, cidade, som e cultura do som*, refere e constrói um discurso etnográfico em torno do som urbano, com bases ligadas a noções de sociedade, cidade, som e cultura do som.

Este capítulo inicia considerações que pretendem perceber a passagem do *Oceano Universal Pansonoro Posterior* para o *Protomoderno* ou *atual*. O *Oceano Pansonoro Posterior* é caracterizado pelo iniciar da sedentarização humana pelo menos em algumas áreas do planeta. A essência acústica do longo auge desta idade sonora da terra é exemplificada não só através de decretos de César, na antiga Roma Imperial, como por posturas jurídicas da cidade de Berna no século XVII, ou testemunhos da sonoridade nas ruas de Paris do século XVIII. A evolução neste *Oceano Universal Pansonoro Posterior* para o *Protomoderno* ou *atual* dá-se com a progressiva instalação de tecnologias a partir da revolução industrial europeia, o que em Portugal foi considerado a partir da década de sessenta do século XX.

São depois caracterizados os espaços da cidade segundo práticas dominantes, filosofias de propriedade e de envolvimento humana, e assim definimos *endocidade e exocidade*. O que, em uma análise muito rápida, poderia a *endocidade* corresponder ao interior e a *exocidade* ao exterior dos edifícios urbanos. *Endocidade* seriam portanto as residências, hospitais, escolas, igrejas, teatros, fábricas, estações de transportes e as áreas de *exocidade* todos os restantes espaços urbanos. A arquitetura, apenas de um modo muito simbólico, considera as construções urbanas de *exocidade*. A exocidade não é ainda a casa sem teto dos cidadãos. A centralidade dos skills da engenharia, e não só as estéticas, é apenas aplicada aos construtos de *endocidade*. A *exocidade* sendo, de um modo quase mecânico, aquilo que resulta da construção e da disposição dos edifícios de *endocidade*, não é considerada como uma individualidade espaço temporal própria, a de ser *exocidade*. A *exocidade* é um construto que contém a *endocidade* e ambas formam a cidade.

Seguidamente, é apresentada uma etnografia que documenta a chegada das máquinas e da tecnologia à cidade, e o modo como a arte dá as boas vindas à entrada das tecnologias. A sociedade das tecnologias afasta-se rápida e definitivamente dos cânones medievais, como que estalam todos os seus hábitos, crenças e estéticas e tudo se adapta à modernidade emergente, onde as tecnologias, soberanamente representadas pelas suas sonoridades, são a parte mais exposta à preponderância das atenções sociais.

A tese olha com atenção a *cultura da não escuta* e os modelos de sociofonia urbana, cujos componentes sonoros não se desliguem ou até valorizem o sentido que lhes está na origem, e se possa seguir, ouvindo como quem vê e vendo como quem ouve, os produtores de sonoridade, continuando-se assim a proporcionar o desenvolvimento das ontologias humanas.

São também tecidas considerações sobre a perda do silêncio, a sua imprecisão e as suas consequências, sendo para isso apresentados dados etnográficos que referem o cego na acústica urbana, bem como algumas considerações sobre noções antropológicas de privação sensorial.

Para acedermos às memórias sonoras da cidade e a apontamentos socioculturais do viver das ruas da cidade, anteriormente à década de sessenta, realizamos uma entrevista a um violinista da Orquestra Sinfónica do Porto já retirado.

Nos últimos subtítulos, deste capítulo, são analisados alguns indícios do que já é entre nós o próximo *Oceano Universal Pansonorio Moderno*, as dificuldades que enfrenta e algumas propostas de alguns modos simples de as olhar.

Partindo de uma carta de campo de um investigador, que estuda os mesmos terrenos que nós, desenvolvemos a ideia de *sífrago*, aplicando-a depois à cidade e a uma certo condicionalismo na qualidade da cidadania.

Apurando um pouco a análise do fenómeno acústico urbano numa vertente mais cultural, referimos opiniões de músicos e maestros notáveis de modo a deixar melhor qualificadas as sonoridades urbanas do final do *Oceano Universal Pansonorio Posterior*, inícios do *Protomoderno ou atual*, ou seja, no final da vigência das *sociofonias pausadas*.

O subtítulo deste trabalho é *Tentativa de Reescrita da Sinfonia 4 33 de John Cage*. Por isso, no final do último capítulo referimos o compositor John Cage, o seu trabalho, bem como as razões porque a tese tem este subtítulo.

No final, são apresentadas algumas questões propostas pela ainda muito jovem, em termos de elaboração, Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana. Esta convenção cívica fará todo o seu sentido quando aliada a outras estratégias de propostas do estudo, nomeadamente a ideia de *Construção da Exocidade e Cooperação Metódica*.

## Capítulo I

### AQUÉM E ALÉM DO MARÃO

#### **1. As razões da escolha da cidade do Porto como terreno da investigação**

Por razões profissionais ligadas ao meu pai, em 1956, vim viver para o Porto, lembro-me muito bem de viver no terceiro andar de um prédio na rua do Rosário. Desenvolvi-me durante esses anos, sentindo a cidade e sempre, ao lado de minha mãe. Lembro-me de que, ao acordar, o que me fazia perceber que não estava em Castanheira, em Trás-os-Montes, mas na grande cidade, sem sequer precisar de ir à janela, era o som dos elétricos, automóveis, camiões e pregões que se ouviam sobretudo da parte da manhã, e também conversas à porta dos vizinhos do lado, de outros andares, gritos de chamamentos e gargalhadas altas que chegavam das pessoas que passavam na rua, não obstante viver num terceiro andar na rua do Rosário. Estes sons, porém, não tinham como hoje a propriedade de serem contínuos, iam e vinham ora uns ora outros e, por vezes, não só de noite mas mesmo de dia, onde, de vez em quando, o silêncio de rua aparecia também. E assim estive no Porto em grande parte da minha infância. Dois ou três anos depois, o meu pai foi destacado para comandar o posto do GNR de Vimioso e a família foi com ele.

Em 1989, passados mais de trinta anos e já após o desaparecimento do meu pai, regressei ao Porto para acompanhar a minha mãe que apresentava já sinais da doença de Alzheimer. O meu trabalho consistia em providenciar para alunos portadores de deficiência auditiva um atendimento especializado, em diversas escolas, e de vários níveis de ensino, no âmbito da Divisão do Ensino Especial do Ministério da Educação. De novo no Porto, a vida diária ia-me fazendo conhecer esta cidade cada vez mais profundamente, assistindo a muitas das suas grandes construções e também algumas das suas grandes realizações.

Sem sentir a necessidade de ser exaustivo, destacarei as principais transformações a que fui assistindo dentro de uma atitude pautada por um espírito a que chamaria de *flâneur*<sup>1</sup>, durante o período em que vivi e trabalhei no Porto na segunda fase da minha vida, de 1989 até ao presente, 2014, sobretudo porque foram elas as que mais influíram, ao longo destas duas décadas, no registo acústico da cidade, modelando as suas sonoridades.

Referirei, por ordem cronológica, as grandes construções das duas décadas vividas na cidade do Porto.

Em primeiro lugar, a ponte de S. João, construída segundo desenho do Engenheiro Edgar Cardoso para substituir a secular ponte ferroviária de D. Maria Pia, com via dupla eletrificada, representa um envolvimento entre arquitetura e engenharia num desafio aos construtos da arquitetura na arte e aos da engenharia na funcionalidade e segurança, um pouco à semelhança do que ocorreu aquando da construção da Casa da Música. Apesar do enorme prolongamento dos prazos e dos custos, a ponte de S. João foi inaugurada em 24 de julho de 1991.

O Parque da cidade<sup>2</sup>, já previsto no plano de Robert Auzelle na década de sessenta, é o maior parque urbano do país e foi considerado pela ordem dos engenheiros uma das 100 obras mais notáveis construídas no século XX em Portugal. Foi projetado pelo arquiteto paisagista Sidónio Pardal que, segundo a informação contida no portal oficial da Câmara Municipal do Porto, previu, na sua construção, a utilização de técnicas tradicionais de construção rural, o que confere ao parque uma atmosfera intemporal, de carácter acentuadamente ecológico e que, de acordo com o mesmo portal, lhe confere também grandes possibilidades de poder atravessar épocas sem perdas significativas da sua personalidade original. A primeira fase foi inaugurada em 1993. A frente marinha do parque urbano do Porto foi inaugurada alguns anos mais tarde, em 2002.

---

<sup>1</sup> “Walter Benjamin (1892-1940) inspirou-se na obra de Charles Baudelaire (1821-1867), e de Marcel Proust (1871-1922) [...] O personagem baudelairiano, o *flâneur*, caminha na cidade: um percurso sem compromissos, sem destino fixo. O estado de alma deste personagem-tipo é de indiferença, mas seus passos traçam uma trajetória, um itinerário que concebe a cidade, o movimento urbano, a massa efémera, o processo de civilização. Logo, esta não é uma caminhada inocente. A cidade é estrutura e relações sociais, economia e mercado; é política, estética e poesia. A cidade é igualmente tensão, anonimato, indiferença, desprezo, agonia, crise e violência” (Rocha e Eckert, 2003:1).

<sup>2</sup> Informações retiradas do portal da Câmara Municipal do Porto [Em linha] Disponível em <<http://www.cm-porto.pt>>, cuja informação específica se encontra no endereço do mesmo portal: <<http://www.cm-porto.pt/gen.pl?p=stories&fokey=cmp.stories/161>> [Consultado em 04 de dezembro de 2013).

A ponte do Freixo<sup>3</sup>, inaugurada em setembro de 1995, foi um projeto a cargo do professor António Reis. É uma grande travessia alternativa do rio Douro. Na década de 90, quando se assistia ao crescimento de circulação automóvel em Portugal, a ponte do Freixo era uma segunda via de entrada e saída do Porto, uma alternativa reconhecidamente necessária à ponte da Arrábida que suportava todo o tráfego da autoestrada A1, cujo caudal rodoviário ia aumentando dia após dia.

A ponte rodoviária Infante D. Henrique<sup>4</sup>, inaugurada em março de 2003, da autoria do engenheiro Adão da Fonseca, foi construída para substituir o tabuleiro superior da ponte Luiz I, dado que este ficou destinado exclusivamente ao metropolitano do Porto e aos peões. A ponte Infante D. Henrique é considerada pelos especialistas mundiais como uma das mais esbeltas do seu género, com 280 metros de vão de arco.

Depois, foi a construção do Metropolitano<sup>5</sup> na área urbana do Porto, que é chamado metro de superfície, por aproveitar as linhas férreas do comboio preexistentes, embora muitos dos seus troços na cidade sejam subterrâneos, o que constitui sem dúvida uma das grandes transformações que a cidade sofreu devido às políticas aplicadas ao sistema de transportes urbanos. Após resolvidas algumas dificuldades é inaugurada, em 2003, a primeira ligação via metro, da estação da Trindade ao Senhor de Matosinhos e, em maio de 2006, abrem à exploração comercial a totalidade das linhas de todas as obras aprovadas em concurso, dentro dos prazos previstos.

O projeto Casa da Música<sup>6</sup> é o resultado, em 1999, de um concurso internacional de arquitetura em que foi selecionada a solução apresentada pelo arquiteto Rem Koolhaas através do *Rem Koolhaas Office for Metropolitan Architecture*. Foi inaugurada em 15 de abril de 2005. É um edifício dedicado à música, obra de construção complexa e

---

<sup>3</sup> Informação retirada do portal oficial da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto [Em linha] Disponível em <<http://paginas.fe.up.pt>> Endereço da informação específica: <http://paginas.fe.up.pt/porto-olfreixo.html> [Consultado em 04 de dezembro de 2013].

<sup>4</sup> Informação retirada do portal [Em linha] Disponível em <<http://visitporto.travel/Visitar/Paginas/Descobrir/DetalhesPOI.aspx?POI=1181#.UpePBOIqsjI>> [Consultado em 25 de setembro de 2013].

<sup>5</sup> Informação retirada do *site* do metro do Porto [Em linha] Disponível em <<http://www.metrodoporto.pt>>, endereço da informação específica contida no texto: <<http://www.metrodoporto.pt/document/827457/886118.pdf>> [Consultado em 28 de outubro de 2013].

<sup>6</sup> Informação recolhida no portal da casa da música endereço [Em linha] Disponível em <<http://www.casadamusica.com>>, a informação específica contida no texto veio do endereço no mesmo portal: <<http://www.casadamusica.com/CDMHouse/default.aspx?channelID=8CADCB69-FD0E-4194-AC50-569CAF033DC6&id=74FA3DE2-1D4F-4F90-97B6-745DBEE35CC5&l=8CADCB69-FD0E-4>> [Consultado em 04 de dezembro de 2013].

desenho raro, que constituiu um desafio à arquitetura e engenharia, aqui bem aliadas nesta obra, projetada no tempo para assinalar a passagem do Porto como Capital Europeia da Cultura. Ela pretende assumir um projeto cultural singular de dinamização do meio musical nacional e internacional em todos os géneros musicais do jazz ao fado, da música eletrónica aos clássicos sinfónicos orquestrais, com audições de palco ou acusmáticas. A sua aparição pretende ser um sinal no processo de renovação arquitetónica da cidade.

De grande efeito sobre a estrutura urbana do Porto foi o Programa Polis (2000-2010) sobre o qual é referido:

O Programa Polis foi criado dando corpo às orientações estratégicas nacionais e comunitárias em matéria de requalificação do território. Este programa vem assim tendo como principal objectivo a melhoria da qualidade de vida nas cidades, através da realização de operações de requalificação fortemente ancoradas em aspectos ambientais e/ou patrimoniais, desenvolvidas com base em parcerias entre as autarquias locais e a administração central (Correia *et. al.*, cit. in Pestana *et al*, 2009, p. 1760).

Sendo a etnoacústica urbana uma das centralidades da presente investigação, destaco ainda algumas medidas ambientais específicas da atmosfera sonora urbana, referidas no Quadro das Características do Programa Polis:

[...] Iniciativas que visavam retirar os automóveis dos centros urbanos, restringir a circulação, estimular a utilização de transportes colectivos e promover novos meios de acesso e circulação, nomeadamente vias pedonais e ciclovias (Correia *et. al.*, cit. in Pestana *et al*, 2009, p. 1762).

Ao longo de mais de duas décadas, o Porto tornou-se a minha cidade, a cidade onde vivia e tinha os meus amigos, as minhas agremiações e onde não raro passava férias. Era também onde trabalhava, a cidade na qual ajudava os professores, que apoiava em muitas áreas e destaco a este propósito, o planear visitas de estudo, ou pequenos projetos de monografia escrita, etc.

Se bem que, no início, sem a intencionalidade de quem quer escrever ou estudar a cidade, fui assistindo às evoluções no Porto, falando ou mesmo discutindo com os amigos e conhecidos, tornando-me num testemunho ativo da cidade. E é este o rol das razões por que escolhi a cidade do Porto como terreno de investigação, para desenvolver um estudo etnoacústico da sonoridade urbana, de um ponto de vista antropológico.

As transformações urbanas na cidade soam sempre a algo. Recordo, frequentemente, certa ocasião em que, por razões académicas, fiquei hospedado num hotel da rua Augusta em São Paulo, Brasil, porque foi terrível tentar dormir tranquilamente naquele

quarto, por causa do som dos motores, dos pneumáticos, das travagens e arranques dos carros, permanentemente a passarem na rua e a pararem nos semáforos.

Mas, talvez, essa inquietação sonora não tenha sido tão intensa, por um lado, por se tratar de uma grande cidade e, por outro, não chocava com o sentido de responsabilidade de um questionamento científico e académico que, naquela altura, não poderia ainda ter. Em uma outra ocasião, numa localidade portuguesa bem mais pequena, em Montemor-O-Velho, onde decorria um encontro de antropologia, registei a mesma tipologia de pressão sonora. E também um amigo, amante da vida pacata, que comprou uma cativante vivenda munida de um grande jardim, nos arredores do Porto, quando deixou o apartamento onde vivia para ocupar a vivenda recentemente adquirida, apercebeu-se, em pouco tempo, do tormento noturno de quem procurava descansar nos quartos da nova casa.

O que, de facto, a mim me fez entrar nos considerandos da sonoridade urbana, foi não só o ter percebido a completa adaptação ao potencial de agressão da atmosfera acústica desse lugar, sem disso ter consciência, bem como a instalação total de caixilharia dupla, em todas as janelas da casa do meu amigo, cerca de uns três meses após ter-se mudado.

Em uma das visitas que fiz a Paris, em março de 2009, fui visitar a *Biblioteca François Mitterrand*, situada paredes meias com uma das grandes vias circulares de Paris. A minha curiosidade consistia em sentir, viver *in loco* as condições de aplicação, que o espaço da biblioteca oferecia a leitores e aos estudiosos. *In loco*, o abaixamento de cota a que o assento do edifício foi sujeito chamou-me a atenção, o silêncio interno, e não aquilo a que se poderia chamar de silêncio urbano externo, mas o silêncio das grandes salas de leitura que se havia decisivamente instalado. Ora os cânones orientadores da construção dessa biblioteca nada tinham de usual, pelo menos, na minha maneira de ver, pois não sou especialista em arquitetura... Então? Havia ou não aqui uma resposta complexa a uma atmosfera sonora impessoal e poderosa?

Na mesma altura em que visitei a *Biblioteca Mitterrand*, não muito longe, pude avistar e apreciar também o *Palais Omnisports* de Paris-Bercy, junto ao *Jardim Itzhak Rabin*. Este estádio tem capacidades e um formato absolutamente fora do que se reconhece como sendo o mais comum em estádios e recintos desportivos. Não tive a oportunidade de estar o tempo suficiente para me certificar do que se ouviria, no exterior, da pressão sonora que estivesse a ser produzida no interior. Contudo, como o estádio estava

coberto por betão com tapetes de relva, fui levado a acreditar que nada se ouviria do exterior.

Ora, ainda muito recentemente, num site na Web, de uma organização de moradores do Bairro Bercy, encontrei o seguinte texto, referente a uma reunião de moradores datada de 2 de outubro de 2013:

Ensuite, le POPB<sup>7</sup> fermera ses portes pour être rénové à partir du mois de février 2014 et devenir Bercy Arena. Un hall d'accueil plus étendu et une capacité plus grande sont prévus pour 18 mois de chantier. Il faut souligner le souci du projet retenu pour améliorer l'intégration dans le quartier et en particulier la diminution des nuisances sonores par une réfection de l'isolation phonique. Un parking est prévu en sous-sol pour atténuer les congestions dans le quartier. Conformément au Plan Climat de la Ville de Paris, la consommation d'énergie de Bercy Arena 2015 sera diminuée par quatre à l'issue des travaux. Des questions plus générales ont aussi été posées sur le quartier. Le Conseil de Quartier en a profité pour annoncer qu'une exposition sera bientôt inaugurée sur les Berges de Seine, quai de Bercy, à propos de son histoire et pour permettre aux habitants de se réapproprier cette zone trop longtemps délaissée. Beaucoup de changements positifs pour le quartier, les habitants ne s'y sont pas trompés en venant nombreux poser des questions très précises aux porteurs des différents projets.<sup>8</sup>

Fiquei, pois, muito admirado ao perceber que talvez a única reivindicação dos autóctones, produtores deste documento, em relação ao complexo desportivo, seria a sua integração no bairro e a sua insonorização. Decisivamente, Adad, o deus Babilónico dos trovões, anda a incomodar toda a gente!

Será, contudo, de admitir que estaria já na intenção das autoridades acrescentar a característica de não produtor de pressão acústica perturbadora pelo estádio Paris Bercy, por respeito não só aos moradores de Bercy como a toda a cidade de Paris, e ainda, dada a singularidade deste complexo desportivo que se virá a chamar segundo aquele documento dos moradores, Bercy Arena.

Neste primeiro momento, uma metáfora pode dar-nos uma ideia de partida relativamente ao som da cidade, no âmbito desta investigação. Se subíssemos a uma torre muito alta no centro da cidade, e usando uma grande corneta acústica dos tempos vitorianos, nos perguntássemos: «Vejamos: a que soa a cidade do Porto?» A resposta a esta pergunta deveria trazer consigo todos os sons que resultam da vida quotidiana da cidade e isso seria, *grosso modo*, o som da cidade. Mas como num cesto cheio de lã em que muito se mexe, também a sonoridade é um enleado de sons, uma espécie de

---

<sup>7</sup> POPB - Palais Omnisport Paris Bercy.

<sup>8</sup> Baratti-Elbaz, Catherine (2013). Des transformations importantes pour le quartier Bercy. [Em linha] Disponível em <<http://www.catherine-baratti-elbaz.fr/580/>>. [Consultado em 23 de novembro de 2013].

fatalidade sonora em que tudo se ouve mas pouco se discrimina (o conceito que decorre desta fatalidade sonoridade será tratado um pouco mais adiante).

Também o investigador Cambrón (2011) usa uma metáfora da caixa-de-ressonância para se referir à sonoridade urbana. Para ele, a abordagem da acústica urbana implica estudar processos com sentido social e também os seus relativismos, admitindo que cada pessoa ou cada sociedade tem o seu próprio modo de escutar:

Escuchemos lo que ocurre en la ciudad. Entendemos el espacio urbano como una gran caja de resonancia que nos revela información privilegiada sobre lo que expresan las sociedades que se gestan y desarrollan en su seno. En esta relación entre espacios y usuarios comprobamos cómo ningún evento sonoro puede ser aislado de las condiciones espaciales y temporales que supone la propagación de la señal física. Asimismo, también lo subjetivo y lo intersubjetivo dan forma al sonido en función de la actitud, capacidad, psicología y enculturación del oyente. No existe un acercamiento universal a la escucha: cada individuo, cada grupo, cada sociedad escucha a su manera. (Cambrón, 2011, p.14).

Poderemos ainda, assim, obter uma outra visão se recolhermos a testemunhos, textos, filmes, álbuns de família do centro do Porto ou da sua zona histórica, e com essas imagens mentais, visuais, sonoras reconstruir uma ideia da etnosonoridade associada à mobilidade, ao trabalho e à fruição na cidade do Porto, no período referenciado.

## **2. Etiologia de uma vocação**

### **As razões da escolha do objeto de estudo**

Sem entrar em pormenores de menor relevância, vou expor a origem académica da minha aproximação aos estudos acústicos, referindo passos do meu processo formativo, gerador desta preferência. Frequentei, com bolsa de estudo após candidatura, um curso da Direção Geral do Ensino Superior para *Formação de Professores do Ensino Especial*, com a duração básica de seis semestres, estruturado para professores efetivos do Ensino Básico, com sede no Instituto António Aurélio da Costa Ferreira<sup>9</sup>. As

---

<sup>9</sup> "O Instituto reabre [...] em 1976/77 para passar a funcionar em colaboração com a Faculdade de Psicologia na formação de professores, em regime de experiências pedagógicas, ao abrigo do Decreto-Lei 47.587, de 10 de Março de 1967. [...] Assim, o curso passa a ter a designação de «**Curso de Especialização de Profissionais de Educação**» [embora no certificado de habilitações conste a seguinte designação Curso de Formação de Professores do Ensino Especial] e destina-se a fornecer «*uma preparação psicopedagógica e científica que permita uma intervenção qualificada junto de crianças deficientes...*» [...] São também alteradas algumas condições exigidas aos candidatos do curso que passam a ser as seguintes:

«*Professores habilitados com os Cursos do Magistério Primário, Educadores de Infância e de Estabelecimento, Mestres de Oficinas de habilitação académica equivalente; dois anos de exercício pedagógico; professores dos ensinos preparatório e secundário com os graus de bacharel ou licenciatura* [...] podendo frequentá-lo indivíduos do sexo masculino e do sexo feminino.

O curso alterou substancialmente o tempo de duração, pois passou de um para três anos lectivos e viu-se igualmente constituído por aulas teóricas, trabalhos práticos e com uma novidade: o estágio. As cadeiras do curso eram do tipo semestrais e anuais, sendo as que se referem:

disciplinas do referido curso, todas eram semestrais e muitas delas decorriam, para além do próprio AACF, no Laboratório de Fonética e Linguística da Universidade Clássica de Lisboa, no Centro de Pesquisa e Análise de Sinais da Universidade Técnica de Lisboa, IST e na Clínica de Audiofonologia do Hospital de Alhos Vedros, Setúbal, com extensões a vários outros locais para efeitos de investigação científica. Este projeto de formação teve o apoio, empenhado e por vezes presencial, de vários especialistas, não só do Centro de Surdos em *Sint-Michielsgestel, Instituut voor Doven*, na Holanda, como da Escola Superior de Educação de Estocolmo, na Suécia.

Este tipo de formação possibilitou-me um percurso humanístico-tecnológico, que me proporcionou: o conhecimento e compreensão física do som como fenómeno acústico, a importância do som para o desenvolvimento humano, o entendimento das bases neurológicas, a anatomofisiologia da audição, a avaliação audiométrica, as etiologias e os procedimentos anamnéticos nesta área, o determinar e interpretar os resultados audiométricos. Ou ainda, com base nisto, o desenho da programação pedagógica para *deficits* diversos de perda auditiva, o estudo da imprescindibilidade do som para que o ato do falar se estabeleça eficazmente ao longo do desenvolvimento da criança lactante e da criança escolar até à adultícia. O som e o pensamento. A contribuição do som para a construção das categorias do espaço, do tempo. O ambiente acústico. O ambiente protético. O silêncio e a sua inexatidão, as expressividades sonoras da criança e do adolescente no processo acústico de construção identitária. O som e o trabalho. Já muito mais tarde e com outras tutelas, aprendi sobre o som e as sonoridades do filme documentário no cinema antropológico.

---

1) Metodologia de Investigação Pedagógica; 2) Métodos de Comunicação Pedagógica; 3) Métodos de Observação e Diagnóstico; 4) A Criança em Situação de Risco; 5) Escola e Estrutura Social; 6) Métodos e Técnicas de Investigação; 7) Neuro-Biologia: a) Princípios Básicos neuro e psicológicos; b) Metodologia de Observação e Formas de Diagnóstico e de Despistagem Precoce; 8) Etiologia, Definição e Classificação; 9) Neurobiologia Aplicada; 10) Desenvolvimento Psico-Socio-Linguístico (e psicomotor); 11) Despistagem e Diagnóstico; 12) Planeamento, Currículos, Métodos e Técnicas de Comunicação Pedagógica; 13) Projecto Profissional na área de especialização; 14) Um ano de Estágio com 20h/semana  
NOTA: Os conteúdos das unidades são diversificados consoante a área de especialização: Dificuldades de Aprendizagem, Deficiência Auditiva e Visual. [...] O período de realização vai desde 1977 a 1980, com 1 curso apenas, e 53 professores especializados [...] Através do Despacho Normativo são definidos o conjunto de objectivos, estrutura curricular e plano de estudos do Curso, cujo funcionamento, a título provisório, se processará no IAACF até à sua integração na Escola Superior de Educação de Lisboa (como já foi referido anteriormente). Passa então o curso a ter como objectivo formar educadores e professores do Ensino Especial, a fim de exercerem a sua actividade junto de crianças e adolescentes que, no âmbito da educação infantil e dos ensinos básico e secundário, têm dificuldades na utilização dos meios correntes de ensino-aprendizagem, devido a: funcionamento intelectual deficitário, por causas diversas; deficiências sensoriais (visual e auditiva); e deficiências motoras" (Mesquita, 2001, pp. 58-61).

Por razões protocolares de um acordo que se estabeleceu entre o Governo Português e o Governo Sueco, iniciei atividades como responsável por uma instituição de trabalho com surdos, na cidade de Beja. Esta instituição tinha um laboratório muito completo de física acústica sob a coordenação do Engenheiro Filipe de Oliveira.

Acresce também, para o enriquecimento e experiência, o ter exercido atividades nesta área ao longo de mais de trinta anos, para além de haver fundado, juntamente com outros colegas, algumas das equipas especializadas para o atendimento de surdos, umas concelhias, outras distritais e até, para além da deficiência auditiva, também um outro organismo (que foi possível, devido a ter formado equipa de investigação com o meu colega, mestre Américo Peças,) que chegou a ter jurisdição e concursos a nível nacional e que se chamava Serviço de Apoio a Dificuldades de Aprendizagem, Orientação Educativa. Nestas múltiplas atividades e iniciativas, contei sempre com excelentes equipas de trabalho.

Foi graças a toda uma circunstancialidade e dinamismo formativo que, nestas condições, o trabalho na Divisão do Ensino Especial exigia, fez acontecer no meu percurso a aproximação ao estudo da problemática do som, na contextualidade terapêutica, educativa e social, e depois também na contextualidade ecológica, ou ecossistémica.

Na década de sessenta e até final do século XX, sem quaisquer pretensões profissionais em relação à realização de filmes, bem ciente que estava a lidar com uma atividade a todos os títulos praticamente impossível em Portugal, sobretudo se for considerada simplesmente a nível amador, realizei alguns trabalhos fílmicos, um pouco como quem prepara serviços de notícias, mas sobretudo documentos muito relacionados com as atividades escolares e por vezes de investigação, na área educativa.

A minha primeira câmara de filmar, adquirida em segunda mão, e que ainda conservo, foi um aparelho Suíço, uma Paillard Bolex, 8 mm, de três objetivas, fabricada nos finais da década de cinquenta e que utilizei até meados da década de oitenta. Foi, já, na década de noventa que adquiri sucessivamente duas câmaras de vídeo, uma Sony e pouco depois uma JVC.

Digo tudo isto apenas para enunciar, sem registo de dúvidas, o meu interesse pela arte de fazer filmes, desde os inícios da década de setenta do século passado até ao presente. Gostaria de corroborar esta declaração, com um artigo que publiquei na *Revista DocOn-*

line da UBI<sup>10</sup> “As Sonoridades e os sentidos na Construção do Documentário Antropológico”. Tive, aí, a oportunidade de, reportando-me ainda a uma fase muito anterior a esta de cariz muito académico, iniciar considerações sobre o que defino, desde os pontos de vista filosófico e estratégico, o esboço das razões para uma teoria sobre *O Cinema Como Pedagogia* (Rodrigues, 2011).

Em maio de 2009, estive presente num dos encontros de cinema em Viana do Castelo, promovido anualmente pela *Ao Norte*<sup>11</sup> e, nessa ocasião, fui apresentado ao Professor José Ribeiro, Antropólogo Visual da Universidade Aberta, que no decurso do encontro me convenceu a orientar as minhas atividades com vista a realizar um curso de terceiro ciclo na Universidade Aberta, incluído nas atividades científicas do Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais (CEMRI), em que associasse a minha formação anterior no som a uma temática de estudo do CEMRI, por exemplo, os músicos e músicas migrantes nas sonoridades urbanas do Porto<sup>12</sup>. Como já, na altura, era responsável pela edição de som de documentários realizados no âmbito de uma investigação sobre Imagens das Migrações, e que também decorria no quadro do CEMRI, da Universidade Aberta, pareceu-me desafiadora esta proposta. Em 2009 e por proposta do Professor José Ribeiro, foram iniciadas as investigações cujos resultados foram apresentados em julho de 2010 no *VI Seminário ICCI- Imagens da Cultura, Cultura das Imagens*, realizado em Portugal, na Universidade Portucalense. O título da comunicação foi “O som da cidade” que, para além dos considerandos sobre a sonoridade urbana, como o título aponta, incluía também considerações etnográficas sobre cerca de 30 músicos de rua.

Contudo, na continuidade das ações e na contextualidade histórica, a sonoridade urbana, enquanto fenomenologia social, despertava-me bem mais o interesse enquanto terreno que os Músicos e Músicas Migrantes. O afastamento posterior da Antropologia Visual da oferta formativa na UAb veio proporcionar o requerimento para continuar o curso na Universidade Fernando Pessoa no Porto. Aí sob a orientação do Professor Álvaro Campelo, a tese rumou para a sonoridade urbana e para o cinema como uma via

---

<sup>10</sup> Disponível em [http://www.doc.ubi.pt/11/artigos\\_carlos\\_rodrigues.pd](http://www.doc.ubi.pt/11/artigos_carlos_rodrigues.pd).

<sup>11</sup> AO NORTE - Associação de Produção e Animação Audiovisual fundada em Dezembro de 1994. Tem como objetivos a produção e a divulgação audiovisual, bem como a cooperação para o desenvolvimento, na área do ensino, educação e cultura, designadamente através da divulgação das realidades dos países em vias de desenvolvimento junto da opinião pública.

<sup>12</sup> O Centro de Estudos da Migrações e Relações Interculturais (CEMRI), criado em 1989, é uma unidade de investigação científica e de desenvolvimento da Universidade Aberta.

etnográfica na Antropologia Visual. Assim, acabei contemplando com a satisfação acadêmica de quem encontrou uma chave, o *design* de uma tese com o título provisório: *Tentativa de Reescrita Da Sinfonia 4 33 de John Cage*.

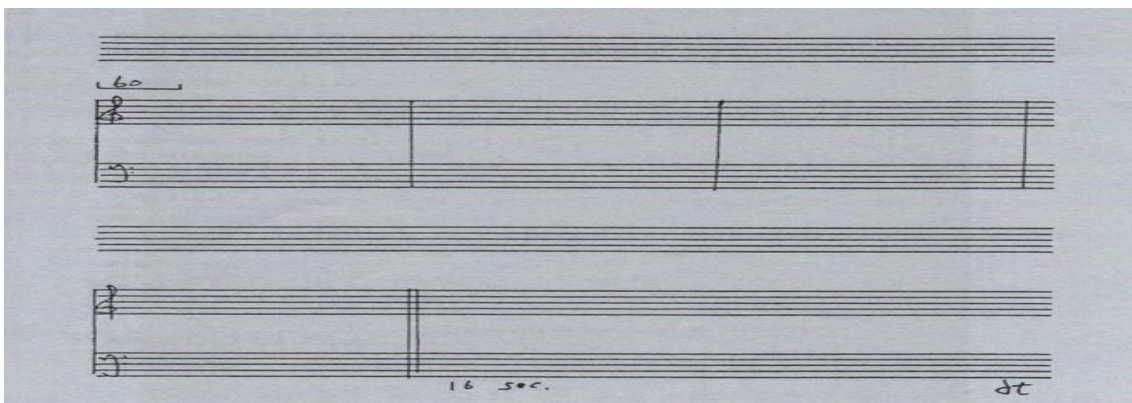


Figura 1 Dativ Tudor, Reconstituição da pauta original 4 33 de John Cage<sup>13</sup> (1952), 1989

Trata-se de uma sinfonia com quatro minutos e trinta e três segundos, conhecida como a sinfonia 4 33 de John Cage. Nunca se ouve uma única nota musical. Silêncio. É tudo o que nos podemos aperceber dessa obra, durante esse lapso de tempo. O ouvi-la faz com que fiquemos com vontade de pensar.

### 3. O búzio urbano e o seu mar interior

Porto, 27 de agosto de 2009.

(...) decidimos avançar para o terreno neste dia, eu levava um gravador de som, Sound Devices 702, e a Fátima<sup>14</sup> uma câmara de vídeo Sony HDR-PJ780.

Entrei na rua de Santa Catarina, pelo lado da Praça da Batalha, e fui-me encaminhando ao longo da rua no sentido da praça Marquês de Pombal, decidido a vasculhar todos os cantos onde pudessem estar músicos de rua atuando. Mesmo em frente da primeira porta do Centro Comercial Via Catarina estava um jovem sentado no banco público da rua, com uma viola ao colo:

-Do you leave?

Perguntei, se não percebesse Inglês não se perderia nada, tentaria outra língua...

-Me quedo, voy a empezar....

Vim a saber que se tratava de um jovem nórdico, Rasmus Rasmunssen 30 anos, sueco, mas falava sofrivelmente bem o espanhol.

Trazia consigo um *Dobro*, viola de 6 cordas muito usada na música *Country*. Esta estava já muito gasta e sem a habitual intensidade de brilho do verniz destes instrumentos. Tinha as arestas da madeira com muitas nicas e a abertura da caixa do *dobro* estava tapada com uma folha do que parecia ser uma placa de alumínio em forma de meia-lua, repleta de pequenos orifícios regulares, e que ocupava amplamente o espaço que deveria ser ocupado pela abertura da caixa-de-ressonância. O som deste instrumento era ampliado por um minúsculo sistema de amplificação de som, que atava à cintura enquanto atuava. Dedilhava e percutia as cordas da *Dobro* com firmeza sem que o som se esfumasse nos sons parasitas de uma

<sup>13</sup> Esta pauta esteve patente na exposição John Cage - *Conceptualizing Cage Now*, no CAAA Centro para os Assuntos da Arte e Arquitectura, em Guimarães, em 2012.

<sup>14</sup> Fátima Nunes é membro da minha rede de investigadores na área de Antropologia Visual, entre outros, como Miguel Alonso Cambrón (Barcelona) e Viviane Vedana (Rio Grande do Sul).

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

viola velha... porém, no meio de sorrisos abertos de bom humor, queixava-se da haste das caravelhas estar praticamente fraturada a cem por cento. Verifiquei e, de facto, era impressionante o tamanho do pequeno pedacinho de madeira robusta que ainda mantinha a viola em estado de poder ser tocada. Chamei a câmara para mais perto a fim de documentar com plano *close-up* o tipo e o estado do instrumento. Ouvi e gravei durante cerca de trinta minutos e perguntei: «Para além do dinheiro, por que cantas?», «*Quiero dar bona ambiência e buenas ideas para la outra gente*». Este precioso som musical criado, produzido e interpretado, e coisa curiosa tudo ao mesmo tempo enquanto atuava, por quem vive instalado dentro da sua própria sonoridade, dilatou-me o entusiasmo ao tentar imaginar como ficaria esse som, essa originalidade, numa gravação melhorada?

Disse-me que estava de passagem e que nessa noite, com alguns amigos, iriam tocar num Bar, por convite do dono a um dos seus amigos portugueses, mas cujo nome não tinha conseguido decorar, e portanto, não me saberia dizer de que bar se tratava. Percebi, contudo, que tanto ele como os amigos tinham acabado de chegar da Zambujeira do Mar, FESTIVAL DO SUDOESTE.

Este pequeno extrato do diário de campo [27-08-2009] surge como nota de abertura da primeira fase da investigação, num passo em que o objeto de estudo era, como referi anteriormente, as músicas e os músicos migrantes na cidade do Porto. O texto refere um rapaz que se senta numa via pública pedonal e canta para os transeuntes com a boina dos *óbolos*, poisada no chão. É um *viajante das sete partidas*<sup>15</sup>, que deambula por todo o lado. Usa, pois, uma experiência que lhe desenvolveu a capacidade para reconhecer os sinais que, em cada local do mundo, serão os indicadores certos das pessoas e dos grupos que o poderão ajudar, nas mais díspares e variadas circunstâncias.



**Figuras 2 e 3** - Abordagem etnográfica a Rasmus (músico sueco), Rua de Sta. Catarina  
*Copygrith* © Carlos Miguel Rodrigues [22-08-2009]

Este documento, da primeira fase do plano de investigação, serve para documentar a acústica urbana omnipresente e sempre oclusiva dos pequenos sons dos processos sociais do quotidiano. Como se infere do pequeno extrato aposto, as músicas desse cantor de rua foram gravadas com um aparelho de som profissional, por isso, em

---

<sup>15</sup> A expressão *sete partidas*, é referida no livro *Portugueses das sete partidas (Aventureiros, viajantes, troca-tintas)*, 1951, de Aquilino Ribeiro, *sete partidas* expressão que pode designar qualquer lugar do mundo.

princípio, tudo estaria bem. Contudo, quando cheguei ao escritório e abri os ficheiros das gravações, foi a desilusão! As gravações, pelo que é suposto esperar dos registos para uma gravação musical, estavam esteticamente imprestáveis, quase mesmo sem valor funcional.

A atmosfera acústica de rua muito audível e, em alta intensidade, mascarava os pequenos sons do quotidiano. Estes sons singulares, não fosse essa atmosfera, poderiam ter sido normalmente produzidos. No entanto, as suas intensidades foram, positivamente umas e negativamente outras, hiperatenuadas, o que no *modus operandi* que então utilizava em registos de som, tentando captar tudo o que os ouvidos humanos também ouvem, resultaria num documento muito aproximado à complexidade auditiva que imperava nas ruas e, como é óbvio, mostrando uma correspondência suavizada à realidade. Assim, os lugares urbanos, regra geral, configuraram-se-me sem som próprio, embora sejam aí produzidos sons, com mais ou menos regularidade, a sonoridade desses lugares, assemelham-se às de um *búzio*. Como referi já anteriormente, Cambrón (2011) usa também uma metáfora, a caixinha de ressonância, porém o efeito de ressonância da caixa não desvirtua, antes potencia a sonoridade dos lugares. No *búzio* da minha metáfora, o som urbano é transformado numa outra coisa.

O som que se ouve dentro de um *búzio*, quando encostamos o ouvido à sua abertura, não é som de *búzio*, som que ele produza, nem um som particular que se ouça, produzido no exterior, a mistura formada pelo conjunto de sons que constituem a sonoridade desse lugar. É o som que o *búzio*, como um coletor auricular, recolhe em ondas estacionárias, i.e., o que nós ouvimos quando encostamos o ouvido na sua abertura. Sendo assim, qualquer som que produzamos, mesmo que seja a natureza a produzi-lo, o que por esse processo se poderá escutar, é uma sonoridade sem sujeito, ou seja, é como disse, formada devido à preexistência de uma variedade de outros sons multifrequência. Não há, pois, processo óbvio de evitar aquela sonoridade dentro do *búzio*, trata-se de uma *fatalidade acústica*. Isto para explicar que as minhas gravações de rua eram sons de *búzio*. Vendo bem, os meus *sons do búzio*, correspondem linearmente ao que, à luz da filosofia de Raymond Schafer<sup>16</sup> criador do neologismo *soundscape*, *paisagem sonora*, poderia chamar-se de *paisagem sonora urbana*.

---

<sup>16</sup> Raymond Murray Schafer, maestro, ecologista, pedagogo e compositor, realizou estudos no âmbito do seu projeto The World Soundscape Project, do qual a mais relevante publicação talvez tenha sido o conhecido *The Tuning of the World*, 1977. Pai da Ecologia Acústica, Raymond Schafer dedicou-se ao tema que relaciona as populações humanas com as desvantagens de determinada tipologia de som urbano.

Será que não há, não se ouvem, ou não se discriminam os sons reais da cidade? Qual a sua sonoridade fundamental? Aquilo que se ouve nas ruas o que é? O que é real? Será o som fundamental urbano, um produto que resulta da nossa adaptação à realidade?

Os sons da cidade existem de facto, contudo, a sua presença não constitui paisagem no sentido discriminatório e de fruição como a sua congénere mas bem melhor sucedida, a paisagem visual. Em circunstâncias de registos de som como a que referi, fui tentado a substituir o termo metafórico *búzio* por um outro termo, o *ruído*, incómodo e inconveniente<sup>17</sup>, que contém aquilo que se revelou como o mais ambíguo dos conceitos da Antropologia Sonora. Não abandonarei as convenções, sobretudo, quando são já valores culturais; porém, não substituirei a figura do *búzio urbano* pela expressão *ruído urbano*, nem adoto o termo *ruído* no meu estudo (exceto se vier como um dado da observação), despersonalizando, assim, enquanto efeito, um juízo de valor, que sendo uma questão da área da física acústica é, também e sobretudo, uma questão cultural e muito mais antropológica que acústica.

Aquilo que as ideias dominantes indicam como instabilidade sonora urbana, revelou-se como uma qualidade na audição da sonoridade, qualidade que flutua de som para som e sem se fixar como característica de nada em especial. Como se alguém naquela tarde observasse em relação ao vizinho do lado: «O som da televisão do vizinho está particularmente irritante!» O vizinho não é com certeza permanente e essencialmente irritante com a sua televisão. Os vizinhos não são de um modo generalizado insuportáveis, é uma qualidade transitória que, por vezes, ou até frequentemente patenteiam.

Serve esta metáfora para mais claramente me exprimir acerca de som indesejado. O ouvido humano está geneticamente dotado dos limiares a partir dos quais o sujeito se

---

<sup>17</sup> Ruído (latim *rugitus*, -us, rugido) substantivo masculino.

1. Som produzido pela queda ou choque de um corpo. = ESTRÉPITO, ESTRONDO, FRAGOR

2. Som desarmónico; som com vibrações irregulares. = ESTRÉPITO, ESTRONDO, FRAGOR

3. Som de muitas vozes. = ALVOROÇO, GRITARIA, TUMULTO

4. Som continuado. = BULÍCIO, RUMOR

5. [Telecomunicações] Som ou perturbação numa comunicação ou transmissão.

6. Notícia não confirmada que é do domínio público. = BOATO, FAMA, RUMOR

7. Ato ou preparativo que chama a atenção. = ESTARDALHAÇO, ESPALHAFATO, "Ruído", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [Em linha] <<http://www.priberam.pt/DLPO/ru%C3%ADdo>>. [Consultado em 12 de dezembro de 2013].

sente mais ou menos confortável, no processo de captação sonora, e cuja situação ou emocionalidade evocadas por essas captações, dependem também do tipo de experiências que o ser humano, em questão, possa ter acumulado ao longo do seu desenvolvimento e da sua maturação auditiva (Tomatis, 1987). Não se trata então claramente de respostas que sejam atos de vontade, mas decorrem da natureza dos mecanismos auditivos e dos seus correspondentes corticais.

Um som não é um fenómeno que possua a possibilidade positiva da permanência enquanto objeto, como um copo ou uma caneta (Rodrigues, 2012). Ele é sempre produto de uma qualquer descontinuidade sucessiva de energia. Inspirados em Zunzunegui (2007) aproveitamos, também, para referir que a imagem apesar de ter a possibilidade positiva da permanência juntamente com o seu suporte material, não tem, apenas enquanto imagem, vida própria, é sempre algo que não é bem o real, mas sim representação evocada de um objeto. A imagem, ela mesma, com o seu suporte, será objeto enquanto presença física, e com a particularidade de ser uma representação, mas ela não é o objeto que representa, nem faz sentido sem ele.

O som é uma individualidade física singular em si mesmo, existe por si, pode ser admirado porque a sua apresentação sensorial será impossível sem o recurso a ele mesmo. O som do violino da viola ou do clarinete não é o violino, a viola ou o clarinete, mas sim as suas sonoridades. Outra racionalização se aplica à imagem pois, desde ela até ao objeto ou à conjuntura que exprime, há uma viagem a empreender que foi preenchida por formantes de arte. Considero, portanto, uma viagem, um percurso de experiência humana, que vai desde a pintura até ao seu referente real, ou seja, desde as imagens nessa pintura, nessa fotografia ou nesse filme, etc. até ao seu propósito artístico. Porém, entre o som e o instrumento que o produziu, para além da relação causa efeito e da qualidade na produção, está colocada a irreversibilidade do sentido, o som é em si mesmo a pintura auditiva que queremos apreciar. A imagem apreciamos-la também em si mesma, mas a arte convida-nos, sem alguma espécie de compulsividade, para que invariavelmente se tente alcançar a realidade que ela quis sugerir, construir, reportar, definir ou criticar, aquele sentido complexo que, em última análise, a justifica como construto.

O som, não como objeto artístico, mas tomado a partir do quotidiano, é identificado pelo objeto que em certa conjuntura o terá produzido. Pelo som se pode reconhecer então o objeto que o produziu, ainda que não esteja visível. Somos frequentemente

convidados a ouvir antes de ver, é ao que se chama, ter cuidado, para que se possa anteformar, à maior distância possível, uma imagem visual com os informes acústicos. Há, então, uma relação automática da ação com a sonoridade que lhe é própria. O som pode ser agradável ou desagradável. Regra geral, esta conotação refere mais uma qualidade da ação em si que inclui o produtor acústico, que a sua sonoridade correspondente. Contudo o som, caso não seja ele mesmo fisicamente desagradável, geralmente, passa a ser considerado natural se for bem identificada a sua causa. Se o som não é identificável, cria-se um canal de ligação ao meio, pois, animado de uma curiosidade endêmica e por vezes impulsiva, o sujeito tentará descortinar de que som se trata, qual a sua origem. Esta consideração abrange sobretudo os ritmos e as frequências dos sons.

Quanto à intensidade, qualquer som, incluindo o musical, pode ser considerado incómodo e inconveniente se for muito intensamente produzido. Também a duração de um som contínuo, ou com qualquer outro ritmo pode ser considerado incómodo e inconveniente se a duração for declarada exagerada pela sensibilidade de um sujeito. O som não desejado ou desagradável, se o quisermos avaliar, através do respetivo neuro dispositivo humano, é na sua vertente ecológica uma qualidade depreciativa muito flutuante, que se aplica ao som enquadrado no tempo e também no lugar e nas conjunturas da sua produção e receção. Do ponto de vista antropológico, aplica-se ao que é designado por som incómodo e inconveniente, não só ao som, mas a todas as variáveis que conflituem com a corrente central dos nossos pensamentos, ou da nossa comunicação, ou ainda promovam o bem conhecido efeito pernicioso e insalubre do *corte das intencionalidades*<sup>18</sup>, este efeito da sonoridade, tomada como *oclusão do desempenho*, que tem aspetos de tal modo dramáticos nas crianças, podendo acarretar sérias perturbações mentais, bem como doenças DVR<sup>19</sup>, ou seja, aquelas que decorrem da exposição a sonoridades fortes e vibrantes de baixa frequência que podem conduzir a perturbações cardíacas, respiratórias e até psiquiátricas.

---

<sup>18</sup> De acordo com Sérgio (1987), a noção da fenomenologia que mais atenção tem merecido é a de intencionalidade, a fenomenologia seria mesmo, por definição, a ciência da intencionalidade da consciência. A obra de Merleau-Ponty (1999) considera a Motricidade Humana, Intencionalidade Operante. Este pressuposto científico leva-nos a concluir que o homem confere, ao que faz, um sentido novo, ou seja, o contributo, que sendo o da sua individualidade, enriquece os sentidos já existentes.

<sup>19</sup> A Doença Vibroacústica (DVA) é uma patologia sistémica, envolvendo todo o organismo, caracterizada pela proliferação anormal das matrizes extracelulares e causada pela exposição excessiva ao ruído de baixa frequência (RBF).

Considerando a audição através das suas bases neurológicas percebemos que parte dos efeitos da percepção auditiva não dependem de atos de vontade (Habib, 2000). Serão duas as categorias de razões, segundo as quais o som poderá estar contido na expressão incómodo, inconveniente ou som desagradável. A primeira, neurológica depende dos efeitos do som que, quando muito prolongados na escala do tempo, acabam por interferir no curso das intencionalidades individuais. O sentido que os sons possam evocar no momento perceptivo, as correlações estéticas ou “émicas” que desencadearem são funções do sistema nervoso central, é subjetivo, varia de pessoa para pessoa e na mesma pessoa podem variar de circunstância para circunstância. A segunda, apenas sensorial ou periférica, depende das durações, dos limiares de desconforto ou de dor, que as faixas hertzianas e as suas intensidades ritmos e timbres terão atingido.

Aquela atmosfera sonora de *nevoeiro acústico*<sup>20</sup> urbano, perturbador das audições, da vida nos lugares e das minhas gravações, a que chamei de *som de búzio* em vez de *ruído* incómodo e inconveniente, é comparável à origem do som orquestral, pois a sinfonia, o som da orquestra, não é som do violino ou do oboé, mas a sonoridade resultante de todos os instrumentos no seu conjunto.

Esta comparação pode parecer pouco legítima, contudo, no meu entender, é a única que faz perceber a diferença entre os sons de cada instrumento e a sonoridade sinfónica, e compreender que esta última é completamente distinta da totalidade ou de cada um dos instrumentos que a produzem. O facto de o som orquestral poder ser sinfónico ou não, como no caso de *Étude des chemins de fer* de Schaeffer, não invalida que a ação sonora dos produtores de sonoridade, fique clara como um produto final, como uma resultante.

O som da cidade<sup>21</sup> correlaciona-se com o seu desenvolvimento tecnológico, desde os finais do século XIX até ao presente. Não é o som individual do autocarro, do comboio, da mota, do automóvel ou do pregoeiro, é o de todos os produtores acústicos presentes na cidade. Como a cidade se comporta como um búzio, o som resultante em campo livre, é exatamente a característica sonoridade de búzio, como se estivéssemos dentro de um. Em criança, dizíamos que, estivéssemos lá onde estivéssemos, quem escutasse o

---

<sup>20</sup> Nevoeiro acústico é já um termo da linguagem comum e que designa a atmosfera sonora urbana.

<sup>21</sup> O trabalho coletivo *Escuchando la Ciudad. Proposta de investigación socio-acústica en el espacio urbano de la ciudad de Barcelona. CIUDAD SONORA*, de Miguel Alonso, Sandra Anitua, Claire Guiu, Noel Garcia, Iñigo Sánchez - Esta presentación plantea una reflexión acerca de la tensión entre cambio y resistencia en el contexto de un barrio popular barcelonés sometido en la actualidad a un intenso proceso de transformación urbana: La Barceloneta (...) <http://ciudadsonora.wordpress.com/>

búzio ouviria sempre o mar. Então, aproveitando a beleza poética desta metáfora infantil, diria que vivemos dentro de um búzio ouvindo o seu mar interior.

#### **4. Partida para Ítaca**

##### **Área científica, intencionalidades da investigação e os seus métodos e técnicas**

Quando partires de regresso a Ítaca,  
deves orar por uma viagem longa,  
plena de aventuras e de experiências.

[...]

Terás sempre Ítaca no teu espírito,

[...]

Mas não te apresses nunca na viagem

Konstandinos Kávafis (trad. Jorge de Sena, in Brandão, 2009, p. 7)

Vou partir para Ítaca, não estarei ansioso, levo já no bernal a distância que procuro.

Ítaca! O nome da viagem, onde o destino se cumpre cada vez que abrir o meu bernal. A viagem! Uma emigração à origem, porque as durações da viagem e dos seus factos se encarregarão de fazer da origem o meu destino. Que histórias ouvirei nos portos onde aportarei? Qual a ode, a saga, a canção, o acontecimento comum ou singular, que registarei na memória? Até que esta se transforme na minha própria natureza.

A investigação antropológica, viagem para Ítaca, lugar onde, por gostar de estar, lá quero ir, e tão transformada a encontrarei... pelo que irei viver, ver, ouvir...? Mudado estarei também.

Parti para esta investigação, no âmbito das Ciências Sociais e Humanas, na área da Antropologia, na especialidade de Antropologia Visual, com objetivos que se distribuem por três planos de estudo: 1. o do som da cidade do Porto, a "sociofonia"<sup>22</sup> (Cambrón, 2011), i.e., o som que a cidade produziu, desde a colonização humana, a Idade Média, a Revolução Industrial até ao presente, em todas as suas atividades, com todos os seus produtores acústicos acionados pelo ser humano, em processos sociais que se associam ao trabalho, à mobilidade, à fruição no espaço urbano público; a caracterização das tipologias sonoras e o valor funcional das escutas possíveis; 2. o de um conjunto filmes rodados no Porto, ao longo do século XX, e através deles proceder a observações de modo a poder depreender a sonoridade urbana ao longo de várias

---

<sup>22</sup> O termo sociofonia foi aplicado primeiramente na investigação de Cambrón (2011) *Sociofonía Identidad y Conflicto, La "vida sononora" de la Part Alta de Tarragona* e foi escolhido e ampliado por mim na presente investigação.

épocas, bem como a sua origem, a sua natureza e os seus efeitos, i.e., o cinema enquanto objeto de estudo, e a observação do real como quem quer fazer um filme, o *real como cinema*; 3. e o dos testemunhos de atores sociais que vivenciam o som da cidade, através de pontos de vista diferentes: o de um músico e o de interlocutores desprovidos de visão: cegos e *imáfragos*.

Na viagem rumo a Ítaca, parti fazendo também o levantamento de algumas hipóteses iniciais: O som da cidade deverá ser catalogado por época, por tipos de produção e também segundo os seus efeitos sociais? Em que medida o som ambiental natural contribuiu para a génese e desenvolvimento da inteligência humana? Em que medida o som urbano atual concorre para o avanço ou para o retrocesso no desenvolvimento da inteligência humana? Quais os produtores de som na cidade? Quais os espaços de abrangência? Quais os espaços de duração intermédia por cada tipologia de som? Até que ponto haverá lugares da cidade que, com as suas atividades residentes, geometrias e sazonalidades, terão sonoridades próprias que os permitirão distinguir uns dos outros? Será que os sons que se ouvem na cidade não correspondem a nenhuma ação, mas apenas à sonoridade de um contínuo tecnológico não humano? Ou a sonoridade terá outro tipo de origem? A sonoridade incómoda que atenta contra a estabilidade psicossocial do homem é produzida por ele ou pelas máquinas que o desenvolvimento engendrou? O som é um fator cuja importância na cidade e na sociedade justificará a *Antropologia do Som* como uma subdisciplina da Antropologia Visual?

Para além da revisão crítica da bibliografia, procedimento comum a todas as investigações, independentemente da área científica em que se insiram, no caso concreto da presente investigação e decorrente da especificidade do objeto de estudo, os métodos e técnicas de investigação selecionados para este longo caminho de procura e construção do conhecimento foram, na fase exploratória durante um mês, a observação etnográfica "desarmada"<sup>23</sup> das ruas do Porto, ou seja, sem ir munido para o terreno com instrumentos tecnológicos de registo da informação, numa atitude de "audionauta" (Cheyronnaud, 2009), pois o nosso ouvido nunca está numa situação de pausa ou numa atitude de "flâneur" (Benjamin, 2002) que, simultaneamente, se aproxima e se afasta da

---

<sup>23</sup> Terminologia usada por Vertov na teoria da montagem que desenvolveu no texto, "«Instructions provisoires aux cercles «Ciné-œil»», publié à Moscou en 1926 [...] dans un recueil intitulé *Sur les chemins de l'art* [...]"

1) *Le montage au moment de l'observation* : orientation de l'œil désarmé dans n'importe quel lieu, à n'importe quel moment. » (Piault, 2000, p. 63).

do antropólogo, na medida em que este não "se contenta em ver", mas "colecciona as coisas para as classificar".

Mais l'errance a une fonction épistémologique en permettant au désordre apparent des rues et des choses de tracer en filigrane un ordre d'appartenance et de classement. L'anthropologue élabore un ordre du visible à partir d'un monde désarticulé [...] (Affergan, 1997, p.117).

Na passagem ao terreno, optei pela observação etnográfica "armada" com tecnologias de registo escrito (notas de campo, diário de campo, cartas de campo, grelhas de observação de filmes e de etno-observação acústica de lugares), áudio (gravador de áudio Sound Devices 702 Pro. Dois microfones Shoeps CMIT 5U; auscultadores bilaterais, stereo, Sony Professional; Perches e almofadas anti pressão sonora para microfones - Rycote) e visual (câmara fotográfica Sony  $\alpha$  500 e câmara de vídeo Sony HDR-PJ780) para recolha de informações que traduzissem a realidade observada e subsequente seleção, organização e montagem de testemunhos, de sons, de imagens fixas e de imagens sequenciais conducentes à elaboração do discurso audiovisual (curtas metragem e sonorizações) e ainda da escrita enquanto método de investigação.

Considero a escrita um método de investigação, uma forma de nos descobrirmos e de encontrar os nossos temas. Apesar de normalmente pensarmos na escrita como uma forma de "falar" sobre o mundo social, a escrita não é apenas uma actividade de limpeza no fim de um projecto de pesquisa. É também uma forma de "conhecimento" - um método de descoberta e de análise. Ao escrever de formas diferentes, descobrimos novos aspectos do nosso tópico e do nosso relacionamento para com ele. Forma e conteúdo são inseparáveis. (Richardson, 1994, p. 516).

Transporto ainda na viagem rumo a Ítaca alguns conceitos que apresento agora de forma sucinta, irão com certeza tornar-se mais densos à medida que a exposição do trabalho de campo for avançando. O *som*, a *sonoridade*, o *som puro*, a *neutralidade impossível dos lugares* de produção dos sons, pois determinam sempre o modo como estes soarão e *os sons interiores*.

Entendo por *som*, a sensação auditiva provocada por uma descontinuidade de energia perceptível ao nível dos limiares da audição humana. O som de um violino, o som da voz humana, o som de um teclado... A *sonoridade* depende de fatores mesológicos. O mesmo som pode dar sensações acústicas diferentes, conforme o meio onde for produzido: túnel, corredor de madeira, sala de cimento, gruta subterrânea, auditório etc. Isto é, a arquitetura do lugar pode conferir ao sinal acústico inicialmente produzido outros sons acessórios. Ecos e reverberações, batimentos de onda, etc., constituindo a sonoridade própria daquele lugar. *Sonoridade*, considero, então, o aspeto particular da

estética acústica, oferecida por um lugar, como resposta à produção de um ou vários sons. De especial relevância é a sonoridade resultante ou do discurso ou da performance de um quarteto de cordas ou de determinado instrumento musical a solo, um piano, por exemplo, poderão, quer uns quer outros, apresentarem, em certo local, uma determinada sonoridade e uma outra, em outro local. Se convidado a dar a sua opinião, um maestro considerará apenas que um deles é favorável à interpretação da partitura, ou à boa discriminação vocal, instrumental, sinfónica. Podemos então dizer que esse lugar tem uma boa acústica porque preserva uma boa sonoridade. De um modo generalizado, dado que o som não pode ser produzido senão em um espaço, é comum chamar-se indistintamente: som ou sonoridade, às sensações acústicas que se percebem.

*Sons interiores* são aqueles sons que representam memórias de experiências individuais ou coletivas. A canção *Grândola Vila Morena* de José Afonso por exemplo ou *E Depois do Adeus* de Paulo de Carvalho, ou ainda a conhecida canção do filme *Casablanca*, *As time goes by*, por Dooly Wilson, são sons que, para cada um, a seu modo, representam fortes experiências coletivas. Individualmente, creio que todos teremos as nossas referências feitas de sons, ligadas a experiências intensas. O som parece ter a virtualidade de conservar e adensar as memórias com recortes de pormenor e preciosismos do real, geralmente carregados de emocionalidade, são os sons interiores. Chion (2011), chama de sons internos objetivos, aos sons internos do batimento cardíaco, sons da respiração e outros sons fisiológicos. E os sons internos subjetivos ou internos mentais, vozes mentais, sons das recordações etc. a que associa também idiosincrasias e semioses.

A sonoridade urbana é o aspeto acústico do modo como os lugares da cidade nos apresentam os sons. Na cidade do Porto, as diversas sociofonias acontecem em toda a sua extensão, marítima, aérea e, sobretudo, terrestre, ao longo das suas ruas, praças, avenidas ou autoestradas periféricas de acesso à urbe e, também, a sonoridade que se faz ouvir ao longo dos rios.

## Capítulo II

### IDADES SONORAS DA TERRA

#### ARQUEOLOGIA SONORA, ANTROPOLOGIA AUDIOVISUAL

Até agora, as teorias sobre o cinema, no seu todo, têm escamoteado mais ou menos a questão do som: quer não o levando em conta, quer tratando-o como um domínio reservado e menor. Embora alguns investigadores tenham proposto ideias muito férteis sobre a matéria, os seus contributos não foram suficientemente influentes para que se empreendesse uma reconsideração [...]

Assistir a um espetáculo audiovisual equivaleria, em suma, a ver imagens e a ouvir sons, mantendo-se cada percepção perfeitamente isolada. [...]

O problema já não é portanto, na verdade, no contrato audiovisual, uma percepção influencia a outra e a transforma: não “vemos” a mesma coisa quando ouvimos; não “ouvimos” a mesma coisa quando vemos (Chion, 2011, p.7).

A componente sonora dos documentos audiovisuais tem sido subalternizada relativamente à imagem, do mesmo modo que o som tem sido um objeto de estudo “esquecido”. Daí, por motivos académicos e profissionais, já referidos no capítulo I, a centralidade da presente investigação assentar no som, na sonoridade e no seu mundo, na devolução possível dos *sentidos* ao fator som, entendido como aquele que acontece na totalidade dos espaços abertos da cidade.

Ainda que o cinema não seja o objeto principal da investigação, há filmes que elegemos como terreno, mormente os que referem a sonoridade urbana. Aceitamos que os filmes, rodados num qualquer lugar ou cidade, numa dada época, ou reportando uma dada época, representarão a partir do olhar do realizador o que se ouve e o modo e as atividades de rua dessa época.

Como sabemos, a nossa atmosfera terrestre não é só composta de espaço-tempo, de luz, de ar cheio de suspensões, vapor de água e muitos outros componentes, em que cerca de um terço do total é oxigénio, o que possibilita a vida dos seres vivos. Nela há também o som, o que a constitui como um campo sonoro gigante, com uma infinidade de lugares

de escuta possíveis e com uma infinidade de produtores acústicos que, mais fixos ou mais móveis, se encontram espalhados por todo o lado. No seu conjunto, os sons audíveis pelos seres vivos propagam-se em ondas mecânicas segundo movimentos sinusoidais, num espaço virtualmente ilimitado, a uma velocidade aproximada de 340 metros por segundo, em um oceano acústico onde fatalmente todos temos que navegar e sermos *audionautas*, “acounautes” (Cheyronnaud, 1989), pelo menos para todos os que somos ouvintes.

«Acounautes» : si l'on s'en tient à Google, aucun document ne répond actuellement à ce terme [1]. Construit comme “cosmonaute” et autres expressions reposant étymologiquement sur l'idée de navigation, le composé ainsi bricolé voudrait maintenir l'image d'une navigation mais en «régime» de perception auditive. Bref, nous « naviguerions » sur un océan de *perceptibles acoustiques* ou *audibilia* – deux termes désignant des entités accessibles en régime de perception auditive (celui de l'*Entendre*) [2], et qui devraient nous permettre d'économiser quelque peu le terme même de *son* [3]. «Acounautes(s)» suggèrerait ainsi que notre oreille, organe de perception auditive ne ferait jamais relâche. Et que nous serions exposés en permanence à une multitude d'*entités acougènes* elles-mêmes toujours susceptibles de provoquer des *survenues acoustiques* [4] péremptores, c'est-à-dire qui s'imposent au siège de perception auditive que nous sommes. Bref, des entités génératrices d'*audibilia* (Cheyronnaud, 1989, p. 2).

Até os *sonáfragos*, ou os que já nasceram surdos, conseguem aperceber-se bem, dentro deste oceano acústico em que se vive, do som através da vibração que as ondas sonoras provocam na superfície dos objetos ou, segundo Cheyronnaud (1989), *seres ressoantes*. À semelhança semântica do termo náufrago, e na ausência de outro termo clínico que as ciências sociais possam devidamente utilizar, para designar aqueles que ficaram deslocados do seu meio, afundando, perdendo a nau, os *sonáfragos* ficaram deslocados do seu meio perdendo o som, ou seja, o termo designa aquelas pessoas que, por razões traumáticas ou patológicas, sofreram não à nascença mas, ao longo da vida, severas perdas na acuidade auditiva, ficando assim muito diminuídos na validade funcional desta sensibilidade.

Mesmo quando a privação sensorial, implica amputação do campo auditivo e não permite que os sujeitos ouçam o que quer que seja, ainda assim podem aperceber-se da presença dos sons: se colocarmos um daqueles pequenos e vulgares balões de ar entre as mãos de uma criança pequena, *sonáfraga* ou mesmo surda congénita, não raro será ela ficar imobilizada, apreciando as vibrações provocadas pelo som, que sente nas mãos através do balão que segura, vibrações que se propagaram através do ar atmosférico.

Pelo exposto, atrevemo-nos a acrescentar aos cinco oceanos que o planeta já tem, um outro, um *Oceano* metáfora, de natureza e abrangência bastante diversa, mas que acima de tudo difere pela sua dimensão transplanetária, o *Oceano Universal Pansonoro*, para

assim situar o homem e a cidade, no seio de um universo oceânico sonoro, povoado ao longo dos tempos, com os produtos acústicos naturais e culturais conhecidos e com todo o género de fenómenos estranhos, próprios dos grandes oceanos. Não iremos contudo estudar a acústica transplanetária mas centrar-nos-emos *nos planos e nos campos acústicos* da Terra, nosso planeta, o som está em todo o lado ainda que não haja ninguém para o ouvir ou dispositivos para o capturar.

### 1. O *Oceano Universal Pansonoro*

Une des expressions les plus récurrentes dans l'anthropologie contemporaine est celle d'«invention». Très souvent la signification qui lui est associée est celle de construire, de fabriquer, de donner forme et existence. On invente, par exemple, la culture (Wagner, 1975), on invente la tradition (Hobsbawm et Ranger, 1983), on invente la mythologie (Detienne, 1981), on invente l'autre (Kilani, 1994). Aux hommes en société on attribue des capacités poétiques très répandues. Si les hommes inventent ou produisent culture, histoire, société, pourquoi ne pas reconnaître qu'ils s'inventent ou qu'ils donnent aussi lieu à eux-mêmes ? Pourquoi ne pas reconnaître que les hommes, en inventant la culture et la société, donnent naissance surtout à la réalité humaine ? (Remotti, 1999, p. 15).

O *Oceano Universal Pansonoro* é um conceito metáfora construído neste estudo, com base na definição de *acounautes* de Cheyronnaud (1989), útil para facilitar as investigações ou as navegações da “antropologia do Som”, em modalidades de arqueologia do som, ou de estudos de antropologia sonora segundo várias temporalidades. Este oceano designa, com abrangência universal, os espaços em que, com todos os dinamismos possíveis, a totalidade dos sons onde várias ondas acústicas eletromagnéticas mecânicas<sup>1</sup> podem ser produzidas e captadas, em meio gasoso, sólido líquido ou outros, ainda que consideremos apenas as mecânicas por serem as que podem ser captadas diretamente pelo ouvido humano.

Segundo Homero, corria sem nascente nem foz e percorria um trajeto junto ao horizonte, orlando todas as terras conhecidas. "Dans la mythologie grecque, *Ôkeanos*, fils d'Ouranos et de Gaia, est le dieu des eaux primitives personnifiant le fleuve universel" (Rey, 1992, p. 1353). A que acrescentamos, que, na linha do horizonte marítimo, a tradicional cor azul térrea das águas se confundia com o azul mais etéreo do céu, conferindo assim um mais envolvente sentido e firmeza, ao grande Oceano que limita as terras. Daí que a noção metáfora, *Oceano Universal Pansonoro*, se fundamenta não só em Homero e Cheyronnaud, mas também se afigura como uma reificação "líquida" inspirada em

---

<sup>1</sup> As ondas sonoras mecânicas que dependem das possibilidades de expansão, contração de campos, de partículas, não se propagam no vácuo, as ondas eletromagnéticas possuindo dois planos perpendiculares, um gravitacional outro elétrico, podem propagar-se no vácuo (Halliday; Resnick, 2012).

Bauman (2001). As reificações líquidas em Bauman não querem referir água, mas sim à plasticidade e interpenetração dos diversos estados, incluindo a tessitura de ações e atividades implicadas pelos comportamentos humanos. O grande *Oceano Universal Pansonoro* inclui a água, a atmosfera, as terras, o espaço com todos os seus diversos materiais e também o tempo.

Ele é *Universal*, na medida em que contem a localização de qualquer ponto, no espaço infinito ou em qualquer lugar da terra. Este conceito pretende reunir em si, em uma só ideia, todo o universo infinito, ideia de continuidade, de profunda envolvência, de dinamismos, i.e., um gigantesco oceano acústico onde se situam todos os lugares de escuta. Onde se situa concomitantemente a terra que, progressiva e localizadamente, para os seres vivos locais e com a evolução das tipologias auditivas<sup>2</sup>, se veio a transformar num lugar de diversíssimos modos de produção acústica, de descodificação e codificação de sons e de trocas mútuas de sinais sonoros codificados.

“*Pan*”, por conter a totalidade do que for identificado como som, proveniente de quaisquer processos ou materiais conhecidos ou desconhecidos. Enfim, tal como refere Cheyronnaud para o conceito *acounautes*, se bem que se tenha inspirado no termo *navegantes-acústicos* ou *aquanautas* e até *cosmonautas* para os associar apenas a uma abrangência puramente terrestre, usamos o termo *audionauta* para estabelecer ligação à metáfora, *Oceano Universal Pansonoro*, onde se encontram todas as possibilidades de produção e audição da totalidade de ondas possíveis, eletromagnéticas e não apenas as mecânicas para assim constituir o grande universo do objeto de estudo, com a ideia de uma grande navegação em regime de percepção auditiva (Cheyronnaud, 1989).

Nesta conformidade, o planeta bem como a cidade deste estudo, Porto, ficam então situados num ponto específico, no espaço e no tempo do grande *Oceano Universal Pansonoro*. Este universo no nosso planeta foi assumindo características diferentes conforme os produtores e as produções acústicas que o iam povoando.

Começou por ser um *Oceano Universal Pansonoro Primordial*. O berço do desenvolvimento onto e filogenético da audição humana e desenvolveu-se, evoluindo como peça fundamental para o pensamento e como estrutura dele, de acordo com as sonoridades existentes no meio, visto que o som preexistiu à audição (Fonseca, 2012).

---

<sup>2</sup> O ambiente terrestre é habitado por uma grande variedade de seres vivos, cada grupo de seres vivos possui tipologia auditiva diferente consequência da adaptação ao meio ambiente que os originou.

Os pequenos insetos não foram sempre, nem por muito tempo, o alimento preferido para o homem que tudo indica terá sido predominantemente omnívoro. Os animais que caçava eram, de um modo geral, bastante maiores. Os longos percursos na penumbra ou na escuridão, como hábito dominante de um modo de vida ou de terreno de caça, à semelhança dos peixes de profundidade ou de alguns animais habitantes do subsolo ou cavernícolas, também não constituíram em constância, ambiente humano. Assim o homem não desenvolveu, por exemplo, a audição dos ultrassons, embora outros animais como os cães, os morcegos, os golfinhos, a tenham desenvolvido, nem extensões tácteis como os felinos que desenvolveram pelos e vibrissas nos bigodes, nas sobrancelhas e nas pontas das orelhas. Nem adquiriu qualquer tipo de fosforescência visual a par da audição híper apurada. O tubarão das profundidades *isistius brasiliensis*, por exemplo, desenvolveu bioluminescência para camuflar partes do seu corpo. Aquisições deste tipo, anatómicas ou sensoriais não eram necessárias à adaptação humana no meio em que evoluiu.

A transição do pensamento de Aristóteles para o de Galileu constituiu a mais importante pedra angular da ciência. Realizada esta passagem, o rumo de futuros desenvolvimentos tornou-se claro. O nosso interesse reside nos primeiros estágios do desenvolvimento: no seguir as sendas iniciais e mostrar como os conceitos físicos nascem dessa penosa luta com as velhas ideias [...] quando a imaginação científica acha os velhos conceitos muito confinados substitui-os por conceitos novos [...] (Einstein, s/d, p. 33).

O ambiente, onde se terá iniciado o desenvolvimento da audição, foi seguramente o aquático, estendendo-se depois ao meio terrestre e ao meio aéreo (Fonseca, 2012). Tendo em conta o âmbito da nossa pesquisa, é obvio que não nos cabe entrar nas discussões do como se altera o ADN, se com grande e lenta gradualidade ou se, através dos mais dotados de cada espécie, com ajuda de aceleradores de mutação. Ficam estas questões para outras áreas de estudo. O que temos vindo a querer evidenciar é que terá havido num espaço-tempo mais ou menos longo, oportunidade para que mamíferos superiores, os primatas tenham começado a vida no *Oceano Universal Pansonorio Primordial*, beneficiando de todo o desenvolvimento que os precedeu até à sua correspondente fase onto e filogenética. Fica em aberto o estudo arqueológico destas audições e destas sonoridades.

Desconhecemos em absoluto se o sistema solar tem ou não um som que lhe seja característico<sup>3</sup>, audível em campo livre na superfície da terra, mas se tiver a sua equivalente

---

<sup>3</sup> John Cramer, físico e professor emérito da Universidade de Washington, recriou o som do *Big Bang*, em 2013. *DN*, secção Ciência, 12 de abril de 2013. [Em linha] Disponível em: <[http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content\\_id=3161402](http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content_id=3161402)>. [Consultado em 13 de abril de 2013].

percepção auditiva, *audibilia* (Cheyronnaud, 1989), seria o primeiro constituinte da paisagem sonora ou *soundscape* dos lugares da Terra (Schafer, 1997).

A dissertação de mestrado da investigadora Raquel Castro (2007), que se movimenta na área pouco frequentada do estudo das sonoridades ecológicas, paisagísticas, industriais ou sons produzidos pelo facto de o homem ser um ser social e viver em sociedade incluindo nessas mesmas tipologias de produção, sonoridades artísticas, como a música, as percussões ou outras sonoridades de fruição, faz um reparo à questão filogenética da audição, no âmbito de uma ainda inexistente Arqueologia Sonora:

Para os povos primitivos, a acuidade auditiva era essencial à sua sobrevivência, muito mais do que qualquer outro sentido. Em contraste com a visão, que nos permite ver apenas o que está à nossa frente, o som situa-nos no meio do mundo, e nos primórdios da existência humana representava a melhor forma de escapar aos predadores.

Se o Homem tivesse tido a possibilidade de fixar o som para a posteridade, esta seria uma das mais recorrentes fontes de informação da História. Essa ausência provocou uma negligência na análise do mundo através dos seus elementos sonoros, em comparação com os registos visuais, desde a pintura à escrita, a fotografia ou a imagem em movimento. O Homem cedo sentiu necessidade de se representar, mas a incapacidade de o fazer através do som deixou em branco vários séculos da história sonora do mundo. Como único registo temos a memória, perpetuada pelos músicos e orquestras de todos os tempos, das composições musicais que nos foram sendo legadas. O que era ouvido, a forma como o era e as construções perceptivas que resultavam do universo audível dos nossos antepassados, são uma incógnita para o homem moderno. [...] (Castro, 2007, p. 6).

Este texto, para além de outras informações, apresenta a visão como o órgão que permite ao ser humano perceber o que está no mundo que o rodeia, compartimentando a construção do espaço presente em visível e oculto. Acrescentaríamos que não só faz tomar conhecimento da realidade visível, como possibilita a tomada de consciência da sua própria existência num determinado espaço-tempo desse meio visível, os cegos mesmo na sua invisibilidade constroem espaços de pseudo visão interiorizada que realiza os mesmos propósitos.

No meio por onde se circula, há realidades também próximas mas que não estão à vista. O modo de saber que existem ou de nos apercebermos da sua presença é através da audição (*função visual auditiva* que se assemelha um pouco ao espaço de pseudo visão que os cegos constroem). Na experiência concreta, a percepção dos objetos, não visíveis ou não palpáveis ou apenas imobilizados em determinados lugares quando não iluminados, em que as sensações visuais transmitem apenas a noção de espaço escuro, era a realidade a ouvir.

Na construção das representações de tipo sensoriomotor das imagens visuais internas (ideias) dos lugares, das circunstâncias, das experiências nesses espaços, a função auditiva contribuía para as enriquecer, adicionando-lhes sentidos subjetivos e abstratos, ou seja, o som promovia e integrava a subjetividade nas experiências físicas, tornando-as conhecimento impresso com marca humana (Piaget, 1964; Fonseca, 2012).

Vejamos o seguinte exemplo inspirado na história narrada por Schafer (1997), se após uma grande tempestade com chuvas, ventos e trovoadas, uma árvore cair na grande floresta, poderá ser objeto de uma história dramática narrada por alguém que tenha presenciado o acontecido. Contudo, se durante a tempestade, uma grande árvore com enorme fragor cair lá no meio da floresta e mesmo sendo audível ao longe, ninguém tiver presenciado esse acontecimento... o som fantástico que poderá ter sido ouvido por alguns é possível que venha a transformar-se em algo que sustente a reificação atualizante de uma qualquer lenda local... É a magia dos sons e das sonoridades.

No *Oceano Universal Pansono Primordial*, num ambiente em que a vida seria portanto essencialmente uma realidade a ouvir, ampliava-se a visão pelo exercício auditivo, desenvolvia-se a abrangência integrativa do córtex visual pela complexificação do ver e do olhar, no espaço de discriminação sensorial e acentuava-se o esquema circular do ouvir a partir do que se vê, e tentar ver o que se ouve... O som, na medida em que tinha uma função identificativa, anunciava a garantia da tranquilidade face aos perigos e à segurança, para os grupos e para cada indivíduo (Fonseca, 2012).

Nesta era da Terra, os homens primordiais no planeta mãe iriam peregrinar. Sem qualquer vestígio antropológico para além dos esqueletos, ficamos contudo com algo que orienta o estudo arqueológico, ou seja, a desconstrutividade contínua do entendimento ontogenético a partir da análise do atual exercício sensorial visuoauditivo.

A fim de podermos preencher com sentido, algoritmos simples, portadores de de dinâmismos evolutivos, traduzindo os desenvolvimentos, animal e humano acerca dos comportamentos no *Oceano Primordial*, e tentar entender elaborando uma ensaística da ontogénese da perceção auditiva humana, fomos desconstruindo cientificamente, como já referimos, o quadro das atuais capacidades humanas, principalmente no que concerne à perceção auditiva.

Os humanos primordiais, teriam um *eros* e um *thanatos*, [questões da metapsicologia de Freud ou a visão de uma ontologia de Heidegger], duas fontes de pulsão com energias

antagônicas, [ou as induções míticas], *Philia e Neeikos*, o amor e a discórdia de Empédocles (Guimarães, 2011).

*Eros*, visto que se exprimiriam segundo certas preferências em vários campos: os indivíduos, os espaços, os objetos, as presas... guardando memórias, que serviriam para assegurar a continuidade dos esquemas de sucesso, na construção de suportes de vida... e no interior dos esquemas dessas preferências criavam ligações e procriavam-se sem interrupção. Eram capazes de manter, na coesão grupal, o mínimo de equilíbrio suficiente para a sustentabilidade de um viver que se ia organizando, cada vez, melhor e, deste modo, partindo dos grupos melhor sucedidos, a humanidade chegou até hoje. *Thánatos*, pois mantinham nos “limites”, a estabilidade dos equilíbrios interindividuais necessários aos momentos em grupo, regulando os conflitos entre si mesmos e com a natureza, até a sobrevivência não ficar em causa.

Com estas bases teremos, portanto, um ser humano no interior do *Oceano Universal Pansonoro Primordial* que vai desenvolvendo formas básicas de vida humana e que, gradualmente, tende a organizar, para o melhor e para o pior, formas de sociedade segundo grupos, muito provavelmente parentais e uma matriz com estruturas de dependência individuais e interindividuais com tipologia humana. Seriam as primeiras organizações humanas, poderíamos chamar-lhes, comunidades *primordiais teatinas*, e que teriam dado origem a cidades também elas enquanto construtos físicos correlacionados a essas comunidades, *cidades primordiais teatinas*, ou seja deambulantes.

O desenvolvimento das sociedades humanas enriquece-se com a invenção e generalização de invenções e conquistas: o ferro, o fogo, a roda, as construções em pedra, a domesticação de animais, conferindo ao ambiente sonoro uma quantidade apreciável de sonoridades produzidas pelas atividades do homem no trabalho, na guerra, nas mobilidades e na fruição. Poder-se-ia ouvir o som dos artesãos a trabalhar nas suas oficinas, o trote dos cavalos, ou o soar de utensílios de metal. Tal como no *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, neste, designado por *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, os sons seriam produzidos pelo homem ou pela natureza.

Cruz e Fonseca (2002, p. 13) referem-se a esta mesma problemática do seguinte modo:

Encontrar a solução de um problema [calcular a sua situação geográfica, os abrigos, terrenos de caça e orientação das caminhadas] foi em certa medida o mobile crucial do *Homo sapiens*, o primata superior (Fonseca, 1998 e 1986a; Vieira, 1995; Le Gros Clark, 1972;

Leroi-Gourhan, 1964) possuidor do *binómio e do continuum dialético corpo-cérebro mais complexo do reino animal*, que lhe possibilitou a aquisição das seguintes competências antropomórficas: enormes qualidades práxicas (macro, micro, oro e grafomotoras); agudo e proficiente sentido de exploração multissensorial; megarrepresentação gnósica e intrapessoal; complexa capacidade de retenção e recolção; dieta omnívora; elevada cooperação e comunicação interpessoal; subtil estratégia de interacção sexual e social; concentração, planificação e persistência prolongadas; partilha altruísta e recíproca de mentalidades e de necessidades; especialização sensoriomotora, corporal e hemisférica; longo período lúdico-infantil; acumulação de procedimentos extrabiológicos e ecológicos, etc., que explicam em termos sistémicos e de complexidade a emergência de um **comportamento cognitivo peculiar**, cujas relações sensoriomotoras (*input* – integração/elaboração – *output*) não têm paralelo com outra forma de vida no planeta terrestre e por ora no Cosmos.

Dispondo de uma **sintaxe biológica** (dita motora), que atingiu o seu esplendor com o estilo de vida de caçadores-recolectores, a espécie humana apropriou-se de uma outra **sintaxe extrabiológica** (dita psicomotora e socio-histórica), dita cultural, que atingiu a sua transcendência máxima, primeiro com a linguagem corporal e depois com a linguagem falada.

É de toda a relevância referir que “os povos orais”, ou “povos sem uma escrita organizada”, existiram em idades muito primordiais anteriores aos que estamos a considerar, pois os que habitavam o *Oceano Universal Pansonoro Posterior* eram já portadores de uma cultura que os distingue claramente dos habitantes do *Oceano Universal Pansonoro Primordial*.

Deleuze e Guattari (2010) referem que sociedades orais, ou sociedades sem escrita, não significa que não tenham uma escrita, mas sim a codificação gráfica dessa escrita, designando os diversos referentes que têm existência e formação independente da voz.

As formações selvagens são orais, vocais, mas não por lhes faltar um sistema gráfico: uma dança sobre a terra, um desenho no tabique, uma marca no corpo, é um sistema gráfico, um geo-grafismo, uma geografia. E estas formações são orais precisamente porque têm um sistema gráfico independente da voz, que não se orienta por ela, que não está subordinado a ela, mas que lhe está conectado (...) e pluridimensional” (Deleuze e Guattari 2010, p. 249).

Anteriores aos chamados “Povos orais” do *Oceano Posterior*, os homens primordiais não deixaram qualquer vestígio assinalando a sua passagem pela terra, salvo os seus próprios esqueletos. Em fases mais tardias, no *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, em que o ser humano estava numa fase muito adiantada da sua evolução, dispunham, de um modo preconcebido, de objetos do seu meio físico, pedras afeiçoadas ao uso, por exemplo, ou então rasgos na madeira ou em pedras, pigmentos pictóricos incrustados em monólitos, objetos utilitários diversos de uso diário, domésticos, votivos, marciais, de caça. São os povos mais recentes, segundo as datações de Lascaux, que chegaram ao nosso conhecimento através de vestígios arqueológicos, artefactos, construtos, registos pictóricos vários, tais como os registos de Foz Côa, Altamira ou Lascaux, ou através de homens de hábitos culturais mais evoluídos que, centrados em questões de tornar

presente algo importante mas muito fugaz, ou então demasiado importante para não se ter notícia, fizeram questão de deixar, para a posteridade, *os autos de coisas vistas*, tal como, embora muito mais tarde, os primeiros escritos etnográficos de que há memória, de Heródoto referindo-se à Índia no ano 500 a.C.

Estes considerandos contêm a intencionalidade metodológica e ensaística para a construção de uma pragmática que estabeleça como termo de comparação o *Homo humi* e o *homo post humum*, sendo este último, nós, os homens que vivemos no *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno ou Atual*.

O primitivo *Homo humi*, “homem-terra”, era aquele cuja vida estava profundamente ligada à terra e se plasmava no dinamismo material do próprio planeta, incluindo a sua nascente vida mental. O homem de hoje, ainda que continue bem ligado à terra, vive mais nas representações com as suas ferramentálias, e com os seus mecanismos, alguns deles com inteligência artificial, exploradores de espaços nos planos do imaginário, daí a expressão *Homo post humum*, o homem pós, ou depois, do húmus, da terra. Insistimos na designação latina *Homo post humum*, pois estamos convencido que somos apenas isso e muito primitivos em relação à cultura que poderá ser a dos nossos sucessores de um futuro que se antevê distante...talvez esses, venham a preencher mais amplamente o sentido etimológico, *homo sapiens*. Isto porque achamos que o que se entende por progresso não tem predominantemente um sentido tecnológico do estar e do ter, é também não menos necessário que se entenda que o progresso vem do homem e a ele se destina. Deve portanto ter horizonte humanista, o progresso dever-se-á reconhecer de igual modo no sentido do ser, e do ser no agir, atendendo a que nada nem ninguém contem em si mesmo a sua própria razão de ser.

Acreditamos que este pensamento, ajuda a criar o ambiente no ato de comparar aquele homem *Primordial*, naquele estádio da vida na terra, com o do nosso tempo, no plano concetual na “atmosfera das escutas”, ser possível desenhar uma ideia de futuro, ainda que utópica, pois estamos convencidos que sem uma utopia bem fundamentada dificilmente perceberemos, para onde dirigir os nossos passos. Dizemos isto mesmo sem recorrer a Tomas Moro no seu discurso sobre a utopia.

Denomina-se de *Protomoderno ou atual*, o *Oceano Pansonoro*, cujas sonoridades não se integram nas ecologias que favoreçam o desenvolvimento do ser humano e da sua prole. Por exemplo, em *Corpo e Meio* de Sandro Aguilar, um dos filmes que analisámos para

estudar a sonoridade do Porto ao longo do séc. XX, apercebemo-nos que o ambiente sonoro terá necessariamente de evoluir para níveis mais de acordo com os requisitos do equilíbrio humano, devido aos longos tempos de exposição do protagonista a altos níveis de pressão sonora ambiente, que impossibilita a comunicação interindividual e consequentemente a vida em grupo, provocando alterações comportamentais fruto de desadaptações várias.

[...] dans quelle mesure les activités et les mémoires de la Société des Observateurs ont-ils réalisé cette rupture méthodologique qui aurait fait passer, selon Copans et Jamin, l'«anthropologie spéculative et compilatoire» du XVIII<sup>e</sup> siècle" à «une anthropologie empirique et critique» consciente d'elle-même et de ses objets (Kilani, 2000, p. 87).

Sabendo que a antropologia é uma ciência da observação no terreno, dada a escassa informação sobre estudos de antropologia do Som e de arqueologia sonora e a impossibilidade de realizar uma viagem no tempo, arriscamo-nos a partir para o estudo diacrónico do som e do desenvolvimento sensorial auditivo, recetivo e percetivo, cuja existência física se poderá apenas verificar como incrustações neuro psicobiológicas no próprio ser humano de hoje e em que as formas de representar estas estruturas evolutivas poderão ser complexas.

Rouch a [...] initié une nouvelle anthropologie même si cette discipline ne l'a pas vraiment réalisée : c'est qu'en effet il parle l'Afrique comme sa langue maternelle et ses contes sont naturellement enchantés, au point qu'on puisse presque se demander si l'Afrique n'aurait pas été inventée par Rouch (Piault, 2004, p.3).

Com método e sistematicidade, pode-se num esforço científico tentar perceber o que terá sido o *Oceano Universal Pansonorio Primordial*.

Brouillant les frontières de genres dans un souci de s'enchanter soi-même, il [Jean Rouch] déconstruit ainsi l'opposition dualiste fiction/non-fiction, poussant les personnages à se construire eux-mêmes pendant la réalisation du film ». La caméra de cet « antiraciste, anticolonialiste et anti-pétainiste [...] s'imisce au cœur de l'action, la modifie, la provoque, crée la réalité qu'elle décrit (Colleyn, 2004). (Diop, 2007, p. 3).

Também, inspirados em Wallon, segundo o qual

[...] O investigador deveria buscar superar o limite da racionalidade linear e redutora, que tudo condiciona a um plano causal único. Não é coincidência, deste modo, que alguns dos títulos de suas investigações versarão sobre "As" origens, e não "A" origem, de um determinado fenômeno ou comportamento psicológico (Silva, 2007, p. 155).

Assim, aventuramo-nos a abordar os estudos do som e da arqueologia sonora, apoiados em paradigmas de ciências diferentes, como a psicologia, a antropologia, a história e de artes como a literatura e o cinema, para procurar o sentido da discriminação do sonoro, i.e., o que é o som como elemento do ambiente, como elemento de cultura, como técnica e como pensamento?

No *Oceano Universal Pansonoro Primordial* o sinal acústico intempestivo, mais ou menos intenso, serviria para avisar se havia alguma alteração súbita. Deveria ser seguido com muita atenção e regularia muitos dos comportamentos dos indivíduos, potencializando os instintos de defesa da vida, da sobrevivência, das agressões ou caça, assim como possibilitaria o desenvolvimento de comportamentos de gregaridade e de procriação. Poderíamos colocar como válida a ideia de que nenhum som, enquanto tal, seria mal vindo. Intercalamos, aqui, que o mundo da sonoridade ambiental representou um papel de tal maneira importante para a sobrevivência do ser humano que, tal como já o referimos no cap. I, rejeitamos o termo ruído não só no âmbito da duração deste estágio da evolução mas em toda a temporalidade abrangida nesta investigação, a favor de uma epistemologia da percepção auditiva, onde se inscrevam as diversas significações expressivas dos sinais acústicos.

Cada som acrescentaria ou diminuiria a qualidade volumétrica e constitutiva aos locais que apenas se avistariam ou dos quais apenas seria possível ter uma visão parcial. Cada som representaria um sinal específico, sendo muito dificilmente admissível que o som com todas as suas descontinuidades semelhantes a ondulações marinhas, fossem acontecimentos não desejados, pois seriam o modo de antever com o ouvido aquilo que ainda fora do campo visual, se estaria a passar ao longe e de mostrar à consciência, a própria colocação do homem nesse meio visível ou já visto e agora apenas representado, e uma forma de ver o não visível ou em ângulo morto, completando assim o plano representacional desse espaço. Por assim dizer, o facto seria o ser humano encontrar os sons e decodificá-los e não ser o som a achar o ser humano com sentidos pré codificados, como na atualidade.

A construção geográfica dos lugares não se completaria circunscrevendo o ciclo sensitivo, percetivo, expressivo, apenas à visão com alguns ocasionais reflexos condicionados ou com algumas condutas condicionadas. Ao homem primordial ser-lhe-ia já possível tomar consciência das diversas tonalidades das sensações acústicas, organizá-las em percepções, interiorizar as respetivas representações, e substituir a visita dos lugares encontrados, pelo exame às representações interiorizadas desses lugares. Nesta representação com pouca linearidade, pois os sentidos desses sítios achados se achariam povoando pontos específicos desses territórios cuja construtividade teria já um reconhecimento em codificação sonora, água, terra, areia, pedras, cascalho, em cima, em baixo, perto, longe, forte, fraco, rápido, lento ... ou seja, as representações estariam

completadas com a subjetividade abstrativa que os sons lhes conferissem. A antevisão, assim formada de sons e cheiros e suas representações, tornaria possível um recondicionamento mais estratégico e adequado das posições às circunstâncias que se pré-anunciassem. Com exceção das trovoadas<sup>4</sup>, o som em si mesmo não seria com certeza assustador, mas sim aquilo que o teria produzido, e depois também os efeitos que se imaginava estarem-lhes associados. Neste passo da evolução, poder-se-á dizer, que embora com diferentes dispositivos, e tipologias recetivas, integrativas e expressivas de percepção acústica próprias, e com certeza também com inventários muito distintos de condutas condicionadas<sup>5</sup>, algo de semelhante se passaria com a quase totalidade dos restantes seres vivos (Skinner, 1953).

## 2. Desenvolvimento da função auditiva

Pretendemos agora, decorrente da desconstrução do mecanismo sensorial auditivo, entender melhor o sentido auditivo envolvido como elemento preponderante no processo da construção do homem, no seu meio físico, humano e geo humano, ou seja, a ontogénese da percepção auditiva e da corticalização complexa do córtex auditivo no contexto do cérebro (Cruz e Fonseca, 1982), e também como estes desenvolvimentos vão possibilitando a sociedade humana, ou seja, os percursos filogenéticos do ser humano.

Ainda hoje, a percepção auditiva continuaria de um modo mais decisivo a desempenhar esse papel, de um modo muito mais profundo, ao longo da rápida formação do ser humano, do óvulo ao feto e ao bebé, a partir de mecanismos com montagens hereditárias, evoluindo cognitivamente dos esquemas sensoriomotores à lógica proposicional<sup>6</sup>, e até a adultícia (Piaget, 1964), se para essa integridade o subproduto acústico do

---

<sup>4</sup> Catástrofes naturais como os ciclones e tornados, as grandes trovoadas, os vulcões, os marmotos e tsunamis, tremores de terra... são possuidores de sonoridades naturais impressionantes e devastam e aterrorizam a humanidade. Do ponto de vista tecnológico, e em todas as épocas, excluindo apenas provavelmente o *Oceano Universal Pansonorio Primordial*, os sons da guerra com as suas gigantescas sonoridades são indesejáveis. Quer umas quer outras dessas sonoridades não são bem-vindas. Ainda que do nosso ponto de vista (no âmbito dos fatalismos acústicos) ambas tenham e continuem a ter um papel no desenvolvimento da vertente espiritual e psicológica do homem.

<sup>5</sup> Comportamentos condicionados são os que se verificam em seres vivos quando a partir de um dado momento se substitui o estímulo natural por um sinal.

<sup>6</sup> Lógica proposicional ou formal, em Piaget (1964), é a característica da atividade cognitiva que se pode começar a verificar entre os 14 e os 16 anos, em que a ação cognitiva decorre só depois de amadurecidas as *conservações*. Esta ação cognitiva desenvolve-se na ausência dos objetos com as suas representações com construtos cognitivos prévios, podendo ser conhecimento atual ou uma previsão ou probabilidade, que uma vez constituída em *Schema* ajudará a formar por sua vez uma nova estrutura cognitiva.

desenvolvimento tecnológico das sociedades humanas no *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou *atual*, o permitisse<sup>7</sup>.

Ou seja, vejamos!

Se vivesse na cidade do Porto, hoje, em 2015, em que se inspiraria Vivaldi para reescrever a sinfonia das 4 estações? Que experiência auditiva, tão ecológica tão cristalina e tão elevada o permitiria chegar àqueles imagináveis níveis de inspiração?

“Naqueles primeiros dias, os ouvidos dos homens ouviram sons cuja pureza angelical não podia ser conjurada novamente, por qualquer quantidade de ciência ou magia” (Herman Hesse, cit. in Schafer, 1997, p. 31).

Este excerto de Hesse é citado por se tratar de uma achega para exprimir tipos ontogenéticos, que consideramos não estarem a ser cumpridos, devido a situações da doença acústica ambiental, denominada como *fatalismo acústico*, assunto a que voltaremos noutra capítulo. Ou o homem inventa um tipo de vida num pseudo ambiente completamente viável com pressupostos e paradigmas absolutamente diferentes e mais satisfatórios, ou então os sistemas naturais terão que ser integralmente respeitados e promovidos.

No que convencionamos como *Oceano Universal Pansonoro*, no seu estado *Primordial*, o ser humano não teria uma vida a partir de uma cognição desenvolvida, formando uma filosofia, mas uma espécie de tendência permanente de “estado de alerta” de “sensibilidade reativa”, não bem regulada ainda, e de “ação situada” usando funções da memória como suporte e base para a valorização das experiências e orientação das escolhas.

Os seus territórios vitais distribuía-se por três grupos essenciais: Atividade recoletora, terras de caça de abrigo ou de caminho. Qualquer uma destas áreas poderia ser ou conhecida ou desconhecida e seria povoada essencialmente por perigos ou por inimigos e só depois, por todas as outras restantes presenças, incluindo o próprio grupo como entidade de pertença para cada indivíduo. Pautados enquanto grupo pelos fatores da sazonalidade, pela sequência do dia e da noite, as presenças de grupos de indivíduos

---

<sup>7</sup>A investigação no terreno descobriu aquilo a que se chamou de *fatalismo acústico*, como já foi referido também no I capítulo e será circunstanciadamente referido no capítulo III, o *fatalismo acústico* é uma resultante sonora complexa e intrusiva de todas as sonoridades que habitam a cidade, ocluindo os restantes sons e diminuindo a qualidade acústica ambiental.

ligavam-se, basicamente, ao sentido da sobrevivência, alimentação, reprodução, questões de homeotermia, sono e, no essencial, às suas atividades com a finalidade de recoletar de caçar ou pescar, ou permanecer enquanto entidade “grupo” como unidade de pertença superior a cada um deles. Contudo, não existiria ainda a noção de posse no domínio de territorialidade neste passo evolutivo, confundindo-se a noção de defesa do território com a de autodefesa e que implicaria a defesa do lugar que se estivesse a ocupar. Talvez fosse mais real a designação recente de "espaço praticado" de Certeau (1990), em vez da designação de territorialidade. A presença ativa desses humanos transformaria os espaços encontrados, em lugares conhecidos e depois em lugares praticados.

O lugar praticado é algo fisicamente imóvel que depende das dinâmicas de deslocamentos de um coletivo para se re-significar e atualizar-se constantemente. O dispositivo que transforma o espaço em lugar é efêmero, mas adquire tal condição justamente por uma vivência temporal do indivíduo em determinado lugar (Guideroli, 2010, p. 80).

Os territórios são sobretudo lugares de confrontalidade coletiva. Neste aspeto, as conflitualidades tendo os territórios como objeto não seriam diferentes daquelas que se desenrolariam em relação a um outro objeto qualquer: caça, posição no terreno, um pau, a pedra em se está sentado ou mesmo um indivíduo do grupo, a água... Os territórios dos grupos de humanos primordiais teriam pois uma conotação mais de lugar de presença do que de lugar de posse. A existir neste momento, em que consideramos a noção territorial de posse no sentido que a cultura hodierna construiu, teríamos que admitir a possibilidade de haver partilha de um equivalente a atos de vontade. A socialização de alguns desses atos em termos de estruturação da experiência de sentido social, com a consequente consagração da noção de expansão e portanto de melhorias progressivas várias como ressarcimento dos esforços. Ora este estágio de desenvolvimento a existir circunscrever-se-ia, na contextualidade que já referimos, apenas a núcleos familiares de subsistência em confronto quase exclusivo com a natureza. A oposição organizada, como valor em si mesmo, a esta altura que consideramos, não deveria pois existir ainda.

A reflexão atenta não deixa de nos insinuar que a presença em continuidade de vários seres humanos em grupos, será corolário das relações de dependência vital dos progenitores, apoio mútuo eventual de outros indivíduos. O parentesco e as teias de dependência seriam o cimento coesivo dos grupos, como fixariam as condições de vida humana a partir das quais se desenvolveriam as disrupções destes primeiros grupos humanos. Se infere também com facilidade a natureza teatina dos grupos, ou seja

deambulantes, sem destinos importantes, obedecendo muito mais a hábitos que a outro tipo de escolhas de natureza mais convencional.

A diferença deste “homem” em relação aos restantes primatas estaria no *potencial prodigioso do seu sistema nervoso* que contaria, a partir de energia do comportamento, munida de uma memória e que imergia em uma subestrutura cognitivamente muito apta com capacidade de comunicação e que, por consequência, teria uma consciência, a par com um sistema psicomotor, impregnando um cérebro que inscrevia uma genética de evolutividade em capacidades de prontidão física e de inteligência, correlativamente à sua própria atividade desenvolvida com uma experiência que se enriqueceria com virtualidades resolutivas, que capacitariam o indivíduo nas áreas socializantes e nas adaptativas. E portanto estes homens e os seus grupos humanos, em constante desenvolvimento, evoluindo no aperfeiçoamento de todas as suas experiências, no interior do *Oceano Universal Pansonoro* em que estavam mergulhados, teriam aprendido a conhecê-lo, a sentir através dele, a perceber as suas geometrias, e sazonalidades, os seus estados, as ocorrências das deslocações, os seus objetos, os seres e o perceber integrado, das alterações das suas vidas, estabelecendo mentalmente as ideias dos seres e dos lugares, com as quais se iriam estruturando comportamentos e condutas.

Numa visão, de estilo desconstrutivo, já anunciada, entendemos que, para a genética da construção do espaço, utilizariam através da luz, as imagens, que não eram, ainda, resultantes de representações elaboradas e complexas, apenas retenções do espaço perceptivo imediato, iniciando-se a estruturação do “espaço atmosfera” e do “espaço solo”, já existentes na sua percepção simples e transitiva, mas ainda não estruturados. Sentindo e apreciando os diferenciais térmicos, conjugando a paleta de cores, de formatos, de texturas e de odores, estas operações constituindo holísticas “imagens ideia”, eram a prefiguração interna complexa das categorias externas a estruturar e a desenvolver cognitivamente. As “imagens ideia”, no seu início, seriam não exclusiva mas essencialmente constituídas por duas dimensões que iam sendo empurradas pela ação do “ressoar acústico”, provocadas por existências sono-produtoras que, ao produzi-las, nem sempre estariam visíveis, nem eram pertencentes àquela imagem-ideia do “espaço solo” que tinham presente. A montante, a exploração iria contribuir para o enlace de estruturas cognitivas, mais evoluídas nas categorias do pensamento. A

reversibilidade seria uma potencialidade adquirida, que iria estabelecer, entre as operações mentais e as suas representações, a característica única do ser humano.

As ações desenvolvidas pela experiência deste nosso antepassado nas tarefas que compunham a cada momento toda a sua experiência: na subsistência, mobilidade, relação, abrigo, possibilitariam os reequilíbrios cognitivos sucessivos que originariam a construção das categorias de “causalidade”, de “lugar,” “lugar solo” e “lugar atmosférico” que, reportadas na memória interativa das sucessivas experiências categorizadas, seriam a noção de espacialidade, concomitantemente, de tempo, de causalidade e de finalidade. Os processos de inteligência confundir-se-iam com a própria noção nascente do “eu”. Segundo Vygotsky (1991), o processo cognitivo, que se poderia entender como a reação circular entre diferentes operações cognitivas relacionadas por esquemas de ação, áreas de funcionalização das noções de duração, causalidade e finalidade, teriam constituído a partir do plano social restrito, a evolução mental e orgânica do *homo sapiens*. A parte mais significativa destas tipologias teria aparecido logo após a aquisição da completa oponibilidade do polegar, da postura vertical bem com a de uma visão estereoscópica frontal média, isto é, a linha de visão, do olhar permanentemente frontal, paralela ao plano do solo e com uma abrangência angular, na vertical ao solo de 180° e também na horizontal, podendo rodar 360° sobre o eixo corporal com o auxílio da flexibilidade do pescoço e dos membros inferiores. Com o imparável desenvolvimento dos seres humanos, a socialização dos significados relativos ao modo de ver de cada um, formaria a adaptabilidade humana, favorecendo a consolidação do estar em grupo. Partindo necessariamente de uma base social (Vygotsky, 1991) ir-se-iam estabelecendo, mas um pouco mais tarde, as adaptações sistêmicas e culturais de modo a serem regulados, segundo a ação, construtos físicos, hábitos e relações sociais que se tornariam possíveis na continuidade da evolução.

Já no período do *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, a utilização do fogo, da roda, do barco, do ferro, a domesticação de outros seres, e a construção do abrigo, i.e., não só o natural mas o pré-concebido surgiam enquanto defesa e permanência de grupos com propósitos ligados às atividades de sobrevivência, às insuficiências homeotérmicas e à defesa indicariam a capitalização de experiências e portanto a tradição oral.

Continuamos a falar sobre o desenvolvimento sensorial, referindo que os seres humanos do *Oceano Universal Pansonoro Primordial* não teriam deixado, como já mencionado, qualquer vestígio conhecido da sua passagem pela terra, salvo os seus próprios

esqueletos. A este ponto das considerações arqueológicas do som e da escuta, o espaço e o tempo desafiariam estes seres humanos a posturas tensas de vigília e de sensorialidade dirigida e atenta, para se poderem aperceber de todas as descontinuidades possíveis do meio, usando o arsenal sensorial humano da visão e sobretudo a energia acústica, que ininterruptamente chegaria aos bio-neuro-sensores do sistema humano, e destes às instâncias do sistema nervoso central onde, de acordo com experiências anteriores, a informação seria devidamente acomodada e o conhecimento produzido, armazenado em memórias (Cruz e Fonseca, 1982).

Com esta base experimental num sistema nervoso com elevado potencial evolutivo, o ser humano, ao longo das idades, foi construindo diversos produtos culturais, e por entre os quais está o uso da energia sonora: gritos, vocalizos, fala, linguagens, percussões, canto, melodias, sinais de comunicação sonora, assobios... Mais tarde, construiria também instrumentos, especificamente com a manipulação de objetos vários a fim de produzir som, objetos de diversas naturezas concebidos para produções sonoras distintas, e às quais eram dados diversos fins, mas também outros que se destinariam a reproduzir os sons de uns locais para outros, e também movimentos do corpo, que seriam expressão mimada de variados tipos de som, correspondentes a esquemas de ação, como cair, partir algo, saltar, apanhar um animal, e provavelmente também a construção de objetos diversos que pretenderiam figurar a memória de algumas dessas experiências importantes. O homem teria codificado, com marcas, entalhes ou brechas, algumas ações, lugares ou objetos que usava. É de supor que os sinais, entalhes ou riscos que codificariam ações ou objetos codificassem de igual modo e naturalmente os sons oralizados que usariam para os designar.

Geertz, notamment (1973), s'est occupé de relier la tradition de pensée évoquée plus haut (la théorie de l'homme comme animal incomplet) aux plus récentes découvertes et conclusion de la paléo-anthropologie d'un côté et de la neurologie de l'autre. Décisive est la découverte, de ce point de vue, de l'influence de la culture sur le développement du cerveau typiquement humain. Il est incontestable que le cerveau constitue un facteur fondamental de la culture proprement humaine : «le cerveau humain de type moderne» (celui d'*Homo sapiens sapiens*) est ce qui a permis «le plein développement dans un sens moderne de la culture» (Klein, 1995 : 269). Mais le cerveau est à son tour un produit culturel, parce que «la part la plus importante de l'expansion corticale humaine a suivi, et non précédé, le "commencement" de la culture » (Geertz, 1973 : 110). (Remotti, 1999, pp. 23-24).

Durante um longuíssimo período de tempo, os sons seriam produzidos pela natureza ou pelo homem. Como supomos que nada mais se ouviria vindo do espaço exterior, seriam estas as origens das produções acústicas de todo o planeta formando um Oceano e

implicando uma profunda envolvimento de vida sensorial naquele *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, segunda uma dimensionalidade composta por frequências, intensidades em campos sonoros e em planos sonoros.

Esta espécie de classificação indica a constituição dos parâmetros do que é audível, i.e., o quanto se ouve, onde se ouve, de onde vem o som, durante quanto tempo se ouve, bem como a identificação das fontes e a possibilidade das reproduções sonoras.

A este passo do discurso, é importante criar a consciência com a qual inequivocamente se possa ter claro acesso à compreensão a uma hipótese do modo profundo como os indivíduos se desenvolveriam na atenção aos sinais sonoros, no interior do grande e ainda Primordial, *Oceano Universal Pansonoro*.

Não seria apenas com base na memória que atualizaria os seus “mapas de hábito”, mas com base na reatividade do arsenal sensorial, sublinhe-se o acústico, visto que mesmo nas situações mais críticas, a visão serviria para confirmar a identificação visual, mas raro alertaria para os perigos que iria acarretar ou a localização exata dos objetos já percebidos e continuaria a ser o som a fazer as previsões e apontar os pormenores dinâmicos em torno de algo que já se estaria a avistar. A desatenção auditiva aos acontecimentos, no interior deste grande *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, poderia ser fatal para os distraídos, ou para os surdos.

A atividade individual e coletiva que, à semelhança de outros seres vivos, o ser humano também mantinha, contudo bastante mais inteligente que outro animal de qualquer outra espécie, iria aprendendo o que partilhava, e partilhando logo depois o que aprendia nas diversas atividades a que se ia dedicando. A um certo ponto desse processo, para além de muitos outros, terá iniciado a construção de objetos que apenas serviriam para produção de sons, pelo simples prazer de os ouvir. Possivelmente às primeiras dessas construções para considerar o som em si mesmo, ou para tomar o som como um produto a apreciar, ou mesmo como uma ferramenta ou como um objeto de partilha, não seria estranha a inspiração na atividade ocasional da produção de sonoridades por outros seres vivos, pássaros, insetos ou outros, ou a tendência ocasional, lúdica, e desordenada que resultasse da percussão de objetos diversos, quer pelas crianças quer pelos adultos que, desde cedo, teriam percebido, com facilidade, que após as primeiras percussões, haveria toda a possibilidade de atrair logo a atenção de alguém ou de alguma coisa.

As necessidades a que o desenvolvimento sempre está associado, desde muito cedo, teriam ocasionado o início da comunicação sonora, talvez o som para chamar alguém, simplesmente para chamar a atenção, ou para influenciar a conduta de outro, usar os sinais sonoros de outro ser vivo, ou um sinal próprio e sonoro do estou aqui, dito com a prosódia, de quem se assusta ou de quem se sente tranquilo de acordo com a situação. Ainda o uso do som equivalente a um objeto, ou a uma pessoa, ou o modelar de um modo onomatopaico para referir o respetivo objeto, o som de uma direção, ou a associação dos sons e dos gestos a vivências específicas: partir nozes, matar uma ave... ou finalmente o modelar em abstrato a vocalização de qualquer outro som, inferindo-lhe um sentido próprio, ou ainda para que se iniciasse uma ligação tendo o som como mediador...

[...] Até que ponto teria sido também uma espécie de fora de campo a criar a necessidade de dar voz à primeira intencionalidade melódica, que algum ser humano terá alguma vez experimentado. Sendo o instinto maternal, e suas expressões, comuns à maioria das espécies e sendo os bebés quase todos muito dependentes, especialmente os humanos... e aos muito pequeninos fala-se de mansinho, não com os gritos que se usam, sobretudo na ira. Admitimos que as mães já humanas, nos alvares da filogenia, terão simulado a sua presença para tranquilidade dos seus bebés, mantendo o som da sua voz suavemente audível, apesar de ausentes. Teria sido esta a primeira protocanção da humanidade? (Rodrigues, 2012, p. 9).

O som teria ido assim, gradualmente, ganhando uma individualidade própria iniciando-se também a génese do signo. Acrescentamos ainda que a mãe humana que cantava para que o bebé a julgasse presente apesar de algo distante, poderia, ao fazê-lo imitar os sons ou a entoação de aves que por perto se escutavam bem e não assustariam o bebé, sendo assim de admitir uma espécie de teoria de génese do canto humano.

Afigura-se-nos muito claro que, à saída do grande *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, o nosso sucesso e a nossa sobrevivência como espécie terão sido muito favorecidos devido ao desenvolvimento de uma boa discriminação auditiva, ou seja, ao convívio com o som. Estamos longe de pretender uma filosofia obsessiva centrada na perceção auditiva. Não podemos contudo deixar de ressaltar a enorme importância desta sensorialidade.

Em um plano mais de interatividade subjetiva, os processos das modulações vocais, da musicalidade, da estética, do sentido do proporcional, da fruição do meio e da emocionalidade coletiva, terão começado a ser memorizados e entretidos, ao lado de outros comportamentos mais prosaicos, como a manipulação de instrumentos, a escolha de espécies recoletáveis, as regularidades, cuidados diversos e os hábitos de ligação aos outros, lugares e território, devido à enorme plasticidade operacional do cérebro humano.

Se admitirmos que o início da modulação vocal ou da manipulação instrumental dos sons trouxe consigo a sua correlativa sensação rítmica e a noção de expressividade síncrona, poderemos supor que a dança terá aparecido e ter-se-á desenvolvido naturalmente. O facto de o ser humano ter uma individualidade social privilegia-o em relação à oportunidade para a aprendizagem, desenvolvimento, maturação e evolução sociais.

Vygotsky (1978) define o conceito de zona de desenvolvimento real e a zona de desenvolvimento potencial, para em seguida definir a zona de desenvolvimento proximal, pois esta última é um conceito resultante dos dois primeiros. Assim, a zona de desenvolvimento real é o conjunto de conhecimentos que permitem a um indivíduo resolver determinado problema sem ajuda de agentes cognitivamente externos, isto é, outro indivíduo ou fonte de informação que possa ajudar a resolver de alguma forma o problema em questão. A zona de desenvolvimento potencial é aquele conjunto de conhecimentos de que um indivíduo necessita para resolver determinado problema e que, embora tenha a potencialidade de os aprender com outros indivíduos ou fontes de informação, ainda não o fez, dizendo de outro modo, a zona de desenvolvimento potencial na zona de desenvolvimento proximal, ZDP, Vigotsky, (1991) é um conjunto de conhecimentos que um indivíduo pode atingir futuramente, ligado às ajudas, intencionais ou não, de outros agentes. Bem como à observação tornada experiência, dos modos de agir de seres semelhantes em atividades comuns, mas ainda não experimentadas.

Não conseguimos encontrar a história da dança circunscrita a esta época, entendida como aquela em que a ação interfere e age na formação do ser humano. Mas podemos de um modo desconstrutivo dizer que o desenvolvimento de uma criança na primeira infância depende muito dos seus atos. É a esta idade terrestre, na qual se aplica ao homem esta aceção, que se define, de acordo com Wallon (1942), como a natureza do tempo a que nós chamamos de Primordial na escala de desenvolvimento não do bebé mas do ser humano.

Contudo, diremos que os movimentos rítmicos do corpo, fora da ação que os originou, ou seja centrados em si mesmos, sendo esforço, ação e movimento, desligar-se-iam contudo, do esforço físico das situações do tipo compulsivo, nas tarefas de confronto com o meio, e ao mesmo tempo que esses movimentos eram executados, aportariam ao indivíduo que os praticava uma sensação de prazer. Sob este efeito, ir-se-iam criando inteligibilidades virtuais que, com as suas sonoridades originais, criavam matrizes memorizadas porque originariam sentidos diferentes e um novo espaço suscetível de ser preenchido, o plano

do imaginário. E assim, seriam evocados de cada vez, movimentos, ações e sonoridades de um real que se viveria no dia-a-dia, mas que nunca estaria presente nesses momentos.

Nestas envolvências, os seres humanos poderiam ocasionalmente obter um som não existente na natureza em estado livre, abrindo passo a novas categorias no imaginário. Todas estas performances poderiam com muita prática ter atingido níveis de um bom apuramento e que, muito provavelmente, constituiriam o grande elã cativante e hipnótico desse tipo de posturas em relação às sonoridades.

O espírito artístico... arriscaremos a inferir que poderá ter-se desenvolvido a partir deste nascente mundo imaginário e fantástico associado ao som, ao ritmo, à convivência, ao estatuto do desempenho que lhe estariam ligados. O reagir à vista de uma pele de tigre, quando o respetivo animal já não estava lá, apenas, pois, o seu símbolo, o temer o som que evocava e que alguém ali logo se sentiriam impelido a entoar... o medo vindo, não do respetivo animal, mas de uma imitação, envolta na respetiva pele, tal poderia ser a configuração antropológica da origem de um proto ritual.

Sublinhamos que o som a este passo da evolução valeria sobretudo pelo que evocaria. O som considerado em si mesmo é um estágio mais avançado da postura cultural do ser humano, mas também o é no do desenvolvimento de cada um enquanto indivíduo. A evocação da imagem ou do objeto visto iniciar-se-ia pela presença iconográfica de objetos que seriam a sua representação externa, tais como um chifre, um osso, um casco, uma pele. O símbolo que evocaria o objeto e seu mundo de significados, sendo a sonoridade a própria abstração tornada objetividade. Este fenómeno, de natureza coletiva, caracteriza-se por ter duas propriedades: ser evidente enquanto facto em si mesmo, e praticamente invisível quanto à sua natureza. Será, numa espécie de teoria das descontinuidades, isto é as ações tendentes ao preenchimento de uma descontinuidade das rotinas diárias ou das coisas conhecidas, constituem áreas contendo fatores para o desenvolvimento cognitivo e adaptativo. Surge ainda dentro destes raciocínios arqueológicos da antropologia sonora, e sobretudo na parte final da duração do *Oceano Universal Pansonorio Primordial*, um outro efeito, que se encontra intimamente ligado ao anterior e que se refere aos fenómenos de mudança muito gradual, abrangendo grupos, caracterizados por uma série de categorias de comportamentos interindividuais que seriam usados para compor uma performance mais comum, visto parecer-nos evidente que o desenvolvimento se deverá ter realizado à força de importantes momentos em grupo, em que o que é costume fazer-se e, se consolidado como proto tradição, irá sendo substituído por outras realidades, tão natural

e tão lentamente que acabarão por ser tão afincadamente assumidas como as anteriores, como se um cristal condenado à imutabilidade, adquirisse propriedades plásticas, nos momentos dessas alterações, sem, contudo, nunca perder a sua primitiva natureza original. Se nos exprimíssemos numa contextualidade mais poética chamar-lhes-íamos de “descontinuidades cristalinas”, e de igual modo, o fenómeno das evidências que uma vez vistas e ouvidas se tornam simples de descrever mas por mais evidentes que o sejam, nunca se conseguem explicar, ou se se conseguem, logo após uma outra “explicação” a pode ultrapassar por ser mais convincente, as “descontinuidades líquidas” conceito que se inspira em Bauman (2001). A descontinuidade líquida funciona como se a “evidência”, sem perder a natureza dos factos que a terão constituído, mudasse de formato em cada ponto de vista. Resumindo, os nossos antepassados estariam envolvidos em descontinuidades, umas líquidas e outras cristalinas, no interior do Oceano Universal Pansonoro Primordial.

### **2.1. A grande eclipse**

A transição do Oceano Universal Pansonoro Posterior para o Oceano Universal Pansonoro Protomoderno ou atual, quase se deu no nosso tempo, pois teve a sua origem sensivelmente após a revolução industrial. A sua característica fundamental constitui algo que pode parecer equívoco, isto é, as sonoridades audíveis, no mesmo meio em que o ser humano vive, condicionando muito o seu meio próximo, não são produzidas por ele mas por construtos técnicos que ele mesmo criou, que não foram criados para serem produtores de sons específicos, foram criadas para os mais diversos fins úteis do quotidiano, mas que, no entanto, produzem, geralmente sonoridades robustas, independentemente da vontade do homem em as querer produzir. E é este o fator fundamental que estabelece a separação entre o que é o mundo arqueológico do *Oceano Universal Pansonoro Posterior* deste nosso, em que hoje vivemos, e que ondula impulsionado pelas sonoridades naturais, mas essencialmente pelos ventos da pressão sonora da tecnologia humana que, não obstante, são gerados não pelo ser humano mas por dispositivos mecânicos, elétricos, eletrónicos ou cibernéticos, que o tornam num lugar desagradável e insalubre, e que chegam mesmo a perturbar o funcionamento dos sistemas naturais.

Não obstante a humanidade continua a fazer esforços no estudo, na investigação de processos que nos levem de retorno não a numa regressão cultural, mas ao recuar a um

estado que se inspire no estado natural do grande *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, onde possamos fruir da tranquilidade e da saúde que advirá do voltar a viver em união com a natureza, de colocar a “ontogênese central”<sup>8</sup> da função auditiva de novo em marcha, sem perder pitada dos nossos avanços científicos, tecnológicos e culturais.

Antes de haver audição já existia o som. O sistema neuro sensorial da audição é o resultado da evolução da vida para criar a adaptação do ser vivo à realidade complexa, ligada ao dinamismo dos produtores das variáveis sonoras que preexistiam no meio (Cruz e Fonseca, 1982).

Para que o presente estudo pudesse ser definido de um modo diferente, deveria estar enquadrado em investigações antecedentes na mesma temática, contudo e em rigor, tal situação não se verifica. A arqueologia do estudo do som, que desejaríamos uma área de estudos já desenvolvida e divulgada, está num estágio de uma quase pura inexistência. Os desenvolvimentos, no âmbito da antropologia, que surgiram como os mais esclarecedores relativamente a esta área de considerações, ou estão ligadas às várias disciplinas da arte musical ou à história da música.

“Quão fundo vai a nossa audição! Pensem em tudo o que significa compreender algo que simplesmente ouvimos. A qualidade divina de ter ouvidos!” (Roth, 2010, p. 326).

A quanto ficará resumida a magistral sinfonia de Vivaldi, as suas quatro estações, por exemplo, se não se tiver a possibilidade de convívio com as sonoridades que lhe são próprias, nos locais em que vivemos, trabalhamos ou visitamos? Pelo menos dentro das mesmas condições pansonoras de usufruto qualitativo que o próprio Vivaldi terá tido para se inspirar.

Excetuando Castro (2007), o autor que se referiu à arqueologia do som, de quem tivemos conhecimento, foi Ivan Capeller (2005), cujos estudos se situam numa área eminentemente cultural, privilegiando a escuta em detrimento dos processos da produção do som, não colocando os “objetos” escutados em categorias sistémicas diferentes, nem estudando a natureza e os efeitos das escutas não humanas sobre os homens. Capeller também não aborda a maioria das funções auditivas nos seus processos recetivos, expressivos e adaptativos.

---

<sup>8</sup> A palavra “central” pretende referir o desenvolvimento que acontecerá ao nível do sistema nervoso central devido a viver-se num sistema natural e cultural preservado.

No entanto, há uma grande quantidade de autores que estuda o som, mas no âmbito da etnomusicologia. Outros ainda que estudaram o som para além da sua intencionalidade comunicativa e / ou artística, tais como Schafer (1997) que com a criação do conceito de “paisagem sonora” atribuiu às sonoridades um importante valor paisagístico, ou dito de outro modo, ele próprio conferiu uma intencionalidade de sentido na orientação de fruição da sonoridade natural, referindo que os sons da paisagem poderiam ser ouvidos como um ato sinfónico da natureza; Pierre Schaeffer (1952)

Pierre Shaeffer estudou a sonoridade das ações e dos movimentos, chegando mesmo a constituir com isso música, a que chamou de música concreta; Luigi Russolo ([1913] 2009), para quem o próprio rumor assumiria uma forma de fruição com significações próprias, contornando a classificação de agradável e desagradável do conceito original. Michel Foucault abriu portas à independência do som face ao sentido linguístico que possa ter. O som assim considerado começou a ser um objeto passível de estudo independentemente de ser codificado em música ou em linguística e, para além de uma inevitabilidade sonora diluída na imagem, é uma forma de energia perceptível pelo sentido da audição, mas cujo espectro de implicações envolve o cérebro na sua totalidade. O sentido de equilíbrio encontra-se alojado nos dispositivos da audição.

Optámos por referir todas estas questões que povoam o universo do que consideramos ser o som e as escutas, porque um dos nossos interesses, como já referido, é o estudo diacrónico dos sons que a cultura das cidades produz ao longo dos seus processos diários de mobilidade, fruição e trabalho sem que se esqueça a presença sonora dos sistemas naturais.

### **3. Antropologia visual, Arqueologia do Som e da Escuta**

Heródoto terá sido no século V antes de Cristo, provavelmente, o primeiro autor a desenvolver a prática da documentação histórica de culturas estrangeiras, quando nos seus escritos, referiu tribos na Índia:

The tribes of Indians are numerous, and do not all speak the same language..... They who dwell in the marshes along the river live on raw fish, which they take in boats made of reeds [...] - Herodotus (Rawlinson, 2000, pp. 105-106). [...]

Today's modern practice of ethnography has its roots in such early works of historians like Herodotus and explorers like Marco Polo. Modern ethnographic research has seen its empirical application in the works of both cultural anthropologists and social science investigators (Hill, 1993). Over the years, this methodology has been enriched by contributions from leading ethnographers such as Boas, Goodenough, Geertz, Malinowski,

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

and others (Boas, 1920; Geertz, 1973; Goodenough, 1956; Malinowski, 1994). (Roy e Banerjee, 2012, p. 1).

A antropologia foi demasiado tempo uma ciência de palavras, e no final do século XIX

La tecnología cinematográfica se incorporó al trabajo de campo. Si la fotografía ya se usaba regularmente como técnica de exposición documental (Auguste Salzmann, 1854; James T. Barclay, 1955; Antonio Beato, 1862; John Thomson, 1868; etc.; cf. Joan Naranjo, 1998, p. 13), la aproximación desde el medio fílmico se singularizó en 1898, cuando una expedición al Estrecho de Tormes (en la que participaron, entre otros, Seligman, Rives o Boas) permitió a Alfred Cort Haddon recopilar abundante metraje. Lamentablemente, las precarias condiciones de conservación del material registrado lo deterioraron severamente, hasta el punto de destruirlo casi por completo (Rebollo, 2002, p. 34).

O uso dessas tecnologias nos processos da investigação possibilitou a criação da antropologia visual que, no entender de Piauxt (2000, p. 3):

[...] n'est pas seulement un lieu de production avec et par l'image et le son, elle prend en compte les processus de cette production à l'intérieur d'une réflexion épistémologique sur le développement même de la discipline. Enfin, elle s'interroge sur les images produites, en dehors d'un projet participant délibérément de son domaine, en lieux et temps spécifiques, images éventuellement pertinentes comme données pour l'analyse d'une situation particulière et/ou significatives au niveau d'une interprétation de modes d'approches d'une formation sociale.

Sendo a oralidade e a escrita sistemas organizados de comunicação da história, de experiências sensoriais e sensuais audiovisuais, contêm tudo exceto o audiovisual em si mesmo, embora contenham a sua representação, representações magistrais em muitos casos, mas apenas uma representação. Quem quer comunicar algo, não quer comunicar tudo, por exemplo alguém que queira informar que foi levar os filhos à escola, não quer verter tudo nessa simples comunicação, i.e., o que pensa da política educativa, da política dos transportes, da autarquia e da manutenção das ruas, da idade e estado de saúde dos filhos.... Mas tão simplesmente que foi levar os filhos à escola. Aqui a antropologia visual querendo compor a mensagem, deveria trazer-lhe a sua componente viva, aquela que o texto escrito ou oralizado refere, mas que não está lá. Não deveria contudo trabalhar para querer tudo em tudo, mas tão-somente o que a pessoa quis dizer. Ou seja, o audiovisual aqui não seria o ilustrador apenas, mas como ficou nítido aquando das considerações do *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, tenderia a ser a completude para uma devolução à mensagem, daquilo que a sua natureza não deixa conter, “fator” este que terá sido também, na sua expressão dialética, a mesologia genética da oralidade e do texto.

Defendemos que a escrita audiovisual etnográfica siga a mesma linha de nexos, mormente se tiver os alvos no campo da arqueologia sonora, sendo aqui que se declara a fronteira, no domínio da utilização do filme, entre a tecnocracia fílmica e acústica. Nos terrenos etnográficos, assim como Rouch dizia não conceber a investigação sem uma câmara, visto

o cinema ser “el único medio que yo tengo para enseñar a los otros cómo los veo” (em Delgado, 1999, p. 64), também consideramos que se deve filmar como quem escreve, e que se escreva como quem filma, isto é, se elabore uma escrita fílmica *logosonovisual*, que vá direta à realidade, que aceite que o particular a que se refere pertence ao global e que o desenvolvimento do particular acabará por revelar o global, sem as insuficiências conhecidas do texto audiovisual e que tenha a abrangência estilística e imagética da mensagem textual, e se deixem, nos processos de montagem do filme, as induções gratuitas das tramas causais do óbvio parasintático, já que, apenas para quem vê, o contorno da realidade que é descrita, ficará dependente acima de tudo do que se observa e do génio do observador.

Não é questão despicienda a evidência de que os informantes etnográficos, possam também usar fotos, textos e discursos sujeitos às mesmas regras que os do antropólogo e que testemunhem factos muito parcelarmente. A parcialidade é um dado etnográfico, não o fator positivo de uma verdade descontextualizada. Poderíamos supor então que isso colocaria em causa o valor da investigação do antropólogo, mas tudo o que é humano é descontínuo, e isso terá apenas todo o valor de um considerando, mas não obstará a nenhuma das processualidades metodológicas da antropologia visual.

Um facto não perde com o texto que o descreve cientificamente, passará pois a ser o facto mais a sua descrição (Merleau-Ponty, 1998). Resta-nos uma pergunta para a qual tentaremos ensaiar uma resposta logo que possível: O que deverá ser considerado “obra etnográfica” de um estudo, no âmbito da antropologia visual, tendo em atenção que deve apresentar, em parâmetros científicos, a realidade como matéria-prima, ficando a tarefa de teorização interpretativa para a antropologia?

Margaret Mead (1995) afirma que a "anthropology became a science of words" (p. 5)

Foi na América do Norte por volta da Segunda Guerra Mundial que a antropologia visual começou a tomar forma de disciplina independente (Banks and Morphy, 1997). Margaret Mead, uma estudante da Benedict's University, que no seu próprio terreno, e particularmente em Bali, em colaboração com Gregory Bateson (1936-1937), propôs o uso das tecnologias de gravação de registos no terreno da investigação, (Banks and Morphy, 1997). Tanto Margaret Mead como Gregory Bateson estavam familiarizados com a utilização de filmes e fotografias, técnicas utilizadas nas démarches das investigações pelas ciências no Ocidente, e portanto, esta espécie de opção havia seguido

a tendência já notória da ciência antropológica observacional tal como o referiram Spencer, Haddon e por extensão Boas (Jacknis 1989 in Banks and Morphy, 1997).

As tecnologias ligadas às imagens não pararam de evoluir desde o aparelho de Niépce e Daguerre, até às máquinas japonesas a partir das décadas de setenta do século XX, máquinas bastante perfeitas e com preços acessíveis para todos as bolsas.

Houve grandes passos tecnológicos nos registos de imagem que influenciaram decisivamente os métodos etnográficos, designadamente a miniaturização que possibilitou o ampliar de uma forma inquestionável as possibilidades ligadas à portabilidade dos seus dispositivos produtores e conservadores da energia, o aparecimento de aparelhos com tecnologia digital. Foi, essencialmente, com a implantação rápida das altas tecnologias digitais que a utilização de programas especiais em computadores, se abriram as portas para as edições dos sons e das imagens, a custos acessíveis, e ao alcance de qualquer estudioso que o desejasse. Foi uma autêntica democratização tecnológica, na redução de custos da energia com a utilização de baterias pequenas, duráveis e algumas delas recarregáveis com energia solar, e custos acessíveis, não só no processamento, na montagem e na pós-produção.

Em relação à substituição das películas químicas dispendiosas de difícil conservação e morosas de processar, pela tecnologia dos algoritmos digitais em chips próprios, sobreveio o progresso galopante a partir da última década do século XX.

As tecnologias da era digital garantia o acesso às altas tecnologias ligadas à atividade fílmica por parte de um número de pessoas exponencialmente maior que o anterior.

As palavras, inquestionavelmente, permaneceriam, como um meio de grande amplitude circunstancial na expressão das narrativas e comentários. Tal como a imagem, ocuparão a centralidade expressiva nos métodos da pesquisa. As palavras surgem, na sua origem, como visão e audição codificada, representando ou evocando os respetivos referentes. Melhor dizendo, a centralidade das palavras e a do som que as exprime, equivalem-se no seu potencial informativo e expressivo. O som não terá sido completamente arredado da noção de texto, mas certamente que tem sido subalternizado em relação a outras variáveis da comunicação, cognição, visão, sensorialidade e sensualidade.

No plano das representações, a escrita nada faz ouvir, nem são mostradas imagens, quando muito, pode descrever ou evocar, até com elevada arte e génio, mas a escrita não contém o “real como matéria-prima”...é a escrita juntamente com o audiovisual

etnográfico, enquanto unidade, o que mais se aproxima desse objetivo, ou seja, escrevemos sobre o real e escrevemos sobre o filme do real. Este último poderá constituir a verdade equivalente à da consciência que os sujeitos, no facto, poderiam ter de si mesmos e da situação. Poderemos para fins académicos aceitar que o bom texto etnográfico será perceptivelmente também audiovisual e que o audiovisual etnográfico terá muito do rigor construtivo permitido pelo texto, ultrapassando a função de ser auto de notícia, em nada um substitui o outro.

### 3.1 Do pré-cinema ao cinema

Antes dos irmãos Lumière houve avanços e tentativas sérias na técnica das imagens em movimento. Em 1872, Eadweard Muybridge em San Francisco, para resolver uma disputa sobre o trote dos cavalos realiza a primeira sequência de imagens em movimento procedendo à sua decomposição do movimento através de uma longa sequência de imagens.

Em 1887 Étienne-Jules Marey, utilizando película polaroide inventada por Thomas Edison, e aquilo a que se chamou carabina cronofotográfica sincronizada com 30 câmaras fotográficas, voltou a tomar o homem como tema dos trabalhos com imagem, Félix-Louis Regnault, um jovem antropólogo utilizando a fotografia de tempo sequência, realizou uma série de imagens em movimento que lhe permitiram fazer o estudo estrutural dos movimentos do corpo humano, marchar, correr, trepar, patinar... E em 1900 aquando da exposição mundial em Paris, Regnault e o seu colega antropólogo Louis Azoulay, usando sequências de imagens e pela primeira vez os cilindros de Edison para gravar som, realizaram aquilo que Jean Rouch considera o primeiro filme etnográfico propriamente dito, ou o primeiro Museu Audiovisual do Homem.

Ethnographic museums must contain chronophotographs. It is not enough to have a loom, a wheel, a spear. One must know the way they operate, and the only way to know this precisely is by means of the chronophotograph (Regnault, 1900, p. 422).

Só se vê, olhando as imagens com os nossos olhos, só se ouve, escutando os sons com os nossos ouvidos, lendo um bom texto, pode imaginar-se tudo isso, através da inteligência e das vivências de cada um. Cria-se um lugar de descontinuidades concetuais muito próprias dos inícios do século XXI. A posição *metarracionalista da descontinuidade* (Rodrigues, 2012) aceita que nas áreas de estudo das ciências sociais, haverá sempre um pouco do investigador naquilo que se estuda, quaisquer que sejam os factos a que resolva dedicar a investigação.

A antropologia visual está ligada à tecnologia dos filmes e das filmagens, sendo desde o início do cinematógrafo dos irmãos Lumière, o homem o tema principal das filmagens, e a verdade do que se passa com ele em distintos momentos e fases da sua vida.

O cinematógrafo, um termo que consideramos mais adequado do que o posterior “câmara” de filmar. O cinematógrafo, ou seja, escrita de imagens em filme (película) para cinema, aparece com os irmãos Lumière. A eles se deve a primeira exibição pública de cinema propriamente dito, no Salon Indien du Grand Café au Boulevard des Capucines, em 1895. Cinco anos depois, na exposição Universal, em Paris, a maior realizada até hoje, o cinema tinha já um lugar em destaque. A exposição feérica numa ode à eletricidade e ao progresso do século XX, Paris saudava o futuro. O “Cinéorama” tinha reservado um programa com instalações gigantes destinadas à exibição dos filmes, porém não pode ser ativada devido a problemas vários, inultrapassáveis para o momento. Contudo, outras iniciativas menos ousadas tiveram êxito assinalável, os filmes acabaram por ser projetados na grande galeria das máquinas, usando projetores de imagens no formato 35 mm para um ecrã de 16 por 21 metros, mais de um milhão e meio de espectadores viram estas sessões de filmes da Sociétés Lumière.

Foi a convulsão social provocada pela Primeira Grande Guerra, bem como a Revolução Russa ao lado da revolução intelectual europeia, a origem de uma reflexão profunda acerca dos valores, que possibilitaram um refinamento para definição do lugar da câmara de filmar, no pensamento, nas atividades, nas profissões, na ciência... por entre os homens (Rouch, 1995).

Segundo Jean Rouch (1995), a este ponto da história, a antropologia visual é inventada por dois génios: Robert Flaherty explorador que, apesar de não ter disso consciência exata, foi o iniciador da atividade etnográfica com máquina de filmar, e Dziga Vertov, um futurista poético, que muito embora sem o saber, construiu uma sociologia, um etnógrafo e um sociólogo, que apesar de nunca se terem conhecido um ao outro, é não obstante a eles que ficamos a dever tudo aquilo que hoje tentamos fazer. O profundo embutimento da realidade no cinema a eles se ficou a dever. Piauxt (2000, p. 53) acrescenta a estes dois nomes que consideram, tal como Rouch, como os pais fundadores do cinema etnográfico, alguns antropólogos:

En ce qui concerne les anthropologues, après les expérimentations et les programmes didactiques de la première heure, certains comme Franz Boas ou Marcel Griaule se sont intéressés à l'enregistrement cinématographique et l'ont pratiqué mais il faudra, nous le verrons, attendre les travaux de Margaret Mead et de Gregory Bateson en 1936-1938 pour

qu'une réflexion émerge sur l'usage de ces instruments dans le cadre d'une recherche de terrain.

Para Flaherty em 1920, filmar a vida do povo esquimó das regiões austrais não seria recolher imagens de um apanhado sinótico de diversas coisas por entre o povo, mas da vida individual de uma só família esquimó, pessoas com nomes próprios. O *Nanook do Norte* não consistiu em filmar “coisas”, no domínio do esotérico, mas um empreendimento que pretendia evoluir numa base de honestidade e obter uma narrativa gémea do real, nem que para isso fosse necessário recorrer à explicitação didática das recolhas de imagem com a colaboração e assentimento de Nanook e da sua família.

Quando Flaherty planeava o seu filme *Nanook do Norte* com o sujeito a etnografar, não fazia ideia que estava a iniciar a *observação participada* que ainda hoje, no século XXI, os antropólogos usam. Ao projetar as imagens tomadas durante o dia, Flaherty possibilitou a Nanook a observação e a referência a si no desenrolar das suas atividades, e ao homem da câmara, o *feedback*, o calibrador da narrativa. E porque entre a família Nanook e Flaherty havia um terceira parte que também entrava no empreendimento, a “câmara de filmar” que com uma memória infalível guardava a informação, se instituiu assim o processo metodológico da “câmara participante”.

[...] Undoubtedly, when Flaherty developed those rushes in his cabin, no one realized that he was condemning to death more than 90 percent of film documents that would follow. No one realized that they would have to wait some forty years before someone would follow the still-new example of the old master of 1921 (Rouch, 1995, p. 82).

Podemos imaginar num texto de Steinbeck ou Zola, o viver de Nanook do Norte, mas seria exatamente o imaginar primeiro, para ficar depois com uma visão dos factos. Na narrativa de Flaherty, talvez se dê o inverso, é-nos primeiramente oferecida uma visão, para ficarmos depois com a possibilidade de uma incursão pelo imaginário. Esta viagem pretende em *Ítaca* encontrar-se com o exemplo de Flaherty, no fórum da academia dos etnógrafos.

Dziga Vertov, o segundo génio que, segundo Rouch, inventou a antropologia visual fazia equivaler a inteligência humana do olhar à inteligência da máquina na atividade do filmar, com potencialidades muito ampliadas, a que Vertov antropomorfizou chamando à objetiva da máquina de filmar o olho-câmara.

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico.  
Eu, máquina, mostro-vos o mundo do modo como só eu posso vê-lo.  
Eu liberto-me desde hoje e para sempre, da imobilidade humana, eu **estou em movimento contínuo**, aproximo-me e afasto-me dos objectos, deslizo por baixo deles, trepo por cima deles, movo-me ao lado de um cavalo a correr, irrompo, em plena velocidade, na multidão,

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

corro diante dos soldados que carregam, volto-me de costas, voo com os aeroplanos, caio e levanto voo, com os corpos que caem e que sobem. Aqui estou eu, aparelho, lanço-me seguindo a resultante, ziguezagueando no caos dos movimentos, fixando o movimento a partir do movimento saído das combinações mais complicadas.

[...] Coloquemos uma vez mais de acordo: o olho e a orelha.

A orelha não espia, o olho não escuta.

**Partilha de funções.**

**Rádio orelha – é a montagem do eu escuto!**

**Cine-olho – é a montagem do eu vejo!** (Granja, 1981, p. 44).

Dziga Vertov, o futurista poético, tinha-se incumbido de filmar a revolução, não estava preocupado com equipagens e aventuras, mas gravar episódios da atualidade histórica da Revolução Russa. E assim Vertov, o poeta transformou-se no militante que tentando perceber a estrutura arcaica do filme noticiário do seu tempo, inventa o Kinok, o “cine-olho”. Vertov constrói o conceito do “ver cinematográfico” em torno da lente da objetiva da câmara de filmar (Rouch, 1995).

[...] Eu sou um cine-olho. Eu sou um construtor.

Coloquei-te, a ti, criado por mim, na sala mais extraordinária, que não existia antes deste momento, e que também foi criada por mim.

Esta sala tem doze paredes que fui buscar a diferentes partes do mundo.

Combinando as filmagens das paredes e dos pormenores, consegui dispô-las na ordem que te agrada e consegui construir com precisão, baseando-me nos intervalos, uma cine-frase que, justamente, é essa sala.

Eu sou o cine-olho, eu crio um homem mais perfeito do que Adão, crio milhares de pessoas diversas segundo esboços e esquemas prévios.

Eu sou o cine-olho.

A um tomo as mãos mais fortes e as mais ágeis, a um outro as pernas, mais esbeltas e as mais rápidas, a um terceiro a cabeça mais bela e mais expressiva e, com a montagem, crio um homem novo, perfeito (Granja, 1981, pp. 43-44).

Piault (2000) defende que ao "cine-olho" de Vertov se deve acrescentar o "cine-orelha", pois é a ele que se deve a primeira longa-metragem documentária sonora, *Enthousiasme ou Symphonie du Donbass* (1930-1931),

Avec les premières interviews en son synchrone et l'inclusion des sons réels à l'image. Le film montre ce passage au cinéma sonore: les appareils d'enregistrement apparaissent à l'image, d'abord muette puis sonore. Le son, monté également comme l'image, participe ainsi à cette conquête de la totalité des sens possible pour laquelle combattait Vertov. C'est le développement du bassin minier du Don en Ukraine avec le bruit des machines, le sifflement des locomotives, les discours et les chants mêlant les sons aux images pour construire une symphonie concrète. Le film fut mal reçu par la bureaucratie moscovite et, semble-t-il, provoqua une certaine mise à l'écart du réalisateur malgré (où à cause?) de son immense succès à l'étranger. Pour cette brusque intrusion du son ajoutait-elle à l'image un sentiment d'expression directe et de liberté dont les dangers ont été pressentis par l'appareil d'État soviétique? Mais il provoqua l'admiration de Charlie Chaplin qui écrivit en 1931 à Vertov: "Je n'avais jamais imaginé que des sons mécaniques pouvaient être organisés avec tant de beauté". (Piault, 2000, p. 61).

Datam do fim dos anos 20 e do início dos anos 30 do século XX, ou seja, na passagem do cinema "surdo" (Chion) para o cinema sonoro, os filmes intitulados como "sinfonias de

idades" realizados em contextos sociais, culturais e políticos distintos, de que destacamos *Douro Faina Fluvial* (1931) de Manoel de Oliveira, filme "surdo" a partir do qual realizámos um exercício académico de sonorização, tentando, através de recolha de sons em bases de dados sonoras, aproximar-nos dos sons originais daquele tempo (voltaremos mais detalhadamente a este assunto no capítulo IV).

A primazia da imagem sobre o som, em todos os passos da história do cinema, e na área que mais nos diz respeito, a da história da pesquisa etnográfica, surgiu ao lado da evolução técnica respetiva. Primeiro, surgiu e desenvolveu-se a tecnologia da imagem e só depois, já em meados do século XX, surgiu o microfone e as tecnologias de registo de som. No filme *Chronique d'un Été* (1961) de Jean Rouch, algumas pessoas entrevistadas por Marceline Loridan assustavam-se com o microfone por ser um instrumento tecnológico praticamente desconhecido. Há, no fundo deste critério, que parece ser natural, a evidência essencial de que aquilo que permanentemente nos mantém no interior do real será de facto a visão. Contudo, o real tomado pela sua imagem e o entendimento do sentido em vez da sonoridade que o veicula, são os factos que obrigam que a linguagem fílmica cresça e se desenvolva, pois o real está longe de ser apenas a sua imagem ou a sua sonoridade. Consideramos, por isso, a imagem, tomada só por si, excessivamente elástica para ser levada a sério. Ou seja, o som faz parte do ver como o ouvir faz parte do olhar (Penafria, 2003).

No plano da tecnologia fílmica, como distinguiremos, por exemplo, olhando imagens de um automóvel parado, se este tem ou não o motor a funcionar. Sem uma indicação sonora, um fora de campo, como saberemos por que razão determinado animal estancou de repente, ou como poderemos ver através da porta fechada de um estábulo se estão animais lá dentro, se são muitos, e que animais são, ou então, em certas circunstâncias como se distingue se uma multidão está silenciosa ou aos gritos, e sem o som como saberemos qual será a tonalidade emotiva dessa multidão, ou como distinguiremos se o ambiente de árvores verdes é mais ou menos ecológico, sem o silêncio ou o som dos animais que virtualmente por ali estejam, ou ainda como saberemos se na planície corre ou não uma aragem, como saberemos em um ritual se há ou não cânticos, e qual será a sua toada emotiva, poética, votiva, dramática? Fora destes exemplos, comezinhos, é certo que, como defende Chion (2003, 2011), o mundo do som é um mundo próprio, com mensagens e sentidos particulares, como o fez sobretudo, na época do cinema "surdo" em que a câmara também poderia dar com planos visuais estas ideias sonoras. Contudo, teria que

fazer do som centralidade dessas imagens, seria uma espécie de gravação visual, o que poderão ser bons planos de estilo mas não responde à pergunta, apenas a recoloca. O som encontra-se pois de tal maneira diluído na imagem, que, no dia-a-dia, por vezes, consideramos a imagem pela visão do real e o som pelo seu sentido, ou tal como a cor ou o brilho, toma-se o som como se ele fosse uma qualidade intrínseca da imagem, e se a imagem não for acompanhada da sua sonoridade própria, a tendência natural será levá-la em consideração mesmo que não esteja presente, tal se explica pelo cinema mudo, ou surdo no dizer de Chion, porém o inverso também é real, o que demonstra a reversibilidade cerebral do homem e as imensas possibilidades expressivas da arte.

No cinema de ficção comercial, o realizador não se preocupa tanto com a história a contar, mas com a estruturação de uma narrativa que construa o espectador como um indivíduo emotivo, que em função do dispositivo fílmico usado, vai reagir, sentir de forma previsível, pois é dessa capacidade de antecipação do comportamento do espectador que depende o êxito comercial do filme, qualquer que seja o seu tema. O som terá sem dúvida um papel muito importante, na medida em que irá ancorar a narrativa a determina da época e a tonalidades emocionais que deseja presentes no espectador ao longo da fruição do filme. (Rodrigues, 2011, p. 178).

De acordo com Penafria (2003), a construção daquele espectador emotivo que a narrativa do filme do tipo comercial<sup>9</sup> deseja construir, de modo a poder conduzir as suas emoções assegurando a fruição do filme e o seu sucesso como cinema, é sobretudo devida à organização sincronizada das sonoridades fílmicas (Penafria, 2003, p. 2).

[...] O cinema só nasceu sonoro na sua versão individual – *quinetoscópio* de Thomas Edison. Na versão pública, a dificuldade em sincronizar a imagem com o disco rotativo de som, só seria ultrapassada em 1926 com a padronização pela Vitaphone da velocidade de projecção, 24 fotogramas por segundo para a imagem e 33 1/3 para o disco de som. O uso do fonógrafo de Edison destacou-se mais na gravação e difusão musical. “ (...) uma das primeiras utilizações bem-sucedidas do fonógrafo foi como máquina de ditar textos para posterior datilografia, de larga aceitação nos escritórios do final do século passado.” (Arlindo Machado, 1996, p.50). Como Machado realça, o percurso que o cinema seguiu foi mais no sentido de dar som à imagem e não, como tinha pensado Edison, dar imagem ao som.

---

<sup>9</sup> Esta investigação define como cinema comercial, aqueles filmes que circulam na sociedade de consumo, como qualquer outro produto de mercado. O objeto é propulsionado pelas campanhas publicitárias, justamente porque ninguém sente falta disso, é o marketing, que utilizando igual procedimento como para qualquer outro produto, cria artificialmente o espaço social feito de estruturas com estéticas, princípios, valores, desejos, muitas vezes inoculados à custa da tentativa de deformação dos existentes, ou hipervalorização seletiva de outros, espaço social este, onde depois vai recrutar os seus espectadores. Filmes muitas vezes assentes em um nome ou um assunto mediático do momento. Muitas destas obras são espetaculares captam a atenção e entretêm, as suas narrativas não irão esclarecer nem acrescentar nada a não ser a si mesmas, à sua própria história. São filmes para usar e deitar fora, destinando-se ao entendimento imediato dentro daquele espaço que o marketing originou, pretendem acima de tudo captar a atenção, captar a emoção e ter lucro, o mesmo se passa com aquele cinema cujo sucesso tem com base exclusiva uma exploração desenfreada dos sentidos (Baudrillard, 1968). Além disto não podemos deixar de reiterar que para nós, o marketing, geralmente não passa de uma doença da civilização.

Achamos oportunas as noções que nos encaminham a considerar que o cinema na sua origem, ainda que na sua versão inicial individual, tenha passado pelo esforço de dar imagem ao som e não o inverso, apesar de ser facto que não decorre senão da circunstância e do condicionalismo da história da tecnologia. Aderimos a ela por considerarmos que é um modo facilitador para trilhar novos caminhos na apreciação da unidade som imagem, no cinema e na antropologia. O que os separa, quanto a nós, está sobredeterminado pelo condicionalismo tecnológico e não corresponde a qualquer escola de pensamento centrado na experiência deste tema, embora, o pensamento existente só tivesse sido possível exatamente devido a esses condicionalismos tecnológicos.

### **3.2. Da antropologia visual a uma antropologia do som?**

O epistema que daqui pretendemos arremessar em direção às metodologias de pesquisa em antropologia sonora, pode ser percebido no enunciado que diz que o cérebro recebe a informação como um todo quer venha dos olhos, ouvidos, membros, pele, nariz, matriz emotiva... ou simultaneamente de todas estas localizações, e é processada por todo o cérebro havendo depois lugar a processamentos específicos em áreas mais especializadas. A informação acaba por se unificar em uma unidade, que corresponderá à organização interna das sensações externas, num todo, que poderá constituir o conhecimento, que decorreu da experiência sensorial externa, mas também da do estabelecimento de novas representações culturais internas.

As operações podem ter, portanto, passos cerebrais percetivos, recetivos e expressivos, a mais espontânea reação ou crítica que então surja, será um momento expressivo externo (Fonseca, 1982). O dado antropológico obtém-se, depois de tentar explicar a razão por que é que algo de tão individual obedece a processos sociais específicos.

A *escuta* não pode ser definida apenas um conjunto de sensações auditivas, ao contrário do que refere Rodaway (1994), escuta é quando por alguma razão, a atenção centra o dispositivo auditivo em um som ou sonoridade particular. Neste passo a audição será composta apenas por sensações sem um sentido muito definido. Esse conjunto de sensações auditivas, depois de organizado constituirão perceções que podem já apontar para objetos mais ou menos complexos. As perceções são aqui entendidas como sensações organizadas, a perceção organiza a sensação, não prescinde dela, como parece subentender-se do discurso de Rodaway. Por sua vez, estes objetos mais ou menos complexos, serão associados a algo, geralmente constituído por experiencias anteriores

correlatas, e que depois de estruturadas, constituirão para aquele momento, a representação interna do objeto ouvido nesse espaço sonoro, este, já no plano de consciência cognitiva. Este elemento cognitivo pode adquirir um significado social e ter sentido cultural. A este ponto da progressão, a audição, pode vir a regular outros comportamentos: cognitivo, social, afetivo ou de um qualquer esquema de fruição.

A audição contínua pode não contar com momentos de *escuta*, o que não quer dizer que não se possa ter consciência desses estados auditivos. Existem porém no domínio da arte exceções a isto tudo. Vincent Van Gogh, por exemplo, declarava-se capaz de ouvir as cores, o que, de algum modo, estará em concordância com Alfred Tomatis (1987) que concluiu que o ser humano ouve com o corpo todo.

Num breve parêntesis, acrescentamos uma apreciação daquilo que no plano Antropológico se pode chamar de “perturbação pelo som dos processos da atenção” e consequentemente da atividade inteligente do homem. Embora em termos gerais raramente estejamos de acordo com Rodaway, ele e outros autores, subdividem as percepções auditivas da audição em contínua e as da escuta, em audição passiva e audição atenta (Rodaway,1994), o que nada nos esclarece sobre o esforço que fazemos para perceber aquilo que com estas centrações pretendemos definir. Isto é, qual a natureza e o funcionamento do preciso ponto de contacto entre a sonoridade urbana e os cidadãos, enfim, para deixar melhor sublinhado, poderíamos chamar-lhe “*a célula das sinapses sociofónicas*”, ou seja e em sinopse, o potencial de confronto da sonoridade urbana produzida no exterior, impessoal e incontornável, com o fluxo da atividade mental do homem nas suas diversas ocupações.

Segundo William James existe o “*The Stream of Consciousness*”, os pensamentos no cérebro humano fluem ininterruptamente ao longo da vida (James, 1892). Lacan (1984) conclui que uma cadeia mais ou menos complexa de significantes constitui o sentido que continuamente nos impregna o pensamento, o ser humano deixa-se determinar completamente pelo sentido complexo contido no último elo de cada uma dessas cadeias no momento em que é atravessado por ela, momento em que, nessa base, a atenção e a consciência se correlacionam constantemente. Assim o *pensar* confunde-se (com o ser que é reconhecido pelos outros) e também com o próprio *viver*, o que vai ao encontro da máxima cartesiana *cogito ergo sum*.

Ora, o viver, ou melhor dizendo, o modo sistémico, como nos vai sendo possível mobilizar as nossas capacidades, no seu conjunto consideradas, para a experiência do quotidiano, pode sofrer alterações com variadíssimos fatores, sendo o som o mais presente e um importante suporte da "*fieira do simbólico*" que o sujeito segue.

A função auditiva, sob forma de escuta, de fruição ou consentida, ou os restantes tipos do ouvir mas em regime de compulsividade, acelera, retarda ou bloqueia, como vimos, a nossa capacidade de mobilização das capacidades para o pensamento e para ação. Assim a natureza sistémica do fluxo da referida corrente ininterrupta de William James (1892), da *cadeia de significantes* equivale ao equilíbrio interno do indivíduo, pelo jogo dos pensamentos com que se expressa e que podem ser forma de interação do eu com o meio. Assim o som poderá por vezes ser o *bug*<sup>10</sup> na cadeia de significantes da feira simbólica nos pensamentos.

[...] Lacan prossegue assim pertinazmente a sua demonstração de que a ordem do significante, fundadora do sujeito humano, o desaloja, ao mesmo tempo, do lugar de rei que o pensamento clássico lhe atribuía. Citemos: “O que Freud nos ensina (...) é que o sujeito segue a feira do simbólico; mas aquilo que tendes aqui é ainda mais impressionante: não é apenas o sujeito, mas os sujeitos, tomados na sua intersubjetividade, que entram na fila (...) e que mais dóceis que carneiros modelam o seu próprio ser pelo momento da cadeia de significantes que o percorre. Se aquilo que Freud descobriu e redescobriu, num crescendo cada vez mais aumentado, tem um sentido, é porque o deslocamento do significante determina os sujeitos nos seus atos, no seu destino e na sua sorte, não obstante os seus dons inatos e a sua aquisição social, sem atender ao caráter ou ao sexo, e porque, quer queira quer não, tudo aquilo que pertence ao dado psicológico seguirá o andamento do significante com armas e bagagens.” [...] (Akoun et al. 1984, p. 168).

É intenção desta investigação conduzir o texto de modo a que fique perceptível e racionalizável, a comparação do homem primordial, no que diz respeito à importância da escuta do seu meio para o desenvolvimento e para o seu equilíbrio, comparando com o homem do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou *Atual*, na importância da mesma relação da escuta do meio com o seu equilíbrio e desenvolvimento. Ao mencionarmos *homem* queremos dizer *humanidade* e também, queremos significar o homem em todas as suas fases cronológicas de desenvolvimento: *feto, infância, adolescência juventude e adultícia*.

Estas questões são levadas em consideração ao longo dos estudos da arqueologia sonora que pretende possibilitar alguns passos epistemológicos para um esclarecimento da sonoridade urbana atual como revelador dos mecanismos da sensibilidade auditiva e

---

<sup>10</sup> *Bug* tem o mesmo sentido que o eletrónico.

também da produção acústica. Esta reflexão não pretende afastar-se muito do que se entende por ecologia (Schafer, 1977).

Raymond M. Schafer, maestro Canadano, defendeu o conceito de *soundscape*, paisagem sonora. R.M. Schafer promove considerações sobre o som e o silêncio. Fala dos sons naturais, dos sons da atividade humana, como quem pretende inferir que o mundo sem eles estaria incompleto e fala das metáforas musicais com o empenho de quem quer que o dia-a-dia conte com elas. Diz do som ambiental mesmo da sonoridade musical e até das suas composições, como sendo muito influenciadas pelo desenvolvimento tecnológico do homem ao longo dos anos (Schafer, 1977).

#### 4. Antropologia visual como método

É porque o objeto de estudo desta investigação é o som da cidade do Porto, como referido no capítulo I, que optámos pela antropologia visual como método, pois as informações serão recolhidas como se se quisesse realizar um filme documentário etnográfico. Adotámos as sugestões de Piault (2000, p. 63), presentes no quadro 1. (que traduzimos) no qual estabelece a equivalência entre a teoria da montagem de Vertov e os procedimentos de pesquisa.

Metodologia geral	Cine-olho
1. Escolha do tema: definição das unidades de análise.	1. Montagem no momento da observação.
2. Formulação de hipóteses.	2. Montagem depois da observação.
3. Estabelecimento e ajuste constante do dispositivo de observação ao terreno.	3. Montagem durante a rodagem.
4. Classificação dos dados: relação com as hipóteses iniciais; avaliação.	4. Montagem depois da rodagem.
5. Articulação dos elementos; captação do imprevisto.	5. Golpe de vista.
6. Organização geral; síntese; ponto da situação.	6. Montagem definitiva

**Quadro 1.** Comparação entre os procedimentos de pesquisa e a teoria da montagem de Vertov  
Fonte: Piault, 2000, p. 63

São seis os passos que este quadro sugere:

O primeiro passo corresponde à primeira aproximação às possíveis imagens do filme, com o olhar desarmado que vai percorrendo todos os locais, objetos, momentos

procurando um nexu. Passo este que, num primeiro momento da investigação corresponde à escolha do tema, à definição das unidades de análise.

No segundo passo do "cine-olho", procede-se à organização mental do que foi visto em função das características futuras, o que equivale, na metodologia de investigação, ao estabelecimento da relação entre este segundo olhar e a primeira observação para formulação das hipóteses que nos irão levar ao encontro do real.

No terceiro passo do "cine-olho", o olhar, agora armado de uma câmara “do ultra versátil olho mecânico” é orientado para os lugares da observação no ponto 1., procedendo-se, sempre que necessário, à adaptação da rodagem às condições de filmagem de modo a colmatar as alterações que possam ter acontecido.

No quarto passo, a montagem depois da rodagem, organizam-se as imagens registadas em função das suas características futuras, podendo fazer-se um retorno ao terreno para procurar os fragmentos que faltam na montagem, passo semelhante ao do itinerário da investigação antropológica, em que é feita a classificação dos dados, a relação dos dados com as hipóteses iniciais, e ainda uma primeira avaliação dos processos de aproximação ao real, a avaliação orientará a procura no terreno do que ainda se ache em falta.

No quinto passo, caracterizado pelo “golpe de vista”, na medida em que se procuram as peças indispensáveis para completar os sentidos da narrativa, orienta-se instantaneamente o olhar para qualquer meio visual para captar os planos de ligação necessários. Este passo inclui uma extraordinária atenção aos factos, seguida daquilo que é chamada a regra de ouro: golpe de vista, intuição, velocidade, precisão. No procedimento da investigação antropológica, é o momento de organizar os elementos, grupos de elementos de modo a desenvolver um discurso organizado. Para que os elementos e as suas sequências possam funcionar entre si é imprescindível que se perceba como funcionam as relações entre eles, como interagem e definir com eles os diferentes lugares e momentos da pesquisa. Logo a seguir, avaliar e verificar a regulação dos modos e interações dos diferentes elementos, relacionar tudo para integrar factos que não tenham sido previstos em momentos mais iniciais.

No último passo das montagens fílmicas, ou montagem final, realçam-se os pormenores colocando em evidência eventuais características que, não obstante, serem essenciais à construção do sentido, mas por serem muito localizadas, são de perceptibilidade fugaz. Pormenores que poderão estar encerrados em fundos pouco ou muito visíveis. Procede-

se à reavaliação regulada de todas as imagens de modo a obter a melhor sequencialização possível. O núcleo dos sentidos que caracteriza o filme será acentuado para recentrar a leitura na ordem de integração das sequências vividas. Também se manterá o ritmo da narrativa imagem e sentido, tempo, circunstância e tipologia. As cenas de igual natureza serão agrupadas por tipos, por sentidos de modo a ressaltar uma métrica e com ela o ritmo de filme. A este último passo da maiêutica fílmica corresponde no itinerário da pesquisa antropológica uma atenção para a construção geral do sentido principal e também a construção do texto que será o documento e a testemunha principal da investigação. Em torno do sentido principal, serão colocados todo o conjunto de sentidos e de assuntos secundários, que poderão permitir outras pesquisas. Para isso todos os temas serão ordenados formando a hierarquia dos temas na pesquisa. Elabora-se no momento seguinte a síntese do trabalho e procede-se à sua apresentação final.

Vertov utilizava máquinas de filmar que não possuíam o registo sonoro, as imagens deveriam ser filmadas de modo que, através do efeito de montagem, contivessem algumas das virtualidades que teriam se o som fosse audível. Em *The Man With a Movie Camera* (1929), destacamos a sequência que decorre no Clube Lenine, em que Vertov dá ênfase não ao "cine-olho" mas ao "cine-escuto" de forma metafórica através da imagem de um grande plano do ouvido, em sobreimpressão, num altifalante.

Este trajeto metodológico centrava-se em imagens que registavam o decurso da ação. Porém, em matéria de sonoridade passam-se coisas bem diversas, os sons podem aparecer de um modo intempestivo e imporem-se às gravações, sem serem a sonoridade própria do objeto a ser gravado ou observado, pois os sons, ao contrário das imagens, não precisam de estar nos planos visuais da observação para serem percebidos, é claro que a imagem se não estiver nos planos que a visão pode abranger, não pode ser filmada nem observada.

No quadro da presente investigação, a observação acústica, "a câmara do ouvir" veio a revelar-se muitíssimo mais problemática que a rodagem das imagens "a câmara do olhar".

Todas as tentativas de gravação acústica em campo livre na cidade do Porto a horas do trabalho foram infrutíferas, a cidade não era objeto de gravação sonora de modo a poder ser reconhecida a sua individualidade. Querendo etnografar algo que estivesse a decorrer

nas ruas da cidade haveria que estabelecer um plano de observação acústica, onde a etnografia dos músicos e da música migrantes<sup>11</sup> se enquadrasse.

O filme *Ayllu*,<sup>12</sup> rodado na rua de Santa Catarina e no Cais da Ribeira, no Porto, (Rodrigues, 2009), com o agrupamento musical Equatoriano Ayllu, é uma etnografia fílmica com dados biográficos, histórias, reflexões acerca da música e suas atuações na cidade, serve para testemunhar as dificuldades de gravação nas ruas do Porto.

Foi neste momento que nos apercebemos que a observação das sonoridades encerra de uma maior complexidade, porque tem de construir o “cine-escuto” a partir da audição humana, perturbada por diversas intrusões sonoras do universo acústico da cidade e tem de utilizar a audição digital devido ao preciosismo etnográfico da realidade sonora e às necessidades de comunicação do estudo. Assim, na sequência desta experiência etnográfica, foi definida uma metodologia de observação acústica para os levantamentos etnográficos, nos estudos no âmbito da antropologia visual, de acordo com a teoria de Vertov, mas aplicada ao estudo das sonoridades.

A metodologia ensaiada tem a designação de método de “*Observação Etnoacústica dos Lugares*”, que visa desenvolver vários modos de sistematização da observação sonora para levantamento, seleção e registo de material etnográfico: levantamento exaustivo de todos os locais de gravação previsíveis, reais ou da memória, que mais adiante referiremos.

Esta metodologia deverá permitir-nos determinar qual a compartimentação acústica da cidade, conhecer os sons que se produzem, quem os produz, ou o que é que os produz e a história de cada um desses produtores acústicos.

A “*Observação Etnoacústica dos Lugares*” assenta ainda num pressuposto de “*Cooperação Metódica*”, que veio sendo elaborada, ao longo dos últimos três anos, e que continua ainda evoluindo conforme os trabalhos e os contactos para os levar a efeito, ao melhor nível dos conhecimentos e do saber fazer atuais. Quando ficou concluída a realização da curta-metragem, *Aguda ...O mar afasta-se...* (Rodrigues, 2012), rodada com habitantes locais, vendedeiras e pescadores da praia da Aguda. Este filme, em forma

---

<sup>11</sup> No primeiro capítulo, foi referido que a presente investigação, no âmbito da antropologia visual, se iniciou sobre músicos e músicas migrantes na cidade do Porto, porque integrada numa dinâmica do Centro de Estudos das Migrações e Relações Interculturais, CEMRI da Universidade Aberta.

<sup>12</sup> Este filme é inserido num anexo, em formato DVD. Do mesmo modo a sua sinopse e ficha técnica constarão dos anexos (cf. Anexo IV).

de auto de notícia, pretende pôr em evidência o assoreamento contínuo de um pequeno porto de abrigo que funciona no areal da praia da localidade de Aguda no concelho de Vila Nova de Gaia. Dá a conhecer toda a reatividade do descontentamento dos pescadores locais devido à ineficácia do paredão mandado construir pelo Governo e também, segundo eles, ao erro de cálculo das deslocações das areias com as correntes e as marés ao longo do ano.

Foi do trabalho de terreno, no momento da rodagem deste filme, que foi possível a apreensão da "Cooperação Metódica", ao pressupor que o "núcleo convocante de gregaridade" entre todos o antropólogo com toda a gente do terreno, será um fator externo que, embora não exclua simpatias e aproximações humanas, elege como catalisador e cimento coesivo um objetivo externo preexistente, pertinente ou criticamente elegível.

António Sérgio (1955), atuando como consciência da Grei, dizia que o espírito cooperativo deveria ser livre, gozar de liberdade, não deveria ser obrigatório, nem o Estado o deveria comandar por pouquíssimo que fosse pois, ao legislar ou comandar, o esforço criativo e cooperativo perder-se-iam no protetorado jurídico-normativo e tutelar da lei. Quem quisesse beneficiar do cooperativismo, da esforço e do espírito cooperativo deveria fazê-lo livremente. António Sérgio anunciava então que não só o Estado mas os políticos, e também os homens de ciência, acrescentamos nós, têm o dever de prestar todo o apoio ao cooperativismo, incumbindo o apoio financeiro às políticas do Estado.

Uma visão cooperativa que apelidamos de metódica pretende aqui organizar algo de muito específico que sentimos não estar bem contemplado na noção de cooperação de António Sérgio, em que a sua ação era essencialmente entendida como uma espécie de fazer coisas a meias, partilhando não só a inteligência mas os esforços, recursos e reivindicando políticas. Neste passo para além da tentativa de uma primeira definição de *cooperação metódica*, no geral, pretendemos sobretudo adequar o conceito ao trabalho etnográfico.

Lendo atentamente *Sérgio Niza. Escritos sobre educação* (2012), se depreende que a base da cooperação parece nascer da capacidade do pensar em conjunto, um pensar consciencioso, de onde pode surgir uma função atualizante e depois agir, para voltar de novo a refletir, a pensar.

A Cooperação Metódica não deverá ter uma existência jurídica, deverá ser vista muito mais como uma *cultura da atividade*, encarada de um modo geral e numa perspectiva

sociocultural. Com base no pensamento de António Sérgio e na filosofia da educação para a democracia por Sérgio Niza, defendemos que o espírito cooperativo e o cooperativismo são as formas que melhor reúnem os valores e os princípios, que são pressupostos no que se poderá entender por atividade humana, também as mais democráticas, construtivas, elevadas e as mais completas do ser e do estar humanos.

A cooperação metódica assim iniciada, pretende ser um ato aturado baseado na dinâmica cooperativa. Parte de uma busca séria na tomada de consciência das possibilidades de todos incluindo as do próprio antropólogo, ou do indivíduo dono da iniciativa e desenvolve-se segundo num processo, que a partir do *núcleo convocante de gregaridade* e da iniciativa individual e em que o primeiro construto é a própria identificação do sujeito ou dos sujeitos e do *património inteligente* que o justificou, isto em toda a abrangência implicada no espectro das motivações desse esforço coletivo.

Muito relevante será deixar claro que no essencial da atividade do espírito metódico está incluído sobretudo, o pensar a solução, o criar ideias, não tanto algo que se pareça com uma tendência obsessiva e desmobilizante de atingir rapidamente algum resultado material.

Aglutinadas que estejam as ideias em um património, as realizações serão conduzidas por quem tiver maiores razões para desejar a sua concretização, ficando os condicionalismos materiais dessa realização pertencentes a outro tipo de cooperação muito de índole política, mas ainda assim funcionando dentro da interdependência cultural do espírito cooperativo geral.

Talvez esclareça um pouco mais se acentuarmos que a cooperação vista por António Sérgio pretendia sobretudo colocar na intencionalidade dos esforços cooperativos, a realização em comum de produtos materiais. Na cooperação que se pode entender em Sérgio Niza, é sobretudo importante o esforço de pensar em conjunto. A *cooperação metódica* aproveita e otimiza essas duas visões no seu conjunto, dando-lhes a nova formulação sincrética (Canevacci, 2013), de metodismo cooperacional, e desviando-o do construcionismo material que pode remeter para racionalizações descontextualizadas e fora da operacionalidade dos dinamismos acordados. Constituindo-se em força instituinte do património de ideias cooperativas, a natureza dos sucessos que as realizações irão apontando.

Ponty (1953, 1998), referindo-se por vezes a Bergson diz que o resultado do estudo etnográfico, sendo essencialmente um descritivo de uma observação científica será ainda assim completo, pois contará com o desenho etnográfico das dificuldades e conflitos no terreno.

Na área científica do trabalho antropológico, os dinamismos da cooperação metódica, uma vez que envolvem um processo onde todas as partes se identificam, não só pelo esforço e empenhamento despendido como também pelo dispositivo que os identifica com o património acumulado, substituirá portanto o conhecido protocolo *consentimento informado*, que para nós funcionaria como um instituinte de estranhamento, um instrumento puramente forense sem qualquer outro valor de aliança. Fora da cooperação metódica, se nos afigura que nenhum destes pressupostos seria por nós acionado.

O método etnográfico, no âmbito da antropologia visual, terá presente que os resultados do estudo poderão vir a ser comunicados sob a forma de um filme documentário.

Ao falarmos de planificação, rodagem e montagem de um filme, o que ocorre logo à ideia são imagens, pois será raro irmos ao cinema para ouvir música, embora geralmente se goste de filmes musicais. Célebre por ser tão melódico, foi o filme de 1965 *The Sound Of Music* dirigido por Robert Wise. Embora, muito frequentemente seja comum gostar de ver, em ecrã digital ou em casa, os videoclipes daquelas músicas que vivem mais do símbolo e da evocação do que da aplicação da teoria musical.

O cinema é um ato eminentemente visual, os espetadores compram ou não o bilhete, entram na sala, sentam-se e olham, ouvindo não o que veem, mas “os sons do cinema”. Se na rua ou na praça, tal como no cinema, houvesse um técnico que desligasse o som e as pessoas prosseguissem num silêncio absoluto, como se o ambiente se tivesse transformado numa câmara anecoica, teriam a estranha sensação de que o volume e o espaço teriam desaparecido, ver-se-iam caminhando por lugares algo irrealis, inquietantes, perturbando o sentido do perceber o lugar físico e tendo o sentimento de estar fora de rumo. Nesta situação, não seria de admirar que, ao fim de muito pouco tempo, algumas sentissem tonturas, desequilíbrios e até enjoos, sensações que desapareceriam, se o som voltasse a ser ligado. Neste silenciamento, tinha acontecido um desequilíbrio natural às pessoas a quem faltava o contacto com os sons que no seu espaço seriam requalificados pela imagem, porque o som nunca é resultado de uma só causa, mas sempre de pelo menos

duas causas: o produtor e o lugar onde foi produzido. Talvez por esta razão o som traz consigo as sensações que criam a noção de volume.

Esta foi uma proposta experimental difícil de imaginar, contudo serve para exprimir o facto de que vemos cinema, mergulhamos afetiva e intelectualmente nele, mas não somos exatamente espetadores, estamos lá, embora tudo se passe nas representações do imaginário, a sensação volumétrica é portanto a da sala de cinema, não obstante haja a possibilidade de escutas qualificadas com a qualidade estereofónica.

O dispositivo auditivo de homem é uma sensorialidade de vida, de palpabilidade, é peça fundamental no contacto que a imagem estabelece connosco através do som que lhe for próprio ou de outras qualidades ressoantes, fundamental também na comunicação e no conhecimento, assiste-nos nos processos de orientação, no equilíbrio, no escutar, no direcionamento do olhar e no perceber a abordagem de abstrações e de subjetividades no dia-a-dia.

Os filmes, que referimos para os propósitos desta investigação, têm o som como centralidade, na construtividade e o estudo do som, “a escuta e as sonoridades” como objeto de estudo.

Retomando a teoria da montagem de Vertov, as tomadas de vista decorrem da montagem durante a observação, podendo ser escolhidos um número indeterminado de planos para registar um objeto ou um espaço selecionado, o mesmo não acontece para o som, visto que as tomadas de som estão sujeitas a planos de gravação muito distintos dos da imagem. Uma tomada de vistas é aquela parte da imagem que a câmara vai abarcar e registar e que poderá vir a fazer parte do material estruturado para a escrita fílmica, o filme. No domínio do som, a definição do que é um plano de “escuta” apresenta uma configuração muito diferente.

Segundo o método de *Observação Etnoacústica dos Locais*, os sons que poderão ou não fazer parte do material usado para a sono-escrita do filme, distribuem-se pela fixação de momentos, por designações próprias de plano, de campo e de espaço. O “plano de escuta fílmica”, surgiu na investigação como aquele espaço contendo um ou mais planos de imagem onde o objeto fílmico, e o seu som são claramente vistos e ouvidos, o que Chion (2011) denominou como som *in*. O “plano de escuta fílmica documental” é diferente do plano de escuta dos que participam no acontecimento observado, porque pretende reinventar o acontecimento a fim de que possa ser melhor representado no filme. O

“campo acústico fílmico” é aquela representação em que o produtor sonoro não é visto mas o seu som é ouvido. O “espaço acústico fílmico” é o mais amplo terreno de escutas, onde se podem ouvir muitos sons ao mesmo tempo, mas não há prevalência de nenhum deles, se um prevalentemente se escutar bem, será então campo acústico para esse som. Todos os terrenos sonoros contêm sempre uma série de “planos sonoros” de muitos outros sons. As designações aplicadas aos planos, campos e espaços, podem ser, indistintamente, de acústico, sonoro ou de escuta, exemplificando plano acústico, plano sonoro ou plano de escuta, etc.

O Método de Observação Etnoacústica dos Lugares pode ser aplicado para constituir, em qualidade e quantidade, o repertório de planos, campos e espaços sonoros exigido pela totalidade do esquema da montagem. Nas experiências da investigação desenvolvidas, foi possível apurar observações sonoras, assumindo modelos distintos de escuta.

Os modos de registo de som para a montagem de filmes etnográficos cuja centralidade é o som ele mesmo, a sua documentação, determinam a realização. Mas o mais comum é que a realização de um determinado guião precise de uma direção de som que é, ao mesmo tempo, uma espécie de realização independente pois, tal como a imagem não pode fugir à estrutura da narração, também o som não deve depender inteiramente dela ou de uma pré conceção inflexível de realização centrada na imagem.

Não será exagerado sublinhar de novo que estes procedimentos foram estudados para serem aplicados na rodagem de filmes antropológicos, em se entende por “montagem” toda a filosofia metodológica das propostas implicadas no manifesto de Vertov (Granja, 1981), e segundo a ótica da antropologia sonora se fundamentam e talvez se expandam na Cooperação Metódica que alia a “naturalidade no contacto”, no “agir do planejar” e depois o “estar”, e o “planeamento do agir”, nascendo assim, no terreno da etnografia, “uma espécie de função atualizante” da dinâmica cooperante das pessoas do terreno com o investigador no quadro das exigências da montagem.

O “terreno etnográfico” aparece em duas temporalidades, as pessoas do terreno procurarão ou não<sup>13</sup> o iniciar de qualidade inclusiva a partir do investigador e depois que a função atualizante tenha os contornos que permita identificações não apenas com o

---

<sup>13</sup> Pode haver rejeição ou até gestos de desagrado, estes porém serão mais amplamente estudados pela antropologia da rejeição e da agressividade. Também, pelas mesmas razões, a influência dialética na configuração do método pela visão do antropólogo, mas quer uma quer a outra, não será agora a oportunidade da explanação.

grupo mas essencialmente com cada um dos seus elementos, funcionará a gestão da construtividade do plano na evolutividade autogerida “cooperada”. A fim de desmistificar laivos de semelhança com “diretivismos”, sublinha-se que o cimento coesivo, o dinamismo gerador, colhendo inspiração em Paulo Freire (1987), na sugestão de utilizar conceitos ou palavras que sejam o núcleo gerador do interesse, do conhecimento e da ação, e em Carl Rogers (2009), utilizando uma comunicação sem diretividade, formando *pessoas únicas* a partir delas mesmas, num envolvimento cujo dinamismo se centre na pessoa, que para nós será o objeto da atenção etnográfica, e depois através da pessoa (de cada pessoa) que nos irá conduzir ao grupo, segundo o entendimento que dele tiver.

A ação do investigador será, enquanto tal, uma presença sempre exterior. Enquanto cooperante, será um membro do grupo com papel próprio e será ainda a peça do macro sistema a que todos têm acesso. Isto pode facilitar, sobretudo num primeiro momento, a organização do imaginário e a deslocação de energias para o plano da ação.

Simpatias, pequenas rejeições ou boa e empática aproximação, um pouco de desconfiança, entusiasmo nas relações, despontar de amizades... tudo isto são formantes de aproximação, para qualquer situação humana. A nossa filosofia é procurar ver o que à primeira vista nos define como o outro deles. Se depois de termos tido oportunidade de dizer ao que vimos, continuarmos a ser bem-vindos, passaremos à atividade etnográfica.

No quadro da antropologia do Som, a cidade do Porto é uma entidade coletiva, cuja sólida significação simbólica é tão robusta quanto a heterogeneidade dos processos que no seu interior se desenvolveram e ainda se desenvolvem. O sentido simbólico da cidade expressa-se pela sua cultura e assume materialidade no património material e imaterial, nas manifestações externas dos legados da memória e da tradição, a que acrescentamos ainda pela tecnologia instalada.

Esta ideia que a natureza da significação simbólica da cidade também se avalia pela tecnologia instalada, decorre das repercussões acústicas urbanas da tecnologia, e que são estudadas por quem observa esse aspeto da atmosfera da cidade, ou seja a prática etnográfica no interior da antropologia sonora.

No nosso ponto de vista, a antropologia do som não quer divorciar-se das preocupações ecológicas no estudo das sonoridades ambientais. Schafer (1997) definia nos seus trabalhos a ecologia como a relação entre os organismos vivos e o seu ambiente. E continuava dizendo que certas apreciações não se podiam ensaiar em laboratório, sendo

necessário observar *in loco* as sonoridades dos lugares e a sua influência sobre os seres vivos que aí vivem. Chamava ainda de “projeto acústico”, o que anunciava como sendo uma “causa”, a do ambientalismo acústico. Para isso, convidava toda a gente a ver a paisagem sonora mundial como uma imensa sinfonia que constantemente se desdobrava à nossa volta e concluía dizendo que somos simultaneamente executantes, compositores e ouvintes.

E é nesta área de distribuição de papéis que nos permitimos divergir um pouco de Schafer, para concluir que a complexidade acústica da cidade, bem como a dos seus bairros mais periféricos e ultraperiféricos que são as vilas e as aldeias, aponta para a evidência de que as sonoridades com presença mais musculada também as de maior prevalência, são sonoridades que não são produzidas pelos seres humanos, mas sim por máquinas e dispositivos por construídos nos processos do desenvolvimento e do progresso.

Ora esses maquinismos e esses dispositivos são indispensáveis no trabalho, sendo portanto deles que depende a economia e a estabilidade social seja qual for o domínio em que se produzam: no trabalho, na mobilidade ou na fruição.

Murray Schafer (1997) dizia que quando se conhecessem quais os sons que queremos preservar, incentivar e também os desagradáveis e destrutivos, estes tornar-se-iam suficientemente evidentes e saber-se-ia como eliminá-los. Chamava a isto projeto acústico, para o qual ele gostaria de mobilizar toda a gente com bons ouvidos para a escrita desta grande composição sinfónica cujo concerto estava sempre em execução, ainda que com as poltronas dos ouvintes vazias.

Na verdade, Schafer elencava essencialmente apenas o que aqui chamamos de sonoridades naturais. As cidades de hoje e, à sua semelhança, as suas periferias tornaram-se também conchas de búzios gigantes, como já referimos no capítulo I, em que a sonoridade urbana se assemelha ao som que se ouve dentro de um búzio. No interior das cidades ou nos seus bairros periféricos, a experiência diz-nos que, regra geral, nas casas de construção antiga, ou seja anteriores aos anos da década de setenta e que não tenham sido requalificadas, o descanso, o silêncio interior, a tranquilidade sonora será quase sempre muito difícil ou impossível.

A nossa causa semelhante à de Schafer (1997) tem contudo a preocupação de, estudando o projeto acústico de Schafer, tentar outras perspetivas para poder dar uma ideia dos

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

processos de escuta e do papel da audição em contexto urbano. No entanto, para além do que é, o ouvir o que se passa à nossa volta e de perceber as mensagens sonoras que nos são dirigidas, há ainda a audição oceânica pansonora, em regime de navegação audionáutica da qual poderemos até nem ter muita consciência, mas o certo é que os nossos neuro-dispositivos elaboram, com esses sinais, a natureza desse espaço que depois será interiorizada como pano áudio-sensorial de fundo, identificador da atmosfera daqueles lugares, transferindo ao plano da memória, a evocação dessas nossas experiências.

### Capítulo III

#### O SOM

##### 1. O *fatalismo acústico endógeno* e o *exógeno* na atmosfera sonora da cidade

« Pourquoi n'écoutons-nous pas le monde comme nous le regardons? »

(Deshays, 2006, p. 53)

Era este um subtítulo sob forma de pergunta que era colocada por Daniel Deshays (2006). Pois, na área das preocupações da antropologia do som somos levados a formular a questão ao contrário, porque não havemos de olhar para a cidade tal qual a ouvimos, para tentar perceber, afinal, o que é que ela está a dizer? Estará ela a gritar para as máquinas: “Silêncio, compostura, estamos numa cidade de seres humanos!”

Não se pretende, de modo nenhum, uma cruzada contra o que quer que se entenda por sonoridade intrusa e desagradável da atmosfera urbana, mas também não queremos fazer uma mera denúncia das sonoridades ou dos seus excessos nas áreas da cidade. Também não pretendemos tomar a cidade como um templo, povoado de gente silenciosa meditando, voltada para dentro, fechada entre as muralhas da cidade formatada segundo espaços de acústica manipulável. Pretende-se, tal como já referimos, uma abordagem antropológica ao som que existe na cidade aos processos que o produzem e às escutas existentes. Pensamos que tal como Certeau refere em relação à prática dos lugares, centrando-nos nos planos, campos e espaços de som, estes, também assumem uma natureza segundo o modo como são escutados.

Neste capítulo iremos considerar o som como uma dupla entidade: natural e artificial. O som natural acontece sem precisar da presença nem da intervenção humana; é regra geral sempre bem-vindo do ponto de vista do sentido integrativo da audição. A sonoridade natural era, recorde-se, a dominante no *Oceano Universal Pansonorio Primordial*, em que

o “olhar”, o “ouvir” e o “pensar” eram a mesma coisa, ou seja, “o ouvido pensante” (Tomatis, 1991; Schafer, 1992). O ouvir está tão intimamente ligado ao pensar, que podemos considerá-los a ambos atos do mesmo processo, que é o pensamento.

O som artificial é considerado aquele que não é produzido pela natureza, enche o nosso ambiente urbano, condiciona o nosso equilíbrio, as nossas condições de comunicação, de convivialidade, de interação e de existência. Inclui a sociofonia humana, a sociofonia tecnológica e a natural. O som artificial é igual ao tecnológico, passa quase sempre neste estudo sob o nome de sonoridade tecnológica.

Ao acrescentar-se a designação de *humana* ao termo *sociofonia*, queremos assinalar que a maioria dos sons urbanos não são produzidos pelo ser humano, mas pelas máquinas que o desenvolvimento tecnológico engendrou, embora, na sua generalidade, apenas funcionem sob o controlo, humano, mas não é por isso que as máquinas deixam de ser máquinas e de ostentar todas as suas características por maior que seja o controlo operacional que o homem exerça. O homem não pode portanto, enquanto as utiliza, alterar nessa relação o tipo de escuta das suas características, o que estabelece uma distinção entre a sociofonia mais de ordem sociocultural a *sociofonia humana* da sociofonia mais de ordem tecnológica, *sociofonia tecnológica*, que não deixa contudo de ser sociofonia.

A sociofonia tecnológica é provocada não pelo homem mas pelos dispositivos representantes de progresso. As máquinas fazem parte do arsenal tecnológico de que o ser humano precisa para viver para o seu desenvolvimento, enquanto indivíduo e enquanto ser social. Mecanismos que dado o tipo de crescimentos que possibilitaram, já deles não podemos abdicar, pelo menos totalmente. Facto relevante é termos que admitir que a sonoridade resultante destes mecanismos, nos espaços urbanos chamamos sons de búzio, é hoje a constituinte dominante das atmosferas sonoras urbanas, formando no interior daquilo que metaforicamente chamamos, *Oceano Acústico Protomoderno ou Atual*, que contraiu uma doença na sua componente urbana que designamos como *fatalismo acústico*.

De igual modo, acrescentamos *natural* ao termo sociofonia, pois os sons naturais que ouvimos, na cidade, existentes nos espaços verdes, nos rios, nos lagos, também se consideram sociofonias, porque, de algum modo, são investidas pelos seres humanos (Vedana, 2010).

Estas características sonoras, que qualificavam, há já alguns séculos, a atmosfera sonora dos lugares habitados por grupos humanos no denominado *Oceano Universal Pansonorio Posterior*, foram elevadas por Murray Schafer à categoria de *paisagem sonora*, termo que, até então, só se usava para a realidade visual e a que voltaremos mais adiante.

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico com *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem. Todavia formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmara é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea (Schafer, 1997, p. 23).

[...] A maior parte dos sons que ouvimos nas cidades, hoje em dia, pertencem a alguém e é utilizada retoricamente para atrair a nossa atenção, ou para nos vender qualquer coisa. À medida que a guerra pela posse dos nossos ouvidos aumenta, o mundo fica cada vez mais superpovoado de sons, mas ao mesmo tempo, a variedade de alguns deles decresce. Os sons manufaturados [artificiais] são uniformes e, quanto mais eles dominam a paisagem sonora, mais homogênea ela se torna. Há muitas “espécies em extinção”, são os sons da natureza. De fato, muitos dos sons em extinção são sons da natureza, dos quais as pessoas alienam.

Será que o mundo é hoje mais barulhento do que há vinte atrás? Naturalmente, o número de sons aumenta na medida em que a população cresce, mas ele também se expande com o desenvolvimento das novas tecnologias (Schafer, 1997, p. 12).

A sociofonia tecnológica é provocada não pelo homem mas pelos mecanismos e dos quais, presentemente, dadas as características do desenvolvimento já não podemos abdicar, pelo menos totalmente. Facto relevante é termos que admitir que a sonoridade resultante destes mecanismos formando uma atmosfera acústica que envolve a cidade, equivale ao que dissemos antes comparamos ao som que se ouve dentro de um búzio, e que é hoje a constituinte dominante das atmosferas sonoras urbanas, formando no interior daquilo a que metaforicamente chamamos, *Oceano Acústico Protomoderno ou Atual*, que contraiu a doença a qual como já dissemos chamamos de *fatalismo acústico*.

Pouquíssimos sons são provenientes diretos de atos de vontade, mas raros são os atos de vontade que não obtenham um produto sonoro. Aferindo um pouco, assentamos em que o termo *produto sonoro*, não pretende referir só os sons orais com ou sem significado linguístico, mas indica qualquer outro tipo de som, audível ou não pelo ser humano.

Qualquer tipo de produto sonoro, quer da sociofonia humana quer da sociofonia tecnológica arrasta consequências e reações de quem, não sendo o alvo a quem esses

produtos sonoros são dirigidos, não pode deixar de os ouvir por se encontrar dentro do mesmo campo ou do mesmo plano sonoro. A atenção do sujeito, auditivamente desviada

do seu objeto, entrando em *descontinuidade*<sup>1</sup> consigo mesmo, recebe a energia desse ou desses produtos acústicos como sendo fruto de atos de vontade de alguém, e por sua vez, se o ciclo se completar, esse alguém que involuntariamente ou no usufruto normal da sua vida, lançou esses produtos sonoros<sup>2</sup> dada a reação, irá sentir-se responsabilizado ou apontado. Quer a primeira quer esta segunda pessoa terão adicionado a si mesmos algo de ansiogénico no momento dos factos, o que constitui um dos mecanismos automáticos contributivos da mais generalizada noção de depressão humana. Um apêndice do que se usa chamar de *stresse*, que a sociocultura traduz por cansaço ou desadequação incidental e episódica ao real. Acaba por equivaler, na continuidade, a sentimentos de equívoco, confusão, angústia, desalento, tristeza, cansaço e insuficiência desmobilizante, que nos atrevemos a nomear como *fatalismo acústico endógeno*.

O conceito do som é assim aqui tomado como um processo social e não apenas como objeto. Para o músico compositor, os sons são objetos que, modulados, vão estruturar uma narrativa em linguagem musical. Para quem escreve ou quem fala, a virtualidade material da energia acústica, servirá para construir mensagens. Os sons das músicas, dos cantos; as mensagens, sinais orais da fala nas suas mais diversas formas e toda uma multiplicidade de sinais sonoros, e portanto os atos musicais e de canto ou canto coral; os atos de oralidade ou os atos de sinalética de aviso sonoro são sons ou produtos acústicos que se inscrevem na matriz dos processos sociais, concorrendo para a sua formação um número indeterminado de atos de vontade, que nos seus aspetos mais elaborados são até formas de arte apreciadas.

---

<sup>1</sup> O termo *descontinuidades* pretende assinalar o *input* analisador de um dinamismo que tem vindo a ser enunciado nesta tese, segundo o qual tudo o que é humano é *descontínuo*, e que as *descontinuidades* andam ligadas ao processo *das apreciações avaliadoras* individuais e coletivas, marcando os pontos preferenciais das tomadas de consciência dos estados psicoculturais, e que os juízos ou apreciações avaliadoras, são fundamentalmente motivadas pelas descontinuidades. Este termo inspira-se também de algum modo na “*diferença e repetição*” (Deleuze, 1988).

<sup>2</sup> Esses resultados sonoros de uma ação inocente e natural podem interferir perturbando outrem. A tomada de consciência dessa interferência pode ter como resultado a tentação de a repetir ou até de vir a criar o hábito da repetição desse ou de outro som no mesmo esquema de ação. O som perturbante ou tornado perturbante passa a ser repetido, não pelo facto de ser necessário mas por ser divertido. Estaremos assim perante uma autêntica iniciação do processo somatogénico de uma doença sonora.

Porém, a enorme maioria dos produtos acústicos são colaterais, como por exemplo: andar de carro, secar o cabelo, cortar a relva, viajar de autocarro ou de comboio etc.. Não são atos cuja finalidade seja produzir som. O som é uma fatalidade que tem que existir concomitantemente ao funcionamento dos motores e ou de outros mecanismos em uma variedade infinda de aparelhos das tecnologias da nossa cultura. Embora estes atos seguramente se inscrevam no rol como processos sociais, já o som que acontece é um simples produto colateral que, por vezes, sobretudo nos seus primórdios, dada a novidade acústica que representava, era tomada nos inícios deste século também como objeto de modulação para linguagem musical (Russolo, 1948).

A responsabilidade nas produções acústicas prevalentes, da massa que constitui a pressão sonora da cidade, uma sonoridade omnipresente, intensa, branca<sup>3</sup>, não é atribuível ainda assim, a qualquer dos fatores que enunciei, mas sim a todos eles no seu conjunto.

Numa atitude ecológica e simples não podemos deixar de reconhecer que a responsabilidade quase total deste estado de coisas está no plano da conceção, produção do fabrico das tecnologias. Estamos portanto, perante uma perturbação do ambiente urbano muito pouco demótica, apeteendo-nos dizer, em puro exercício de retórica, que somos reféns da nossa tecnologia, de cujo som não temos qualquer responsabilidade e se abdicarmos dela ficamos numa incompreensível situação anódina. Se não abdicarmos perdemos grande parte da qualidade do estar na cidade e do nosso sossego urbano. Também supomos que não se deva pensar em parar o progresso para descanso dos ouvidos, mas outras soluções se hão-de configurar no horizonte da ciência!

Seja como for se a responsabilidade está em grandíssima medida no interior do universo das ações do fabricante, será a ele a quem compete iniciar o processo para resolver esta doença acústica urbana. Legislem o quanto queiram os governos dos Estados, que ao acionar os motores eles não ficarão mais silenciosos por isso. Poderá quando muito, disciplinar o modo como são utilizados, mas dificilmente poderá alterar o ritmo das utilizações. O ritmo das utilizações é muito responsável gerador de *fatalismo acústico*. Numa rotunda urbana, na da Boavista no Porto por exemplo pode haver som de grupos de motores em simultâneo durante as 24 horas do dia. Sabendo nós que nenhum carro lá permanece em regra no máximo alguns, poucos minutos se não mesmo, apenas alguns

---

<sup>3</sup> Designa-se de *branco* o som que é formado por todas as frequências do espectro audível pelo ouvido humano, assumindo um aspeto fónico fricativo.

segundos, é o suficiente para que o efeito de frequência presencial de automóveis nesse local, dar a sensação sonora de que está ocupada com os mesmos sons as 24 horas do dia.

A pressão sonora urbana, essa espécie de cortina acústica que vela e prejudica os sons das presenças úteis ou prazerosas, sociais e bussolares do quotidiano da nossa vida social, bem como o silêncio do nosso sossego, essa agastadora atmosfera urbana, variando um pouco com as horas do dia, assemelha-se, como foi referido no primeiro capítulo, ao som de búzio do mar interior acústico da cidade.

No princípio, a cidade começou por esquecer as sonoridades pré-urbanas. Criou, aos poucos os seus próprios sons, que hoje se misturam numa obscura cacofonia. É o som da cidade a que não podemos escapar [...] (Fortuna, 2012)<sup>4</sup>.

Não será de mais insistir que estes sons não são ocasionais, apenas das horas de expediente, mas um nevoeiro sonoro omnipresente, o *fatalismo acústico*, ocupando praticamente todas as frequências do espectro sonoro audível, chegando a atingir noventa decibéis. São a sonoridade indistinta da cidade, que não provém de nada em específico, mas de todos os produtores acústicos no seu conjunto, à semelhança do que se passa com a sonoridade de uma sinfonia orquestral, que é o resultado dos sons dos instrumentos no seu conjunto e cujo efeito sinfónico não pode ser reproduzido por nenhum dos instrumentos do grupo.

A sonoridade sinfónica pode, de facto, ser *um resultado fatal*. Vai com certeza acontecer (fatalmente acontece) como resultado de um conjunto alargado de produtores acústicos musicais, os instrumentos, tocarem exatamente ao mesmo tempo ou em contraponto, no modo previsto, já que o produto sonoro constitui uma previsão elaborada do compositor. A audição humana dessa sonoridade é quase sempre muito agradável, trata-se não obstante e de igual modo de um *fatalismo acústico*, mas este foi produzido de modo a ser agradável.

Os termos *fatal* e *fatalismo*, ligados à palavra *acústico* como seja *fatalismo acústico*, pretendem significar o acontecimento sonoro que não se quer produzir nem se deseja que aconteça, mas que invariavelmente acontece como consequência colateral no manuseamento dos objetos que os nossos atos incluam. Um efeito, portanto, fatal, no sentido que acontece de um modo independente e não desejado sem processo prático de o

---

<sup>4</sup> Esta citação foi retirada do *site* do Centro de Estudos Sociais Laboratório Associado da Universidade de Coimbra (CES), da secção Eventos, referente ao ciclo “Conversas urbanas”, com moderação de Carlos Fortuna. Vide [http://www.ces.uc.pt/eventos/index.php?id=5951&id\\_lingua=1](http://www.ces.uc.pt/eventos/index.php?id=5951&id_lingua=1) [Consultado em 13 de março de 2013]

podermos evitar. O mais permanente é o *fatalismo acústico exógeno*, pois é o que comporta maior pressão sonora durante mais tempo e é produzido por mecanismos nas sonoridades do trabalho, das máquinas e dos motores.

Ao contrário da desordem sonora dos sons do *fatalismo acústico*, na orquestra há exigências quanto à construção dos instrumentos em uso, quanto aos sons que se podem utilizar, quanto às regras de harmonia, contraponto, ritmo, utilização de timbres, de variações mais drásticas ou mais subtis, dos graves aos agudos, e também de intensidades relativas a cada naipe de sons. Fabricantes, compositores, maestros, executantes e os virtuosos de cada instrumento levam estas regras em consideração até ao exagero, a fim de que a inevitabilidade dos sons daqui resultantes seja arte na produção de sonoridade escutável. Dos procedimentos e cuidados da orquestra podem ser retirados os sentidos possíveis de como compor uma sociofonia modelada, tal como na orquestra, cuidar: a construção o uso os ritmos as frequências os contrapontos as finalidades e finalmente os espaços onde esses sons vão ser ouvidos. Resultará algo que desconhecemos impossível de prever mas resultará uma cultura de afinação sonora ambiental. Não nos modos como Schafer pretendia no seu *Tuning of the World*, mas ainda assim dentro dos mesmos propósitos e de alguns dos seus princípios norteadores. Encelear as razões que possam despoletar o movimento no sentido da aquisição dessa cultura em torno da afinação sonora ambiental é um dos grandes motivos da nossa investigação.

A sinfonia 4 33 de John Cage, a sinfonia branca, obra de grande importância nesta tese e que comparamos, *mutatis mutandis* ao filme *Shirin* de Abbas Kiarostami, ao filme *Branca de Neve* de João de César Monteiro ou ainda às *telas brancas*<sup>5</sup> de Robert Ryman, são o contraponto do estudo antropológico entre a inevitabilidade acústica de rua, caótica, e perturbante, escória sonora (Deshays, 2006), a inevitabilidade acústica provocada pelos inúmeros produtores da sonoridade urbana resultando ecoante de sons tecnológicos, os sons desses coros, e os psicologicamente diversos, sons das orquestras e das sinfonias ambientais naturais.

Nomeamos assim uma doença da acústica urbana o *fatalismo acústico exógeno*, que tal

---

<sup>5</sup> Telas *brancas* de Robert Ryman são aquelas nas quais não se vê nada, a não ser a própria tela em si, sem que outra coisa lá tenha sido representado... nem qualquer cor, nem qualquer forma, o que aí se torna real, o que na tela, de facto fica reservado, é tão só, o formato de um lugar na nossa perplexidade, ao congelar a nossa atitude, no momento da procura com o olhar, “a não pintura”, o almejo de uma pista para entender o que quereria ela dizer-nos?

como foi referido para o *endógeno*, prende também e absorve em algumas das suas partes a noção convencional de instabilidade espiritual que o som provoca, ao impedir a linha contínua dos pensamentos e das relações das pessoas em sociedade.

Como foi já referido no primeiro capítulo, não há a intenção de dedicar qualquer espaço para considerações sobre a reificação cultural que teremos da noção de *ruído*, pois pensamos que não é uma entidade sonora independente, mas apenas uma qualidade que é de uma forma individual atribuída aos sons. Além disso, reificações culturais dos mesmos sons podem vir a ser consideradas antagónicas, simultaneamente como ruído e como música, tratando-se exatamente do mesmo som. No que ao *fatalismo acústico exógeno* diz respeito, a responsabilidade pela alteração deste estado de coisas tudo indica que pertence a quem elabora o conceito urbanístico, a quem fabrica e a quem procede à promoção e distribuição de equipamentos que, por inerência do seu funcionamento, acarretarão fatalmente vagas oceânicas de pressão sonora que invadem as cidades fazem com que a audição humana, dentro de uma perspetiva evolucionista e ontogenética do desenvolvimento das capacidades cerebrais humanas, sobretudo ao atingir as crianças desde períodos muito precoces<sup>6</sup> fique bloqueada.

Não deixa de representar surpresa que sendo a paisagem sonora urbana, determinante na qualidade de vida dos habitantes da cidade, a sua componente maioritária seja o *fatalismo acústico*, e este se encontre indelevelmente enraizado na essencialidade do som como produto social, resultado eminentemente tecnológico resultante pois da ação elaborada do homem, um resultado que ninguém quis produzir não desejado e completamente autónomo das intencionalidades que acompanham as atividades dos cidadãos.

## **2. Pontos de luz e pontos de som**

Na realização de um filme, as tomadas de vista de modo a constituir uma narrativa, ou uma mostragem que a fundamente, que a questione, que a suspenda ou que a complete, que a inove, vão sendo registadas segundo critérios de plano, de campo, de composição, de movimentos de câmara. Os sons e os silêncios, que não são imagens nem parte delas, indicam os tempos, as texturas, os espaços, as durações, as cargas de intencionalidade que

---

<sup>6</sup> Quando é referida uma qualquer rede de condições de vida ou sistemas de acompanhamento humano, o mais comum é imaginarmos como ser humano o homem que vemos todos os dias, em todos os papéis possíveis no ativo do quotidiano, o adulto portanto. Porém, há seres humanos de todas as idades. Quando neste parágrafo referimos que, numa perspetiva ambiental, o som e a sua acústica, numa perspetiva ontogenética, deveria continuar a favorecer a evolução do “homem”, queremos aqui abranger o ser humano em todas as idades.

tenha havido no ato das suas produções, o movimento e as suas *descontinuidades*, a velocidade, a direção, trazendo também consigo a codificação cultural que o liga à origem. Exclamação, choro, saudação, discurso, canto e todas as particularidades possíveis da sonoridade, irão cimentar tanto no real como no cinema o enternecimento, a fúria, a indignação, o espanto ou o encantamento. Porém, o plano que inclua a imagem pode não conter o som a não ser que esteja a ser produzido ou repetido continuamente, o que no âmbito de uma filosofia do discurso fílmico se relaciona com “diferença e repetição” (Deleuze, 1988), ou com a noção de descontinuidades. Podemos dizer que o plano da imagem desse produtor acústico pode ser também o plano da sua sonoridade.

Se na composição de um plano geral estiver um coreto com um grupo de músicos interpretando música, esse plano de imagem será também um plano de som. E o som não terá que ser repetido muitas vezes para permanecer atribuível àquela imagem, porque a mensagem é composta por uma constelação de mosaicos minuciosos, informativos, ultra estruturados, de duração mais ou menos longa. Numa rotunda, como já referimos para definir frequências presenciais, nas vias de tráfico urbano, por exemplo, onde há sempre carros a circular, a combinação, a mistura de sons de motores que se oiçam não diz respeito sempre aos mesmos motores, pois estes continuamente se vão revezando... Porém, do ponto de vista auditivo, o som embora ondulante parece ficar lá estacionado. As rotundas, viadutos e túneis, bem como as ruas e as praças, as autoestradas são situações paradigmáticas do *fatalismo acústico exógeno*.

Quando duas ondas sonoras viajam na mesma direção, com frequências próximas, acontecem fenómenos acústicos, ressonâncias e batimentos de onda, que são auditivamente percebidos devido a variações nas frequências e nas intensidades. O mesmo é admitir que os dois fenómenos no seu conjunto, aquando da propagação maciça de sons, dão origem a formações sonoras colaterais no espaço por onde viajam: ruas movimentadas das cidades, praças, autoestradas, etc., dependendo também da natureza constitutiva desse espaço exterior ou interior, túneis, avenidas amplas, ruas estreitas por entre o casario, estradas ladeadas de denso arvoredado, ou oficinas, armazéns, salas de aula, sem tratamento com resiliências, ou outra precaução protetora na construção de raiz, etc., onde passam a existir as novas formações sonoras que possuem um *quantum*<sup>7</sup> diferente

---

<sup>7</sup> “[Física] Quantidade mínima de energia que pode ser emitida, propagada ou absorvida.

A teoria dos *quanta*, criada por Max Planck em 1900, afirma que a energia radiante tem, como a matéria, uma estrutura descontínua; não pode existir senão sob a forma

nas frequências e nas intensidades daquelas que lhes estão na origem. Em termos etnográficos, diremos que este som não é expressão das intencionalidades nem das consciências das pessoas que possam estar ao comando dos produtores destas sonoridades, pelo que lhe é atribuído a qualidade de inevitabilidade de fatalismo.

### 2.1. A audição digital e o *fatalismo acústico*

A necessidade de construção de modos de observação decorre da consciência das implicações epistemológicas da antropologia visual. Invocamos a proposta de Cheyronnaud (2009) de criação do termo “*audionautas*”, para caracterizar a navegação em relação ao mundo sonoro, em regime de percepção auditiva e ainda da constatação de dois tipos de audição distintos: *o humano e o digital*. A audição humana constrói o real através de aproximações e afastamentos, centrações e descentrações sucessivas, com o ouvido humano e é seletiva em relação ao que quer ouvir, ao interesse e à atenção.

A audição digital é a escuta que se obtém através de um dispositivo digital moderno atualizado de registo de som, e que possui virtualidades e características muito diferentes da audição humana. Esta capacidade auditiva digital não humana possui uma boa discriminação sonora, que resulta de uma espécie de surdez seletiva em relação a determinadas frequências (baixas ou altas), e captação autorregulada das intensidades, em que a atenção é orientada pelo direcionamento dos microfones e pela distância a que se situa o objeto a registar e centra-se sobretudo nos sons que forem intencionalmente produzidos. Os registos obtidos têm sempre um bom nível de *audividade*<sup>8</sup>, fidelidade na escuta, na clareza, no timbre e no conteúdo...

O termo *audividade* pretende ser designação simultânea de três fatores, na correspondência exata entre o sinal percebido e o sinal produzido, que supõe condições na produção desse sinal, no meio em que viaja, e na sua receção, ou seja, ao dizer-se que a *audividade* é de qualidade, quer-se simultaneamente afirmar a boa produção, a boa

---

de fragmentos, ou *quanta*, de valor  $hv$ , onde  $h$  é uma constante universal de valor  $6,626 \times 10^{-34}$  J/s, e  $v$  a frequência da radiação. Esta teoria está na base de toda a física moderna. "quantum", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [Em linha], 2008-2013, <<http://www.priberam.pt/dlpo/quantum>> . [Consultado em 30 de dezembro de 2013].

<sup>8</sup> Os termos *audividade* e *fatalismo acústico* foram referidos pela primeira vez na comunicação intitulada “O Som da Cidade” e os respetivos textos publicados nas *Atas do VI Seminário Imagens da Cultura / Cultura das Imagens* (Rodrigues, 2010).

condutibilidade de sinal e a boa recepção, ainda que todos estes fatores possam ser protéticos, como será o caso da *audividade* digital.

No homem, a audição tendo características binaurais<sup>9</sup>, possui, não obstante uma acuidade auditiva inferior à do cão, do golfinho ou do morcego. Contudo, sinais auditivos que incluam informações sobre desporto, religião ou endereço, são ideias, contidas nos sinais acústicos exclusivos do processamento do sistema nervoso central do homem.

Tentando aclarar as noções utilizadas, a audição digital ou *audividade* digital ou audição mediada, equivale à necessidade que um surdo tem de usar uma prótese auditiva para ouvir os sons que o rodeiam. Ou seja, se não somos surdos somos tornados surdos pelo efeito de *masking*<sup>10</sup> dos *fatalismos acústicos*, dir-se-ia que a cidade proporciona-nos um ouvir que é uma “não audição” ou uma “não percepção auditiva”. A audição digital corresponde não só à alta performance de registo pelos modernos gravadores e microfones como também às possibilidades de tratamento pós gravação. Este produto final é um produto da audição digital.

Vejamos a este respeito uma das cartas de campo<sup>11</sup> escrita, em relação à *audividade*, ao *fatalismo acústico* e a outras questões que colocámos ao professor, engenheiro Filipe de Oliveira num momento muito inicial das investigações, mas que vem a propósito:

---

<sup>9</sup> Os acontecimentos acústicos são sempre anunciadores dos processos que os produziram. Os coeficientes de intensidade de frequência, os tipos de frequência com os modos de lugar, ou seja, a forma como o som se repercute no local onde foi produzido, e a duração ou tempo intraurais, i.e., o som vindo do lado direito chega mais depressa ao ouvido direito que ao esquerdo. De igual modo um som vindo do lado esquerdo é mais depressa percebido pelo ouvido esquerdo numa razão de cerca de 41 centésimas de milissegundo, diferença essa que o córtex auditivo descodifica bem, indicando assim elementos informativos da direção, da origem, dos sítios, tipo de local e distância onde terão sido produzidos, e também da natureza desse local e da energia despendida para a produção desse som. Por isso, os animais da floresta ou os caçadores interpretam os sinais sonoros, passos, ruídos de ramagens, de água, galhos que quebram, etc. Informes que configuram a geometrização do lugar, o tamanho do espaço e das durações e outras concetualidades sobre o acontecimento acústico, identificação do seu sujeito, interpretação do seus comportamentos, bem como a distância a que se situa e a orientação do local segundo a rosa dos ventos. Podemos dizer que numa aceção muito sincrética o sentido do som dispensa, quase sempre, o seu referente visual. Os aspetos visuais servirão a fruição da visualidade que o som já contém, O mar, o canto de uma ave, o correr de um rio, a ventania, a chuva, etc... [Há animais que caçam exclusivamente de noite, são caçadores noturnos, dotados de uma especial sensorialidade visual, mas em que o sentido primordial destes hábitos noturnos é um apurado sentido auditivo].

<sup>10</sup> O efeito de *masking* é a “Presença de um som que, pelo seu nível ou pela repartição das suas frequências, encobre completa ou parcialmente outro som” (Augoyard; Torgue, 1995, p. 78).

<sup>11</sup> Em junho de 2012, continuei com algum metodismo cooperação escrita. No diário de campo, consta a resposta a uma *carta de campo* que escrevi ao meu amigo e antigo companheiro de equipa, uma autoridade reconhecida em engenharia acústica, Filipe de Oliveira, Diretor da Escola Superior de Cinema e Teatro de Lisboa.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Lisboa, 6 de junho de 2012  
Caro Carlos Rodrigues

Penso que sobrevalorizas as minhas possíveis reflexões no âmbito da investigação que empreendes – registos-verdade nas pistas sonoras do filme documentário no projecto antropológico.

Devo dizer-te contudo que as recolhas de dados sonoros, urbanos que descreves, são muito interessantes, parecem estar bem encaminhadas pois nelas distingo metodologias e técnicas bem enquadradas e referes um elemento muito valioso o conselho do Joaquim Pinto. Passo então a comentá-las:

1)... Da complexidade acústica até ao conceito de “fatalismo acústico”.

É inevitável que a multiplicidade de fontes sonoras numa textura urbana transmita a complexidade acústica e que a ela esteja associada à complexidade perceptiva.

2) Fisicamente é apenas um sinal com múltiplas frequências e diferentes amplitudes, nada de transcendente para os nossos computadores que podem por FFT (Fast Fourier Transform) calcular detalhadamente os elementos em presença (frequências ou mesmo transientes ao longo da amostra temporal).

Já outra questão é a interpretação ou o processamento que o cérebro humano faz da amostra. Aqui e para confinar o problema (podemos mais tarde introduzir a variável audição binaural) vamos fazer a analogia com um simples desenho em papel. Facilmente com alguns riscos podemos identificar uma cadeira (figura) da delimitação do espaço tridimensional (fundo). Bem, o mesmo se passa com o som desde a possibilidade de invenção de objectos sonoros credíveis (voz/emissões dos dinossáurios) até à caracterização de acções, texturas sonoras de locais (as paisagens sonoras que identificas) até à indução de tensão emocional no ouvinte.

Quanto a esta questão da complexidade perceptiva poderás estabelecer um paralelo com a construção meticulosa que os directores de som fazem para os filmes. O problema é quantas linhas de inteligibilidade sonora é possível ser simultaneamente percebida pelo espectador na sala de cinema? Esse número é limitado e raramente excede 5.

2) Equipamento que utilizas – Sound Devices 702/ Schoeps cmit u5 - excelente, óptima fidelidade e fiabilidade, mas também neste aspecto eu realço o seguinte:

Existe para qualquer tecnologia uma estética associada.

Mesmo quando damos um passo em frente na resolução, na fidelidade da reprodução de fontes sonoras, quantas vezes a nossa “cultura” tem de se ajustar. Lembras-te do som dos Hi-Fi dos anos 70 o som mais redondo e “profundo”, é de facto inferior à resolução dos actuais sistemas digitais Hi-Fi, mas haverá muitos melómanos que sentem a falta de qualquer coisa (bem, essa coisa é um sinal aleatório dado pelo ruído de fundo dos sistemas) ou sentem o som muito agreste (isso é porque são reproduzidas frequências que eram absorvidas ou atenuadas pelos transdutores).

“o som dos anos 50” é actualmente feito em pós-produção pelos nossos computadores de hoje.

3) audibilidade digital ou audição mediada.

Concordo contigo na inevitabilidade da intermediação auditiva tanto mais que os sistemas de captação que estás a utilizar foram desenhados para captar sinais sonoros intencionalmente i.e. têm uma directividade associada algo que pretende colmatar aquilo que todos possuímos a nível cerebral – poder seleccionar os sinais sonoros que nos interessam, não ouvir os sinais “parasitas” ou sem informação relevante para o conteúdo da mensagem.

Em resumo não tenho nenhuma crítica a fazer às tuas captações de som, estou certo que estão excelentes e vão constituir um precioso material, testemunho sonoro de uma época. O método de caracterização que desenvolveste é sem dúvida também fundamental para o acesso aos dados sonoros armazenados e futuras correlações que possam ser investigadas.

Esta carta, que no âmbito daquilo que é um item importante da organização metodológica deste estudo a *Cooperação Metódica*, foi uma pedra angular que nos possibilitou uma mais clara compreensão da abrangência do que formulamos como: *Fatalismo acústico* endógeno, *exógeno* e *convenção digital*. A nossa ousadia explanativa no terreno das hipóteses ainda que estratégicas da investigação científica, precisa por vezes, sobretudo quando se verifica a ausência de bibliografia especializada, se sujeitar ao sancionamento de peritos de reconhecido mérito, sobretudo se os temas estiverem um pouco fora da nossa especialidade.

### **3. O método OEL, *Observação Etnoacústica dos Lugares*. A compartimentação acústica urbana**

Fortuna, a propósito da sua experiência de vida em Nova Iorque, relata que:

[...] “A geografia desta metrópole [Nova Iorque], foi-me sendo mostrada e ensinada por um amigo – Anísio Correia – que, sendo invisual, me fez ver como a cidade pode ser lida e percebida através das suas paisagens e ambientes sonoros.” (Fortuna 1998, p. 22).

Querendo atualizar e conhecer de um modo mais próximo a natureza desta experiência que Fortuna relata, agremiamos um grupo de seis cegos todos eles docentes reformados, para conhecer um pouco melhor a relação do cego com a sonoridade urbana. A etnografia breve que desenvolvemos tinha uma pergunta chave:

Diga-nos o que na sua experiência poderão os cegos perceber (ver) através dos sons urbanos enquanto caminham pela cidade?

Vimos a concluir que nesta atualidade o desenvolvimento tecnológico se desenvolve nas cidades com grande rapidez. As sonoridades decorrentes deste desenvolvimento, dificultam a perceção sonora que hoje se observa na cidade do Porto. Os cegos da nossa etnografia não confirmam essa possibilidade de contemplação da cidade através da audição das suas sonoridades. Acentuando que nenhum lugar da cidade do Porto possuía uma sonoridade que lhe fosse característica.<sup>12</sup> Concluimos também que os chamados sons de búzio urbano enunciados no primeiro capítulo, são neste estágio tecnológico do desenvolvimento, muito intensos escondendo a possibilidade de discriminação funcional

---

<sup>12</sup> Chamamos a atenção para questões na definição do terreno de estudo embora só mais adiante referiremos. Os estudos da sonoridade urbana que desenvolvemos na cidade do Porto dizem apenas respeito ao que chamamos de *exocidade* ou seja os seus espaços externos que se abrem ao ar livre. Salas de espetáculos, estádios desportivos, estações rodoviárias ou de comboio, aeroportos, escolas... Não estão contemplados nestas observações.

dos sons urbanos na maior parte das 24 horas do dia. Ainda que reconstituir os lugares da cidade através dos seus espelhos acústicos é possível, mas é uma arte que acarreta também por seu turno a utilização de algumas tecnologias.

Estes encontros etnográficos iniciaram-se em março de 2012, tendo o último sido em setembro desse mesmo ano. O estudo etnográfico depressa tornou claro que, em campo livre, na cidade, a percepção auditiva para os cegos tinha essencialmente uma função bussolar, ou seja, a orientação pelos espaços e não só os interiores, tentando perceber se são amplos ou exíguos; quais, quantas e de que tipo serão essas presenças nesses espaços, e descortinar o percurso que se procura por entre os outros; quais os que estão livres ou não estando, qual o seu grau de perigosidade e forma de os percorrer; depois o falar e o ouvir falar, ouvir o som das ações, identificá-las, situá-las, atribuí-las a alguém ou a algum processo, ouvir e produzir música. Todos, sem exceção, concluíram que nenhum local da cidade tinha um som que lhe fosse característico, eram todos muito semelhantes. As sonoridades urbanas existentes em cada lugar da cidade não prestam aos cegos qualquer serviço de orientação específica ou de identificação do lugar.

De facto, o estudo com pessoas cegas conduz, tal como refere (Fortuna,98) à conclusão da indiferenciação sonora, quer no que respeita às cidades entre si, quer nos lugares entre si no interior das cidades. Também a nossa experiência da viagem ajudou a perceber que os sons, ou melhor, as sonoridades urbanas, e incluímos aqui até mesmo o reportório dos músicos de rua que tocam nas cidades, parecem ser os mesmos. A continuidade de territórios do som é reveladora do fenómeno da globalização da atmosfera acústica, que nos dá a ilusão de continuidade territorial sonora.

[...] A economia e o jogo financeiro são pilares essenciais do processo de globalização dos nossos dias. Mas a globalização não é apenas económica e financeira. Ela reveste-se também de padrões culturais e de formas de governação que se mundializam e assemelham entre si. O mesmo sucede com as cidades, as suas paisagens socio-espaciais, culturais e sonoras, sendo que apenas a sua identidade socio histórica se constitui como reserva identitária. Se o dinheiro é responsável pelo atual estado de globalização, também o é o seu som. Na verdade quantos de nós não nos surpreendemos já pela presença da marca sonora do levantamento automático ou o som universal do pagamento com o cartão de crédito quer estejamos em Coimbra, ou em São Paulo, em Maputo ou em Nova Iorque? O mesmíssimo campo sonoro em espaços tão diferentes, torna-os por isso semelhantes e familiares, aproximando-os reconfortando-nos, o que não deixa de conferir uma dimensão nova às nossas concepções de território e de fronteira. Esta parece ser a essência do cosmopolitismo, entendido como forma de estar bem em qualquer lugar, uma condição que portanto se constrói também de sonoridades urbanas. [...] (Fortuna,1998, pp. 13-14).

Mais adiante, ainda no mesmo texto, Fortuna distingue as sonoridades que chama de modernizantes e as imagens patrimonialistas. As primeiras prendem-se com as dinâmicas

da produção e da economia de escala, as segundas conduzem-se pela ordem dos costumes e das tradições.

Nos nossos trabalhos, somos levados a considerar que a categorização dos sons interessar-nos-ia muitíssimo mais se, ao menos, se ouvissem ou se discriminassem, enquanto sons da paisagem sonora urbana. Em termos da disciplina da antropologia visual, quer isto dizer que nos deveríamos poder aperceber dos diversos planos de som e dos seus respetivos campos acústicos sem o obsessivo *masking* devido ao *fatalismo acústico exógeno e endógeno*.

A tentativa de ouvir, com clareza, o espaço do olhar, pode considerar-se uma tendência natural, o entender ou conhecer pode ser confundido com o ouvir claramente o que se olha. A tecnologia avançou sempre nesse sentido natural, tendo chegado ao notável desenvolvimento que hoje se verifica. Assim, para nós os sons das cidades podem comparar-se às salas do Louvre às escuras, ou num ambiente *twilight*: figuras, traços e sombras, formas, formatos e cores, mal se divisam, no entanto, acendendo apropriadamente as luzes poder-se-á tranquilamente observar as obras de arte. O silêncio é a luz da sonoridade. Quando pedimos silêncio, não é o silêncio que pedimos, mas a oportunidade de poder ouvir. O silêncio está para os ouvidos como a luz está para os olhos. Do ponto de vista acústico as cidades estão, pois, às escuras.



**Figura 4** - Escuridão acústica: tudo se ouve e nada se discrimina  
Como identificar a cidade através dos sons que produz [23-10-2012]  
Copyright © Carlos Miguel Rodrigues

Do ponto de vista da disciplina da antropologia visual, propomos usar a convenção a *audição digital* para elaborar documentos fílmicos que deem conta e caracterizem as diversas sonoridades urbanas. Iremos pois iniciar, recordando que o estudo antropológico do som urbano se circunscreve apenas às áreas exteriores dos espaços públicos, mas que se considerem interiores ou integrantes da cidade. Podemos considerar as exceções da Observação Etnoacústica dos Lugares, a observação de planos acústicos das esplanadas dos cafés e dos jardins públicos. No preceito metodológico, a cidade é tomada como uma

pessoa coletiva, ou melhor dizendo, um tecido vivo pluricelular que tem portanto muitas células, vivas e diferenciadas com vida própria, umas muito ativas outras mais passivas. Será esse tecido vivo pluricelular considerado como entidade individual de produção acústica autónoma, i.e., o som da cidade, ou a cidade sonora (Cambrón et al, 2010).

Para que se possa vir a proceder de um modo metódico a uma observação capaz de elaborar uma etnografia dos espaços sonoros da cidade, definiu-se um sistema de compartimentação acústica da cidade do ponto de vista daquilo que estabelece os lugares como diferentes pelo modo como são praticados (Certeau, 1990). Por exemplo os campos de feira, as praças, as ruas, os jardins, as praias porém, a grande maioria dos lugares na cidade, são praticados andando de carro ou de outro meio de transporte e estes ocupam a maioria dos espaços de concentração de pessoas da cidade.

Diga-se, de um modo simples, que aquele plano, onde um som pode ser simultaneamente, ouvido com nitidez e também o seu produtor acústico seja claramente visto, individualizá-lo-emos como sendo um *plano acústico*, quaisquer que sejam as suas dimensões, em metros ou em centímetros. Poderá depois existir um campo acústico mais longo, onde o som ainda se ouve e se discrimina, mas já não se pode ver o seu produtor acústico, devido à distância, interposição natural de elementos do campo ou simplesmente devido a ângulos mortos de vários tipos. Um *campo acústico* é um dos compartimentos espaciais do método, que não tem qualquer regularidade nos tamanhos que apresenta, podendo corresponder ao tampo de uma mesa ou até à extensão de toda uma localidade. E dou como exemplo Marvão, uma vila raiana do Alto Alentejo, no distrito de Portalegre, em que o seu espaço urbano contém apenas um *campo acústico* ou, por outras palavras, o espaço acústico coincide com o campo acústico.



**Figura 5** - Município de Marvão  
Fonte: portal da Câmara Municipal de Marvão [extraída em 20 de abril de 2014]

Aqueles que cotenham os sons com *fatalismo acústico* urbano *exógeno* são, na maioria, constituídos por planos de som móveis que se revezam continuamente por referência ao lugar fixo de observação, uma rotunda por exemplo, ou os móveis que não se revezam em

trajetória circular, como, por exemplo, os sons de uma avenida da cidade. E é, por essa razão, que as propriedades desses campos se complicam, devido à duração e à complexificação das escutas, ficando reduzidas à indefinição de espaços acústicos.

O *espaço acústico*<sup>13</sup> é o maior dos compartimentos acústicos e o lugar onde se podem reconhecer um ou mais *campos acústicos*, se devem poder identificar as diferentes sonoridades ou deve ser possível notar as discontinuidades sonoras que possibilitem a apreciação diferencial que distinga dois campos próximos, como por exemplo a sonoridade do espaço próximo do mar, do estacionamento, ou a sonoridade de uma rotunda, de uma rua contígua, ou o campo da feira e a do largo das escolas. Enquanto a discontinuidade sonora não for sensivelmente diversa, deve considerar-se a observação no mesmo *campo acústico*, embora a realidade física urbana do local possa ser diferente. Só os sons de todos os planos acústicos e os de alguns campos acústicos constituem a sociofonia (Alonso, 2011).

Na atual acústica urbana, este processo é uma proposta metodológica que decorre da dificuldade extrema de captura dos sons no ato de observação acústica.

Este breve ejercicio de escucha “sobre el papel” es una pequeña muestra de lo que podemos escuchar a lo largo de un simple paseo por cualquiera de los barrios o calles de nuestras ciudades. Sonidos de la vida cotidiana que se corresponden, en este caso, a tres zonas de la franja litoral que se extiende desde la playa de Boghatell hasta la Plaza del Fórum, en la ciudad de Barcelona. El ritmo de las mismas se traduce aquí en una cierta “sonoridad”, un rumor característico compuesto de rutinas, hábitos, acontecimientos y emergencias sonoras que configuran la vida sonora de cada lugar. Cada barrio, cada calle, cada esquina, cada espacio genera, de este modo, formas acústicas propias que constatan y relatan su existencia, dinámicas y también sus transformaciones. Lo sonoro es, en este sentido, parte integrante de la vida social: el canturreo de unos obreros mientras trabajan, el sonido de una pelota golpeando contra las persianas metálicas de uno comercio, las sirenas y alarmas, el rugir de las motos, las conversaciones cruzadas en un bar cualquiera, o el sonido de pasos cruzando una plaza vacía, son tanto la expresión inmediata de la sociedad, como la manera que tiene esta de construir-se e definirse a sí misma.<sup>14</sup>

Contudo, só nessa curta abrangência espacial esses sons são audíveis enquanto tal. Os espaços sonoros bem como a maioria dos campos acústicos urbanos estão ocupados de *fatalismo acústico*, ou seja, o *fatalismo acústico* não tem *planos* nem *campos acústicos*, apenas *espaços acústicos*.

---

<sup>13</sup> Retomaremos a noção de plano, campo e espaço acústicos visto que ainda há um filme por realizar que representa um momento importante da investigação, pelo que no último capítulo contamos apresentar este assunto mais pormenorizadamente.

<sup>14</sup> Esta citação foi retirada do relatório de um projeto de investigação científica, intitulado: “*Acústicas del crecimiento urbano: un análisis de la expresión sonora de las transformaciones urbanas de Barcelona*”. Este projeto foi financiado por uma bolsa de investigação do Inventari del Patrimoni Etnologic de Catalunya (IPEC) com uma duração de dois anos (2007-2008). Por sua vez, a investigação desenvolveu-se em colaboração com la Orquesta del Caos.

O *Método de Observação Etnoacústica dos Lugares, OEL*<sup>15</sup> foi criado, tal como o nome indica, para ser utilizado no estudo etnográfico das cargas sonoras dos lugares urbanos. As observações serão conduzidas como se quiséssemos proceder à rodagem de um filme embora em muitas das vezes ele não se chegue a concretizar.

Partindo do conceito de que na cidade os territórios do som não são atualmente os da sua *audibilidade*, o método OEL, no essencial, é um registo de tendência descritiva dos sons que se percebem com audição humana inventarial realizada de um modo frequencial, calculado e calendarizado, no decurso da observação em um dado lugar, segundo o ano, o mês, os dias da semana e as horas do dia e, também, segundo o tempo que fizer, convencionando-se que a posição a partir da qual é feita a observação corresponde ao ponto em que a câmara de filmar executará ou executaria a rodagem com vista ao filme, com a descrição etnográfica da sonoridade do local para ser ouvida em audição digital.

Os primeiros registos visam, enumerar e descrever as áreas e são feitos um pouco sob inspiração de Rodaway (1994) quando refere o sentido da audição. Constarão de um esquema que comece por identificar em primeiro lugar os espaços onde a observação irá decorrer. Este método decorrerá segundo uma filosofia Vertoviana, ou seja, observar como quem vai fazer um documentário etnográfico, seguindo pois os princípios da *teoria da montagem da Vertov*, e a figura do *flâneur*, que concorda com a condição “de querer *perder-se*, de ter prazer nisso, de aceitar ser *estrangeiro, desenraizado e isolado*, antes de se poder reconstruir uma nova identidade metropolitana” (Canevacci, 1993, p. 15) para ver, para ouvir, para sentir, para perceber o despontar do ponto de vista.

O primeiro registo poderá até ser sob formato de um desenho, de um mapa, com os nomes e a localização dos *espaços dos campos e dos planos acústicos*.

Em relação a estes assuntos, e de acordo com o metodismo de cooperação que temos vindo a usar, é eloquente o seguinte excerto da carta de campo escrita por Miguel Alonso Cambrón a propósito da captação sonora e da representatividade da captação enquanto escuta fílmica:

---

<sup>15</sup> Este método inspira-se no projeto espanhol “La Ciudad Sonora” levado a efeito por um grupo de investigadores de várias nacionalidades e de várias disciplinas sobre a sonoridade urbana da cidade de Barcelona (Miguel Alonso, Sandra Anitua, Claire Guiu, Noel Garcia, Iñigo Sánchez, 2007-2008).

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Carta de campo, Barcelona, 6-12-2010

Achei muito interessantes a tua reflexión acerca dos episodios técnicos relacionados coas grabación e capturas de audio. É curioso, pero eu tamén comencei a interesarme pelo son ambiental a partir da edición de audio de produtos audiovisuais de pequeno formato. Cando escoitaba o audio bruto das esceas cinematográficas decateime do complexo do tema e da necesidade de "falsear" os ambientes sonoros, "naturaliza-los" para que fosen máis accesíbeis aos oídos profanos. É unha cuestión complexa pero necesaria para entender determinados procesos. Eu sempre poño o exemplo da guitarra. Unha guitarra española está fabricada para soar "al aire", e dicir, sen cables nem alimentación eléctrica algunha. Cando un guitarrista ten a necesidade de electrificar la señal da súa guitarra española vese num aprieto pois ten que partir de cero e modelar un son que se asemelle á acústica da guitarra. Se o instrumentista fai isto cun micrófono non terá muito problema, xa que case todo-los micros están preparados, como reflexionas no texto, para captar as frecuencias propias da acústica dos espazos. Sen embargo, cando a señal vai por línea (por jack, canon ou o que sexa) o problema está servido e o instrumentista ten que acudir a un técnico de son (ergo, un especialista na manipulación sonora) para que lle axude a "naturalizar" o son, e dicir, para que transforme o sinal en algo semellante ao son dunha guitarra española, que normalmente se fai engadindo efectos de reverb, compresores, etc... O mesmo ou algo similar acontece cando queremos mostrar, representar os sons da cidade, que hai que manipula-los para "naturaliza-los" cara os oídos profanos.

Miguel Alonso

Um plano em OEL é aquele espaço de terreno em que o produtor do som é perfeitamente visto e ouvido, entendendo-se geralmente por ponto de escuta o mesmo local onde a câmara deveria estar situada a partir do qual se poderão captar as imagens desse produtor. Aproveitamos para aclarar que as designações de *plano de som* ou *plano acústico*, ambos na abrangência de *planos*, são consideradas como equivalentes para a maioria dos efeitos do método OEL. Mas enquanto os planos de som podem ser fixos ou móveis já os planos acústicos são sempre fixos. O plano *sonoro*, à semelhança do plano de imagem, corresponde ao ponto de escuta preciso em que se vê e ouve o som exato que identifica o produtor particular que produziu aquela sonoridade. O *plano acústico* é praticamente a mesma coisa que *plano sonoro*, mas pretende documentar com mais atenção o chamado modo sonoro do lugar, ou seja, como soou ali aquele som provocado por aquela situação específica em que o som ressoando daquele jeito, cria personalidade acústica e é depois percebido, deixando transparecer a época e a natureza do lugar e também, se for caso disso, o carisma acústico<sup>16</sup> ganho no campo em que foi produzido. No plano da narrativa fílmica, a relevância deste estudo etnográfico torna-se pertinente, quando queremos ligar a verdade acústica à sua realidade sensitiva.

O Método OEL desenvolve-se segundo várias modalidades ou modos conforme o tipo de observação específica.

---

<sup>16</sup> É conhecido o carismático apito do comboio já dentro das estações, o efeito de *doppler* nalgumas passagens de nível à passagem do foguete, ou os freios de elétrico nas descidas íngremes...

A *OEL\_D*, na modalidade direta, observação da realidade como um primeiro momento da montagem segundo Vertov, tem dois sistemas de registo: o gráfico e o digital. Usando papel e lápis inicia-se fazendo um desenho, apenas indicativo, sob forma de mapa, referenciando os espaços acústicos, depois cada campo e, finalmente, definem-se os planos acústicos para cada sonoridade. Esta aproximação à realidade pauta-se muito pela teoria da montagem de Vertov, como já referido, tem o mesmo espírito e os mesmos passos, observa em determinadas durações e em determinados períodos do dia ou do calendário, durações, períodos e tempos prévia e criteriosamente calendarizados. Vão-se anotando todos os planos acústicos e suas respectivas sonoridades, que for possível ouvir. Dito de um modo simples, serão inventariados de um modo tendencialmente descritivo, todos os sons de todos os planos do campo acústico em que estivermos. Com esta modalidade de observação, feita de um modo próximo e direto, obtém-se material que permite a reconstrução em *audividade* digital da sonoridade desse local. Esta modalidade de observação, contudo, tem alguns limites materiais, pois poderemos ter conseguido um registo sistematizado e integrado, nas 24 horas do dia, das sonoridades de um determinado local, porém não ficamos com as sonoridades em si mesmas, i. e., sem outro material para além deste, ou teremos que recorrer a bancos de dados ou a estratégias de sonoplastia e/ou dramatização, o que do ponto de vista do levantamento etnográfico não deve ser feito salvo se não houver outra solução.

Em um segundo momento, na *OEL\_D* procede-se exatamente do mesmo modo, mas em vez de registos descritivos com papel e esferográfica, os registos são realizados com gravadores de som. Por vezes, a abordagem da sonoridade com os registos gráficos, por ser muito simples, discreta e fácil de aplicar, acaba por ser exaustiva e muitas vezes muito inspiradora. Se pudermos depois encontrar as existências que inventariamos nos bancos de dados e se suficientemente correspondentes para serem utilizadas, passaremos depois à fase seguinte da montagem, sem dificuldades acrescidas previsíveis.

Há contudo, como no exercício que vamos apresentar e que foi realizado, apenas, para fins de desenvolvimento do método, dificuldades inultrapassáveis, quando se dispõe apenas da abordagem com o registo gráfico, pois as observações são de tal modo ricas e coloridas e as vozes humanas com tais timbres e singularidades nas suas mensagens, que a montagem não se pode fazer, do ponto de vista da rigorosa reconstituição etnográfica e fílmica, sem recurso a uma segunda aproximação ao terreno com dispositivos de gravação de som de qualidade profissional. Devemos referir que o extrato da observação

que vamos apresentar não foi acompanhado de operadores de câmara que pudessem ter filmado o espaço dos espaços dos planos e dos campos que foram observados.

Vejamos a título de exemplo um extrato de aplicação de uma OEL\_D utilizando registos gráficos, deteção de um *espaço acústico* com 4 *campos acústicos* e cerca de 83 *planos de som*. Este *espaço acústico* que se estendia da entrada de um hotel, no Brasil, pelo lado da piscina atravessando a estrada e prolongando-se pelo areal da praia até à rebentação marinha incluía nitidamente quatro *campos acústicos*. O primeiro *campo acústico* abrangia a parte frontal do hotel, a avenida marginal e os passeios; o segundo dos *campos acústicos* abrangia uma área com uma grande barraca restaurante de praia, com duas grandes esplanadas, com os balneários e uma pequena área de bancos de jardim, o terceiro *campo acústico*, uma zona de areal de praia com dezenas de guarda-sóis feitos do que parecia ser palha de junco, com filas de guarda-sóis quase sempre cheios de banhistas ao sol; o quarto *campo acústico* ocupava uma outra área muito próxima da rebentação das ondas do mar onde os banhistas corriam, fazendo exercício e onde crianças e jovens jogavam e onde todos tomavam banho.

1º CA<sup>17</sup>

*Fatalismo acústico* da cidade chegando também a este campo acústico

Motores de automóveis, motas, táxis e autocarros

Movimento de bicicletas a pedal de miúdos que andavam no longo passeio ao longo da marginal

Falar alto de algumas pessoas que passavam

Carros a estacionar

Pessoas que saindo da porta lateral do hotel, dos táxis dos autocarros ou de outros carros e se dirigiam para a praia, falando ou cantando

Miúdos a bater as bolas no chão

O canto do “bem te vi” nome popular de um pássaro daqueles coqueiros, parecido com um gaio português, que quando canta parece dizer, bem te vi.

.....

2ºCA

Arrastar de cadeiras

Som de chegar estacionar ou arrancar de carros de distribuição e manutenção

Música ambiente dos altifalantes das esplanadas

Riso de crianças, conversas em voz alta dos adultos

Voz do empregado

Alguém que chama o empregado em voz alta, uns, “garçon”, outros, “Evando”

Sons do vento nos coqueiros

Pássaros

Rolhas das garrafas da cerveja saltando

.....

---

<sup>17</sup> As iniciais CA querem dizer, *Campo Acústico*, designação que é composta por várias outras áreas mais reduzidas, os *planos acústicos ou planos de som* e que corresponde àquelas áreas até onde já não se veem os produtores acústicos, mas onde ainda se ouvem e se discriminam os respetivos sons que produzem. Recordar que se considera como ponto a partir do qual é feita cada observação, aquele onde está ou onde estaria a objetiva de uma câmara de filmar que quisesse documentar esse terreno.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

3 CA

[Esta observação consta essencialmente de uma longa lista de pregões que contrariamente aos sons dos CA (campos acústico) anteriores são muito difíceis de encontrar em bancos de dados]

Vento nos coqueiros,

Vozes de crianças, de senhoras de homens, de gente que conversa no areal

Som do rachar dos cocos do vendedor instalado na praia

Som do mar em fundo que faz coincidir o seu campo acústico com o nosso

De vez em quando, chega até nós o som da música ambiente das esplanadas

Vendedores batem com pauzinhos de picolé nas caixas para chamar a atenção

Violeiros do sertão cantam as suas canções em troco de algumas moedas

Anúncios silenciosos, alguns vendedores sacodem no ar bonecas, frascos de produtos, toalhas ou colchas, para chamar a atenção dos possíveis clientes

Ouvem-se muitos anúncios e muitos pregões dos vendedores de:

[Cada item corresponde a um vendedor e a um anúncio ou a um pregão] Caju fresco, gambas cozidas transportadas em gelo, caju maduro fresco e saputi, ostras frescas, queijo assado na hora, caranguejo.

Óculos de sol, relógios, roupas de praia orientais de tecidos chineses, roupas e sapatos, fatos de banho, sacos de pele e chapéus, colares de coral e minerais semipreciosos, redes de dormir a sesta, pimpolho boneco Cearense, toalhas de mesa em crochet, pintores de retratos e caricaturas na hora e no lugar, massagens, conchas e carapaças....

Como referimos, estes registos não puderam ser gravados, nem foram feitas imagens, pelo que só uma descrição etnográfica exhaustiva ou então a realização etnoficcionalada de um filme de animação, utilizando estes dados, poderia dar uma ideia antropológica do estar na praia do futuro em Fortaleza, no Brasil, em julho de 2011.

Contudo não podemos deixar de concluir que se considera este um exemplo claro, para a revelação da importância das gravações, do som e da imagem na etnografia, ficando bem patente a extraordinária relevância científica da antropologia visual.

A *OEL\_M*, na modalidade memória, pretende recolher informação sobre sonoridades do passado, por isso usa-se normalmente no registo gráfico, pois esta observação baseia-se essencialmente na entrevista não diretiva, dependendo dos documentos a que tivermos acesso, podendo também usar-se o registo de som.

É indicado também para serem estudadas com a *OEL\_M*, as sonoridades que faziam parte da paisagem de um dado lugar, mas que já desapareceram ou já se não ouvem. Foi eloquente a este propósito a experiência de um estudo *OEL\_M* efetuado para o filme *Bilhete de Chamada* de Maria Fátima Nunes, 2012. Filme documentário que relata a vida dura de uma emigrante em Paris, que regressa a Portugal depois de reformada. Este estudo pretendia dar vida a uma casa já algo degradada, de ar desabitado, com o logradouro de aspeto muito silvestre e abandonado, através da reconstituição de sonoridades que povoaram aqueles campos acústicos há mais de trinta anos, mas que à data da rodagem, a grande maioria tinha já desaparecido completamente; de *planos de*

*som*<sup>18</sup> como o gotejar da fonte junto do caminho, o curso de água, o moinho de moer os cereais junto ao rio, o estremejar dos martelos dos pedreiros na pedreira, o comboio a vapor de mercadorias do porto de Leixões, as galinhas no quintal, o cão de guarda, o linguajar dos vizinhos, o chilrear matinal dos pássaros nas árvores do caminho, alguém cantando uma canção que a etnografada muito gostava, *De quem eu gosto nem às paredes confesso*, do repertório de Amália Rodrigues<sup>19</sup>.

Contrariamente ao ocorrido a Jean Rouch, aquando da primeira projeção aos autóctones do filme *Bataille sur le grand fleuve*, que o criticaram por ter inserido música na cena da caça ao hipopótamo: «L'hippopotame a de grandes oreilles: s'il entend, il fuit»<sup>20</sup>, para nossa surpresa, num exercício de reflexividade realizado no momento da devolução do filme à etnografada, primeira espetadora do filme, viu-se uma lágrima deslizar pela sua cara, quando juntamente com a imagem da casa abandonada e do lugar circundante irrompeu a sonoridade que lhe era própria. Assim, foi possível reviver as memórias do lugar de há quase quarenta, tornadas vivas com a ajuda de imagens e sons cientificamente organizados.

Recorrendo a Ponty (1998), aquilo a que se poderia chamar *a verdade daquele som* ouvido por aquela pessoa, associava, no filme, o preciosismo da identificação ao preciosismo da sua idiosincrasia. De acordo com o espírito de Ponty, a verdade interior da sonoridade colava-se ao seu exterior ou ao seu circunstancialismo externo, perfeitamente situado no seu tempo e no seu espaço. O percurso da verdade acústica que a antropologia do som procura, pode ter o enfoque que Ponty refere, ou seja, a ligação da antropologia sonora que praticamos, como a verdade ela passa pelos outros ou a procuramos com os outros ou não a encontraremos. Contudo, sendo certo que a verdade não é um ídolo, os outros também não são deuses (Ponty,1998), tenhamos, ao menos do nosso lado, o acordo dos protocolos da ciência.

O sentido de verdade é considerado por Marker, a propósito do seu filme *Le Joli Mai*, muito mais que um fim a atingir, uma metodologia de trabalho do documentarista «La vérité n'est peut-être pas le but, elle est peut-être la route» (cit. por Gautier,1995:4). Em

---

<sup>18</sup> A designação de plano de som ou a de plano acústico são considerados como equivalentes para todos os efeitos exceto para o ato proceder a gravações no local.

<sup>19</sup> A canção do repertório de Amália Rodrigues de 1955, *De quem eu gosto nem às paredes confesso*, tem letra escrita por Max e a música composta por Artur Ribeiro e Ferrer Trindade.

<sup>20</sup> Esta informação está contida na entrevista com Jean Rouch de Enrico Fulchignoni em 1982 no DVD: *Cocorico! Monsieur Poulet*, edições Montparnasse.

termos puramente funcionais, pode entender por verdade ou por realidade, ao longo do trabalho de campo, aquele quadro ou quadros em que o interveniente melhor se reconhece, no momento da devolução do filme às pessoas filmadas, em que o antropólogo toma notas para possíveis acertos de montagem.

A *OEL\_T*, na modalidade *timeline*, i.e., desenvolve-se em conjunto com as exigências específicas de cada momento da montagem do filme em modo de imagem.

Em certas circunstâncias par recolha de circunstancialidades especiais, sobretudo da história recente, como por exemplo a erupção do Vulcão dos Capelinhos nos Açores tornar-se-ia necessário proceder a uma observação muito especializada, a *OEL\_L*, na modalidade *literatura*, em que para se fazer a listagem de todas as unidades da OEL será necessário recorrer à análise da literatura que reporte o acontecimento e o contextualize nessa época e também os jornais e revistas que tenham falado do acontecimento.

A *OEL\_PH*, na modalidade *de fotografia*, é muito semelhante à *OEL\_L*, nos seus procedimentos. As observações das sonoridades podem ser feitas, reconstituindo e depois desconstruindo as situações que as fotografias documentem, refiram ou deixem pressupor.

As aldeias de Faia, no concelho de Sernancelhe, na Beira Alta; de Vilarinho das Furnas, em Terras do Bouro no distrito de Braga, ou a aldeia da Luz, no distrito de Beja, no Alto Alentejo, foram submersas pelas águas de barragens que, após a revolução industrial devido às necessidades energéticas crescente do país, foram sendo construídas ao longo do século XX. Num projeto antropológico que se propusesse reconstituir toda a atmosfera da sociofonia e do ambiente natural de alguma destas aldeias ou de todas elas, seria inquestionável a necessidade de sistematizar a observação usando todas as modalidades OEL em simultâneo. Contudo, afigura-se que a modalidade *OEL\_PH* seria sem dúvida a mais rica e a mais fértil, ou seja, usando os álbuns fotográficos familiares.

A *OEL\_F* na modalidade *de filme* foi a modalidade escolhida para o estudo das sonoridades da cidade do Porto, que constitui o principal objeto de estudo desta tese. A modalidade de *OEL\_F*, aplicada ao estudo da sonoridade urbana do Porto, a modalidade F baseia-se na análise criteriosa de filmes que foram rodados nos locais de observação o longo de todo o século XX e alguns já no século XXI, para a partir deles poder concluir etnograficamente que sonoridades resultavam da vida social, da atividade e das

tecnologias instaladas nesses locais, nos domínios da mobilidade, da fruição e do trabalho bem como em diversas atividades sociais e votivas.

A fim de dar uma ideia da natureza extraordinária do material sonográfico para recolher e para tratar, caso se quisesse proceder a uma reconstituição etnoacústica do ambiente sonoro natural e sociofónico nos dias em que decorreu a erupção do vulcão dos Capelinhos no Faial, Açores, deixaremos o seguinte excerto de Silva e Gaspar (2007).

A 7 de Maio de 1958 «... deu-se uma explosão muito forte, durante a qual caíram 25 cm de cinzas...», que atingiram a cidade da Horta «... Embora com pouca intensidade...» (Telégrafo (O), 1958a). A 13 de Maio de 1958, em ligação com uma crise sísmica de extrema violência, começou uma fase efusiva «... Com actividade do tipo estromboliano e emissão... Correntes de lava...» que terminou «... A 24 de Outubro de 1958...» (MACHADO, 1961).

A erupção foi precedida por mais de 200 abalos sísmicos que ocorreram de 16 a 27 de Setembro com intensidades que não ultrapassaram o grau V da escala de Mercalli (CASTELLO-BRANCO *et al.*, 1959). Os últimos sismos foram acompanhados de um tremor vulcânico contínuo, até que «... a erupção começou a 27 de Setembro ...» (RIBEIRO & BRITO, 1957/ 58), «... cerca das 8 horas ... rebentou um vulcão submarino ...» (Correio da Horta, 1957a). Com o início da erupção a intensidade e frequência dos sismos baixou «... desde que rebentou... os abalos sísmicos tem sido de menor frequência ...» (Correio da Horta, 1957a). A 28 e 29 de Setembro as populações começaram a abandonar as suas casas «... famílias do sítio do Canto, Capelo abandonaram as suas casas ...» (Correio da Horta, 1957b). A crise sísmica continuou com menor frequência e intensidade, até que a 12 de Maio «... a partir das 18 horas ... todas as povoações da nossa ilha, começaram a sentir abalos de terra ... um contínuo tremor vulcânico ...» (Telégrafo (O), 1958b e 1958c) e na noite de 12 para 13 de Maio de 1958 ocorreram inúmeros abalos (FIGURA 4) que provocaram a destruição das «... povoações da Praia do Norte e Ribeira do Cabo foram arrasadas totalmente ... Areeiro, Cruzeiro e Espalhafatos ficaram parcialmente destruídas, nos Cedros todas as casas da Ribeira Funda e parte das da Praça e Rua de Cima sofreram danificações ...» (Correio da Horta, 1958). As populações de Capelo e Praia do Norte foram mandadas evacuar «... uma hora depois todas as habitações desmantelavam-se num ápice ...» (Telégrafo (O), 1958b). Na manhã do dia 13, a Praia do Norte estava «... totalmente arrasada... o mesmo sucedendo à Ribeira do Cabo, Capelo, Ribeira Funda e Cedros ...» (Telégrafo (O), 1958d) (Silva e Gaspar, 2007, pp. 50-51).

Embora esta OEL, que propomos, na modalidade L (literatura, imprensa diária, jornais, revistas, boletins...) seja uma área que consideramos insuficientemente investigada, vemos com grande utilidade a utilização de todas as restantes modalidades OEL em associação metódica, no mesmo projeto etnoacústico quer se trate ou não da realização de um filme.

Nunca é demais referir, como constantemente o fazemos nas nossas notas de preparação, para que de facto o estudo OEL construa e produza sentido operacional no momento do estruturar a observação, que é necessário seguir os mesmos passos da teoria da montagem de Vertov, ou seja, as observações serão feitas sempre como quem procede à recolha de planos e campos sonoros para montagens fílmicas etnográficas e estruturam a

materialidade das sensibilidades do “cine ver” e do “cine ouvir”, de acordo também com Rouch (1978).

Damos como exemplo de uma etno reconstituição a partir de imagens de arquivo do PREC<sup>21</sup> e, que de facto, está em execução através de um delicado processo, devido à idade das películas e à sua preciosidade como documento específico, pois trata-se de “rushes”<sup>22</sup> inéditos, em risco de se perder, com duração de cerca 30 minutos, são imagens em película química de filme de 8 milímetros, rodados em 1974 e em 1975, com uma velha câmara Suíça de 8 milímetros, uma Bolex Paillard, de 3 objetivas. Estas imagens acompanharam movimentações populares, alguns dos primeiros comícios livres na região oeste, diversos acontecimentos culturais e políticos, situações como festas e concentrações partidárias, momentos de ação revolucionária, colagem de cartazes, ação direta, canto livre e outras atividades diversas de militância política, tudo durante a parte inicial do PREC nos concelhos de Lourinhã e Torres Vedras. É quanto a nós, este o exemplo de uma situação cuja observação exigirá todas as técnicas OEL, em correlação umas com as outras, não só porque o filme não tem banda sonora e tanto a câmara de filmar como a película não tinham qualquer possibilidade de gravação de som sincronizado. Se no exemplo dado atrás a sonoridade que nos proporíamos recolher ou reconstituir, não colocaria grandes exigências em termos do conteúdo da mensagem, já este “O PREC” traria sérias exigências no rigor etnográfico, pela extraordinária importância do conteúdo das suas mensagens.

---

<sup>21</sup> PREC é um termo do jargão político nascido da revolução de 25 de abril de 1974, em Portugal, que significava Processo Revolucionário em Curso, que se caracterizava por estar prevalentemente assente na legalidade revolucionária toda a força do direito legitimador da grande maioria dos factos nacionais da reivindicação, e em circunstâncias mais tardias, apenas alguns deles. Por comparação ao que era costume acontecer na restante Europa do século XX, aqui em Portugal, geralmente tudo se passava em muito boa ordem civil, diga-se. O PREC sendo uma dinâmica essencialmente atribuída às forças de esquerda, teoricamente, pode por isso ser dado como findo no dia 25 de novembro de 1975, contudo pode também considerar-se esse término logo após a aprovação da primeira Constituição democrática em 2 de abril de 1976 ou ainda, tomar como referente do final do PREC, tal como eu considero, em 8 de abril de 1982, data em que foi extinto o Conselho da Revolução, apesar de ter sido legitimado pela Constituição Política de 1976, não obstante, nunca tinha deixado de ser, para todos os efeitos, um conselho revolucionário, foi até devido à evidência desta virtualidade política que as formações partidárias sobretudo as mais conservadoras vinham já há algum tempo clamando no Parlamento, nas praças públicas e na comunicação social pela sua extinção.

<sup>22</sup> *Rushes* termo da gíria cinematográfica que designa quantidade indeterminada de imagens capturadas e arquivadas em bruto, sem qualquer tratamento.

Outro exemplo que apresentamos refere-se a um exercício de sonorização do filme *Douro Faina Fluvial* (Este exercício, o único por entre os projetos que acabamos de referir, em que tivemos a possibilidade de realizar, será de novo abordado um pouco mais à frente).

Para iniciar o processo do estudo de sons e sonoridades, tentando dar corpo metodológico à antropologia do som, o método de observação OEL foi desenvolvido segundo várias modalidades de registo, como acabamos de referir.

Os passos metodológicos que defendemos, e que por nos situarmos dentro da área da antropologia visual ou da antropologia do som, destinam-se à realização da etnografia sonográfica de narrativas fílmicas antropológicas. Na preservação do rigor científico, afirmamos que nada nos deverá mover no sentido do chamado cinema comercial ou das artes de palco, como fins comerciais ou de puro e gratuito entretenimento, não desdenhamos destes estilos de realização mas é nosso mister assumido a produção de documentos científicos, que se revejam nos parâmetros e critérios da ciência antropológica.

#### **4. A sono-visualidade antropológica na produção de realidades fílmicas como matéria-prima etnográfica**

No cinema de ficção comercial, o realizador não se preocupa tanto com a história a contar, mas com a estruturação de uma narrativa que construa o espetador como um indivíduo emotivo, que em função do dispositivo fílmico usado, vai reagir, sentir de forma previsível, pois é dessa capacidade de antecipação do comportamento do espetador que depende o êxito comercial do filme, qualquer que seja o seu tema. O som terá sem dúvida um papel muito importante, na medida em que irá ancorar a narrativa a determinada época e a tonalidades emocionais que deseja presentes no espetador ao longo da fruição do filme.

Considerando o campo da etnoficção, no som há cargas semânticas que só ele pode transmitir e que liga a sintaxe da narrativa fílmica das histórias. A sua função será, tal como a ênfase e a entoação prosódica para a oralidade, a entoação prosódica do filme, o tom nobre, eloquente, irado, autoritário, exclamativo, contemplativo, admoestador... e não nos referimos às oralizações do filme, mas sim e apenas à estruturação metódica das suas sonoridades.

No documentário, o realizador documentarista tem como missão principal a representação das vidas etnografadas, através da construção da narrativa fílmica, que procura não se afastar do real, da verdade e da genuinidade do sentimento que deixa transparecer, independentemente de como os futuros espetadores possam vir a reagir, sentir ou pensar. Opta assim por partir da consideração daquilo que os intervenientes da ação terão sentido, reagido e pensado no decurso dos acontecimentos que narram. A verdade, com todo o seu realismo complexo, explicitar-se-á, a nosso ver, justamente devido à sua complexidade, com recursos expressivos semelhantes aos da literatura. Observar-se-á, pois, desde o início até ao final, através das sensibilidades dos seus intervenientes, ou seja, a verdade que observarmos pode não ser a mesma vivida por cada interveniente individualmente. As sonoridades do quotidiano envolvente dos sujeitos, quer sejam naturais ou culturais, serão consideradas no possível tal com o são, ainda que representem incómodo para quem com elas convive.

#### **4.1. Poder ouvir o espaço do olhar. O olhar do observador, o olhar do observado. O som da realidade como cinema**

Depois destas considerações, podemos então enunciar o que julgamos serem dois polos orgânicos norteadores da elaboração do documentário, de um modo holístico: *a realidade como cinema*, que considera o "cine penso" e o "cine escuto" de Rouch (1978), e *ouvir o espaço do olhar*, o que implica, por vezes, e sobretudo, na cidade, *ouvir o som imerso*.

Porque em antropologia visual se toma quase sempre a realidade por cinema, consideramos a etnografia como método de investigação antropológica e o cinema uma técnica que se privilegia, para organizar e comunicar os resultados da investigação, sejam quais forem os resultados. A nosso ver, independentemente, do discurso interpretativo antropológico, o filme deverá conter *a realidade como matéria-prima*, permitindo que outros olhares expressem a sua interpretação antropológica no decurso dos tempos.

O estudo dos sons da cidade, através da utilização de alguns dos critérios construídos ao longo da investigação, visa um construto fílmico para a tomada de consciência das discontinuidades socioculturais<sup>23</sup> que o som provoca no equilíbrio do estar humano em sociedade. No plano da narrativa do filme, a eliminação do *masking* provocado pelo *fatalismo acústico* impede ouvir o som real da cidade ou a chamada sociofonia humana

---

<sup>23</sup> Aquilo a que chamamos de discontinuidades socioculturais no seu sentido essencial é referido também como *diferença e repetição* Deleuze 1988 ou como *Dissonância cognitiva* Festinger 1953.

urbana. Esta audição, não obstante mediada, é, contudo, a forma de possibilitar uma escuta informada da realidade do som urbano imerso.

#### **4.2. *Audividade*. A relevância acústica da condução<sup>24</sup> do sinal nos processos de produção e receção sonora**

*Lisboa parou sete minutos para se ouvir a si mesma*<sup>25</sup> no dia 21 de junho [2013]

Pedro Castanheira, autor da composição e diretor artístico do “Lisboa em Si”, explica o projeto que fez parar a cidade de Lisboa durante sete minutos

A cidade sempre teve som, foi uma questão de lhe dar ordem. A ideia surgiu há cinco anos, mas só há dois houve a possibilidade de a passar à prática, graças à maturidade da composição e aos apoios institucionais<sup>26</sup>

Segundo uma notícia do jornal *online Sol* do dia 21 de junho, o primeiro pedido do músico aos lisboetas foi:

[...] Que nesta sexta-feira [...] Lisboa se cale para se ouvir a si própria. Pessoas, telemóveis, rádios, televisões, máquinas de cafés – e tudo o mais que possa contaminar o ambiente sonoro – desligados durante sete minutos para se ouvir um concerto onde os sinos das igrejas, as campainhas dos elétricos, as buzinas dos carros de bombeiros, o aviso dos cacilheiros e os apitos dos comboios são os instrumentos. Tal como o fado pede silêncio antes de soltar a primeira nota, também Pedro Castanheira usa o repto ‘silêncio que se vai cantar lisboa’<sup>27</sup>.

Embora esta iniciativa cultural tivesse como referente de interpretação o terramoto de Lisboa em 1755<sup>28</sup>, cuja duração foi de exatamente sete minutos, não deixa contudo de ter interesse para nós, visto que a centralidade dessa efeméride foi a sonoridade urbana.

---

<sup>24</sup> Podemos considerar a audição do som em dois processos: o primeiro é constituído pela viagem do som até ao órgão percetivo, ou seja, o ar, as moléculas do ar, o pavilhão auditivo externo, o meato, o tímpano, a cadeia de ossinhos, a janela oval, constitui o dispositivo de *condução* do sinal sonoro; o segundo é o órgão de corti, que é o órgão recetor neurosensorial do som.

<sup>25</sup> O título “Lisboa parou sete minutos para se ouvir a si mesma” aparece em artigos da imprensa em várias publicações. Este foi retirado do site na internet: <http://v2.videos.sapo.pt/cJOIoDZZKp6fThieJTCK> [consultado em 21 de junho de 2014].

<sup>26</sup> Esta informação pode ser lida no site <http://canelaehortela.com/lisboa-em-si-apresentado-em-passeio-no-tejo> [consultado em 6 de junho de 2013].

<sup>27</sup> Para mais informação vide *site*: <http://www.sol.pt/noticia/78365> [Consultado no dia 22 de junho de 2014].

<sup>28</sup> Catástrofes naturais, como os ciclones e tornados, as grandes trovoadas, os vulcões, os marmotos e tsunamis, tremores de terra, são possuidoras de sonoridades naturais impressionantes e devastam e aterrorizam a humanidade. Do ponto de vista tecnológico, e em todas as épocas, excluindo talvez o *Oceano Universal Pansonorio Primordial*, os sons da guerra com as suas gigantescas sonoridades são indesejáveis. Quer umas quer outras dessas sonoridades não são bem-vindas. Ainda que do nosso ponto de vista (no âmbito dos fatalismos acústicos) ambas tenham e continuem a ter um papel no desenvolvimento da vertente espiritual e psicológica do homem.

A arte concretiza utopias bussolares neste evento que é um sinal indelével da alteração histórica no modo de considerar a acústica urbana. Que as cidades se contruam com uma monumentalidade acústica a par com a tradicional monumentalidade visual. É no fundo, e de um modo sucinto, expressão clara de algo de muito importante que o nosso trabalho pretende trazer à luz. Estes factos ocorridos na capital enchem-nos de esperança, pois deixam ficar assim aberto um precedente que rasga uma janela de atenção para esse fator ambiental de insuspeitada importância no equilíbrio da vida humana em sociedade na cidade. O som urbano.

A produção do som, a qualidade do meio por onde o som se propaga, o *masking* e a qualidade na escuta são alguns fatores que condicionam a *audibilidade*.

A sonoridade urbana em campo livre pode possibilitar uma escuta com ou sem boa discriminação auditiva *low* ou *hi-fi* (Schafer,1997). Esse fator depende do som que nasce do som que o som já tem e da entoação que lhe é conferida pelos *lugares entoantes* por onde esses sons perpassam, a esta conclusão nos conduziu *São Bernardo de Claraval* e o seu notável arquiteto *Achard le géomètre*, (Hubert, 2003), com o enigmático *numéro d'or*. Eis pois, que o querer ouvir a cidade será antes de mais o ensiná-la a cantar. Ou melhor dizendo, poderá a cidade ser construída como quem constrói um precioso e complexo instrumento sonoro?

Mas como? Como poderá ouvir-se a cidade a cantar? E quem lá cantará? E o que se irá ouvir cantar à cidade? Será que *São Bernardo de Claraval* e *Achard le géomètre* poderão hoje elucidar-nos referindo o modo como o conseguiram na construção dos oratórios cistercienses dos séculos XI e XII?

Alfred Tomatis, médico, ORL do século XX, trouxe vários princípios fundamentais na compreensão da perceção auditiva, em que destacamos o seguinte: todo o som que o ser humano conseguir ouvir também será capaz de o reproduzir<sup>29</sup> e, acrescentamos nós, levá-lo-á em consideração na formulação de pensamento. O som que o ser humano não conseguir ouvir também não será capaz de o reproduzir pela oralidade ou por qualquer ato psicomotor, nem de o fazer participar na formulação do pensamento. Tomatis (1987) refere que se um sistema protético fizer chegar a informação sonora que o ouvido não consegue ouvir, haverá um acesso automático à informação, à possibilidade de

---

<sup>29</sup> Centro de Tomatis de Lausanne [Em linha]. Disponível em <[http://www.tomatis-lausanne.ch/pages/french/fr\\_methode\\_tomatis.html](http://www.tomatis-lausanne.ch/pages/french/fr_methode_tomatis.html)>. [consultado em 20 de junho de 2014].

reprodução e fica em aberto a possibilidade de esse novo tipo de audição poder participar na produção de pensamento. O sistema protético anunciado por Alfred Tomatis equivale, no âmbito da discriminação auditiva, ao que designamos como convenção da audição digital.

Tanto mais clara surgirá esta noção quanto se perceber que não nos é hoje possível pensar a cidade em termos sonoros, pois o *fatalismo acústico* não o permite. Utilizando aquilo a que chamamos processo ou convenção da audição digital, torna-se possível essa audição e ouvir os sons da cidade e portanto passa a ser possível o pensar a cidade em termos sonoros de acordo com o modo particular como a vivemos. Se é verdade, e estamos cientes disso, de que estamos a falar de processos mediatizados, contudo, uma vez ouvidos, os sons poderão integrar a corrente do pensamento e portanto contribuir em construções concetuais.

O esforço para estabelecer o silêncio que nos permita ouvir o que vale a pena escutar no lugar da cidade onde estamos e o silêncio, ele mesmo, sobretudo a certas horas, vale a pena escutá-lo. A construção estruturada dos meios que nos permitam tomadas de consciência para prefigurar um ambiente sonoro sem *fatalismo acústico* é um dos propósitos centrais nesta investigação. Iniciamo-la com o desenvolvimento do Método de Observação Etnoacústica dos Lugares – OEL e com a convenção da audição digital para reconstruir em ambiente fílmico a atmosfera sonora, em que a narrativa fílmica é a própria realidade, a *realidade como cinema*. Esta metodologia, em termos antropológicos, corresponde apenas a imaginar que criação de condições de escuta estruturar ou será possível estruturar, para que a cidade possa ser também percebida e vivida através da sua “sonoridade saudável” e se entenda o que fazer para que a onto e a filogénese da evolução dos humanos, crianças ou jovens, não seja dificultada mas sim facilitada. Acreditamos que este dinamismo possa ser, uma vez em funcionamento, o processo maiêutico de um novo conceito de cidade, talvez a “cidade moradia eco integrada” que nos atrevemos a referir como alternativa à nossa. O conceito da cidade que, através dos seus sons, se desenvolva em termos de conteúdos internos e não apenas de mecanismos de defesa.

## 5. A voz rouca das cidades

The introduction of this new concept reflected how the sonic field had progressively come to be considered in the scientific community; the sonic aspect is not only understood as a simple environmental nuisance, but also as a daily sonic quality (Solène, 2012, p. 175).

Neste excerto, Marry Solène refere, por um lado, o som como paisagem, por outro a paisagem acústica como um fator diário determinante de qualidade ambiental.

Pela requalificação da noção de som urbano trazida por Solène, iremos considerar, face aos alvos das condições de *audibilidade* urbana, a possibilidade de modulação dos espaços entoantes que nos rodeiam, visto que o que obstrui uma boa discriminação auditiva urbana parece ficar completamente incluído na noção de *fatalismo acústico*. Ficam assim determinados os dois maiores agentes de distorção da sonoridade urbana: os coros de motores a funcionar e o som que daí resulta entoado pela natureza inadequada dos espaços urbanos. O maior responsável por estas existências acústicas urbanas depende de alguns processos que sobredeterminam quem fabrica e quem compra. Ou seja, os processos fabris cuja ação se encontra dependente, para além das questões económicas, dos avanços na investigação tecnológica que as diversas áreas empresariais promovem, no interior das suas organizações ou através de pactos com as academias universitárias, são quem depois tem a missão de trazer à luz os critérios com os quais se reelaboram os vários conceitos, se desenha, produz, provê e adiciona a tecnologia a cada um dos mecanismos motorizados que fabricam. Talvez aqui o argumento decisivo que procure alumiar os caminhos para a alteração resida, portanto, nas linguagens e nas soluções que felizmente os norteia, quer no campo científico, quer no tecnológico. O que implica a adoção de uma multifatoriedade de propósitos, não só os que referem potência, eficiência, manobrabilidade, economia, promoção de postos em escala, ergonomia, mas também o critério acústico, o critério de prever espaços entoantes e efeitos antivibratórios ou repercussão exacerbada de sons pneumáticos ou de falhas aerodinâmicas.

For this reason we shall consider the sonic ambiance in its sensitive, cenaesthetic (association of all the sensory impressions) and synaesthetic (interaction between two or several senses) relationship. A synaesthetic approach is a condition for any research focussed on one single sense. Perception is the fruit of all senses, “a single sense misses us and the received reality is modified” (translation mine) (Ledentu 2006, 67). For Alfred Tomatis, human listening is determined by all sensory functions (Tomatis 1974). How can we then account for the superiority of a sense over another? What can produce this sensory gap? It would seem that culturally, the greater solicitation of a sense is the cause of its superiority, and that this superiority is not innate but the fruit of a societal experience (Solène, 2010, p. 18).

A visão é o sentido mais convocado, sendo a audição o sentido sempre alerta. No dizer de Tomatis, ouve-se com o corpo todo e é com a totalidade dos sentidos que é composta a vivência. A este propósito citamos uma conversa entre Chion e Tomatis:

- (Tomatis) S’il est vrai que le son passe par l’oreille, il n’en est pas moins vrai que c’est tout le corps qui perçoit l’information. Le tympan ne fonctionne pas comme on a l’habitude de le croire. Il agit, en réalité, comme une membrane de tambour bien centrée et bien tendue tout

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

autour du cercle du tympan ; et de là, il se prend à faire vibrer tout l'os du crâne qui va, à son tour, faire vibrer la vésicule qui se trouve à l'intérieur du labyrinthe. Il y a une répartition du son passant non pas par la chaîne ossiculaire, mais directement par la boîte crânienne. La chaîne des osselets et les muscles qui y correspondent servent en fait d'appareils d'adaptation ou de défense.

- (Michel Chion) : c'est-à-dire qu'on entend avec toute la tête et tout le corps ?

- (Tomatis) : Tout le corps, c'est-à-dire toute la colonne vertébrale, tous les viscères qui sont en suspension et, bien entendu, la peau en sa totalité. Vous savez que certaines musiques font bouger le ventre, d'autres font trembler les membres inférieures (Tomatis et al., 1978, p. 46).

Podemos, assim, dizer que vemos e ouvimos também com todos os outros sentidos. A ausência da visão ou da audição caracterizaria um desequilíbrio. Porém, admitir-se que usufruímos da audição quando percorremos a cidade, é o mesmo que dizer que usamos plenamente a audição quando pretenderíamos ouvir música num auditório, em que todos estejam conversando. De facto, não ficamos surdos de repente, nós ouvimos! Mas o que ouvimos nós? Do ponto de vista da fruição, do usufruto, da atenção dirigida, ou ainda do acompanhamento acústico de fundo enquanto decorre a nossa atividade central? Ouvimos muito pouco, o sentido desta audição não contribuirá com a sua devida especificidade em relação à experiência cognitiva do que vamos apreciando enquanto caminhamos ao longo de uma das ruas da cidade.

Relembramos que esta investigação considera apenas os sons da cidade em campo livre, isto é, nunca em interiores, como estações do metro, estações do comboio, aeroportos. Vem a este propósito referir testemunhos de pessoas cegas congénitas que abordamos para fins de estudo da sonoridade urbana do Porto. Estes testemunhos foram retirados do diário de campo, aquando das entrevistas, no verão de 2012, a três pessoas deficientes visuais. Os dois primeiros, António e Maria, são cegos congénitos, já reformados, sexagenários e professores do ensino básico. António é casado com uma senhora normovisual, professora do ensino especial e é pai de uma filha normovisual em idade escolar. Maria é celibatária, não tem filhos e vive com familiares. A terceira pessoa, José, é casado com uma senhora normovisual e tem uma filha em fase de transição para a vida profissional. O José, sendo também cego congénito, ao invés dos dois cegos anteriores, ainda está no ativo exercendo docência no ensino básico na área de Inglês.

Diário de Campo, Porto 18 de abril de 2012, entrevista ao António sobre a sonoridade urbana da cidade do Porto.

[...] Sendo docente, o António ia construindo o seu discurso na esperança de que eu participasse, esclarecendo com uma perspetiva que ele esperava mais científica...a entrevista ficava assim um pouco oblíqua. Por isso, tentei repor a espontaneidade nas suas respostas às minhas questões:

[...] Expliquei que estava a desenvolver um estudo que tem a sonoridade urbana como objeto, e que sendo o António um cidadão que dispõe apenas da audição e não da visão,

como sensorialidade construtora e estruturante do conhecimento direto sobre os lugares das ações na cidade e também para a orientação e para a mobilidade, estava portanto numa posição singular e nesse ponto vantajosa para me ajudar a compreender a sonoridade urbana, e gostaria por isso de lhe colocar algumas questões sobre este assunto [...]

António: No meio da profusão dos sons urbanos, cada um valoriza os aspetos de que mais precisa para estruturar a sua mobilidade e os hábitos que adquiriu no lugar da cidade onde vive...

Sinceramente não sei bem como irei comentar o que me disser... acho que essencialmente vou optar por lhe fazer perguntas.

Disse que cada um valoriza aqueles aspetos que acha mais importantes para a sua vida, pode aprofundar ou dar exemplos?

António: Eu não conheço o local pelo som que tiver, nem existem sistematicamente os mesmos sons no caminho para o lugar onde me desloco, não me oriento pelos sons da rua, eles são todos muito iguais aos de todos os outros lugares da cidade... Contudo, há sons que são muito úteis para a orientação: o som de muitos carros parados pode indicar um semáforo e logo uma passadeira, vozes, sons de chávenas, de talheres e do arrastar... dá a entender que há uma esplanada no passeio. Mesmo sem me certificar, sei que ao longo do passeio, passou a haver uma parede. O efeito do som forte da rua diz-me que está ali uma barreira ao som, que deve ser um muro. Também, se no trajeto da rua houver vivendas, sei se elas têm ou não um jardim à frente, se estão perto do passeio, ou se não há mais casa nenhuma... Se num passeio que eu já conheça recolho a bengala e avanço ao longo bem a direito, é porque a sonoridade que o muro reflete faz com que eu o perceba, até que acabe e o som deixe de se sentir...

Este texto é muito semelhante a todos os outros que ouvimos de pessoas cegas, pelo menos quanto à não indicação de uma discriminação sonora que conduza ao reconhecimento de lugares da cidade. Já os lugares naturais, ainda que localizados na malha urbana, poderão ter uma sonoridade própria: o mar, um repuxo, um rio, um parque florestal...

O título do artigo de Kreutzfeldt (2012), *Street Cries and the Urban Refrain*, aponta para uma filosofia cujo referente se verifica sobretudo em algumas cidades da Ásia, as atmosferas acústicas que chamamos de *sociofonias humanas*, próprias do Oceano Universal Pansonorio Posterior, ou quando muito, aqui na Europa, presentes no início deste século, fenecendo logo após a revolução industrial, dando lugar à *sociofonia tecnológica* própria do *Oceano Universal Pansonorio Protomoderno* ou *atual*. *Street Cries and the Urban Refrain*, traduzido para português de um modo livre e interpretativo poderia equivaler a: A rua grita (clama, chora ou canta) e a (cultura da cidade) a cidade repercute ou repete continuamente esse refrão.

Na presente investigação, toma-se a cidade como sujeito simultaneamente causador e vítima dos efeitos do som da cidade; cidade que se instituiu como objeto do estudo. Do ponto de vista estritamente antropológico, poderá parecer uma investigação um pouco fria, mas nada mais enganador, a pressão sonora urbana na atualidade limita a qualidade do estar na cidade, nos espaços do trabalho, da mobilidade e da fruição. Se quisermos

olhar ainda com mais atenção este sujeito complexo, veremos que tem, em escala, cidadãos que são ainda crianças em crescimento, cujo processo ontogenético pode estar comprometido.

De qualquer modo a *sociofonia humana* existe ainda hoje nas nossas ruas, não como a dos inícios ou meados do século passado contudo ainda existe, podemos dizer que a *sociofonia humana* se transformou numa *sociofonofragia*, ou seja, os sons, resultantes dos gestos apoiados em atividades específicas por motorizações diversas dos instrumentos que o homem utiliza no trabalho, provocam o naufrágio fónico na *sociofonia tecnológica*. As disparidades entre a natureza do som urbano e as sensibilidades que desperta são, de tal modo, ocludentes da lucidez na observação casual, que nada transpira como denominador comum, nas opiniões que podemos ler sobre a cidade e as suas sonoridades. Qual será afinal o seu perfil caracterizador? Excluindo o *fatalismo acústico* do que é que estamos a falar? Quando se refere a sociofonia humana, quem está nas ruas da cidade que a provoca ou produz?

### **5.1. O emergir das sociofonias humanas**

Poderemos, de acordo com alguns observações desenvolvidas entre 2009 e 2012, baseadas no método OEL<sup>30</sup> aplicado em várias das suas modalidades, com destaque para a D direta e a F filme, fazer um esforço de síntese para deixar registada uma ideia das sociofonias humanas de hoje. Estas observações debruçaram-se sobre as realidades sociofónicas desde os inícios do século XX até aos dias de hoje nas ruas da Invicta cidade do Porto, em Portugal, registo que não será muito diferente do da maioria das cidades europeias hodiernas. Como já referimos, o método OEL aplica-se para listar os sons que se produzem na cidade localizando os diversos campos acústicos, contendo os planos dos produtores sonoros que pretendemos observar. Os sons não são de geração espontânea, são produzidos por objetos no interior de um qualquer processo e destinam-se a serem ouvidos ou simplesmente percebidos no interior de outros processos, ou seja, a observação OEL requer sempre uma interpretação. A sonoridade, só por si, pode não revelar bem a sonoridade real que se pretende expressar. Antes de estudar como pode a cidade aprender a cantar e que ajuda Achard le géomètre arquiteto do século XI nos pode

---

<sup>30</sup> O Método OEL, desenvolvido nesta tese, observou as sociofonias da cidade do Porto a partir dos inícios do século XX, estas observações decorreram pelas modalidades D e F, ou seja, observação direta e observação de filmes rodados na época consignada pela observação e que representa a cidade do Porto nessa época. Foram colocados em anexo as respetivas fichas de observação.

dar, passaremos a nossa atenção sobre como se produz a sociofonia humana na cidade. Não será excessivo assegurar que os sons e os sons das cidades, também revelam os processos que os produziram, as sociofonias e que as humanas se encontram imersas na pesada pressão sonora resultante da *sociofonia tecnológica* com a sua sinfonia global, chamada *fatalismo acústico*.

Como nascem as sociofonias? Quem as produz?

Concluídos os registos OEL, o esforço interpretativo da sinopse que se apresenta, decorreu da observação implicada pela realização de dois filmes, que concluímos ao longo do estudo etnográfico dos músicos e músicas migrantes na cidade do Porto, mas que ainda não foi publicado, *Ayllu*, em 2009 e mais recentemente no decurso da sociofonia tecnológica da cidade do Porto em contraponto ao documentário *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira, *Cidade Aqui e Além* em 2014<sup>31</sup>, revelando o perfil dos processos de produção de sociofonia mista, que na sua quase totalidade, não é audível, pois quando os campos sonoros se sobrepõem, nenhum deles é audível ou são intermitentemente audíveis, alternando o mais intensos com os menos intensos nos tempos de descontinuidade produtiva.

Tentaremos que a simplicidade dos textos etnográficos que a seguir apresentamos, resultantes de observações levadas a efeito em muitos locais, mas essencialmente na rua de Santa Catarina, na cidade do Porto, possam criar a oportunidade de ouvirmos as sonoridades que lhes estão implícitas. São a escrita literária e a escrita fílmica os únicos processos, que, hoje, nos podem permitir ouvir na “íntegra” os sons débeis da sociofonia humana das ruas da cidade. Sublinhamos que uma tuna académica, por exemplo, ou um grupo de estudantes a cantar, não se ouvirão à distância média a que supostamente uma pessoa normal começaria a ouvir, devido à *sociofonofragia* dessa sonoridade no *fatalismo acústico*, fenómeno que é afinal a característica fundamental do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou *atual* em que hoje vivemos. Não os ouviremos pois, se não nos aproximarmos, executando os movimentos do audionauta para focalizar a atenção na perceção do objeto sonoro desse ou de outros que queiramos ouvir.

-Vive-se um tempo de carência económica com os efeitos psicossociais concomitantes, existe no ar uma toada de austeridade e contenção, as expressões e risos frequentes se os

---

<sup>31</sup> Os filmes documentário, *Ayllu*, Porto (2009) e *Cidade Aqui e Além*, Porto (2014), fazem parte do espólio da tese.

houver serão de nervosismo...Proliferam as lojas baratas, algumas delas possuem não só o tamanho mas também algumas das características próprias das grandes superfícies comerciais, geralmente de proprietários chineses. As pessoas aí acorrem com frequência e em bom número, este facto influi no fluxo de pessoas nas ruas, nas paragens do autocarro e do metro. Não produzem muito som, mas produzem som, andam, param, perguntam, trazem crianças, que brincam, entoam litánias ou falam quase a gritar, produzem exclamações, desabafos e comentam, sempre que a oportunidade surge.

Há também uma infinidade de muitas outras pessoas, que não vindo fazer nada de especial, encenam a personagem que seria suposto serem, se os tempos fossem menos austeros.

- Outros lojistas esforçam-se por dar nas vistas, montras vistosas algumas com mostras de grande criatividade, estabelecimentos que prolongam o balcão até quase ao meio da rua, personagens simpáticas metem conversa com quem passa procurando indicar aos possíveis clientes as belas oportunidades existentes. Alguns estabelecimentos chegam a colocar nos vidros grandes anúncios bem visíveis de que farão um desconto x se o cliente for reformado e com baixa pensão. Os diálogos que se deveriam passar rapidamente no interior das lojas agora são frequentemente no exterior, explicando preços, características e regime de descontos.



*Figura 6 - Frutaria da Rua do Jardim [15-06-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues*

- Em parte, devido ao tempo de austeridade que se vive e, em parte, porque as grandes superfícies dos centros comerciais e hipermercados, já com uma arquitetura interior preparada para que as pessoas se centrem agradavelmente no consumo, sem oportunidade de ver janelas, pois não existe uma única salvo lá no último piso pertencendo quase sempre e quando os há, a restaurantes...talvez se alegue que não há janelas por razões de segurança, talvez... Estes cogumelos oferecendo distração, abrigo, temperatura sempre adequada, descontos e promoções constantes, ambiente artificial sedutor preparado por

dispendiosas campanhas de marketing e arquitetura com decoração adequada, espaço para as crianças estarem à vontade e até estacionamento protegido gratuito, geram um ambiente de exceção contínua para as atividades comerciais nesse cogumelo centralista e sequestrador da cidade. Os velhos comerciantes com as portas abertas nas ruas todos obrigados a ter janelas, empobrecem, empobrece todo o sistema a eles ligado, e até a própria cidade empobrece também ... Toda a sociofonia indicadora da acumulação de pessoas que gera “cidade e animação” é varrida pelos ventos motorizados. A multidão de pessoas que tomava a rua com a sua vitalidade como lugar de fruição. Havia também os clientes que passavam para ver, para entrar ou para encontrar amigos, o que cessou em fins do século passado, com a entrada do hedonismo<sup>32</sup> que nos conduziu à nivelção pelo mais baixo, dos padrões socializantes, minimamente aceitáveis, não por ação da educação mas por ação sociocultural e assim, num espaço de tempo inexplicavelmente curto, passa a deixar de haver necessidade de procura de elevação cultural, social, espiritual, e afirma-se a existência de um estranho culto da espontaneidade ligado a tradições algo distorcidas da escola surreal, agora muito associado ao tolerar das ignorâncias vesgas, ligadas a afirmação com um conceito canhestro que pretende consubstanciar uma espécie de ostentação democrática de atitude...

Retomado o raciocínio, a animação de rua que a literatura tão bem documenta, cessou para dar lugar a uma procissão de um cosmopolitismo dedicado à cidade que seria muito bom se durasse para além de algumas horas.... Renovando-se continuamente não chega a ter regularidade, duração ou frequência que lhe confira uma natureza própria socio estruturante...contudo, tantos turistas, precisam de se transportar, compram coisas, precisam de se alimentar, de passear, de descansar, de repousar e admirar, enfim, há sempre os que vendem os serviços que fornecem todas estas coisas, chama-se a esta dinâmica, o progresso da indústria do turismo. E a cidade cresce também...Cresce fazendo-se ver, evolui multiplicando as artes da sedução no mostrar e a habilidade para

---

<sup>32</sup> Hedonismo é uma filosofia iniciada na antiguidade clássica pelo grego Aristipo de Cirene tido como o pai desta escola. Aristipo considerava dois movimentos na alma: o suave e o áspero, um expressava-se pelo prazer e o outro pela dor. A felicidade consistiria em procurar o prazer a todo o custo. Esta posição era sustentada também por dois outros filósofos gregos, Teodoro de Cirene e Hegesias de Cirene. Já Epicuro defendia que deveria haver moderação no prazer para atingir uma felicidade verdadeira. Na atualidade, esta filosofia parece ditar que qualquer ação deverá ser feita procurando todo o prazer que ela possa dar e ao mesmo tempo evitar tudo o que represente esforço ou sacrifício. É intenção de após esta tese dedicarmos um esforço de análise sobre “Hedonismo e pós-modernismo na sociedade europeia no princípio do século XXI”.

construir alvos de admiração, sendo assim tão cultivada de exterioridades, sentimos a tentação de achar que há nisto tudo algo de etnopornográfico...

Ficam então as ruas da cidade transformadas em *corredores-museu de hotel urbano* para os turistas que nos visitam. À sonoridade associada aos movimentos turísticos chamamos-lhes *os sons da fruição*.<sup>33</sup> A pluralidade de expressões linguísticas nas nossas ruas, os inúmeros fotógrafos de ocasião que ficam pasmando as suas objetivas face a qualquer local, objeto de interesse histórico ou cultural, o cosmopolitismo maciço das nossas ruas, que por ser essencialmente turístico se lhe pode chamar de cosmopolitismo dedicado, muito atento à vida na rua, constitui massa humana ideal em número e em circunstancialismo, para negócios vários da economia paralela. Mas também para artistas de rua, músicos, pintores, mas sobretudo músicos que tentam que o virtuosismo das interpretações nas suas melodias provoquem o engajamento compulsivo de quem passa e assim obtenham a desejada moeda.

Aquele cimento coesivo constituído pela ética na política económica do estado central e do município, que deveria distribuir os planos de oportunidade equitativamente numa inspiração neoliberal, dá lugar ao aforismo popular de tempos imemoriais, que nunca percebemos bem e que diz “por muito ter ninguém é pobre”, ou então um manifesto nunca bem explicado, que se baseava nas engenharias crediárias, na educação e num cooperativismo nacionalista não especificado, feita pelo então primeiro-ministro Cavaco Silva, secundarizando o discurso de Margaret Thatcher, aquando da conferência do partido conservador inglês em 1986, que no essencial proclamava que cada cidadão deveria ser um proprietário e ser acionista de grandes empresas e que se referia a algo chamado de “Capitalismo Popular”, qualquer que tenha sido o que se considerar ser o seu legado, porém nunca mais disso se ouviu falar...

Ou seja, a tendência, como se referiu, ao lado do organizar-se a informação de modo a provocar nas pessoas o necessário desequilíbrio e canalizando as energias reativas da

---

<sup>33</sup> Os etnoconceitos metodológicos que arrumam os sons observando a partir das categorias de mobilidade, trabalho, fruição e sons naturais pretendem ser conceitos antropológicos e não resultado do rigor positivista dos estudos físicos. Por conseguinte, ao chamar sons da fruição aos que decorrem da atividade turística admitimos a sua subdivisão sucessiva e circular, de novo, em mobilidade, trabalho, fruição e sons naturais. Esta é uma metodologia que pretende disciplinar o olhar sonoro, arrumando os sons no seu modo expressivo, ou seja, por tipo de produção, e no seu modo recetivo, ou seja, pelo tipo de utilização, pois enquanto realidades, importa mais a sua funcionalidade que o seu som. Embora o olhar sonoro, neste estudo proceda ao inverso, importa mais a sonoridade do que a sua utilização. Ainda que, como é óbvio, na fase interpretativa, todas elas sejam muitíssimo importantes.

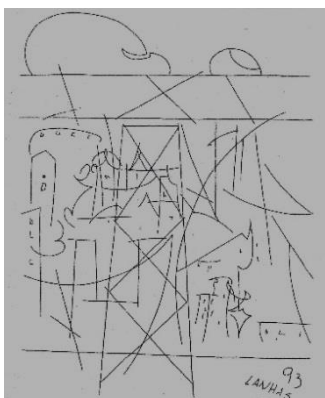
tendência para o equilíbrio, para o desejo seletivo de melhores cuidados e nível de vida (Baudrillard, 2005), é para o encerramento daquela atividade comercial que antes se encontrava espalhada pelas ruas da cidade, em grandes catedrais do *voyeurismo económico* e do *desejo utilitário*, cujos esquemas se encontram devidamente equacionados por profissionais no interior destas grandes superfícies comerciais hodiernas. Circunscreve-se assim o espaço da circulação dos peões, eliminam-se estímulos divergentes, bem como o tempo de resposta. Promovendo-se o aumento da energia dos estímulos, é possível controlar ou prever a resposta e o comportamento, cuja satisfação para o seu equilíbrio de imediato se encontra ao dispor. O comprar nestas condições passará a parecer um muito inteligente e bem informado ato de cultura... O que nos traz à consciência O *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley.

Retomando, pretende-se uma aproximação sistémica que esclareça que se a sociofonia humana da cidade não é um valor em si mesmo, já o é se for indicadora da animação das pessoas que tomam as ruas da cidade como lugar de fruição e de cultura impregnante, e para muitas outras, também, de trabalho, de negócio, de festejo ou manifestação de índole vária. Era esta sociofonia humana e natural própria das cidades, vilas, lugarejos e campos, que inspirou Raymond Murray Schafer a criar o termo paisagem sonora. Já a *sonoridade modernizante* Fortuna, (2009) ou *sociofonia tecnológica*, própria das sociedades urbanas de hoje determina a doença acústica ambiental chamada de *fatalismo acústico* que corresponde ao conceito do espaço da paisagem sonora de Schafer, mas distorcido pela prevalência das sonoridades tecnológicas.

-As ruas da cidade do Porto são, contudo, contempladas anualmente com sociofonias humanas episódicas bem dentro da natureza do seu viver.

Por alturas do S. João, o santo mais venerado na cidade do Porto, acontece a grande romaria, talvez a mais abrangente das romarias urbanas, lustrosa, animada e irradiante que se conhece em Portugal, os conhecidos festejos do S. João do Porto e também da cidade de Vila Nova de Gaia, que dista do Porto a largura do traço que o rio Douro preenche. Na noite de S. João, em todas as ruas formam-se multidões itinerantes que calcorreiam a cidade cantando, vozeando, e produzindo sons com diversos objetos característicos, sendo talvez os mais usuais os martelinhos de plástico de vários tamanhos, desde os minúsculos aos gigantes, com que se martela a cabeça dos circunstantes, o martelo solta um guincho de cada vez que o seu embate de esponja acerta

a cabeça visada, e é esse som que contínua e insistentemente se ouve, em toda a cidade ao longo de toda a noite. Em muitos bairros há coretos ou palcos com músicos e música ao vivo ou acusmática que anima a noite de S. João. Há foguetes, música, bailaricos, vinho, muita animação popular e cerveja a rodos. À meia-noite, entre cidades, o céu acende-se com o monumental fogo-de-artifício sobre o rio Douro. Os mestres pirotécnicos armam por vezes cascatas incandescentes que escorrem pelos dois tabuleiros da ponte Luiz I, num espetáculo impressionante. Os estrondos dos estampidos do fogo da meia-noite sublinham, no auge da festa, toda a alegria trepidante da noite do São João do Porto.



**Figura 7** - Desenho de Fernando Lanhas sobre o S. João no Porto  
Fonte: Santos (coord.) (s/d), p. 107



**Figura 8** – Fogo de artifício a estrear  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 9** - Rua de V. N. Gaia, noite de S. João  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues

Esta festa é representada desenho (Almada Negreiros, Fernando Lanhas, José Rodrigues, Júlio Resende) na pintura (António Cruz, Emerenciano, José Viale Moutinho, Júlio Pomar), na fotografia, no cinema, por exemplo, no filme de Paulo Rocha, *As Sereias* (2001) e na literatura (Vasco Graça Moura, Eugénio de Andrade, Alberto Pimentel, Hélder Pacheco, António Pina) destacamos o seguinte excerto de “Uma Sombra de Luz de Fogueiras na Noite”:

[...] Cascatas de musgo e bonecos de barro, figurinhas populares, [...] marchas, canções e instrumentos musicais, sardinha assada e boroa, manjericos, flores e quadras em papel colorido [...] perfumes intensos da noite e fogos-de-artifício a estrear, orvalhadas e balões coloridas, [...] ruas calcorreadas por alegres multidões de gente de todas as idades e de todas as condições sociais, deslocando-se e apinhando-se de um lado para o outro num cigarrear cantarolado e incessante [...]

[...] Já o alheado Alberto Caeiro notava essa peculiar modalidade de indiferença na sua “Noite de S. João”:

Noite de S. João para além do muro do meu quintal.  
Do lado de cá, eu sem noite de S. João.  
Porque há S. João onde o festejam.  
Para mim há uma sombra de luz de fogueiras na noite,

Um ruído de gargalhadas, os baques dos saltos.  
E um grito casual de quem não sabe que eu existo.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

É mais uma prova dessa rumorejante dimensão colectiva, em que as individualidades instintivamente se diluem e a palavra “povo” ganhou sentido mais pujante e mais rico [...] (Graça Moura, in Santos (s/d), pp. 9-10).

O São João é logo seguido pelas rusgas, que Santos tão bem documenta no filme documentário *A Rusga* (2001). Alguns bairros do Porto organizam-se e preparam-se com antecedência para incorporar as marchas de S. João, exibindo cada qual as suas particularidades etnográficas. Música, cantos, pregões, vozeria, aplausos e alguns apupos da multidão, enchem algumas ruas que convergem para a Avenida dos Aliados. Estas marchas costumam ter patrocínios vários, para além do município e de uma emissora de rádio local.

- Não se pode deixar de referir “os aliados do silêncio”, o *graffiti* (Campos, 2010), os que trazem para a rua o refrão urbano dos poemas que as ruas, em alegria ou em desespero, gritam, ideia que se inspira em Kreutzfeldt, (2012).



Figura 10 - Graffiti de Hazel na Rua de Santa Catarina [18-12-2014]  
Copyrith © Carlos Miguel Rodrigues

Os *graffiters* são silenciados pelo poder público pois é quem tem o dever de zelar pelo património, por outro lado, a arte e a oportunidade que as suas mensagens patenteiam fazem com que reconsiderem, expressando atos e gestos de apreço e inclusão no sentimento do planificar a cidade. Aos *graffiters* ou os seus *writers* chamamos-lhes aqui aliados do *tempo-lugar d'eclipse* pois as suas atividades e a ocupação dos espaços que escolhem para as realizar não são aprovadas e incorrem no risco da ilegalidade potencial, o silêncio que eles amam enquanto pintam, é energia aliada que potencia a expressividade das suas obras. Os *graffiters* ou os seus *writers* inscrevem-se nos apreciadores das áreas urbanas dos vácuos da sociofonia humana, dando a estes interstícios espaço temporais, natureza de momentos em tempo-lugar de eclipse.

Esta noção inspira-se nos não-lugares de Marc Augé, as salas de espera, as estações do comboio são lugares que não foram concebidos para alguém lá pertencer. Pautam-se, contudo, por determinadas cadências do tempo social, os que a este propósito chamamos aqui de tempo-lugar de eclipse, lugares urbanos que dadas as suas características, ninguém frequenta e muito menos fora das horas mais utilizadas do tempo social de expediente. Quem for para aí e quem lá permanecer como que se eclipsa, está lá, mas não se vê, não está numa rota urbana em que alguém tão cedo o possa encontrar ou se o encontrar a cidadania se afirme naturalmente por isso. Os não-lugares não têm condições para a construção de uma identidade de pertença, os tempos-lugares de eclipse constroem uma identidade, mas a natureza do lugar não é suficiente enquanto tal para poder suportar identidades.

Como a árvore que cai na floresta durante uma tempestade, mas ninguém viu, ninguém ouviu, o espaço não é frequentado, nem se avista a não ser de muito perto, o contexto será uma densa mancha florestal. Então não é uma árvore que o vento e as chuvadas de uma tempestade derrubou. É apenas uma árvore da floresta, caída. Um facto sobre o qual poderemos especular.

Os *graffitis* aí estão! Apareceram! A obra *graffiti* surgiu à luz, durante o momento do *tempo-lugar de eclipse*. Espaço útil ao desenvolvimento da liquidez da criatividade nascente de uma geração acabada de chegar a este planeta.



**Figura 11** - A arte e as gravuras no Museu Foz Côa [26-08-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 12** - Gravuras no sítio de Penascosa [26-08-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 13** Graffiti de Azul, na rua 31 de Janeiro, Porto [12-06-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues

O cidadão olha e volta a olhar sempre que passa e acaba por se questionar sobretudo: Porque se escondem eles assim tanto? Porque não querem ser vistos? Têm consciência que vandalizam as superfícies e temem responsabilidades? Não querem que se saiba que pensam daquele modo que os desenhos documentam? Os que expressam apenas garatujas, querem gozar o prazer de causar irritação permanecendo no anonimato? Os que têm consciência do valor dos seus desenhos e acham este modo original de aproveitar a

irreverência que a juventude permite para conquistar este modo fácil de ter bom e numeroso público? Ou será um vocacionamento ancestral de dar um espírito, aquilo que geometriza e aquilo que interroga de modo tão desafiante e sólido os nossos lugares de pertença, a cidade, a escola, a casa, a rua...? Parece-nos oportuno referir as gravuras de Lascaux, Vale do Côa ou Altamira das sociedades orais.

- Nas ruas surgem também aquelas pessoas que parecem perdidas, caminham com a concentração intrigante de quem procura um anel de ouro perdido algures por ali, *circunstantes casuais*. Contrastando com eles, os que vivem na rua, para quem tudo é demasiado conhecido, demasiado familiar para lhes merecer alguma atenção, entram, por vezes, em recintos onde ficam atentos aos sons e vão respondendo aos estímulos, enquanto estiverem lá dentro. Inventam momentos de *tempo-lugar de eclipse*, os dos *graffiters* são reais, os dos habitantes na rua da cidade são representações imaginadas, porém, ambos atestam a existência dos *tempo-lugar de eclipse* na temporalidade urbana, sítios e pertenças, escutas, olhares e presenças que a sociedade não partilha. Para essas pessoas nesses tempos, nada se passou, nada se viu, ninguém viu, ninguém ouviu, não há memórias puras, inexistências, salvo num ou noutra local interior onde tenham estado, ou alguém que deles se tenha ocupado.

Do ponto de vista da observação acústica ouvem-se como sombras sonoras no bulício das ruas (Dufour, 2011). O sinal acústico mais característico destes habitantes das ruas é a projeção de uma sombra acústica quando se movimentam nos lugares com forte pressão sonora e que uma observação treinada pode detetar, tal como refere Dufour.

- *O homem-bom*, cidadão com família e filhos e, às vezes, mais alguém, encargos vários, tem horas e dias próprios para sair à cidade e sai porque gosta de fruir os espaços e as novidades nas ruas da sua cidade. Gosta de fruir, no forçoso acaso dos relances do olhar que o passeio público cria, apreciar com deduções judiciosas, filosóficas, os rostos de beleza indisfarçável, suave, inspiradora, portadores de uma tranquila mensagem de estética humana e de estar social, rostos que são de facto os rostos que a própria cidade tem por terem sido adotados pelos imaginários de quem lá vive.

Admira a envolvência urbana, respirando a atmosfera enobrecida pela presença monolítica, cultural, ordenada e sábia do complexo edificado que estrutura a realidade externa da grande cidade. É apreciador dos sons naturais, das músicas e das festas populares e religiosas e dos concertos de rua, espontâneos ou organizados. Sorri para o

humor com exageros que, por vezes, as peças de marketing em *outdoor*, quase sempre ostentam. Ele mesmo enquanto cidadão não possui um som que lhe seja particular, não é vulgar caminhar assobiando, cantarolando ou usando muletas ou bengala, talvez, às vezes, o *flaque* e o *tip tip* do guarda-chuva, para além do seu discurso, no diálogo que travar com alguém ou o som dos seus passos conforme vai caminhando e que varia com a rapidez do andar com a natureza do solo que pisa, com o seu peso corporal e com o material de que é feito o que trouxe calçado.

- Os vendedores de rua, os eternos *vendedores ambulantes*, a maioria vendendo frutos sazonais ou artesanato. São os que enchem a rua de pregões, hoje já muito raros.

Para eles a rua é apenas um local onde passa muita gente. Há umas décadas atrás, certas ruas eram lugares por onde passava e parava muita gente. Hoje a não ser nas esplanadas, as pessoas já não param nas ruas, que são apenas lugares de passagem, lugares de caminho.

O vendedor ambulante escolhe os mais concorridos pontos e instala a sua banca, trazendo consigo uma liturgia própria por si organizada que anuncia produtos, convoca clientes, louva atitudes e apregoa as virtudes diversas daquilo que vende. Uns mais animados que outros. O vendedor ambulante com os seus cantos e pregões reificava, na animação que provocava, a alma da cidade que o acolhia, a alma que inspirava músicos, pintores e poetas... podem considerar-se lendas do estar nas ruas da cidade. Vários são os cronistas urbanos que falam sobre a vida nas ruas da cidade do Porto. A propósito dos vendedores ambulantes, colocamos como documento, um excerto no capítulo “Esta Voz” (Pacheco, 1977, p. 85).

[...] Dantes há anos (não muitos), em chegando o S. Martinho, já os pressentíamos pelas ruas. Vultos fumegantes empurravam estranhas maquinas, uma das quais – para contentamento da catraçada era a famosa máquina do comboio – miniatura, de folheta, que parava no Poço das Patas (não sei se estão lembrados). E sentíamo-los pelo aroma. O aroma acre do fumo das castanhas assadas. [...] Este castanheiro, o senhor Telo, é um resistente da profissão e dos costumes urbanos. Emigrou da aldeia, enraizou no burgo e profissionalizou-se a correr a cidade todo o ano. E, ó maravilha destas evocações, ainda apregoa, mansamente com medo de incomodar o barulho dos outros. Quando o vi, ao lusco-fusco da bainharia, reencontrei a sonoridade e a imagem fugidia das personagens (encantatórias?) de certa espécie de gente. Gente que enchia os nossos dias com a sua presença: Castanheiros, ardinhas, cauteleiros, amola-tesouras-e-navalhas...e outros. [...]

- *Os políticos* também saem à rua e, dependendo dos tempos, podem acontecer aclamações, aplausos, *slogans* ou então pateadas ou distúrbios com forças policiais correndo atrás dos que teimam em ficar e a não abandonar o lugar do corrupto, que passa

a ser proibido, enquanto lá houver gente, quando já não houver, passa a não ser lugar de permanência interdita. E ouvir-se-ão aclamações, *slogans*, gritos em coro, sons acusmáticos de autofalantes, palmas, aplausos entusiásticos. Ou então, sons de megafone, gritos, craches, baques, coisas que saltam e outras que se partem, tiros, estouros, sons de corrida precipitada, sons de marcha de urgência dos carros de polícia. Estas coisas acontecem na cidade não porque as suas ruas sejam os lugares mais amplos com as condições para grandes concentrações, mas porque é a cidade que tem os lugares onde vivem as pessoas que fazem as multidões, é a cidade que tem as estruturas, os escritórios, as fábricas, as escolas, as universidades, os serviços centrais, onde aparecem os chefes, os responsáveis, os especialistas, os cientistas, os académicos e todos os que trabalham. É lá que o protesto poderá encontrar adoção, paternidade, direito, ou ao menos que a comunicação social torne esses gritos de protesto visíveis e audíveis, mantendo-os o quanto baste na atualidade, pois pode acontecer até que a duração o transforme numa questão sociológica. As situações produtoras deste tipo de sociofonia humana são episódicas, embora se possam classificar de frequentes, enquanto libertação energética de racionalidades que decorrem das descontinuidades das políticas e da governação e do mundo. Mundo, que definido como entidade global teve início com as navegações dos portugueses há mais de cinco séculos atrás, hoje, posto frente às consequências do seu crescimento, começa a ter problemas de consciência. Antropologicamente diria que os sistemas, políticos, militares, económicos, são de qualidade inferior ao valor e ao peso cultural das pessoas e das sociedades que os contêm.

- *Os homens e mulheres dos serviços*, os empregados, os que têm o seu local de trabalho em lugares com porta para a rua da cidade, são uma grande porção do espírito daquela rua na cidade. Os rostos que atendem os cidadãos locatários, nos balcões dos bancos, na saúde, nos seguros, nas farmácias, nos balcões dos grandes comércios resistentes e hotéis, quiosques, cafés, restaurantes, floristas... Foi devido à crise económica e à crise de clarividência política que ela veio a revelar, e ao eterno falta ser da pessoa humana, ao caminhar prosseguindo em frente, sempre a marchar até o seu sentido encontrar... que foi substituído o antigo culto do serviço, com base na relação, pela noção do serviço (a que eu tenho direito porque preciso de ter um emprego para que esta miséria de sociedade se puder considerar justa) como quem está em um contraponto natural da vida, esperando nova etapa, trabalhando para servir o público, abrindo-lhe generosamente a possibilidade

de satisfazer a necessidade de algum dos produtos que aqui temos, vendendo-lho a preços descontínuos que a gerência (quem quer que ela seja) vai sabiamente calculando...

E nestes tempos grávidos de indignação, a vida decorre numa toada, em que a desilusão e o sofrimento vão forjando a natureza da sociofonia humana e dos nossos silêncios. Esse tom é bem visível no documentário de Raquel Freire e de Valérie Mitteaux, *Dreamocracy* (2014), onde representam não só a vida de um grupo de ativistas, que filmaram durante três anos, mas também apresentam testemunhos reais de pessoas singulares que exprimem a dor e sofrimento relativamente à situação em que Portugal se encontra.

- Os estudantes de todos os níveis de ensino, *desde o pré-escolar, os ainda muito pequenitos* aos alunos mais crescidos, e aqueles que já andam no ensino secundário ou os mais velhos universitários, todos eles saem regularmente à rua dando nota da vitalidade da sociedade e da sua urbe. Os muito pequenos, até cerca dos doze anos, saem para a rua da cidade acompanhados pelos pais ou pelos professores, vão ao parque, ao teatro, ao cinema ou vão visitar o museu. Na cidade promotora de inquietações, os muito pequenitos vão todos de mão dada formando um cachecol humano cheio de franjas saltitantes e coloridas. Geralmente, vão todos com chapéus de cor igual, para caso se afastem um pouco, logo possam ser detetados. Não cantam nem falam muito alto, vão simplesmente de um sítio para o outro, contentes por estarem na rua. De vez em quando, uma educadora ou uma auxiliar faz recomendações em voz alta. De facto, os pequenitos não são muito barulhentos, mas ocupam espaço, e quando é preciso atravessar a rua, um polícia apita, o trânsito para para o cachecol humano de franjas saltitantes e coloridas poder atravessar.

- *Os alunos do ensino básico já mais crescidos costumam* gostar de se fazer notar pelas suas sonoridades, as suas exclamações altas e intempestivas ou pelas suas risadas que ninguém sabe ao certo o que as terá provocado, mas são como sons estandarte de demarcação de territórios, como quem diz, aqui vamos nós, somos muitos todos juntos, há que contar connosco! Este comportamento fica muito mais exuberante se os grupos de adolescentes não estiverem em deslocação institucional, quando se trata de um grupo que se desloca por razões de escola, similitude de horário e local de habitação. Então, libertos da autoridade moderadora da escola e do professor, dão largas às suas expressões sonoras, por vezes, recheadas de um competente conteúdo escatológico, provocando irritações solenes aos adultos que estejam por perto. Não raro por entre gritos e invetivas,

dão início a curtas partidas de futebol usando latas ou caixas de papel que encontram no chão ou tiram do lixo, como bola de futebol. Os golos imaginários são celebrados com muita festa; muitos outros em alguma escadaria, bancos de jardim junto a muros, árvores, ficam presos ao chão, encantados com o sorriso ou com o olhar, perfumadamente feminino, de alguma menina que provavelmente partilhará com eles o dia-a-dia da vida escolar, e ficam temporariamente ausentes da cidade na nuvem que pediram de empréstimo a Cupido.

- Aqueles *alunos, na adolescência, que frequentam o ensino secundário*, o modo mais frequente de os ver e ouvir é quando se deslocam em grupos. É o seu modo preferido de deambular onde cada desfasamento, que provoque reações, de terceiros poderá sempre, não obstante o escorregão, ser secundado e apoiado por todos os outros. Falam muito alto, para que toda a gente inveje uma juventude cheia de energia, de disponibilidades e privilégios com total liberdade de expressão...no dizer deles, *tipo... é fixe.... é curtido... sempre a bombar...tá-se bem*. Hábito surpreendente nestas deambulações a caminho de qualquer lado ou de lado nenhum, é quando acontece avistar no passeio do lado de lá da rua um amigo. Então são berros com as mais vivazes observações e cumprimentos cordiais a que o outro, como vai só, não se quer assim expor, sem ter retaguarda de apoio. Responde com gestos e sorrisos, esta situação que legitima toda esta berraria, deixa os interpelantes felizes e importantes por terem chamado a atenção de tanta gente. E, se por acaso, quando a multidão for suficientemente numerosa para haver conveniente confusão, se à boa disposição reinante, não surgir nenhum amigo do lado de lado da rua, já os vimos inventarem um amigo e realizarem a cerimónia dos cumprimentos berrados e efusivos, como se de facto alguém estivesse a responder... E lá continuam tentando resolver as suas *dissonâncias cognitivas* (Festinger,1957). Se os tivéssemos acompanhado teríamos ouvido engenhosos esforços para se desculparem uns aos outros. A relação no grupo, percorre agora o *triângulo dramático* de Karpman o lado do salvador (Karpman,1968).

- Por outro lado, noutros níveis etários, os que já andam na universidade. *Os universitários* trazem para a rua tunas, praxes, cantos, coros, gritos académicos... a festa. São notas que lá vão aparecendo regularmente assinalando atmosferas da natureza universitária da cidade invicta. Da sua verdadeira natureza académica, não há grandes manifestações se excetuarmos os alunos de arte que, frequentemente, em grupo ficam longa e placidamente sentados nos mais inesperados lugares desenhando, à vista, algum

motivo urbano; ou ainda as execuções musicais dos grupos académicos em que a mais conhecida intenção destas manifestações é a recolha de verbas para algum projeto ou viagem escolar. São sem dúvida estes os mais devotos frequentadores das ruas da cidade. A sua presença sociofónica na cidade liga-se a ações, mais do que uma vez por ano, e para além do tempo da queima das fitas, com outras passagens mais informais, a jovialidade e a alegria dos estudantes das diversas universidades e institutos universitários do Porto, que com os seus ritos académicos conferem à rua uma alegre sociofonia humana, trazendo o som dos gritos académicos, dos coros e das tunas, e espécie de marchas, passeios em grupo declamando em voz alta e em coro, gritando sempre qualquer coisa<sup>34</sup>.



**Figura 14** - Estudante de Belas Artes toca gaita de foles nas ruas para pagar as propinas [21-09-2014]  
Copyrith © Carlos Miguel Rodrigues

- Há depois *os trabalhadores municipais ou empresas afins*, cuidadores executivos das ruas da cidade; os que limpam e evacuam os lixos domésticos, lavam, perfumam, esvaziam os contentores da reciclagem, e outros que retiram os graffitis, e ainda os que reparam o pavimento danificado, cuidam do mobiliário urbano, tratam dos jardins... Toda esta legião de obreiros agremiados em várias empresas e também nos municípios, usam ferramentas motorizadas e outras manuais, que quando em atividade deixam adivinhar as suas presenças. As suas atividades não lhes proporcionam ocasião para outras socializações. Ainda assim, para além das conversetas que vão tendo uns com os outros, ou até muito raramente com alguém que passe, alguns dedicam-se ao trabalho gritando uma espécie de ladainhas misturadas com os sons dos motores das suas ferramentas, exclamações e apelos a personagens imaginárias: juízes, professores, médicos e outros, numa ladainha que tanto aparenta ser desconexa como insólita. Contudo, ficamos bem ciente que o ar desconexo e insólito destas ladainhas será com certeza só para uma parte

---

<sup>34</sup> Estas sonoridades dos ritos académicos quase se não ouvem, a menos que se esteja muito próximo e atento, pois o *fatalismo acústico* ergue uma barreira de *masking* que absorve quase por completo toda a sociofonia humana académica.

do exterior, não duvidamos que na cabeça de quem a produz ela não tenha todo o sentido bem íntegro.

- Outros obreiros, mas já não do serviço público urbano, também marcam, bem, as suas presenças na cidade. São os *trabalhadores por conta dos empreiteiros da construção civil*, sempre acompanhados por um extenso arsenal de máquinas de obra e de grandes quantidades de variadíssimos materiais de construção. São grupos de homens fixos a um local de construção e mantêm aí a sua atividade até a obra ficar concluída. São provavelmente estas atividades as que trazem para a cidade maior pressão sonora ao *fatalismo acústico*; são os que polarizam o sentido do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno ou Atual* e marcam a transição dos sons do *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, onde os sons eram apenas produzidos pelo homem para o atual, onde quem produz os sons são aparelhos construídos pelo ser humano que despendem por eles a energia do esforço na realização do trabalho, qualquer que ele seja. Não vemos ninguém a considerar que as máquinas sejam uma doença da civilização! As suas emissões de gaz tóxico e as sonoridades da maior parte delas é que constituem realidade altamente indesejada. A grande maioria das tarefas que as máquinas fazem na construção civil está completamente fora das capacidades do homem em termos de esforço físico. Muitas outras máquinas, algumas até com inteligência artificial, prestam inestimáveis serviços ao homem.

- Os *taxistas, os condutores dos autocarros bem como os dos comboios* e aquelas pessoas que conduzem os comerciais que abastecem os estabelecimentos comerciais da cidade, são profissionais cujo emprego é aos comandos de produtores de alta sonoridade. Contudo, a cidade não está, de modo nenhum, disposta a dispensar essas máquinas, mas apenas os sons e a toxicidade de muitas delas.

- Personagens que dão à rua toda uma outra vida, um outro *elã* no dimensionamento que adiciona aos imaginários dos amantes do espírito do *flâneur*, quando de visita às ruas da cidade, são os *músicos e as músicas migrantes* em espaços estratégicos da cidade. Guardaremos para o último capítulo da tese uma observação mais circunstanciada sobre estes músicos e suas atividades. Eles são os trovadores da globalidade, os que aos poucos enxertam nas ruas da cidade os lugares da arte extraurbanos, cosmopolitas. Não deixaremos, contudo, de transmitir a narrativa de um pequeno episódio que um deles me

contou. Um músico de rua espanhol, de nome José Romeiro<sup>35</sup>, solteiro, 34 anos de idade, formado em engenharia informática freelancer, treinava Saxofone voltado para o mar junto à capelinha do senhor da Pedra em Miramar. Não resistimos, metemos conversa, e acabamos sentados numa pedra a conversar.

- Ouvimos um muitas coisas, umas mais interessantes que outras. Disse-nos, sem nos fitar com o olhar largado por algures na imensidão do mar.

Porém contou o seguinte que ficou registado no diário de campo:

Diário de campo, Porto 17 de março de 2011

[...] José Romeiro<sup>36</sup> com visível boa disposição contou-me que na semana anterior se tinha sentado atuando para quem passasse, no largo das Fontainhas. Iniciou a sua atuação interpretando várias melodias e ao rodar por causa do vento notou, ao fundo da praça, numa sacada, alguém que gesticulava incessantemente. Após alguns minutos sem, contudo, parar de tocar, acabou convencido que os sinais eram para ele. Levantou-se e caminhou até debaixo da sacada. Em cima, pessoas idosas declararam que apreciavam as suas interpretações, de modo que solicitavam se não se importaria de tocar mais perto deles ou então mesmo ali debaixo da varanda.

José, agradao ficou pensando: “aqui estão estes que não são surdos e também não são hipersensíveis...”, disse que sim levantando no ar o saxofone... Os apreciadores agradeceram, gratidão que ecoou debaixo de umas quantas sacadas ali em volta... choveram aqui e ali algumas pequenas moeditas, o José sentou-se, olhou o saxofone e, encenando o seu melhor tique, iniciou a atuação que durante algum tempo, colocaria umas quantas pessoas, a ouvir um saxofone de rua. [...]

Com esta e muitas outras abordagens etnográficas, duas coisas se iam esclarecendo: muita gente gosta dos músicos de rua e estes não eram desavindos da vida, tomando opções fáceis, mas sim pessoas, algumas delas formadas com posicionamentos críticos e sentido artístico, tinham reunido em si razões para tomarem decisões tão originais.

- A rua tem também a sua autoridade instituída, aquela que o regime político lhe destina. Na nossa cidade são os *polícias*, os que zelam pelo cumprimento da lei, pela integridade das pessoas e da sua propriedade. A história de Portugal ensina-nos que a polícia terá todo aquele sentido sociocultural que lhes for atribuído pela sociedade que serve; não há outro meio jurídico, político ou administrativo de adição de sentido sociocultural. Vemos frequentemente as nossas polícias, de carro, percorrendo a cidade, tranquilizando os cidadãos cumpridores, atemorizando os desviantes... As polícias, juntamente com os bombeiros, estão ao comando de algumas das sonoridades mais conhecidas da cidade. As sirenes dos carros assinalando marcha de urgência dos bombeiros e dos polícias, e mais uma série de outras buzinas todas diferentes, as correrias e toda a dramaticidade que o seu

---

<sup>35</sup> O encontro com José Romeiro registou-se em Miramar em 17 de março de 2011, embora tenha obtido assentimento informado para incluir as suas informações num documentário etnográfico sobre músicos e músicas migrantes na cidade do Porto, o nome que indico não é verdadeiro embora todos os restantes dados o sejam.

<sup>36</sup> José Romeiro é o nome fictício que atribuímos a este personagem.

trabalho reveste, sobretudo nos momentos de tensão, acompanhadas por atitudes, posturas e comportamentos de desvios à norma. Não são de modo nenhum frequentes e muito menos uma constante na nossa cidade, mas por vezes acontecem. São acontecimentos que no Porto quase sempre aliados ao culminar de entusiasmo ou de frustração, decorrentes das grandes partidas de futebol. As polícias também participam e se fazem ouvir na ordenação cívica das festas populares e em acontecimentos desportivos diversos.

Os bombeiros, os chamados soldados da paz, sendo a profissão com a mobilidade mais sonora e intensa da urbe, são não obstante incontornáveis na dedicação e nos serviços a que se dedicam, as mais das vezes de modo gracioso, cuidando da cidade e dos seus habitantes.

- Ainda mora gente na malha urbana histórica Portuense, o que se pode considerar ser ainda o centro da cidade e também do seu centro histórico. A pressão sonora, o assenhoreamento das ruas pelos automóveis, a falta do espaço de fruição familiar, encaminhou os que podem a habitar nas zonas periféricas da cidade, onde há mais espaço, menos movimento automóvel, menos pressão acústica e onde a qualidade de vida e o sossego circundante são mais conciliadores, proporcionando ainda algum contacto com a natureza, distanciando-se das habitações em degradação tendencial nos lugares mais antigos ou mais conservadores do Porto.

Em 2011, o Porto não terá mais do que 200 mil habitantes, um número próximo do registado no início do século XX (183 mil residentes em 1911), segundo uma projecção do Instituto de Ciências Sociais (Jornal *Público* online em 27 de dezembro de 2006).

Os residentes mais endémicos da cidade do Porto teriam no lugar em que vivem com certeza hábitos caldeados por décadas de vizinhança a que corresponderia um conjunto de sinais acústicos indicadores dos movimentos habituais desse lugar. Mas as gerações não fazem pacto social e entregaram às escolas públicas esse desígnio. Diga-se que, por mais que os governos tentem, jamais poderão regular essas passagens de testemunho, de ciência, de cidadania e valores espirituais e humanos pela via exclusivamente legislativa e universitária; terão que perceber, que esse pacto, afinal, será continuamente requalificado e estabelecido pelos professores, não enquanto tal, mas enquanto membros integrantes dessas gerações, até ao presente num mais potencial que ativo convénio contínuo.

De uma geração a outra, as opções do viver costumam pautar-se pelo apelo do maravilhoso que a ideia de futuro costuma conter e não por aqueles fatores passados que terão causado sofrimentos e dificuldades aos nossos pais, embora na sua imaterialidade, a

memória reserve valores que identificam e caracterizam quem as guarda e lhes reserve lugares sagrados de pertença.

De mais a mais, o leiteiro já não traz o leite ao domicílio, nem os padeiros levam o pão, nem o comércio de frescos aparece à porta pronto para ser adquirido. A evolução tecnológica e cultural foi rodando os hábitos e as atividades noutros sentidos. A sociofonia deixou de ser a parte audível do nosso espaço e passou a ser o nosso único espaço audível. E sem ser portador de qualquer sentido especial, vive-se num espaço pansonoro Protomoderno, o atual, que faz a sua caminhada na história dos sons tentando encontrar um sentimento ecológico e um sentido. As observações do antropólogo Alonso Cambrón, com as mesmas preocupações que as nossas, num trabalho coletivo, publicadas num texto podem aclarar algumas das *sonoridades sociofónicas* que aqui achamos já raras, raridade não na sua existência mas na possibilidade que temos de as ouvir para além dos seus planos sonoros, mesmo nos bairros mais antigos da cidade do Porto.

Sonidos de la vida cotidiana [...] El ritmo de las mismas se traduce aquí en una cierta “sonoridad”, un rumor característico compuesto de rutinas, hábitos, acontecimientos y emergencias sonoras que configuran la vida sonora de cada lugar. Cada barrio, cada calle, cada esquina, cada espacio genera, de este modo, formas acústicas propias que constatan y relatan su existencia, dinámicas y también sus transformaciones. Lo sonoro es, en este sentido parte integrante de la vida social: el canturreo de unos obreros mientras trabajan, el sonido de una pelota golpeando contra las persianas metálicas de un comercio, sirenas y alarmas, el rugir de las motos, las conversaciones cruzadas en un bar cualquiera, o el sonido de pasos cruzando una plaza vacía, son tanto la expresión inmediata de la sociedad, como la manera que tiene esta de constituir-se y definirse a sí misma.

Sonidos como éstos, pertenecientes a la vida cotidiana de la ciudad, son precisamente el objeto de interés de la investigación que queremos dar a conocer aquí. Una investigación recién comenzada y que intenta ser uno ejercicio de escucha antropológica de ciertos espacios emblemáticos de la ciudad de Barcelona, con la finalidad de elaborar una etnografía sonora de los mismos [...] (Cambrón et al, 2007, pp. 2, 3)<sup>37</sup>

- Consideraremos agora a parte sociofónica mais robusta e a principal instituinte do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou atual, acionada pela imensa legião de pessoas que se deslocam em automóvel próprio, a cavalaria da *sociofonia tecnológica*.

No dia 15 de abril de 2014 ao longo da décima sexta hora do dia, fizemos uma contagem da densidade de tráfego na avenida da Boavista, no Porto, sensivelmente em frente do restaurante Cufra, contando indiscriminadamente qualquer tipo de veículo com duas ou quatro rodas, ligeiro ou pesado de passageiros ou de mercadorias. Como se sabe, o som que produzem não depende completamente do tamanho que têm. A observação indicou

---

<sup>37</sup> Esta citação foi retirada do relatório de um projeto de investigação científica, intitulado: “Acústicas del crecimiento urbano: un análisis de la expresión sonora de las transformaciones urbanas de Barcelona”.

uma média de 80 veículos por minuto, em ambos os sentidos. A mesma contagem, em 2001, durante a mesma hora na soma de ambos os sentidos na mesma avenida<sup>38</sup>, revelava o número astronómico de cerca de 300 veículos por minuto. Referimos estes dados da nossa própria observação direta, pelo facto de não encontrarmos índice mais eloquente da influência desta crise, na produção de sonoridade urbana.

Concluindo, as máquinas são portanto indispensáveis ao bem-estar e ao progresso. Os processos que as constroem vão, com certeza, acelerar os meios de as fazer evoluir, aplicando as investigações para as fabricar mais silenciosas e menos tóxicas e/ou mais harmónicas com as sonoridades padrão, de acordo com a cultura hodierna de sonoridade urbana voltada para a sanidade.

Pretendemos sugerir que aquilo a que chamamos de *exocidade*, ao ter desenvolvido uma cultura da não escuta priva o ser humano de parte importante do seu próprio processo ontogenético, que mais flagrantemente se nota se considerarmos as crianças ou os adultos no seu ambiente de trabalho ou qualquer indivíduo no seu direito ao repouso. Foi o estudo da arquitetura cisterciense que nos revelou a possibilidade de considerar no desenho dos espaços humanos um grande respeito pela acústica, que consequentemente repercutirá no bem-estar e na qualidade de vida. Apontamos, em consonância com Achard le Geomètre, conselheiro e arquiteto de São Bernardo de Claraval para os efeitos acústicos nas construções cistercienses (séc. XI), o exemplo da engenharia e da arquitetura na construção da abadia cisterciense de Thoronet ou mesmo do nosso Mosteiro de Alcobaça, cuja construção foi coordenada por São Bernardo de Claraval e seu arquiteto.

## **6. Os efeitos antropológicos da arquitetura na oclusão do *fatalismo acústico*. Partindo de Cister**

[...] Car le sonore ne se circonscrit pas à ses sources acoustiques, il implique tout autant la dimension spatiale qui assure sa propagation et la dimension perceptive qui intègre sensations et représentations. Matière sonore, morphologie urbaine et communication humaine s'entrecroisent intimement dans les phénomènes sonores.

Bien entendu, il ne s'agit pas de minimiser les situations d'agression sonore allant jusqu'à poser des problèmes de santé publique ou de refuser systématiquement les murs anti-bruit mais, dans bien des cas, il nous faut constater la nécessité de sortir de la seule logique de la nuisance y compris pour régler les problèmes de la nuisance (Torgue, 2005, pp. 19-23).

---

<sup>38</sup> Os números, com exceção dos que têm origem em observações nossas, foram retirados ou deduzidos do documento: *Análise das Deslocações em Transporte Individual*, da Direção Municipal da Via Pública, Departamento Municipal de Trânsito da Via Pública e Intervenção na Via Pública, setembro de 2007.

O estudo de conforto acústico urbano da cidade não é a centralidade na faculdade de arquitetura e urbanismo da universidade de São Paulo - USP, ou em qualquer outro departamento similar, em qualquer outra Universidade do mundo. Correntemente vemos a cidade como o que resulta, após construção singular e gradual dos edifícios segundo certas normas de *estruturação* para uso individual ou coletivo ou de estética, mas não segundo as normas da acústica ou de regulação a partir da problematização dos critérios acústicos. No presente, a cidade obedece realmente a muitas normas: os solos, a subestrutura, os espaços, o histórico, a habitação, a acústica do lugar, os serviços, o comércio, assim como a distribuição das grandes categorias funcionais, indústrias, fábricas, armazéns, espaços desportivos, hospitais, escolas, universidades. Sugeríamos nós também, que se considerasse a distribuição dos planos de som e campos acústicos implicados na funcionalidade do edificado e que os espaços exteriores das ruas se desenhassem ao mesmo tempo que se concebesssem os edifícios que determinarão esses exteriores, ou o espaço urbano propriamente dito. Estabelecido que fosse este padrão, as construções elevar-se-iam de acordo com normas acústicas multiconsideradas com desenhos em relação aos espaços, à natureza desses espaços e suas funções.

A cidade não é, enquanto tal, objeto arquitetônico, salvo raríssimas exceções, como poderá ser exemplo de algum modo o caso de Brasília. Apoiamos uma noção que, sendo um fruto dialético, tem uma apresentação apriorística, i.e., que a cidade passe a ser enquanto tal um objeto do desenho na sua proposta individual, onde as construções e as suas tipologias funcionais e estéticas tenham que se integrar, tal como as dependências de uma casa se integram na noção de habitação e esta, o que é mais vulgar nas cidades, na noção de edifício ou de condomínio. Nas habitações ou nas habitações dos edifícios vive cada família. Na cidade vivem todas as famílias. A cidade tem até à sua volta as *pseudocidades*, realidade pela qual a cidade não se sente responsável, mas vive intensamente os incómodos da presença dessas *pseudocidades* (*bidonvilles, favelas, bairros da lata, ilhas*), tão insólitos e equívocos como se uma pequena família sem-moradia se fosse instalar na portaria do edifício, na cave das garagens ou entre dois lances das escadas do prédio onde moramos. E se, para completar o *nonsense*, os locatários se sentissem todos muito mal, contudo, não só nada fizessem para resolver a situação como para acentuar o *nonsense*, se sentissem melhor ao evitar fazer o que quer que fosse para ajudar, chegando ao extremo de alguns deles mandar construir escadas e elevadores diretamente das janelas para o exterior, para não sofrer o incómodo de passar

pelos sem moradia. Sonoridade, visualidade, cheiro e mal-estar que baste nesta parte do pseudocondomínio no edifício em que se vive.

Pode ser que, este facto, à escala da cidade, não seja tão visível...Em todo o caso, as coisas ocorrem assim mesmo, tal como no edifício de moradias, agora devemos adicionar a realidade desta espécie de pseudocondomínio a uma outra realidade, mas esta de natureza mais imaterial, mas não menos inquietante que é o *fatalismo acústico*. A distância entre um e outro exemplo não é o exagerado diferencial de incómodo que traduz, mas a indiferença que decorre da nossa adaptação ao *nonsense*.

Um conceito de cidade pode ser construído com a filosofia de quem vai erguer um edifício de moradias num condomínio de alta qualidade. Ainda que saibamos que isso não é usual e que ninguém irá planear e construir uma cidade, devemos aceitar incluir no processo cultural e aceitar e procurar saber como poderia ela ser construída respeitando todos os requisitos acústicos e ecológicos, a *cidade moradia eco integrada*. Recorde-se que, por exemplo, em Portugal, o crescimento das cidades foi de tal modo acelerado a partir de 1974, que a cidade inteira desse tempo, não é raro corresponder na atualidade apenas ao seu próprio centro histórico.

Teria portanto feito sentido a cultura científica do construtor de *cidade moradia eco integrada* dentro da multifatorialidade de critérios em que hoje acreditamos.

A construção de um conceito de cidade respeitadora do desenvolvimento e fruição sensorial periférica do homem pode iniciar-se, centrando-se em vários aspetos. Tentaremos acrescentar à noção que define cidade o que a definiria também como uma noção de monumentalidade acústica.

A “*audividade urbana*”<sup>39</sup> é uma qualidade do espaço urbano que se obtém procedendo a várias alterações ou regulações.

---

<sup>39</sup> Decorrendo no espaço metodológico da antropologia, este estudo considera como *audividade humana*, aqueles fatores que no seu conjunto constituem as qualidades produtivas, mesológicas e recetivas, que possibilitem ouvir bem um som. No contexto da cidade aquela circunstância da qual resulta a produção dos sons, a sua condução no meio, e a posição de escuta, respeitante à totalidade dos sons urbanos segundo a seguinte ordem de prioridade de tipologia e sem necessidade de exceder a abrangência de um só campo acústico, calculado a partir da sonoridade dominante, se preexistente no campo acústico a considerar: A voz humana, os sons das atividades no trabalho, sons de objetos incluídos no hábito das ações, os sons de fruição, canto, música, sons naturais e os sons da mobilidade, dentro dos limiares humanos, contudo e em qualquer dos casos sem a presença do *fatalismo acústico*. São estes os pressupostos de uma qualidade sonora ambiental urbana que propiciem as evoluções das crianças dos jovens e das relações humanas sociais e interindividuais, e que a sociedade resultante tenha a sua propriedade qualitativa acrescida.

Umas em relação à morfologia dos “espaços entoantes” a partir do contributo da arquitetura das igrejas na ordem de Cister. Cada espaço, qualquer que ele seja é possibilitador de uma discriminação auditiva que depende do modo como a configuração geométrica, atmosférica e dos materiais da sua constituição reajam ao surgimento físico da energia acústica, fazendo com que o som ouvido num túnel, numa rua estreita de casas de pedra, ou numa praça ampla, soe diverso, isto é, a sua pós produção seja entoada pelo local, de um modo diverso e logo a discriminação auditiva seja também diferente. Em linguagem acústica talvez tivéssemos que referir, ecos, reverberações, batimentos de onda, mas não é essa responsabilidade da nossa especialização.

Outras agindo sobre a própria sonoridade, como por exemplos os motores de combustão que deveriam ter menos frequência e intensidade em regime de funcionamento e outras relativamente à boa escuta que se preserva ou se promove se houver, na filosofia urbanística, claras noções sobre a estruturação dos planos de som, dos campos acústicos e dos espaços acústicos (voltaremos a este último item no capítulo V).

Talvez seja o tempo de construir a ideia de que os edifícios servem para conforto, funcionalidade, requinte, para quem vive lá dentro, e tanto assim que deverão ser esteticamente apreciados mesmo por quem passa de fora. A cidade debruça-se com orgulho sobre uma noção de estética urbana desligada de alguns fatores importantes do conceito de conforto urbano. A cidade fica cheia de si mesma, e muito justamente, pois é ela que confere os sentidos ao mundo - como será do ponto de vista do estar, do olhar, do ouvir, som vivo ou acusmático. Afinal o que caracteriza a estética resultante de construções cuja tipologia fosse condicionada à procura de um conceito de vida urbana centrada no conforto acústico nas áreas urbanas exteriores? O conforto acústico não é um termo unívoco que se considere isoladamente. Obrigatório será dizer que avaliar um som será avaliar o processo que o produziu. A consequência de pretender, por exemplo, eliminar um som, começa por se querer questionar a possibilidade de eliminar ou modelar o fator que o produz. Caixilharia dupla, paredes compactas com material resiliente, barreiras acústicas, adequado desenho de volumes, colocação estratégica de superfícies, é querer atenuar o efeito de uma energia cuja noção anamnética precisa, pode ser em grande medida desconhecida.

Um procedimento que pretenda modelar a pressão sonora passa, sem dúvida, por avaliar frente a frente, objetivamente, o seu produtor, na atualidade da sua construção, a real

necessidade do seu trabalho, a existência de fatores alternativos, a necessidade absoluta de produzir esse som, bem como a sua localização, o grau de automatismo e só depois talvez seja útil, o seu processo de fabrico, o desenho, os materiais, a constituição dos espaços que contêm esses produtores acústicos, bem como materiais resilientes, barreiras de deflexão, construção e colocação estratégicas de superfícies, disposição de barreiras vegetais, etc.

Começamos também a pensar *cidade moradia eco integrada* em termos de conceção funcional, em que a par da funcionalidade e da estética dos edifícios urbanos, seria de extraordinária relevância acústica a configuração das superfícies dos espaços segundo parâmetros de eficiência acústica, pois tudo o que aconteça na cidade produz sonoridade, havendo portanto sempre consequências acústicas. Enquanto uma unidade visual ocupa permanentemente um espaço definido, a sonoridade não fica no espaço que a produz ela alonga-se pelo campo até onde a audição a puder discriminar.

Sem sair do estudo etnográfico das realidades a estudar ou da sua abordagem antropológica, que critérios se deverão respeitar, pedidos pelo parâmetro acústico nos espaços exteriores da cidade?

Vem a este propósito referir as considerações de Hallgren (2012, p. 37) que a nosso ver se ajustam às preocupações que temos vindo a manifestar em relação ao som urbano.

Today we are facing the consequences of about 150 years of urbanization, confronting questions about quality of life in relation to efficiency and economic benefits. Hard facts based on quantitative measurements are considered to be more reliable than soft values, describing qualities instead of numbers. Sound can be described as a soft value. The dense urban fabric implies a complex mix of buildings, inhabitants, services and communications that are difficult to separate and analyse objectively. Sound appears everywhere without cease and is at the same time extremely difficult to capture and encase. Unfortunately urban designers and architects are not sufficiently aware of the interaction between the propagation and experience of sound and the built outcomes of their work. Designing houses, relations between houses, connections between places, entire neighborhoods and cities is a serious task, affecting many different aspects of life. This reality is what surrounds the urban inhabitant for an entire lifetime, whether one is aware of it or not. If we continue to neglect the interconnected relation between space, activity and sound, we will most certainly fail to create sustainable urban development where the sonic environment is included as an important and self-evident aspect of the human experience. What words, instruments and tools do we need to develop further to enhance discussions of the difference between a 'noisy environment' and 'a living and vibrating environment'? Can we obtain a more full understanding of the parameters that create and affect the palette of urban acoustic qualities, while also taking into account the practitioners' perspective? [...].

Considerar a inerência do que é ser-se pessoa<sup>40</sup>, cidadão na sua cidade, no meio dos construtos urbanos, questionando e usufruindo dos produtos culturais da sua cidade, confrontando-se diariamente com os fatores urbanos ansiogénicos<sup>41</sup>, é o modo que usamos para abordagem etnológica do estar na cidade. A noção de sonoridade na cidade, que se poderá inferir da investigação, não está animada de um sentido meramente defensivo, em relação ao *fatalismo acústico* por exemplo, mas sobretudo propõe dar uma ideia do conjunto importante de fatores que esta sonoridade está a impedir que tenham um desenvolvimento cultural e social. Aqui a investigação joga um papel fundamental para socializar a heurística implicada nas alterações que o resultado do estudo revelou adequadas.

Tomamos aqui a heurística como uma dinâmica resultante na relação do investigador com o terreno.

[...] En premier lieu, l'*expérience sur le terrain* est déjà en elle-même une construction. Le terrain n'existe pas comme une réalité indépendante du travail de l'anthropologue (cf. Kilani, 1994), mais consiste en une construction dialogique et pragmatique à travers laquelle l'anthropologue doit arriver à se façonner un milieu à la fois de communication et de connaissance. C'est là que le problème de l'espace affectif et intellectuel, vital et em même temps cognitif, qu'est l'observation sur le terrain en tant que dialogue, processus de parole. L'anthropologue sait très bien aujourd'hui qu'il doit s'insérer lui-même dans ses constructions théoriques comme une partie du processus d'observation. En d'autres termes, il doit tenir compte de l'expérience pragmatique et communicative sur le terrain, avec les malentendus et les compromis, avec les rituels interactif, comme par exemple, l'observation de l'observateur, qui sont à la base de l'institution et de la légitimation du terrain comme espace-temps de la recherche (Borutti, 1999, p. 44).

No exercício de trabalho de terreno na cidade do Porto, dada a dificuldade de escutar o som da cidade, resolvemos tentar saber junto de outras pessoas se, tal como nós, também se sentiam mal na cidade devido à sua realidade sonora. Assim, procuramos o parecer de pessoas cegas que, por lhes restar apenas a audição, sobrevalorizam essa sensorialidade percetiva do espaço, a quem mais tarde juntamos a reflexão circunstanciada de músicos

---

<sup>40</sup> Em 9 de Março de 1978, Portugal publica a Declaração dos Direitos do Homem, Diário da República I série nº 57 (A pessoa é o ser mais importante do planeta terra. Ela tem direito à integridade física e moral e às condições de vida material, cultural espiritual e à justiça no plano existencial).

<sup>41</sup> A ansiedade no dicionário de Cândido Figueiredo é o mesmo que “angústia” ou “ânsia” “incerteza aflitiva” ou “desejo ardente”. A mesma obra, por sua vez, quando refere a angústia menciona-a como “estreiteza”, “aperto do coração” “aflição” “agonia”. No presente capítulo, os termos ansiedade e angústia são utilizados no mesmo sentido, admitindo que aquela se refere mais ao componente cognitivo e esta mais ao componente vegetativo do mesmo construto. Na gíria corrente, as pessoas usam o termo ansiedade com os mais variados propósitos, um filme, um elevador, um exame, podem causar ansiedade ou angústia (Serra, 1980, p. 93).

Situação ou coisa ansiogénica é portanto e pelo exposto tudo aquilo que provoque ansiedade.

clássicos da cidade pelo seu conhecimento e culto pelo som<sup>42</sup>. Transcrevemos do diário de campo um curto testemunho de uma senhora cega sobre a sonoridade da cidade do Porto:

O som que eu mais gosto na cidade é o do mar ouvido lá próximo o som-espaço-temo infinitos, inspirador, estável, fácil de identificar. O som que vulgarmente todos os dias se ouve na cidade é anódino, é um tormento... (entrevista com Júlia Sameiro, cega, aposentada, professora do ensino especial, 2013).

Do ponto de vista do acústico, que categorização deveriam ter os diferentes espaços urbanos? Que associação por categoria de espaços? Algo de especial os deveria separar ou permaneceriam em contiguidade apenas? Que formatos, que volumetria e que desenhos mais ou menos complexos essas construções deveriam ter? A que desenhos de estruturas estes critérios conduziriam algumas das construções em função da sua singularidade funcional? Que materiais utilizar de modo a resultar um espaço urbano com personalidade estética aliada a uma assinatura acústica?

Toda a energia desta questão parte do considerarmos que o grande agressor da atmosfera acústica, a sonoridade do tráfego motorizado das cidades, não resulta de uma vontade divina incontornável, inevitável e até desejável. Jamais iremos questionar se poderá circular por todo o lado nas cidades ou sequer se deverão os motores serem construídos com conceções de engenharia mais silenciosas?

A enumeração destes parâmetros, por alguém que não pertence à área de construção ou do urbanismo poderá comparar-se à metáfora das rifas lançadas ao ar (arbitrariedade de modas baseadas apenas em valores de *marketing*, de chamar a atenção ou puramente estéticos) para depois escolher opções e ver no que resulta. O certo é que as nossas questões de antropologia sonora não constituem filosofia defensiva contra a carga acústica motorizada, o que não estamos é a admitir que as cidades contenham o tráfego automóvel, indiscriminadamente, em praticamente todas as ruas, como no presente. Para as cidades de hoje, uma construção correta do ponto de vista acústico poderá, como anteriormente referido, ter a aplicação de caixilharia dupla, paredes insonorizadas, efeito das barreiras de som, ruas pedonais e desvio do trânsito rápido e de longo curso para as periferias.

O parâmetro do pressuposto aplicado à cidade tem abrangência essencialmente externa e pretende compor ou regular a acústica, ou seja, as condições de propagação do som, o

---

<sup>42</sup> A Entrevista ao Violinista Luís Duarte será referida no VI capítulo.

produto sonoro, a produção voluntária do som (falar, tocar um instrumento musical) ou efeito sonoro, a produção de som não decorrente da vontade de o produzir (conduzir uma máquina) e também a sonoridade que se pode observar por unidade de espaço e de tempo em uma determinada abrangência geográfica (espaço litúrgico de uma igreja, som do salão de um café, ou do mercado). Queríamos, aqui, referir que os sons a povoar as cidades serão apenas os da *sociofonia humana*, prevalentes em relação à *sociofonia tecnológica*, já que, pelo menos, numa escala doméstica esta não poderá deixar de estar presente.

De um modo geral, os sons tecnológicos tendem a ser móveis enquanto os sons humanos tendem a ser parados. Contudo, esta característica não complexifica a observação, por exemplo uma praça ou uma rotunda, no *Oceano Universal Pansonorico Protomoderno*, tem quase sempre as mesmas características de sonoridade não obstante a extrema mobilidade de planos sonoros. Dizendo de outro modo, os sons localizam-se nos lugares em que são produzidos.

No lugar onde se dá o contacto visuoauditivo com o produtor acústico é o seu plano sonoro e o som do plano que continua a ouvir-se, ao longo de um espaço, cuja grandeza depende da quantidade da sua energia acústica. O limite das possibilidades humanas de audição com discriminação, mesmo que o produtor acústico já não esteja à vista, determina a amplitude do campo sonoro.

Os espaços sonoros reúnem grupos de sonoridades com constância, funcionalidade e tipologias sonoras semelhantes. Por exemplo, uma praça, uma rua e algumas transversais poderiam ser o espaço sonoro da existência ou circulação de bicicletas, pessoas, triciclos elétricos e sociofonia humana geral. Cada um destes produtores de sonoridade situa-se em planos de som, cujos campos se sobrepõem aos de outras sonoridades, formando planos e campos de som do respetivo espaço sonoro. O espaço terá a mesma tipologia de planos e de campos, o tempo suficiente para que se possa caracterizar enquanto possuidor de uma sonoridade própria.

No método OEL, os planos, campos e espaços de som não se avaliam em termos dos sons que contêm, mas sim os que é possível observar, a partir de um determinado ponto de observação. Isto significa que um determinado campo poderá ter determinada sonoridade característica a partir de alguns locais, mas se observado a partir de um outro local (uma

esplanada por exemplo), exatamente o mesmo campo poderá ter um aspeto sonoro diferente.

Voltamos a referir que o método OEL, em trabalho de terreno analógico, se inicia sempre por observação direta com registos gráficos. A captura dos respetivos espécimes em formato digital será com gravadores digitais e o ponto de observação será diverso. Contudo, para efeitos do desenho de mapas de geofonia, inicialmente será sempre gráfico.

De um modo amplo, vejamos como o filme *Cidade aqui e além*, realizado no âmbito da presente investigação, mostra que os mapas de geofonia dependem dos lugares enquanto espaços naturais, de lazer, de trabalho e ainda de auto-mobilidade. Este filme, rodado nas redondezas da Ribeira do Porto, apresenta o seguinte mapa geofónico: sonoridade dominante, *fatalismo acústico*, localização. O espaço coberto pela rodagem que o filme documenta por observação com a convenção da audição digital é: 1-Ponte Luiz I, 2- espaços de embarque, 3- espaços de passagem ou de circulação de peões, 4- espaço das esplanadas, 5- linha que acompanha o limite da água do rio, 6- espaço junto ao cais da marinha, 7- paragem do elétrico junto à igreja de S. Francisco, 8- paragem dos autocarros turísticos junto da Alfândega, 9- Rua Infante D. Henrique, 10- Túnel da Ribeira, 11- espaço junto ao tabuleiro inferior da Ponte Luiz I.

O estudo deste quadriculado sonoro da distribuição geográfica, da funcionalidade e regularidade da sua sociofonia, corresponde, entre outras coisas, ao desenho da *geofonia* da porção urbana a que a observação respeita.

Devido à complexidade da observação e a constrangimentos legais e académicos apenas nos circunscrevemos à observação deste espaço urbano do Porto, recorrendo ao método a OEL na versão D, e dentro da *convenção digital*. Observámos planos, campos e espaços de som, registando inventários de planos de produção, funcionalidade, características acústicas gerais, de sons de plano móvel ou parado compondo depois os campos de abrangência e finalmente os respetivos espaços. Num primeiro momento, estes registos gráficos foram feitos com lápis e papel, enumerando as observações segundo mapas, que situaram os planos, campos e espaços. Depois, estas observações repetiram-se, obtendo a captura de todas e de cada uma das espécies sonoras graficamente registadas com vista à realização de um filme documentário antropológico. Nesta conformidade, a investigação preparou-se definindo a chamada *convenção digital* para formalizar estes requisitos pois,

de outro modo, não seria possível manter a coerência, a eficácia e produtividade dos métodos escolhidos. Como a pressão sonora do *fatalismo acústico* impede que a audição humana possa ouvir a totalidade dos produtos sonoros em campo livre, que compõem a paisagem que a *sociofonia humana* ocupa, recorreremos a processos da *audição digital* para tentar gravar, em campo livre, o que se poderá ouvir num determinado espaço; listar primeiro tudo o que produz som nesse espaço, procurando trazer para a linguagem fílmica o timbre semântico da realidade sonora daquele lugar, e depois tentar gravar um a um, em formato digital, todos os sons do inventário. Seguidamente, respeitando as regras da linguagem fílmica, procedemos à montagem de todos os elementos integrantes da porção urbana estudada. Ouvem-se assim as *sociofonias* sem o efeito obstrutivo do *fatalismo acústico*.

### 6.1. Metamorfose

Na atualidade, a vigilância técnica urbana regulamentar não cuida a qualidade do som, mas apenas de nos defender dele. O som da rua foi definitivamente declarado agressor. Na cidade, a acústica ambiental racionalizada deverá permitir o encontro do homem consigo mesmo, com tudo aquilo de que gosta e com aquilo que busca. A elevação e a tranquilidade cerebral deverá ser facilitada pelas sociofonias urbanas; o reconciliarmos com a cidade enquanto lugar de encontro com o outro, lugar de descontinuidade das canseiras e das constrições do dever passa por ouvirmos o ritmo quente da vida a acontecer e não por viver continuamente submersos em sonoridades que nos são impostas e contra as quais os nossos neuro dispositivos são obrigados a não nos deixar ser tão humanos como nós gostaríamos. A ontogenia da espécie fica ameaçada. As doenças culturais, se as houver, serão aliadas de uma acústica selvagem. A ira é gémea da alta intensidade sonora, a poesia será irmã do silêncio, da suavidade e da música. As *sociofonias* permitirão que se tome consciência de que todos os atos sem exceção têm uma consequência acústica, a consciência que a atmosfera protomoderna não permite, porque nada mais somos capazes de ouvir senão a ela mesma.

No *Oceano Universal Pansonoro Primordial e Posterior*, a audição contribuía para um desenvolvimento mais complexo do cérebro humano.

As considerações sobre expressividades artísticas (pinturas rupestres, antas, objetos de cerâmica, ...) desde os mais imemoriais momentos de que a história é feita, levam-nos a

compreender que a simplicidade de vida e a singeleza dos construtos não representam a complexidade do pensamento humano.

Tudo indica que no *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* atual já assim não seja. Há estudos médicos (Branco, Ferreira, Alves-Ferreira, 2007) que demonstram perdas, insuficiências e falhas na acuidade auditiva atribuídas apenas à agressão sonora e problemas cardíacos pela mesma razão.<sup>43</sup>

Assim, por razões académicas, vamos viajar até ao contexto filosófico cristão do século XII, a fim de estabelecer do ponto de vista filosófico, alguns parâmetros de normalização para a conceção de uma boa acústica dos lugares. Tentaremos encontrar possíveis soluções para os problemas acústicos atuais.

É porventura mais do que certo que São Bernardo de Claraval<sup>44</sup> e Achard le géomètre não se terão alguma vez questionado se os espaços de uma cidade, cuja existência resulta do posicionamento relativo de todas as outras construções não poderiam contribuir para a constituição da cidade como uma área estruturada segundo espaços de monumentalidade acústica. Uma estrutura de espaços, cujos lugares fossem lugares de grande *audividade*. Deveriam ainda possibilitar como resposta, uma participação acústica especial, quando atravessado por sons, uma acústica que valorizasse a estética da expressividade produtiva e a da escuta sonora.

São Bernardo e Achard le géomètre conceberam modificações arquitetónicas para simplificar a construção cujo espírito estrutural convidasse à tranquilidade à simplicidade, criando espaços respeitadores dos sentidos profundos que levam os homens a cantar, e a cantar em coro, interpretando os poemas, as músicas, harmonias e contrapontos da partitura. Os cantos, sendo entoadas pelos homens, revelariam melhor o seu pendor divino se ajudados pela acústica do lugar. Ao optar pela estética do som e do silêncio, S. Bernardo considerava que naquele ambiente de recolhimento o mergulho na sonoridade do oratório reificava o anúncio interpretado por São João do livro do génesis *in princípio*

---

<sup>43</sup> Serviços Médicos de Medicina de Aviação, Unilabs A / S e Hospital Universitário Rikshospitalet e Faculdade de Medicina Departamento de Cardiologia (2012)

<sup>44</sup> Influente abade da Igreja Católica na Idade Média. Nascido em 1090 em Borgonha, Bernardo era proveniente de uma família nobre e era um dos sete filhos de Tescelin Sorrel com Aleth de Montbard. Aos nove anos de idade começou seus estudos na Escola Canónica de Châtillon-sur-Seine. Após longos e influentes anos de vida religiosa, Bernardo foi responsável por fundar 72 mosteiros, 500 abadias cistercienses e mais de 700 monges ligados a Bernardo de Claraval. Faleceu em 1153. Muitos milagres foram-lhe atribuídos, o papa Alexandre III o canonizou-o em 1174 e, muitos séculos mais tarde, foi declarado Doutor da Igreja pelo papa Pio VIII.

*erat verbum*<sup>45</sup>...No ambiente do mosteiro e do seu oratório, os homens cresciam em inteligência, sabedoria e temor a Deus, isto é, tratava-se de um ambiente que possibilitava, não só a vida como atos litúrgicos muito edificantes.

L'art cistercien est né des consonances entre la théologie mystique de saint Bernard et le cadre architectural de l'abbaye, lieu de son expression.

La raison d'être des communautés cisterciennes est la gloire de Dieu qu'elles célèbrent par la liturgie (chants et paroles). Les églises sont donc bâties pour avoir la meilleure acoustique possible : une seule voix peut emplir la voûte. La qualité de la pierre est primordiale (rôle joué par le calcaire dans la qualité acoustique de l'abbatiale du Thoronet). Tout est ordonné à l'ouïe, car selon saint Bernard, pour voir Dieu, il faut d'abord l'écouter. Construire une église, c'est donc aussi construire un instrument de musique, par le biais de la pierre, des proportions, des formes, particulièrement de la forme des voûtes.<sup>46</sup>

Segundo Larcher (2003), os conceitos acústicos de S. Bernardo de Claraval e do seu extraordinário arquiteto, Achard, procuravam na proporcionalidade e na simplicidade arquitetónica as condições para o recolhimento espiritual? Pensando no som das criaturas de Deus? Pensando no som dos instrumentos musicais? Pensando no canto enquanto expressão de oração e alegria? Pensando nos sons do trabalho com os quais também se louva a Deus? Mas sobretudo consagrando a presença do *verbo*... O verbo como palavra, inteligência, ou presença do Espírito Divino, este ambiente contemplativo era burilado nas construções cistercienses, pelo cuidado com o som e com a acústica no interior dos templos como nos dá conta os textos de Larcher a partir da abadia de Thoronet<sup>47</sup>.

No princípio era o Verbo, e o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus. <sup>2</sup> Elle estava no princípio com Deus. <sup>3</sup> Todas as coisas foram feitas por elle, e, nada do que foi feito, foi feito sem elle. <sup>4</sup> N'elle estava a vida [...] (Evangelho segundo S. João, Cap. I, Versículos 1-4)<sup>48</sup>.

---

<sup>45</sup> O termo bíblico do génesis, “verbum”, era signo de Deus, da inteligência e da palavra... Preexistindo ao mundo e às suas criaturas...

<sup>46</sup> Esta informação do Centro dos Monumentos Nacionais pode ser lida no seguinte endereço [Em linha] <[http://www.monumentsnationaux.fr/fichier/edu\\_doc/86/doc\\_pdf\\_fr\\_doc\\_pdf\\_fr\\_dossier.l.architecture.de.l.abbaye.du.thoronet.pdf](http://www.monumentsnationaux.fr/fichier/edu_doc/86/doc_pdf_fr_doc_pdf_fr_dossier.l.architecture.de.l.abbaye.du.thoronet.pdf)>. [Consultado no dia 3 de abril de 2013].

<sup>47</sup> Larcher, Hubert (2003) A referência ao cuidado dos Cistercienses posto na acústica visto a partir da construção da Abadia de Thoronet, apareceu em um texto no tomo III da *Enciclopédia de Músicas Sacras nas edições Labergerie*. Esta observação constava na contracapa do livro de *Hubert Larcher*, intitulado *Lacoustique Cistercienne et l'unité sonore* editado pelas Edições Désiris. Paris, 2003.

<sup>48</sup> *Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, edição de 1951. Tradução de António Pereira de Figueiredo da edição aprovada em 1842 pela rainha D. Maria II com a consulta do patriarca eleito de Lisboa. Lisboa, Centro Tip. Colonial.

Até São Bernardo de Claraval<sup>49</sup> a vida religiosa era marcada pelas visões terríficas do apocalipse, do fim do mundo, do juízo final... A face de Deus era a de um Juiz, infinitamente justo que administrava a Justiça Divina com mão firme e castigadora, fazendo sentir a sua Divina cólera para com os que viviam e morriam em pecado mortal.

São Bernardo de Claraval trouxe com o seu exemplo e a sua pregação uma filosofia catequética diferente:

[...] Com a experiência do Absoluto, num espírito de intensa afetividade, caracterizado pelo amor e pela contemplação do corpo flagelado de Cristo, o abade de Claraval anuncia um novo caminho para o Homem. Toda a sua vida é não só um exemplo de puro espírito contemplativo, algo que hoje podemos considerar paradoxal dado o poder que granjeou nos assuntos da Igreja e no panorama socio-político da sociedade medieval, como a sua figura é, com toda a propriedade, a chave no entendimento do carácter tradicional da experiência religiosa e mística, em claro confronto com a visão pragmática e "cientista" de alguns dialécticos o seu tempo. O historiógrafo normando Orderico Vital, seu contemporâneo, escreveu, a propósito da sua personalidade, que "*um dia o mundo inteiro acordará cisterciense*" [...] (Oliveira, 2006, p. 2).

Segundo o livro das sagradas escrituras, o verbo ou palavra é veículo do conhecimento sem precisar da materialidade para existir. A palavra, para os humanos, não existe sem o som, mesmo a palavra escrita é a representação não do conhecimento mas da palavra dita que o evoca.<sup>50</sup> O silêncio e o som do verbo são “a estrutura do invisível<sup>51</sup>”. As harmonias que se ouvem, mas acima de tudo que se sentem, são presença de espiritualidade. A sonoridade contemplativa pôde ser entendida como sinal de presença Divina. O silêncio onde estiver Deus transformará o pensamento dos homens em palavras de vida. Deus está na arte, se houver harmonia, Deus entoará connosco. O encantamento do som e da sonoridade tiveram muito a atenção de São Bernardo de Claraval e do seu arquiteto, Achard, no séc. XII.

---

<sup>49</sup> A obra *Histoire ecclésiastique* deste monge, datada de 1142, é fundamental para o conhecimento da vida política e religiosa dos séculos XI e XII na Europa e, em particular, da Ordem de Cister. Cf. C. E. Soveral, Prólogo da tradução do *Elogio da nova milícia*, Porto, 1990, p.7.

<sup>50</sup> Há na nossa experiência testemunho do uso de uma linguagem humana não linguística, a LGP, Língua Gestual Portuguesa. Os referentes das *palavras-gesto* têm eminentemente uma base cognitiva muito mais analógica, aliando-se a sentimentos diversos da experiência, corresponde a uma ideia visuo-funcional do objeto, e não tanto como as *palavras-som*, que são representações cognitivas semânticas mais áudio-espaciais, estas ideias podem preexistir à experiência, e ao conhecimento concreto dos respetivos objetos. Consideramos por esta razão que a (LGP) Língua que não é sonora, embora não a impeça, não favorece a abstração. Os alunos com deficiência auditiva grave demonstram inabilidade endémica para as aprendizagens simbólicas que exigam abstração.

<sup>51</sup> “O som é a estrutura da invisível”, observação feita por Manuel de Oliveira no acontecimento promovido pelo Grupo Cinematográfico AO NORTE no Encontro Anual Olhares Frontais, em 2011, no Cine Teatro Municipal de Viana do Castelo.

## 6.2. Monumentalidade acústica a par com a visual

A arquitetura Cisterciense erguia-se a partir da sua simplicidade e da sua opção pelo silêncio e pelo som. As antigas catedrais de Cluny, bem como o futuro estilo gótico visionário, europeu, nascido do austero românico borgonhês do estilo de Cister, foram erigidas segundo uma arquitetura guiada por uma opção pelo visual, em que a beleza flamejante de alguns templos enchia o olhar e a imaginação (Larcher, 2003). Estas tendências desenvolveram-se devido à morte de S. Bernardo em 1153, quando as igrejas deixam de estar sob o condicionamento dos princípios cistercienses que se centravam numa opção pela monumentalidade acústica. Irrompe então por toda a Europa o estilo gótico com a visualidade a todo o alçado.

As igrejas do século XII, construídas sob a égide de S. Bernardo e Achard, tinham por opção não o visual mas o sonoro, a monumentalidade sonora em vez da visual.

São obras despojadas as construções de São Bernardo de Claraval, da igreja ao claustro a arte de Cister “segue um projecto arquitectónico, preciso ao pormenor, concebido e executado por uma vontade planificadora dotada de uma eficácia e de uma capacidade operacional fora do comum”. Para os cistercienses a grandeza de Deus uno e indivisível está no amor por Ele, por isso as imagens dos santos são desnecessárias, proibidas (Rasquilho e Ferreira, 2007, p. 41).

Conhecendo as regras da ordem de Cister não nos foi muito difícil encontrar a justificação para a tendência pela opção do silêncio e pela sonoridade cuidada nos ambientes da vida de oração dos mosteiros cistercienses. Ao considerar as opções de S. Bernardo através das manifestações externas, assumidas pela arquitetura do oratório, olhando o espírito com que estes monges viviam, sentimos vergarmo-nos sob o peso de dois mil anos de projetos prisioneiros de critérios puramente civis e secularizados. Não sentimos, contudo, que esta filosofia aparentemente tão distante da nossa intranquilidade mediática, omnipresente, rápida, em que as nossas próprias ferramentas também são sonoras, não possa ter uma tradução laica para os tempos pós-modernos em que vivemos. Para Oliveira (2006, p. 2), “O historiógrafo normando Orderico Vital, seu contemporâneo, escreveu, a propósito da sua personalidade, que "um dia o mundo inteiro acordará cisterciense".

A filosofia de S. Bernardo de Claraval, no que refere o som e o silêncio, leva-nos a refletir sobre o terceiro e o mais importante cânone de construções na arquitetura Cisterciense a “escuta”. Em uma ousada metáfora situada em pleno século XII, como

quem ora no oratório Cisterciense de Thoronet, o texto foi composto e registrado no diário de campo:

Diário de Campo, 20 de junho de 2014

No princípio era a inteligência Divina e a Inteligência era Verbo, o Verbo estava em Deus, Deus era o Verbo, e numa Instancia de apenas Tempo, o Verbo se exprimiu, materializando o Tempo em Espaço, para nele criar o “homem”. E no Espaço criou exterioridade com imagem e beleza, o visível. No Tempo, criou Deus a interioridade feita do Verbo audível retirado da Sua própria natureza.

Deus está sempre à escuta dos homens através da linguagem da oração pois Deus é invisível, mas não é inaudível. A voz de Deus é feita de silêncio. Deus dialoga com o homem e essa expressão do Verbo, que apesar de silenciosa é para ser escutada. Feita de silêncio aprendida com o próprio Deus, esta linguagem é a materialização ineludível da alma dos homens e do espírito de Deus.

Neste oratório ao Verbo Divino, o Deus Vivo do Génesis continua a criar o Mundo.

Bernardo, Servo da Igreja por graça de Deus, mandou construir este oratório, casa de Deus e casa do homem, pois onde em nome de Deus os homens se reunirem querendo dialogar com Ele, Ele estará presente.

Dando uma forma à *oração metáfora*, ousamos dizer que talvez o mundo que desejamos habitar não tenha ainda sido acabado de criar. Dentro desta filosofia cisterciense do século XII, vamos esperar e confiar nas relações entre os homens iluminadas por São Bernardo de Claraval.

Para a especificidade do nosso estudo, a natureza do homem enunciada por Santo Agostinho, fazer o bem e evitar o mal, será facilitada pela criação de uma circunstância ambiental silenciosa contemplativa e ponderada... Parece-nos necessário a cidade descobrir essa vantagem para depois formar uma cultura que a adote.

A acústica na arquitetura do oratório no convento cisterciense, no seu teocentrismo filosófico, é fruto de um conjunto de cânones com *parti pris* pela escuta, tendo privilegiado a relação dos homens ouvindo Deus. Construindo uma vida que tendia a modelar o homem por padrões espirituais e humanos cada vez mais elevados, e assim temperados com o exercício espiritual, para segundo o evangelho ajudar a levar a massa humana.

A relação centrada nos homens leva a que tomem consciência das incessantes insuficiências mútuas em que se seguem comportamentos reativos de insatisfação e agressividade (Karpman, 1968). Sem nos afastarmos muito da filosofia de teor essencialmente teocêntrico do séc. XI, Santo Agostinho foi a personalidade excepcional, pois era ouvido com igual admiração pelos crentes e pelos não crentes. No seu *De Ordine*, Santo Agostinho diz que na construção do modo de olhar, tudo acontece como se

se reduzisse o campo visual, fixando apenas um dos azulejos do todo do painel de que faz parte, e sem reparar na pintura como um todo, critica-se o criador daquele azulejo sem cor, quase sem forma, apontando a ignorância do artista que o terá criado. A última das suas obras, *A Cidade de Deus*, erradamente interpretada como uma apresentação da cidade, do Estado e da Igreja, é considerada hoje o maior expoente da cultura cristã e a primeira tentativa de desenvolver uma filosofia da história (Grieggersen, 2005).

Agostinho precisava mostrar que havia uma alternativa para a vida essencialmente atarefada das cidades conhecidas ao homem antigo [...]. O que estava em pauta em *A Cidade de Deus* e nos sermões de Agostinho era a capacidade do homem de ansiar por algo diferente, de examinar a natureza do seu relacionamento com o seu meio; e, acima de tudo, de formar uma identidade, que não se deixa enredar pelos hábitos de agir impensado dos seus conterrâneos. Com uma mensagem destas, era impossível *A Cidade de Deus*, no que se referia ao passado, passar de um esboço de 'História Universal' [...] A necessidade de salvar a sua identidade enquanto cidadão do Céu é que é o centro em torno do qual gravita a ideia que Agostinho tinha da relação entre as duas 'cidades' neste mundo (Brown, 1969, cit. in Grieggersen, 2005, pp. 322-323).

A metáfora do painel de azulejos donde resulta um pronunciamento crítico sobre uma pintura em azulejos mas, conhecendo apenas um deles, juntamente com a caracterização da relação dos homens com a sua cidade, induz-nos hoje uma fortíssima impressão de que, à luz da cidade de Deus, a construção do homem é responsabilidade de si mesmo.

Por conseguinte, sem querermos entrar em questões teológicas aprofundadas, prosseguimos com o espírito filosófico do séc. XI, ainda com Santo Agostinho, propondo que se substitua o termo convento pelo de cidade, e não convento de uma outra ordem que não a de Cister de quem temos estado a falar, e pelas razões que fomos aduzindo.

Na revisitação filosófica a Santo Agostinho (Pérez, 1988) *mutatis mutandis*, procurando uma espiritualidade a partir de um *espírito logístico*, à semelhança de Thoronet, ou seja, enquanto *verbum*<sup>52</sup>, a cidade poderia adotar tal como o convento do tempo de S. Bernardo, os mesmos três cânones: a redução, a retangularidade e a escuta. O primeiro, atendendo à redução e à simplificação, o segundo à sua base constitutiva, contendo o plano, o campo sonoro e as superfícies de reflexão e os espaços de fuga, e o terceiro, a opção pela centralidade no silêncio e no som regulado.

A proposta para o nosso primeiro cânone seria, à semelhança dos do cálculo de Achard, reduzir e simplificar os espaços urbanos. Cálculo da natureza dos campos acústicos,

---

<sup>52</sup> "Cidade verbum", cidade cuja construção dá primazia à escuta em detrimento do olhar, prioridade ao pensamento em lugar da fruição visual de algo já realizado, monumentalidade acústica a par com a monumentalidade visual.

reduzindo-os ao limiar espacial de discriminação auditiva, simplificando o mobiliário ou efeitos superficiais perturbadores da propagação sonora, levando em conta, o espaço a libertar, sem cobertura para o céu, para constituir os planos de fuga da energia sonora. As superfícies exteriores das construções urbanas atuais delimitam ou desenharam ou caracterizam os espaços urbanos, sem terem sido sujeitas a qualquer tipo de qualificação específica que construa esse espaço de interioridade-externa com qualificação sonora, térmica. Queremos dizer que a face externa da parede de um edifício, sendo parte integrante dele, configura ou contribui para a configuração de um determinado espaço da cidade. O conjunto das superfícies externas dos muros, paredes, tabiques, jardins... de todas as construções na cidade, configurarão a totalidade dos espaços urbanos. O que verificamos é que essas superfícies enquanto funcionalidade da “interioridade-externa que é o espaço urbano” não foram minimamente preparadas para exercer essa qualidade (Hallgren, 2012).

É esse espaço “interior-externo” que forma a cidade propriamente dita, que os nossos estudos no âmbito da antropologia sonora pretendem contemplar. Estudos que pretendem desenvolver-se numa perspectiva de que à noção de cidade se lhe possa conferir monumentalidade acústica, mas de um modo integrado sem ser à custa de qualquer outro fator urbano também julgado importante.

O segundo cânone na arquitetura cisterciense referia a construção da base do oratório, *ad quadratum*, possuindo dimensões cujos valores seriam importantíssimos elementos formantes do chamado *número de ouro* cujo quantitativo representaria uma grandeza constante de proporcionalidade entre todos os construtos do oratório e que fariam funcionar a sua monumentalidade acústica, e que no nosso estudo, procuram apontar a necessidade do funcionamento da monumentalidade acústica da *exocidade*. A explicitação analítica deste número e a esquematização da sua operacionalidade é realidade que apenas sabemos que existe e que é possível, mas que oitocentos anos volvidos ninguém ainda decifrou.

Perguntaremos por que razão S. Bernardo o não teria logo revelado já que tanto apreciava os efeitos de uma arquitetura baseada nesse número? Ou em vez de *número de ouro*, diríamos nós nesse “valor” que corresponde a uma constante de proporcionalidade. Pensa-se que por amizade e por respeito para com o seu arquiteto mor, Achard, São

Bernardo de Claraval nunca teria tentado esclarecer sobre o real significado do “número d’ouro” (Larcher, 2003).

Os diferentes valores das medidas referentes à base sustentadora dos produtores acústicos seriam pré calculados, e para a base constituída para proteção das eventuais produções acústicas, ou seja, a partir de alguns pontos do espaço, seria calculada a prevalência dos possíveis posicionamentos dos eventuais produtores de som, i.e., os planos de som, o espaço de repercussão dessa sonoridade, protegendo os campos acústicos.

O terceiro cânone faz uma aproximação filosófica à importância da opção pela escuta, preservando o silêncio e promovendo a qualidade do som. Recordamos agora o episódio histórico, “Lisboa parou sete minutos para se ouvir a si mesma”, que referimos um pouco atrás. O som na cidade soa conforme a entoação lhes é dada pelos *lugares entoantes* por onde esses sons perpassam. A esta conclusão nos conduziu São Bernardo de Claraval e o Achard, com o enigmático *quadrado mágico* (Larcher, 2003), eis pois, que o querer ouvir a cidade será antes de mais o ensiná-la a cantar.

O oratório não tinha um som fundamental, pelo que todas as frequências audíveis eram propagadas de igual maneira, obtendo-se uma acústica maravilhosa, o convento era um grande instrumento de pedra ativado pela voz humana.

[...] Est-ce pour cette raison que la nef de l’abbaye du Thoronet n’a pas de son fondamental, de telle sorte que toutes les notes y résonnent également, de la plus basse a la plus haute, et que la mélodie s’y déroule homogène ?

[...] La pierre vibre avec le chœur, le temple est un immense instrument de musique dont le chant est rythmé par le souffle de l’homme (Larcher, 2003, p. 20).

Muitas destas asserções aparecem sob forma interrogativa pois, na verdade, embora constatem os factos acústicos, desconhecem-se os pormenores de cálculo nas medidas, nas proporções, nos materiais, nas geometrias que terão conduzido construir aquele resultado acústico. É bem verdade que esta ignorância de oito séculos de idade não facilita a exequibilidade dos nossos conceitos, nem a cidade é um espaço confinado a um volume de três dimensões, contando ainda que na maioria dos seus espaços, os tetos são abertos para o céu sendo escape da energia acústica. Ainda assim, há uma enorme quantidade de soluções que se podem estudar e fazer evoluir. No entanto, não é a antropologia a disciplina mais capacitada para realizar essas investigações. Competirá, se o desejarem, a muitas outras especialidades os estudos que possam completar este conceito de cidade.

Contudo, o terceiro cânone de S. Bernardo, implicaria para os devidos efeitos sonoros a preservação do som no espaço, elegendo como partida, alguns pontos desse espaço como “planos de som”, que necessitariam de campos de repercussão dos “campos acústicos” que, tal como os planos de som, deveriam estar protegidos pela arquitetura da interioridade externa da cidade.

Não será demais lembrar que na cidade moradia eco integrada, os sons da mobilidade, com todos os seus planos móveis e até alguns do trabalho, não poderiam sobrepor os seus campos acústicos tecnológicos aos campos acústicos da sonoridade humana. A noção de acústica nestes espaços urbanos, de novo construídos e repensados, prepararia uma nova escuta na cidade.

Este ouvir desenvolveria uma escuta mais focalizada em valores elevados numa relação mais com aquilo que a cidade significa do que com o espaço contextual de comunicação e significação reduzido ao nosso semelhante que a maioria das vezes está mais em condições de pedir algum tipo de ajuda do que a concedê-la. No contexto da cidade não temos outro referente que não nós mesmos neste *Oceano Pansonoro Protomoderno* ou *atual*. A relação enquanto entidade que é gerada ali mesmo poderá entender-se e elevar-se se, todo o sentido que a cidade tem e ostenta poderá mediar essas relações, ou seja, o sentido da cidade é o “verbum” que podendo ser mediador depende contudo do “verbum” dos cidadãos para se desenvolver, poderemos imaginar então “ a cidade verbum” ou a cidade que escuta.

Especificando, o passo referido não se destina a defender os campos das escutas dos planos e campos de produtores que se situem no passeio dos peões, do dos sons agressivos de outros planos e campos acústicos que se lhes sobreponham, como por exemplo os que sejam produzidos nas faixas de rodagem. Esta noção de acústica vai no sentido de afastar os campos acústicos oclusivos para outras áreas e favorecer a pequena sonoridade que seja produzida nos planos considerados.



**Figura 15** - Claustro interior do Mosteiro Cisterciense de Alcobaça<sup>53</sup> [04-07-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 16** - Nave central da igreja do Mosteiro Cisterciense de Alcobaça [04-07-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 17** - Cena da vida de São Bernardo  
Domingos Vieira Serrão Rodrigues cerca de [1620]  
Fonte: Rasquilho e Ferreira, 2007, p. 125

Dada a natureza dos nossos objetivos em torno da sonoridade, esta viagem no tempo foi no sentido de compreender as singularidades físicas e filosóficas que nos dessem a possibilidade para construir na cidade, ou melhor dizendo, nos espaços externos que resultam, após as construções acabadas, envolvimentos específicos, tentando a reprodutibilidade dos cânones cistercienses do arquiteto Achard e de S. Bernardo.

É com base nos estudos de Cister do séc. XII, que nos atrevemos a colocar em confronto os significados mais profundos do homem secular e do homem conventual e, na atualidade, o indivíduo e a sua qualidade de cidadão, na cidade, resultante de uma metamorfose secular de um convento de Cister no século XII numa nova noção de cidade, que respeite o encontro do ser humano consigo mesmo e com a vivência impregnante do seu sentido mais profundo. Numa primeira fase, analisar-se-ia a natureza humana e numa posterior, considerar-se-ia a cidade realidade com duas interioridades: a interioridade interna, a moradia convencional e a interioridade externa, os espaços urbanos na cidade.

Neste séc. XXI, o urbanismo caracteriza-se pelo seu ambiente carregado de atmosferas urbanas saturadas de sonoridades obstrutoras, oclusoras e convulsivas das capacidades e das expressividades do cidadão, sofrendo de *fatalismo acústico*.

A nossa investigação pretende considerar as sonoridades a partir de uma acústica da memória coletiva, que é pátria da comunicação na ação hodierna que nos mobiliza e apontar para um projeto possível da sonoridade ambiental na cidade de hoje. Para que o paradigma faça sentido, vamos admitir que as modulações e reinvenções implicadas neste

---

<sup>53</sup> Bernardo de Claraval morre em 1153, ano da fundação da Abadia de Alcobaça, tornando-se, assim, a última abadia filha de Claraval, a ser criada pelo seu Abade.

novo conceito fica limitado sobretudo pelo tempo e pela duração dos processos sociais. Do nosso ponto de vista, a investigação com proporções maiêuticas só pode acontecer se emergir de roturas diversas para adquirir corpo de conceito operacional.

Enfim, busca-se uma *audividade* que não destrua as nossas potencialidades nem o nosso ambiente natural.

Que medidas poderiam então ser tomadas, na construção da *cidade moradia* para a unidade acústica com as construções, e para as construções enquanto elementos de definição dos espaços externos? Refira-se que os espaços externos da cidade são centralidade nesta tese, e realmente, a maioria dos que hoje temos não se construíram, resultam de todas as outras construções, podem contudo ser objeto de requalificações de arranjos e adaptações. Se estamos seguros dos princípios que se enunciam, já para a operacionalização técnica de todas as soluções possíveis e aplicáveis na construção holística das noções de *cidade moradia eco integrada*, devem a ser utilizadas especializações específicas de cada uma das áreas em apreço. A cidade moradia, com base na visão fragmentada do corpo humano, tem uma construção concetual a partir das suas áreas funcionais conhecidas, em um plano de concatenação socializante. Partindo de uma só pessoa, que representaria o que reconheceríamos como fundamental e característico do ser humano, cantar por exemplo pode ser realizado em várias línguas, melodias ou espaços, mas a função de base seria comum a todos eles, o cantar, e assim sucessivamente, referindo todo o tipo de possibilidades da sensorialidade humana sempre numa perspetiva sociocultural.

Os novos tipos de cidade contemplam, na previsão arquitetónica, em relação aos planos e campos acústicos, funções como: andar ou correr, mover-se; exprimir-se, cantar, conviver, falar, gesticular, exprimir grafismos; fruir, vendo e olhando, ouvindo e escutando; sentir, nadando, sentir envolvimento natural, relação, estar em relação, relacionar-se com realidades do meio urbano, sentir os outros convivendo, ações urbanas partilháveis, beber, comer cantar, tocar, falar, expressões coletivas, culturais ou religiosas; metodismos da cooperação, ou seja, a expressão coletiva de si mesmo, as associações recreativas, culturais ou de voluntariados na jurisdição do bairro... e poderíamos continuar, no esforço tentando iniciar o processo evolutivo com vista ao desenho “híper-multidisciplinar” do conceito da cidade moradia.

A *cidade moradia* será também *eco integrada*, não só pelas razões já hoje conhecidas, ligadas ao princípios do ambiente verde, reciclar, reaproveitar, reutilizar e toda a restante política ecológica da energia e do ambiente. Mas, mais no âmbito desta investigação sugeríamos o desenvolvimento de virtualidades concetuais como se a cidade tivesse necessidade de ter vida privada, tal como todos nós em casa. Ou dizendo o mesmo mas de um modo mais concreto, seria a transposição do estar em casa ao estar na cidade, assimilação dos dois paradigmas, alguém ficar sentado debaixo de uma campânula a cantar, sentados a jogar ouvindo música ou miúdos jogando à vontade...

Nem todos os cidadãos se interessariam por cada uma das possibilidades da cidade assim concebida, que favoreceria contudo as possibilidades da evolução humana, acima de tudo por se ter tornado inclusiva das exigências de crescimento dos mais pequenos.

Uma espécie de quarto cânone na construção do conceito de cidade com primordial importância, seria considerar neste conceito de acústica urbana que a grandiosidade da estética visual da *cidade moradia eco integrada* não deveria nunca impedir ou sequer diminuir a sua “monumentalidade acústica”.

Estaríamos assim a contribuir para nos aproximarmos das condições de ligação homem-meio do *Oceano Universal Pansonoro Primordial* que possibilitaram a evolução de um primata até à condição de humano. Por outro lado, a natureza do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou atual iniciaria seguramente a caminhada para a modernidade.

## Capítulo IV

### UMA ANTROPOLOGIA DO SOM

“*Se os Musicólogos ignoram o povo, os antropólogos ignoram o som*” (Bastos,1993, p. 9). Uma grande parte dos estudos etnológicos que têm como assunto o som, excetuando muito poucos como os de Shafer (1977), Vedana (2008) ou Cambrón (2011), invariavelmente centram-se na sonoridade musical. Até mesmo no plano das representações de cidade, o cinema, tomado como metodologia científica ou como forma de arte, também subalterniza muito o som.

A teoria cinematográfica tem estado algo arredada em estudar o som enquanto elemento expressivo e fundamental dos filmes. Como diz Arlindo Machado (1996) há uma terminologia bastante desenvolvida na área da imagem (profundidade de campo, enquadramento, etc.), o mesmo não se passa em relação ao som. (Quase) Sempre as discussões sobre o cinema têm como pressuposto que se trata apenas de um fenómeno visual. A componente sonora ou não é referida, ou é tratada marginalmente.

[...] É necessário construir um discurso especificamente cinematográfico uma vez que o silêncio não entra na definição de som; sendo, eventualmente, o grau zero do som (Penafria 2003, p.1).

Ao referir o som do cinema, Penafria (2003) conclui dizendo que é necessário construir um discurso especificamente cinematográfico, é exatamente nesse ponto que mais concordamos. No nosso entender, é necessário construir uma sonoridade, uma sociofonia especificamente urbana, que considere critérios de inclusividade em relação aos padrões cientificamente estabelecidos para a audição humana, nos parâmetros de sons resultantes do trabalho, da mobilidade, da fruição e de diversas atividades sociais e votivas, sonoridades caracteristicamente de cultura urbana no que se poderia identificar como a acústica perceptível através da *quinta janela imaginária de observação histórica das sonoridades sociofónicas da exocidade*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> A quinta janela ainda não é ainda existente, reúne a projeção deste estudo para a sociofonia futura da exocidade.

Numa abordagem antropológica, o fenómeno acústico é composto pela *produção sonora*, *condições acústicas do meio* e *escutas urbanas*. A produção sonora nos espaços da exocidade está monopolizada pelos mecanismos e pelos motores que funcionam com combustíveis fósseis ou a energia elétrica. O monopólio de produção sonora continua a ser anódino e tecnológico com uma presença oclusivo-convulsiva do ambiente sonoro humano, e se aumenta muito o que se ouve, diminui em igual proporção o quanto se discrimina.

As escutas urbanas geometrizam-se em um esquema equívoco e compulsivo resultante de sons urbanos persistentes com grande níveis de pressão sonora e cujos efeitos humanos variam entre o oclusivo e o convulsivo. Há algumas exceções nas geografias de *endocidade*<sup>2</sup> que nesta tese não irão ser consideradas.

### 1. *Endocidade e exocidade*

As escutas não são perceções auditivas lineares, direta e univocamente dependentes de um só fator. Na maioria das situações ouvir significa o acesso direto ou diferido a um sinal, que apenas excepcionalmente será tonal<sup>3</sup> e que por ter sido emitido por produtores específicos em determinado lugar e ter empreendido uma viagem maior ou menor até ao pavilhão auricular, devido à sua ubiquidade e à sua plasticidade, traz um grande leque de sentidos, pertencentes a convencionaisidades sonoras, musicais, linguísticas e culturais e também notícias relativas à natureza do objeto que o produziu, do espaço que percorreu e ainda o significado da sua *prosódia* sonora (Carvalho, 1910). Aos sentidos gerais percebidos, adiciona-se a significação que ocorre devido às idiosincrasias do sujeito da escuta. Na escuta são *ideopanoramizadas*<sup>4</sup> as tendências impregnadas e será na esfera da *endocidade* e, na generalidade, dentro de dinâmicas de grupo, que se irão elaborar

---

<sup>2</sup> *Endo* e *exocidade* são conceitos da área da antropologia sonora, considerando que da cidade fazem parte obviamente os espaços urbanos exteriores e interiores. Ou seja, o interior das casas onde os cidadãos vivem, o interior dos edifícios onde decorrem os serviços públicos de todo o tipo: domicílios, estabelecimentos comerciais, repartições públicas, edifícios das estações de transportes, escolas, hospitais, tribunais, hotéis, cafés ou restaurantes, casas de espetáculo, recintos desportivos fechados... O termo *exocidade* designa apenas os seus espaços exteriores, as ruas, as praças, os logradouros, as estradas, os jardins, as praias, a orla marinha, o rio, as ribeiras e o espaço abaixo dos 500 metros de altitude onde se movimenta o tráfego aéreo urbano. Os critérios que presidiram à criação destes conceitos baseou-se na escuta e na produção de som absolutamente distintos na *endo* e na *exocidade*.

<sup>3</sup> Na disciplina da acústica, designa-se de tonal um sinal acústico puro, isto é, compõe-se de uma só frequência, e não é conhecida a sua existência em estado livre na natureza.

<sup>4</sup> Imagens sono-visuais e afetivas internas.

produtos cognitivos com valor emocional, sobretudo nas camadas mais jovens, que depois se irão exprimir na encenação interativa do sujeito da *exocidade*. No ambiente urbano, da *exocidade* é frequente ficarmos sujeito à obliteração do exercício áudio discriminativo, sensitivo e cognitivo, devido à extrema pressão sonora. Em qualquer dos casos, os comportamentos decorrentes dessas escutas, raramente referirão os emissores da sonoridade, mas sobretudo os seus sentidos.

Gostaríamos de sublinhar que, nas cidades, os cidadãos, as famílias não vivem nas ruas, vivem nas suas habitações fisicamente separadas do exterior. Os edifícios habitados, isto é, a *endocidade* são de um modo geral de construção a mais cuidada possível, porém, independentemente disso o seu nível de conforto distingue-se sobretudo pelos direitos de que se revestem por pertencerem a esta ou outra cidade. Não se opondo à *endocidade*, mas sendo complemento indispensável desta, a *exocidade* inclui os equipamentos urbanos, os espaços urbanizados, os transportes, a vida cultural, a vida profissional, a educação dos jovens, as ofertas de alta empregabilidade, o seu envolvimento natural, serrano marítimo ou outro, a sua história, o seu *design* pela sua monumentalidade visual e também pela sua monumentalidade acústica se a tiver... Pretendemos deixar explícita a nossa convicção que a *exocidade* é uma concomitância interativa da *endocidade*. O resultado tem sido, segundo percebemos, um cidadão individualmente dividido, entre o privado pessoal e o privado público, sendo este a parte recetora expressiva e variável das práticas sociais na *exocidade*. A *exocidade* não é um produto arquitetónico. A *exocidade* é uma consequência da construção dos lugares de abrigo para as pessoas e para as suas atividades. O que resta por entre estes produtos arquitetónicos é a *exocidade*. A *exocidade* de hoje está aprimorada, decorada, com espaços preparados para utilizações específicas do cidadão, atividades próprias das exocidades. Pode ser chamada de *exocidade*, não só, os espaços ao ar livre da cidade mas também os construtos que as unem a outras cidades, as estradas autoestradas vias rápidas, caminhos ...Portanto a cidade tem duas componentes a *endo e a exocidade*. Uma construída, outra é a penas como referimos, consequência da construção da primeira. O que defendemos é que a *exocidade* seja também construída, como o têm estado a ser na *exocidade* as estradas, as autoestradas, os caminhos...

É na *endocidade* que as essencialidades são criadas e concetualmente desenvolvidas. Enquanto sujeitos a uma pertença social e urbana, há uma estrutura de fenomenologia sociológica que nos faz perceber que o desenvolvimento se expressa e age muito mais na

*exocidade*. Há uma caracterização mais centrada no desenvolvimento da noção de cidade que integra este questionamento, embora não referindo a nossa subdivisão de cidade em *endo e exocidade*, mas considera a noção de habitante ativo da cidade, tomando em consideração o desenvolvimento das cidades após a revolução industrial e a noção de cidadania.

O próprio conceito moderno de “urbano” ganhou novos sentidos em resultado da transformação da natureza da cidade industrial com origem nas lutas sociais e operário-sindicais em torno do “direito à cidade” (Lefebvre, 2009). Esta transbordante “reinvenção do urbano” converteu *o direito à cidade* numa expressão política mais abrangente de direito à vida e à cultura urbana, incluindo também o direito à equidade e à diferença, numa cidade tendencialmente homogeneizadora (idem). *O direito à cidade* não é mais apenas o direito a aceder e a instalar-se nela, mas a garantia de poder usufruir dos equipamentos, serviços e direitos que a cidade oferece, designadamente a condição de cidadania política e cultural.

Deste modo não deixa de ser problemático verificar que a cidade continue a ser, interpretada de acordo com muitas formulações teóricas como Simmel, Wirth, Park e outros “clássicos” [...]. (Fortuna, 2009, p. 86).

E assim também as nossas investigações nos aclararam a noção de que a *exocidade* é uma concomitância interativa da *endocidade* e *vice versa*, e quando o não é geram-se epifenómenos importantes.

No domínio da antropologia sonora, as escutas às sonoridades urbanas das cidades mundiais hodiernas tendem a ter o mesmo perfil sonoro, onde os sons das tecnologias constituem um elo de identificação comum entre as cidades mundiais (Fortuna, 1998). Os cidadãos que pertençam a focos da *endocidade* que não beneficiem com a natureza a estrutura e o dinamismo sistémico da *exocidade* criam um cimento coesivo que tende a constituir colónias com outras *exocidades* onde se identificam e se cultivam desequilíbrios que, para além dos perfis mais ou menos delinquentes, se poderão expressar depois numa espécie de ritual ou de cultura de redenção, com semióticas de um quotidiano feito de sons, de imagens, de movimentos ou de grafismos cujos modos de representação materializam a fronteira entre a *endocidade* disruptiva de pertença e a *exocidade* geográfica, administrativa e política, onde as colónias se expressam.

A *exocidade* matriz vê-se rodeada de uma cultura que se lhe cola como um imaginário nascido de um pesadelo, mas que também, por outro lado, a enriquece. Contudo, este equacionamento não é como um figura branca recortada em fundo negro, existem matizes, há uma área flutuante com muitos indivíduos, para quem, em termos sincréticos, se a cidade não for essencialmente vivida como o local onde se habita e onde se trabalha será sobretudo aquela cidade fabricante de vidas difíceis, onde vivem cidadãos que fazem

outros sentir-se humilhados, onde a vida se desenrola quase sempre na estrita margem da lei.

Os velhos bairros do centro do Porto, na maioria abandonados, indicam um desfasamento com a *exocidade*. Esta situação conduz a uma distonia que se expressa depois por uma diminuição do bem-estar na *endocidade*.

Após a conferência de Salamanca em junho de 1994<sup>5</sup>, se passou a declarar que uma escola moderna deveria ser uma Escola inclusiva, isto é, fazer pertencer, e fazer intervir, segundo um espírito de cooperação. A adesão sociocultural a esse conceito foi imediata, essa filosofia era de tal modo palpável no contacto etnográfico que para o nosso estudo foi providencial. Não só o adotamos como lhe acrescentamos mais uma aplicabilidade, a da inclusividade metódica, na sua expressão transitiva, como temos já vindo a referir, *cooperação metódica*, de que destacamos alguns vetores principais, tais como responsabilidade, conhecimento e ação reflexiva.

Juntamos, em anexo, um filme que julgamos ter sido a nossa primeira experiência de cooperação metódica no terreno. O filme *Aguda... o mar afasta-se...* não é um filme do tipo artes de palco, ou seja, feito a pensar no agrado de um público-alvo. Foi realizado a pensar nos seus protagonistas, poderemos até dizer que a realização é deles próprios, pois não desejávamos desrespeitar as suas convicções. Embora a montagem não tivesse fixado no filme todos os momentos de diálogo ou de trabalho com todos os pescadores, são contudo eles, que com espontaneidade manifestavam o desejo de comunicar algo, de solicitar algo de muito concreto. Nós contactámo-los para gravar as canções do mar que, nos meses anteriores, tínhamos ouvido cantar na rua às mulheres dos pescadores. Assim à semelhança de Clifford Geertz (2001) que havia partido para a Ilha de Bali em 1958, com a intenção de entender a religião em Java, após 15 dias de invisibilidade entediante, num dia em que os habitantes da aldeia decidem organizar algo que, por lei, era proibido na ilha, uma luta de galos, e logo depois as autoridades chegam para verificar o acontecimento, os habitantes correm para o interior das casas, Geertz segue-os e fica com eles resguardando-se das autoridades, este facto abriu-lhe o caminho da tolerância e da

---

<sup>5</sup> Entre 7 e 10 de junho de 1994, a Conferência Mundial de Educação Especial, organizada pelo Governo de Espanha em cooperação com a UNESCO, reuniu em assembleia em Salamanca, mais de 300 participantes, em representação de 92 governos e 25 organizações internacionais, com o objetivo de promover a Educação para Todos. Nessa assembleia foi adotada a Declaração de Salamanca sobre os Princípios, a Política e as Práticas na área das Necessidades Educativas Especiais.

colaboração locais, e assim decidiu alterar o objeto de estudo que passaria a ser a luta de galos em Bali.

Achamos também oportuna a inquietação de Tarkovski (1998, pp. 139-140) quando escrevia:

Assim como a vida, em constante movimento e mutação, permite que todos sintam e interpretem cada momento a seu próprio modo, o mesmo acontece com o filme autêntico; ao registrar fielmente na película o tempo que flui para além dos limites do fotograma, o verdadeiro filme vive no tempo, se o tempo também estiver vivo nele: este processo de interação é um fator fundamental do cinema.

Pelo facto de ocuparmos um lugar definido no tempo, na história do desenvolvimento das ideias e na evolução das configurações dos espaços, ficamos caracterizados por um determinado momento significativo em que a socio cultura contemporânea se impregna de tendências para transformações eletivas em determinados sentidos a que chamaremos *os atos de vontade da história*. Eles não se assumem com determinismo, apenas se insinuam permanecendo sob forma de desejos, de novos valores e de tendências coletivas de progresso. Este dinamismo de engendração de sociocultura associa-se à Cooperação metódica, que surge no domínio da antropologia como um instrumento de labor sociopolítico e educativo que unirá esforço, inteligência, recursos, capacidade produtiva de cada um, pois o todo resultante, como defende a *Escola Gestalt*<sup>6</sup>, é sempre superior em todos seus aspetos mesmo os mais negativos, ao somatório das suas partes.

Nesta conformidade, a cooperação metódica não como estratégia política mas enxertada no mecanismo de engendração daquilo que chamamos atos de vontade da história, poderia polarizar as competências coletivas e colocar a cidade numa rota de inclusividade tentando sucessivamente (metodicamente) reconsiderar os desequilíbrios que se reconhecem devido ao papel social daqueles cidadãos que não chegaram, rodeados de um mínimo de condicionalismos, e que não conseguem aceder aos direitos à cidade como refere Fortuna (2009) mesmo que a sociedade urbana tenha planeadas as formas de a eles aceder.

A especificidade dos nossos temas não nos pede que aprofundemos esta questão, contudo mencionaremos que a nossa sociedade, nestes tempos que decorrem, em que até os meios de comunicação social, a designam de sociedade do conhecimento e das altas tecnologias,

---

<sup>6</sup> Cristian Von Ehrenfels. O psicólogo austríaco Cristian Von Ehrenfels apresentou esses critérios pela primeira vez em 1890, na Universidade de Graz. Pioneiro da Escola Psicológica da Gestalt, o que em alemão quer dizer *forma*, ou seja a *psicologia da forma*. Diferente da psicologia da Gestalt, existe também a Gestalt-Terapia, criada pelo psicanalista berlinense Fritz Perls (1893-1970).

esta mesma *exocidade* começa a confundir-se com o resto do mundo (Rodrigues, 2012), a reserva antropológica de heterogeneidade e de diferença, tende a ficar cada vez mais reduzida à *endocidade* que, por sua vez, perante uma dinâmica urbana mergulhada na *anomia* do pós-modernismo humano, se alia à imaterialidade no dealbar de *outras cidades* onde só residem imagens, sons e pensamentos. As redes sociais. Lá onde tudo está entregue aos que, de algum modo, se querem responsabilizar. Este típico ato de vontade da história, em nada é semelhante à situação urbana do pós-modernismo atual. Cremos que à fenomenologia das redes sociais, à sua atividade e ao seu *ethos*, não se poderá chamar de *Pósmoderna* ou qualquer outra coisa, antes que primeiro se perceba bem qual a sua identidade antropológica. Parece-nos contudo ser um construto humano de alta tecnologia e que, embora imaterial, não deixa de ser real, se vai constituindo à semelhança da atual *exocidade*. Lembramos o *Facebook*, os blogues, o correio eletrónico, videoconferências institucionais, *Secondlife*, *Youtube*, Agências de Viagens, Tribunais, Repartições de Finanças, Bancos, Companhias de seguros... em que no interior destes substitutos de *exocidade*, o computador parece tender a constituir-se no próprio Estado na linha dos Cidadão Federados no Imaterial. A *exocidade*, nossa cidade material, tende a parecer um logradouro concomitante da atual *endocidade*, que cresceria numa política de cooperação metódica.

A *cooperação metódica* aliada, não obstante, aos mecanismos económicos e financeiros globais, não necessariamente decorrente de medidas de política central nem política nacional, mas de dinamismos de grupos identificados com algo que lhes conferiu coesão. Talvez convenha esclarecer que o produto final da *cooperação metódica* será sempre virtual ou seja, um conceito, a chave de uma questão ou um plano bem elaborado... a sua expressão materializante, menos importante a nosso ver, será com certeza efetivada por aqueles com mais razões para proceder.

Este segundo momento cooperativo poderia ser cooperação mais paga que metódica, embora continue a ser cooperação altamente organizada, isto é, no seu todo teríamos uma cidade ecointegrada e Metodicamente Cooperativa; o governo de todos os cidadãos de uma sociedade democrática. O benefício que se adivinha crescente seria ensombrado por perigos que hoje desconhecemos. Os desabafos científicos ficam por aqui, pois nem a cooperação metódica, nem a cidade ecointegrada com a sua Geografia mista no Real e no Virtual constituem centralidade da tese. Porém, já os profissionais e criativos de todas as áreas do urbanismo se poderiam dedicar a processos criativos para atribuir à cidade uma

personalidade que se expresse segundo uma nova Monumentalidade Visual já que, a visualidade que é sempre física, teria que configurar as condições para uma efetiva Monumentalidade Acústica.

E aqui, a memória alarga-se com uma obra literária, em que a cidade é sobretudo uma realidade convivial, onde se ensaia uma espécie de análise sociocultural, encenando factos numa geografia que se estende entre o Douro vinhateiro e agrícola e a cidade mundialmente conhecida como a Cidade Luz, *A Cidade e as Serras* de Eça de Queiroz. Evocamos este romance queirosiano, não pela originalidade das analogias que oferece a este estudo, mas pela importância da obra e do escritor, pelo que nos oferece em arrojo na abrangência filosófica e sobretudo o seu pendor crítico, dramatizando a postura cultural das classes do poder perante o torpor e os primeiros avanços balbuciantes de uma sociedade que viria a ser moderna.

- Eis a civilização!

[...]

Subitamente, a um canto, repicou a campainha do telefone. E enquanto o meu amigo, curvado sobre a placa, murmurava impaciente «*Está lá? - Está lá?*», examinei curiosamente, [...], uma estranha e miúda legião de instrumentozinhos de níquel, de aço, de cobre, de ferro, com gumes, com argolas, com tenazes, com ganchos, com dentes, expressivos todos, de utilidades misteriosas. [...] rompeu de outro canto um tic-tic-tic açodado, quase ansioso.

[...] senti estranhamente, ao lado, um zumbido, como de um insecto de asas harmoniosas. Sorri à ideia que fossem abelhas, compondo o seu mel naquele maciço de versos em flor. Depois percebi que o sussurro remoto e dormente vinha do cofre de mogno, de parecer tão discreto. Arredei uma *Gazeta de França*, e descortinei um cordão que emergia de um orifício, escavado no cofre, e rematava num funil de marfim. Com curiosidade, encostei o funil a esta minha confiada orelha, afeita à singeleza dos rumores da serra. E logo uma voz, muito mansa, mas muito decidida, aproveitando a minha curiosidade para me invadir e se apoderar do meu entendimento, sussurrou capciosamente: «E assim, pela disposição dos cubos diabólicos, eu chego a verificar os espaços hipermágicos!...» [...]. (Queiroz, 2007, pp.21, 23, 25-26)

Na cidade Luz de 1890, a que mais se parece com as nossas cidades hodiernas, Eça de Queiroz centraliza o seu génio literário em cenários quase exclusivamente de *endocidade*. A *exocidade* é como que reprovada.

Julho escaldava: e os brocados, as alcatifas, tantos móveis roliços e fofos, todos os seus metais e todos os seus livros, tão espessamente o oprimiam, que escancarava sem cessar as janelas para prolongar o espaço, a claridade, a frescura. Mas era então a poeira, suja e acre, rolada em bafos mornos, que o enfurecia:

- Oh, este pó da Cidade! (Queiroz, 2007, p. 81).

Eça dedica páginas de rara beleza literária descrevendo, o que poderia ser o arquétipo de *exocidade*, para aqueles cidadãos, cujo referente urbano era Paris, a região campestre de Tormes do Douro agrícola e vinhateiro em Portugal. Apresenta-o, numa dialogia de cores alegres em um quadro de pinceladas *ultrarrealistas*, pondo assim, ainda que neste sentido,

de um modo involuntário, à consideração geral uma ideia de urbe a partir daqueles cidadãos do século XIX, vivendo naquilo a que nós chamaríamos: reduto de uma opulenta *endocidade*.

Ao insinuarmos que à volta de Paris em vez dos Boulevard das amplas praças e palácios deveria haver algo como Tormes e o rio Douro, porque pretendemos deixar, com nitidez, a ideia que esta metáfora contém. É que se a *endocidade* deverá ser um lugar estruturado e dimensionado para o bem-estar psicológico e familiar, a *exocidade* deveria ser estruturada para o bem-estar social, espiritual e cultural em concomitância com a *endocidade*, onde esta e o seu próprio sistema natural ou seus subsistemas naturais, se integrem todos.

A *exocidade* não é, nem deverá ser portanto, campo aberto em plena natureza. Está eivada de um vocacionamento humano, social, cultural. Invocamos pois, o que atrás escrevemos sobre as inspirações da arquitetura cisterciense aplicadas à *exocidade ecointegrada*, que a pretende erigida como uma espécie de templo à humanidade. Este postulado, tal como numa dinâmica de cooperação metódica, é a ideia, o conceito, o plano, que são considerados o seu produto final, e que acaba por ser contributo mediador sobre determinante, no processo de evolutividade humana.

Eça de Queiroz permite-nos este puzzle, devido ao seu aguçado génio crítico, filosófico e literário, iluminando uma e outra versão sensorial do conceber a cidade, aqui para nós, que elegemos como critério soberano a monumentalidade sonora, que só um cuidado engenho ecológico ou uma respeitada região natural pode conter.

No âmbito deste trabalho, registamos o anúncio do despontar das sociofonias tecnológicas, em nítido contraponto com as sociofonias pausadas, que sendo tão discretas, Eça nunca as descreve, mas deleita-se na quietude das suas atmosferas.

Assim discursava o meu amigo no nocturno silêncio de Tormes. Creio que ainda estabeleceu sobre o Pessimismo outras coisas joviais, profundas ou elegantes; - mas eu adormecera envolto em Optimismo e Doçura. [...] (Queiroz, 2007, p.169).

Retomando os considerandos sobre a análise da natureza física das sonoridades urbanas, encaramos agora uma outra realidade sonora, a *prosódia*. Ainda que sendo apenas de origem exclusivamente tecnológica, transiente e anódina, a sonoridade vem sempre animada de uma certa prosódia. A prosódia dos sons ambientais, que não só a dos tecnológicos que não tenham qualquer intencionalidade musical ou linguística, forma, no

seu conjunto, aquela característica sonora através da qual se explora o meio quando mal conhecido.

Não podemos deixar de referir que o som das cidades perdeu essa característica de ser pintura sonora dos locais e partitura evocativa e inspiradora do espírito da hora do dia, paisagens multifacetadas, que há já muito tempo tanto encantavam os cidadãos cegos.

Trata-se da minha experiência de vida de quase três anos numa cidade da periferia de Nova Iorque e das minhas regulares deambulações pela *Big Apple*. A geografia desta metrópole foi-me sendo mostrada e ensinada por um amigo – Anísio Correia – que sendo invisual, me fez ver como a cidade pode ser lida e percebida através das suas paisagens e ambientes sonoros. Confesso admitir que a reflexão sobre as imagens sonoras da cidade que aqui apresento será talvez menos conseguida do que foi deixar-me conduzir e seduzir pela «geografia dos sons», sempre alterada pelos nevões, que guiava Anísio Correia, e eu com ele, na descida da Broadway, ou na entrada no Blue Note, ou a percorrer os meandros da popular 14th Street [...].

Se a cidade soa e ressoa, será que a Sociologia e as restantes Ciências Sociais a ouvem? Num primeiro momento, a resposta é negativa. A regra parece ser a de que a Sociologia e a generalidade das Ciências Sociais quando se debruçam sobre a cidade revelam-se surdas. (Fortuna, 1998, pp. 22-23).

Dada a sua relevância, pelo menos, para os cidadãos cegos chamemos *ideopanorama*<sup>7</sup> a um composto de *sonoridade, musicalidade e visuo-imagética*, ou seja, uma composição de imagens visuais internas. Raymond Schafer inventava o *soundscape* para designar à semelhança daquilo que se vê como paisagem (*landscape*), *paisagem visual*, aquilo se ouve também como paisagem, a paisagem *sonora (soundscape)*.

A *ideopanorâmica* designa a atmosfera sonora e a atmosfera imagética ou visuo-imagética que lhe é concomitante, é o mundo sensorial ambiental onde os cegos vivem, os cegos e normovisuais. Contudo, estes últimos com menos consciência da importância desse fator. Na *ideopanorâmica* jogam-se para além do sentido auditivo ligado à noção volumétrica, distância, equilíbrio corporal e proprioceptividade, a sensorialidade ligada aos fatores da relação como a *proxémia* e o *sentido áptico* e de um modo mais discreto, o *sentido térmico e o olfativo*. Neste leque sensorial apenas falta a visão, daí a designação *ideopanorâmica*, fruição virtual do meio a partir das ideias. Appadurai (2001) aplica também um termo parecido que é talvez o nosso *ideopanorâmico* traduzido para inglês *ideoscape*, que é de abrangência menos visual ou sonora e mais cognitiva.

Les *ideoscapes* sont eux aussi des concaténations d'images, mais ils sont souvent directement politiques et en rapport avec les idéologies des États et les contre-idéologies de mouvements explicitement orientés vers la prise du pouvoir d'État ou d'une de ses parties. ces *ideoscapes*

---

<sup>7</sup> *Ideopanorâmica*, termo da Antropologia sonora inspirado em Appadurai (2001) que designa a paisagem sonora, visual, imagética e emocional que os cegos compõem através da sonoridade urbana incluindo os sons musicais e os da fala.

sont composés d'éléments de la vision mondiale des Lumières, qui consiste en une chaîne d'idées, de termes et d'images: liberté, bien-être, droits, souveraineté, représentation et, pour finir, le maître mot: démocratie (Appadurai, 2001, p. 72).

O nosso termo terá sentido produzido em português. O *ideoscape* está muito ligado à cognição induzida, que não só pode padronizar comportamentos, que podem depois vir a ser colonizados pelas leis cibernéticas do mundo comercial. Designa também as diversas mensagens que uma mesma imagem pode transmitir ao observador consoante o seu *background*. Todavia, aprofundando o sentido do conceito destas ideias (Appadurai, 2001), verificamos não terem a mesma natureza sintagmática das que estão contidas no conceito do *ideopanorama*.

Uma etnografia dos sons da *exocidade*, no nosso estudo, consiste essencialmente e antes de mais numa reivindicação sistemática para que, desemaranhando-se do emaranhado novelo acústico, se consiga perceber a expressão sonora da energia gerada por cada movimento, descrevendo também cada um, atribuindo-lhe a função observada e indicando também o plano, o campo ou o espaço da sua abrangência, numa aceção mais analítica, a natureza impregnante dessas escutas.

Também poderia ser possível viver na *endocidade* sem necessidade de a isolarmos assim tão solidamente do exterior, embora não exista propriamente uma arquitetura que defina o estilo de separação entre o *fatalismo acústico* e o som perceptível, existe contudo uma engenharia com cânones já estabelecidos para construir fortemente a fronteira entre a endo e a *exocidade*<sup>8</sup>. A *endocidade* encontra-se pois rudemente separada da *exocidade*, pelas paredes sonoras (Shafer, 1997) da fronteira da sonoridade urbana que atualmente está transformada numa pura pressão sonora sem sentido algum, linguístico, musical ou natural. Uma prosódia doentia constituída de uma amálgama sonora. Uma prosódia constante, sem variações de frequência apenas de intensidade segundo as horas do dia.

### 1.1. Prosódia na sonoridade urbana

A prosódia é um termo tomado de empréstimo à fonética das línguas, trata-se daquela entoação que por si só determina variações na polissemia dos termos e das frases. Dentro dos propósitos do nosso estudo, a prosódia poderá ser considerada *natural*, *cultural*,

---

<sup>8</sup> Insonorização de edifícios urbanos.

*tecnológica ou a do fatalismo acústico*, desprovida como referimos de qualquer variação de frequência.

*Prosódia natural*, quando por exemplo, pudermos escutar uma expressão sonora no espaço através de um vento ameno, brisa da tarde, ou ciclone forte, mar manso ou bravo, animal calmo, bichano ronronando, ou cão enraivecido.

*Prosódia cultural*, quando o som preenche os espaços, com sentidos referentes a sons que decorrem de posturas culturais: remos de barcos, trabalhadores em atividade, pedreiros aparelhando as pedras, ou jardineiros cantando na faina...

*Prosódia tecnológica*, se nas escutas se percebem sinais de alarme próximos ou distantes, objetos que tombam intempestivamente, sons de máquinas onde não é suposto existirem, martelo mecânico dentro de um automóvel, ou os sons tecnológicos dos bips e o digitar tranquilo de trabalhadores nas horas de serviço. Pretendemos clarificar que a escuta, para além de decodificar qual a atividade que determinada sonoridade indica, ajuda a perceber ainda o tipo de espaço onde decorre, qual o objeto que a está a produzir e qual a emotividade geral da intencionalidade envolvida.

Numa aceção antropológica, não referimos os sons linguísticos, os da fala, mas os sons sem intencionalidade musical ou linguística, cujo sentido geral pode ser percebido através de uma espécie de entoação que sempre acompanha as produções acústicas, o motor de um veículo acelerando, de um cavalo correndo, de um conversa que se vai azedando. Conseguimos essas interpretações, mesmo que não seja possível a decodificação linguística das mensagens. Designamos, pois, por prosódia, essa qualidade acústica existente nos sons sem intencionalidade musical ou linguística que nos permite extrair um sentido.

Do ponto de vista acústico está perfeitamente estabelecido que o som é composto por intensidades e frequências revestindo também uma certa natureza tímbrica, que varia segundo a energia que o produz. A prosódia, na produção de qualquer som ambiental sem intencionalidade musical ou linguística, corresponde invariavelmente a uma tensão neural, maior ou menor no sujeito da escuta. Esta tensão é a primeira alteração que o sujeito da escuta sofre, no primeiro momento de sensação de som, mesmo antes de perceber qual o seu significado. Nunca foi registada a completa indiferença psicológica ao som enquanto acontecimento ocorrencial. Esta tensão neural pode ter tradução positiva ou negativa conforme o sentido que despertar no sujeito, sublinhamos este facto como

muito importante, na medida em que ainda que o sujeito não venha a ouvir o som na sua totalidade para perceber que sentido teria, essa tensão neural permanece sempre, tensão que na sua expressão mais dramática classificamos como uma forma de *fatalismo acústico endógeno*, já que mesmo não tendo sido recolhido o seu sentido, o sujeito sentirá a necessidade de o racionalizar.

Poderá vir a centrar-se na apreciação prosódica, a previsão das operações de regulação das sociofonias modeladas da 5ª janela de observação imaginária da sonoridade sociofónica urbana, que é admissível virem a ter dois ou mais vetores de centralidade. O primeiro poderá ser a alteração ou modulação da produção de sons pelas tecnologias, utilizando a cooperação metódica para agir sobre a construção das tecnologias produtoras. O segundo usando o mesmo método para modular a produção ou a propagação das prosódias das restantes sonoridades através de alterações arquitetónicas.

As avaliações prosódicas dos sons sem intencionalidade linguística ou musical, enquanto objeto no estudo social do som, poderão conduzir a leituras mais amplas que as de uma escuta centrada apenas na descodificação automática. Propomos uma outra que codifique os fluxos sonoros em frases *logosónicas*, usando a semântica contida nas prosódias deste tipo de sonoridade ambiental.

## **2. O som possível das sociofonias modeladas**

O som da sociofonia soará, de acordo com o nosso modo sensorial do estar, de sentir o som, de o discriminar e de o descodificar, sobretudo se ele estiver estudado e regulado e será o que é hoje enquanto ignorarmos a sua natureza social. Relevante é o seu funcionamento e a sua importância na composição sistémica do meio humano, o modo de o regular com arte, para além do que é natural, podendo vir a construir, o que à semelhança da teoria musical, se poderia chamar de uma espécie de *terça menor* de (Goethe).

O espaço amplo, generoso e belo da mãe natureza, para além de constituir, em continuidade, o nosso sistema de suporte de vida, é também o meio matricial no seio do qual crescemos e nos desenvolvemos e de cujos sistemas naturais a humanidade, ultimamente, se tem vindo gradualmente a afastar.

Do ponto de vista antropológico, o ser humano interna-se mais naquilo a que, por razões de especificidade e de contextualização deste estudo, chamaremos de *pseudo ambiente*

*natural* ou *pseudo sistema natural em meio artificial*. Queremos nós dizer que o ser humano vive mais no interior da cultura e dos seus construtos, do que no ambiente natural primordial do qual nunca deixou de depender. Deve dizer-se que a natureza é a residencial de eleição do seu imaginário e mantém com ela uma relação de eterna nostalgia.

Estas responsabilidades exclusivas dos seres humanos, que ao empreenderem a criação do seu *pseudo ambiente natural* ou *pseudo sistema natural em meio artificial*, a que se chamou civilização mas a que se pode designar de culturas, não pararam jamais de se desenvolver e com o passar dos anos, dos séculos e dos milénios, evoluíram continuamente, encenando transfigurações sucessivas e assumindo sempre formas novas e, cada vez, mais complexas nos *universos culturais, espirituais, científicos e tecnológicos* e em que quase nunca é obrigatório estabelecer boas relações com a natureza.

As presenças insofismáveis dos produtos da cultura são realidades em cuja essência se encontra o génio do *ser-se humano*. A assinalável plasticidade mental do ser humano tem, não obstante, todos os erros e todas as contrariedades, permitido criar dinamismos que sucessivamente vão tentando compreender e transformar os aspetos mais abrasivos da cultura, em direção a uma mais completa integração dos produtos culturais nas virtualidades regenerativas vitais da natureza, isto é tanto mais verdade, quando referido quer à Europa, quer ao Mundo Antigo, quer ao Novo Mundo, assim a consciência de que é preciso mudar, ainda não é a mudança, mas é uma das condições essenciais.

Podemos experimentar caracterizar um destes dinamismos, colocando, de um lado, a esfera da nossa existencialidade animada pela dialética Hegeliana e, de outro, os princípios fundamentais para a fundação do conhecimento reflexivo (Giddens, 2004). O anúncio de Mead (1995) de que nos estamos a aproximar de um sistema mundial de comunicações e que novas formas de interação virão a possibilitar a difusão de ideias e de culturas serve para inserirmos um princípio já muito anunciado nesta tese, o da Cooperação metódica, segundo a qual a centralidade dos dinamismos interativos intencionais é colocada nas ideias cooperadas em detrimento das ações partilhadas, ficando estas aos mais diversos planos com a concomitância de serem expressões de diversidade adaptativa.

As tomadas de consciência num formato de experiência pessoal são as radiografias dos factos, que poderão alumiar a cognição metaprocessual, pois a inovação começa pela

intranquilidade que advém de se conhecer uma realidade nova sobre factos, ainda que já bem conhecidos, a que poderíamos chamar de *conhecimento instituinte*, como a história da marmitta de Denis Papin<sup>9</sup> por exemplo, mas não nos parece oportuno agora neste contexto, o alongarmo-nos em torno desta questão teórica.

Neste aspeto, referindo ainda o anúncio do sistema mundial de comunicações por Mead (1995), referiremos apenas que a saudável circulação da opinião e da informação cria a tensão, o conhecimento os lugares e os tempos para que os dinamismos se organizem e evoluam para aglutinação de uma grande multiplicidade de experiências de onde poderá resultar a inteligência sob novos formatos estratégicos<sup>10</sup> renovando as verdades factuais do conhecimento. De um modo muito rápido, podemos definir Cooperação metódica como a consideração das redes de intencionalidades, das redes operativas, dos espaços isomórficos que se formam, e a interação suspensa ou comprometida com a interdependência dos seres humanos. A cooperação tradicional privilegiava o fazer coisas a meias, a cooperação metódica privilegia, em primeiro lugar, a produção cooperada das ideias. Será, a nosso ver, neste quadro em que se encaixariam, como expressão de pragmatismo adaptativo, a definição de políticas ou podemos dizer das estratégias no exercício de lideranças.

## 2.1. Natureza e sociofonia

Pelo facto de o ser humano ter evoluído a inventar um outro meio envolvente, artificial, feito de sistemas pseudo naturais, onde não pode faltar o cuidado de fixar e organizar as condições da sua própria continuidade, ao longo do tempo, mormente a partir da revolução industrial desenvolveu-se uma espécie de cultura hedonista e subliminarmente displicente, para com a natureza. Esta atitude fica a dever-se ao facto de estarmos, constantemente, perante a admirável capacidade autorregeneradora dos sistemas naturais, que, continuamente, se restabelecem sem a nossa ajuda, bem como a ideia subconsciente

---

<sup>9</sup> Denis Papin foi o inventor da panela de pressão, que deu depois origem ao motor a vapor, e que serviu de base a uma enorme quantidade de máquinas sendo a mais conhecida a locomotiva a vapor. Denis Papin não inventou a locomotiva a vapor, descobriu e operacionalizou o princípio que a viria a possibilitar, foi portanto detentor daquilo a que chamamos de *conhecimento instituinte*.

<sup>10</sup> Entendemos por estratégia aqueles conhecimentos que, no seu contexto, se reconhecem como inovação vantajosa e constituem uma unidade de saberes, possível de ser posta em prática com benefícios individuais e sociais. Embora nem sempre assim seja, esta situação é ou deverá ser, no conhecimento científico, apanágio e a forma mais natural nas criações de técnica.

e arcaica de que o nosso planeta é enorme e que tudo dissolve, o que causava um efeito amortecedor das preocupações que deveriam ser dedicadas a cuidados ambientais.

Os principais fatores agressivos do sistema natural, por outro lado, não decorrem de opções puramente individuais, são na sua grande maioria *conhecimentos instituintes* que engendram alterações no desenvolvimento que, na sua evolução tecnológica, dão origem a pesados organismos e não menos leves mecanismos que condicionam o ser humano na sua expressão grupal, económica, cultural e política, como os comboios, os combustíveis os motores, as máquinas, os sistemas de comunicação, o *marketing*, a distribuição, os financiamentos e a massificação de usos que tentam substituir o estatuto do cidadão por um outro considerado mais produtivo, o estatuto do consumidor. Os hábitos são muito mais gestos reativos não tanto gestos espontâneos, de qualquer modo muito apoiados por tecnologias são, as mais das vezes, atos insatisfatórios, sempre inacabados, repetitivos. Também já não são gestos soltos, mas gestos armados de tecnologias que se conectam às engenharias de *marketing* e publicidade. Naquilo que mais emerge e identifica a nossa cultura atual, bem sitiada pelas intencionalidades dos avanços ciberculturais que pouco têm que ver já com os perfis das ontologias essencialmente humanas, é a ansiedade com que se espera que o erguer de um sol mais ecológico termine com esta cultura crepuscular opressiva.

Nestas circunstâncias, a responsabilização do individuo enquanto cidadão vai ficando, cada vez, menos nítida. É a partir desta plataforma antropológica de problemáticas na recém-nascida ciência ecológica que os manifestos do americano Al Gore<sup>11</sup>, e sem referir muitos outros contributos, constroem a oportunidade e o sentido e são facilitadores necessários, embora não suficientes, para abrir caminhos a uma atenção científica e cultural ao ambiente, sendo o ser humano objeto da maior atenção eco ambiental não só à atmosfera, às plantas, aos animais, à água, etc., como timbre civilizacional do século XXI.

É assim como se estivéssemos a assistir a outro sol que se vai erguendo no céu, este tempo em que o ser humano vai refundando os seus deveres para com o meio natural mas sobretudo para consigo mesmo. É por esta razão que a este início do século XXI nos atrevemos a apelidar como de um segundo modernismo, com profundas, frequentes e

---

<sup>11</sup> Vice President Al Gore's Perspective on Global Warming. Printed for the use of the Committee on Environment and Public Works, MARCH 21, 2007. Available via the World Wide Web: <http://www.access.gpo.gov/congress.senate>.

massivas metarracionalizações, a partir das descontinuidades que foram criadas pelo desenvolvimento e que é necessário compreender (Rodrigues, 2012).

Há, contudo, ainda, povos que não deixaram completamente essa filosofia do viver primordial, unidos às virtualidades autorregeneradores da natureza. A civilização cibercultura da maioria das culturas mundiais não distinguiu esses povos, da natureza em que viviam e assim acabaram, ambos, indistintamente com fortes danos (Carelli, 2010).

Achamos desnecessário desfolhar todo o caderno reivindicativo planetário apresentado por Al Gore, por exemplo, na procura de encontrar motivações para colocar em causa alguns dos nossos hábitos e aspetos da nossa cultura. Pensamos ter chegado o tempo de o homem aferir os construtos dos seus complexos universos culturais pelos padrões das exigências sistémicas da mãe natureza. Como já atrás referimos, Mead (1995) no contexto de considerações sobre a antropologia e os meios audiovisuais refere:

As we approach a planetary communications system, there will inevitably be a diffusion of shared basic assumptions, many of which be the cultural of the repertoire of members of all the societies. We may hope, and it is part of anthropology's task to see it, that before such planetary system of thought are developed, the Euro-American tradition will have been broadened and deepened by the incorporation of all the basic assumptions of the other great traditions and by the allowance for and recognition of what we have learned from the little traditions (Mead, 1995, p. 9).

Margaret Mead aponta, com este seu trabalho, alguns dinamismos a funcionar nas sociedades atuais e que resultam, servindo para além de muitos outros, o propósito de aferir os construtos dos universos culturais pelos padrões das exigências sistémicas da natureza face a experiências de outras culturas mais próximas do elemento natural, como já atrás dissemos. No Universo das Sonoridades bem como em muitíssimos outros aspetos, o confronto ao nível do exercício da cidadania com uma multiplicidade de outros pontos de vista, de outras experiências constituirá uma saudável *pancultura* que ajude a eco integração.

Mead conduz-nos à descoberta que, na raiz desta realidade, e no que aos nossos questionamentos diz respeito, estará uma espécie de apelo da memória sob forma do testemunho diferenciado de algumas pequenas tradições, pelo facto de alguns povos, sobretudo na América Latina, terem continuado a construir as suas culturas sem se afastarem muito dos modos autorregeneradores da natureza nem das suas atmosferas primordiais. Reivindicam eles terem desde sempre respeitado a integridade natural que só agora os povos do primeiro mundo são obrigados a admitir. É oportuno que a este propósito refiramos o projeto de Vincent Carelli, Vídeo nas Aldeias:

Vincent Carelli, com quarenta anos de indigenismo, iniciou em 1987 o Vídeo nas Aldeias, um projeto que coloca o vídeo ao serviço dos projetos políticos e culturais dos índios. Vincent Carelli produziu então uma série de 16 documentários sobre os métodos e os resultados deste trabalho<sup>12</sup>.

À escala planetária a que hoje somos obrigados a encarar a vida, o ser humano ainda não encontrou uma forma de convívio consigo mesmo que, à semelhança da natureza, funcione com virtualidades naturais autorregenerativas. As suas formas de cultura configuram sempre zonas de contacto tecnológico que consomem e alteram as energias naturais e humanas, como se determinado bom nível de vida ao alcance de metade da humanidade dependesse do sacrifício da outra metade, afirmando ao mesmo tempo deveres, direitos, regalias e oportunidades iguais para todos.

Os manifestos do americano Al Gore<sup>13</sup> ou os da organização ecologista *Greenpeace*<sup>14</sup>, e sem referir muitos outros contributos, constroem a oportunidade e o sentido e são facilitadores necessários, embora não suficientes, para abrir caminhos a uma atenção científica e cultural ao ambiente como timbre civilizacional do século XXI no planeta Terra. Registamos que da organização ecologista *Greenpeace* não há nos seus documentos uma só palavra que especificamente refira as sonoridades urbanas.

A plataforma antropológica de problemáticas deixa formular duas realidades: uma favorável à evolução ecológica e uma outra culturalmente desfavorável. Por um lado, deixa mais clara, num patamar macrosistémico, revelando um pouco a área de abrangência construtiva da Cooperação metódica, por outro lado, desresponsabiliza muito o cidadão na sua parcela de culpa no desastre ambiental.

---

<sup>12</sup> [Em linha]. Disponível em <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=53>>. [Consultado em 2 de setembro de 2014].

<sup>13</sup> Vice President Al Gore's Perspective on Global Warming. Printed for the use of the Committee on Environment and Public Works, MARCH 21, 2007. Available via the World Wide Web: <http://www.access.gpo.gov/congress.senate>.

<sup>14</sup> Greenpeace has been campaigning against environmental degradation since 1971 when a small boat of volunteers and journalists sailed into Amchitka, an area north of Alaska where the US Government was conducting underground nuclear tests [...]

Greenpeace exists because this fragile earth deserves a voice. It needs solutions. It needs change. It needs action.

Greenpeace is an independent global campaigning organization that acts to change attitudes and behaviour, to protect and conserve the environment and to promote peace by:

Catalyzing an energy revolution [...] Defending our oceans [...] Protecting the world's ancient forests [...] Working for disarmament and peace [...] Creating a toxic free future[...] Campaigning for sustainable agriculture [...]

Informações retiradas em 1 de outubro de 2014 no portal:  
<http://www.greenpeace.org/international/en/about/>

De acordo com Atali (1985, p. 3),

Our science has always desired to monitor, measure, abstract, and castrate meaning, forgetting that life is full of noise and that death alone is silent: work noise, noise of man, and noise of beast. Noise bought, sold, or prohibited. Nothing essential happens in the absence of noise. Today, our sight has dimmed; it no longer sees our future, having constructed a present made of abstraction, nonsense, and silence. Now we must learn to judge a society more by its sounds, by its art, and by its festivals, than by its statistics. By listening to noise, we can better understand where the folly of men and their calculations is leading us, and what hopes it is still possible to have.

Esta *terceira entidade* que se percebe como uma catedral bem sonora, e que é composta pelas manifestações externas da ciência, da cultura e da tecnologia que, de um modo indelével, se foram instalando na vida das cidades, caracterizam o desenvolvimento como um construto, fruto de uma *cooperação metódica*, primordial e desordenada formando uma *sofisticada nave*, a nave do progresso e do desenvolvimento, no interior da qual os cidadãos, da grande maioria das culturas da terra, são obrigados a viajar ou desejam mesmo viajar bem instalados.

Morris (2007, p.1), em relação ao mais eficaz e moderno instrumento de trabalho e meio de transporte da época, refere uma previsão sobre a ameaça de esterco de cavalo nas ruas das cidades mundiais.

The horse was no newcomer on the urban scene. But by the late 1800s, the problem of horse pollution had reached unprecedented heights. The growth in the horse population was outstripping even the rapid rise in the number of human city dwellers.

American cities were drowning in horse manure as well as other unpleasant byproducts of the era's predominant mode of transportation: urine, flies, congestion, carcasses, and traffic accidents. Widespread cruelty to horses was a form of environmental degradation as well. The situation seemed dire. In 1894, the Times of London estimated that by 1950 every street in the city would be buried nine feet deep in horse manure.

One New York prognosticator of the 1890s concluded that by 1930 the horse droppings would rise to Manhattan's third-story windows. A public health and sanitation crisis of almost unimaginable dimensions loomed.

Acrescentando alguns pormenores, Kelly, (2014), refere o problema enunciado pelo académico Morris da Universidade de Los Angeles.

Anyone who thinks that traffic pollution is a modern invention should look at the problems that befell London at the turn of the century. In the late 1800s, almost all traffic was horse-drawn, resulting in 11,000 horse-drawn carriages and several thousand 12-horse buses making their way across the London streets every day.

All of those horses produced manure—about 7–15 kilograms (15–35 lb) of it per day, to be exact. In 1894, it was estimated that it would have only taken 50 years for the manure to cover all London's Streets almost 3 meters (9 ft) deep. Other major cities, like New York, had similar problems. New York City's horses produced an average of 1 million kilograms (2.5 million lb) of manure each day, requiring the city to spend a lot of money cleaning it up.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Something had to be done about it, and the result was the first international urban planning conference ever held. When no solution was reached, the landscape was looking bleak. Fortunately, it wasn't long before the advent of the car solved the problem.<sup>15</sup>

Não vamos, pois, fazer uma previsão catastrófica sobre a evolução do presente estado sonoro urbano, mas optaremos por um Metodismo Cooperacional que previna este estado de coisas.

O progresso é definido pelo aparecimento de ideias técnicas e construtos, cada vez, mais sofisticados que vão sucessivamente determinando estádios superiores, na evolução urbana, onde a sociocultura nem sempre se encarrega de ter sobre estes processos uma voz ativa, de modo a desenvolver a apreciação crítica destes *instituintes do progresso*, e é também por essa razão que advogamos no plano da sociocultura, a vigência do Metodismo Cooperacional, que poderá, aqui, não ser muito mais que um estado cultural. Este progresso que, para se efetivar foi comparado como um veículo onde todos teremos que viajar, a nave do progresso e do desenvolvimento.

Por sua vez, esta sofisticada nave como produto de alta engenharia, não pode existir, ter continuidade, crescer e desenvolver-se sem o concurso dos cidadãos, visto que o sistema que, como dissemos, dá mostras de ser uma *cooperação metódica primordial e desordenada*, prepara enquanto tal cada cidadão, segundo a função que nela vai desempenhar. A ecleticidade, que este sistema tem vindo a demonstrar para com o planeta onde se instala, revela a desordem que este cooperativismo, desligado, distraído, vesgo, pouco metódico, solipsista e doentio não só teima em manter o mesmo tipo de funcionamento, como respira fundo ao ver as suas incúrias metodológicas serem envolvidas nas fenomenologias sociológicas reveladas no século passado. Finalmente, se a cidade pode ser considerada um produto heterogéneo de diversas artes e tecnologias, já o sistema humano que preencherá a cidade deverá ser produto da cooperação metódica.

Dramático é esta nave, não obstante, depender do concurso de todos os cidadãos, não possuir previsto um dinamismo de autorregeneração. Se porventura acontecerem as mais diversas e estranhas perturbações, quaisquer que sejam os efeitos que produzam, não está previsto o modo de as regular, ou sequer de as parar a partir de um qualquer mecanismo que se forme pela vontade pelo interesse dos cidadãos. Sabemos que, de facto, pode em circunstâncias não extremadas, ser regulada e parada, mas o que nós afirmamos

---

<sup>15</sup> Esta informação pode ser lida em <http://listverse.com/2014/08/19/10-weird-things-you-need-to-know-about-traffic/>.

perentoriamente é que não está previsto de um modo legal, organizado, prático, rápido e expedito, forma estruturada que possibilite esse tipo de intervenção na área do seu funcionamento perturbado ou perturbador. Isto é claro que é de sobremaneira válido, no que a este estudo diz respeito às produções das sonoridades urbanas, oclusivas ou convulsivas na área do *fatalismo acústico*.

### 3. Uma antropologia do som urbano

De acordo com Marry (2012), o som da cidade é encarado como uma entidade subjetiva cuja realidade perceptiva depende do cidadão que escuta. Neste trabalho a autora procede a uma investigação utilizando métodos qualitativos em que previamente referencia os espaços de estudo. O som que este estudo considera não está organizado ou seriado por degraus de cronologia histórica, nem por tipologias de produtores sónicos, é o som daquele lugar nos momentos que o estudo percorrer.

Uma parte da nossa investigação, que decorreu junto de cidadãos cegos, revela que na cidade do Porto, por exemplo, não só, não existe lugar algum com uma sonoridade que lhe seja própria ou que lhe seja característica, como a noção emergente ligada ao termo “ruído” se nos revela um conceito completamente psico-cultural e descontínuo, a tal ponto descontínuo que um dado valor pesquisado em uma só pessoa não representa o que essa mesma pessoa entende ou sente como “ruído”. A noção de ruído para os cegos, que são aqueles cidadãos em que as escutas constituem a sensorialidade dominante na perceção do exterior, é muito pontual, tópica e transitória. Se a sonoridade, em questão, assumir forma mais permanente e bloqueante da atividade mental, fica situada então dentro dos parâmetros da noção já enunciada de *fatalismo acústico*, pois percebemos que para os cegos, que se esses os lugares, onde se não pode conversar, trabalhar ou sequer pensar, a tendência é para o seu abandono.

O estudo etnográfico conduz-nos a discordar das noções esplanadas por Marry não só de alguns dos conceitos metodológicos de base, por exemplo, as entidades sonoras de escuta nos locais indicados não foram tipificadas, som das vozes, som das crianças a brincar, sons de músicos de rua, som naturais ou os sons dos motores, sem considerar as probabilidades de soarem todos ao mesmo ao mesmo tempo, durante um dia. Também não nos pareceu eloquente para a apresentação da problemática acústica, a metodologia na descrição prévia da amostra. Na nossa investigação não foi utilizado o inquérito, a

entrevista ou o teste para recolher dados. Utilizamos, em vez disso, uma estratégia complexa própria da Antropologia Visual, a rodagem de um filme (Rouch, 1968), paralelamente com a aplicação de outros métodos cuidadosamente preparados, OEL. Foram estas, pois, as metodologias eleitas para estudar o som.

Rodar um filme que represente a sonoridade urbana de uma determinada época, em um determinado local da cidade, ou sonorizar um filme surdo, por exemplo, realizado muitos anos antes, metodologicamente pelas mesmas razões: no caso do nosso estudo, o filme escolhido foi *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira, que documentava a época dos anos 30 do século passado.

Procedemos também, como já anteriormente referimos, à rodagem de alguns filmes e à análise de outros, já que era essa a opção metodológica no âmbito da opção pela Antropologia Visual, como também a utilização dos conceitos da teoria da montagem de Vertov, e o método de observação etnoacústica dos lugares de rodagem, OEL, os estudos vão ao encontro do modo como Augoyard (*cit. in Roulier 1999, p. 3*) se refere a esta mesma problemática:

Relativiser la question du bruit. Alors que les sciences dites "dures" ont concentré jusqu'ici leurs efforts sur le bruit, les sciences humaines se proposent d'élargir la connaissance du monde sonore. Placer le bruit dans son contexte. La recherche sur le son s'est d'abord consacrée à la mesure en laboratoire ("in vitro") des signaux acoustiques et des réactions psychologiques. Cependant, les mécanismes de la gêne demeurent extraordinairement complexes à comprendre en raison de la subjectivité du phénomène. Le contexte d'émergence de la gêne est alors fondamental, indissociable de l'approche purement acoustique. Les sciences humaines permettent d'appréhender la question du bruit non pas sous l'angle d'une vibration physique mais sous celui de la gêne vécue en situation, qui reste finalement la cible ultime de la lutte contre le bruit.

Roulier (1999), investigador da área da Geografia que estuda as sonoridades com a filosofia de quem procura o sentido do som, o som como acontecimento, o som como objeto de estudo, admitindo a sonoridade tecnológica como a entidade que se agiganta na atmosfera acústica urbana sem, contudo, fazer dela centralidade de estudo, ou seja, o som é tomado como varável independente na textura complexa da atmosfera urbana. A seguinte lista, que anuncia algumas das centralidades dos estudos das sonoridades executados pelo geógrafo (Roulier, 1999, p. 9), demonstra bem este posicionamento:

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Le géographe s'attachera à comprendre comment l'espace s'articule avec les produits du milieu sonore :  
gêne due au bruit;  
représentations mentales de l'espace sonore  
plaintes/pétitions/mouvements associatifs;  
production sonore (individus/industries/transports/établissements de loisirs, de sports...) ;  
législation ;  
évaluation (mesures sonométriques)/cartographie ;  
communication/sensibilisation;  
aménagement;  
traitement des plaintes [...]

Os trabalhos de Raimbault e Dubois (2005) anunciam que têm sido realizados muitos estudos e medições, quase todos destinados a avaliar os sons exteriores dos espaços urbanos, generalizados a diversas cidades do mundo, contudo estas avaliações têm-se sempre circunscrito a medições físicas dos sons desses espaços. Referem, ainda, que os agentes planificadores do urbanismo têm vindo a tentar concertar esforços, para levar em consideração apreciações humanas, mas estas avaliações mais subjetivas têm-se mantido esporádicas e desligadas das metodologias centrais. Nos desenvolvimentos subsequentes, Raimbault e Dubois dão testemunho de estudos com métodos e objetivos específicos incertos... O que amplamente abre as portas a considerandos do som que a partir de uma visão Antropológica assumirão uma forma de discurso sociocultural que não só se compreenderá como se assimilará bem.

Schulze (2012) menciona que a maioria das abordagens das pesquisas em humanidades do século XX, e enumera uma quantidade de autores cujos trabalhos abarcam mais de cento e cinquenta anos de investigação, como Herman von Helmholtz, Eduard Hanslick, Jean-Luc Nancy, Michel Serres and Kodwo Eshum, estiveram envolvidas em discussões sobre as pesquisas no campo do som, mais exatas ou mais humanísticas, decididamente eurocêntricas, com modos de abordagem mesmo no pós-estruturalismo e no pós-fenomenologismo, e que se mantiveram altamente escorados na hegemonia da cultura popular. Michel de Montaigne (2001) refere como a orientação que se adequa ao momento presente dando às investigações uma cobertura humana com toda a experiência que cada investigador credenciado tiver de si mesmo. Refere ainda Schulze (2012) que em 1863, o fisiologista e físico alemão Hermann von Helmholtz (1821-1894), em “Tratado das sensações sonoras como fundamento fisiológico para a teoria musical”, chega a novas conclusões acerca da *Naturklangtheorie*. Podemos referir este interessante tema em relação às particularidades, por exemplo, da *terça menor*, na correspondência trocada entre o compositor alemão Carl Friedrich Zelter (1758-1832) e o poeta Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). De 1808 ao fim de suas vidas, Zelter e Goethe discutiram um famoso

calcanhar-de-aquiles da teoria musical: o fundamento natural da terça menor, e logo, também do acorde, escala e modo menor.

Goethe sublinha o apreço “universal” pela sonoridade da “terça menor” e por “tudo o que dela surge”, apesar da “liga de nossos teóricos da música” não a admitirem como um *donum naturae*.

Nossa escala tonal, hoje diatônica (natural), surge da divisão de uma corda. Divide-se a corda ao meio, obtém-se a oitava. Divide-se a corda em 3 partes tem-se a quinta justa; divide-se a corda em 5 partes e surge a terça maior. Pode-se dividir a corda em quantas partes se queira que jamais surgirá uma terça menor [...]. Isso significa que a terça menor não é nenhum *donum* imediato da natureza e sim uma obra da nossa arte. [...] Nossa teoria tornou-se um sistema que precisa ser aprendido e ensinado. Não há dúvida de que, com isso, ocorreu em certa medida uma violentação da natureza. Trata-se, porém, de uma tessitura engenhosa de modificações que se podem observar, quase que sem nenhum espanto, já que os músicos guardam a crença de que o que não se pode edificar com esse sistema não é para ser edificado (Zelter *cit. in* Schuback, 1999, p. 33-34 e 39).

A conclusão, que o resultado da discussão entre o poeta Zelter e Goethe traz para este estudo, é que as sociofonias humanas, num estádio mais acurado na história da sua prática, poderão vir a revestir-se de um resultado fônico de sentido criativo elevado, compondo uma prosódia que se deseja emocionalmente mais envolvente, mais edificante, relacionando-se com as características da evolução humana no interior das suas próprias sociofonias de cidade.

Urban spaces and their social qualities are rarely discussed in auditory terms. Architects, planners and designers tend to choose maps, drawings and models as tools for representation and design, and, correspondingly, discourses on the meanings and qualities of urban space are often based on visual impressions [...] through his habitual practices of routes and gaits, the city dweller articulates another, anthropological spatiality referring to an opaque *and blind* mobile characteristics of the city' (*ibid.*, p. 97; emphasis in original). Yet less attention has been paid to another range of tactic operations, namely the practises of sound making. Like pedestrian acts, sonic utterances perform a double operation of adapting to and transforming the environment.<sup>1</sup> Football fans, vendors and rioters all know the importance of being audible. [...] (Kreutzfeldt, 2012, p. 62).

Neste enfoque de Kreutzfeldt (2012), os espaços urbanos são planeados pelos arquitetos urbanistas segundo conceitos de perfil essencialmente visual. O som e a necessidade natural de o produzir não são contemplados nos atuais esquemas do desenho urbanístico dos espaços externos da cidade, externos, porque a sociofonia ocorre na *exocidade* e não *indoors*.

À luz dos paradigmas atuais, a cidade, e na contextualidade deste estudo, a *exocidade*, tem vindo a ser construída como um produto essencialmente visual. Nos paradigmas presentes, espera-se que a cidade ostente monumentalidade visual, que seja testemunho de uma época, de uma arte, de uma história...

Qual a razão para a monumentalidade acústica não estar consignada? Como haveremos de compreender tal desinteresse?

Não acreditamos que causas indeterminadas tenham remetido a disciplina do estudo social do som a um estado assim tão subalternizado. Arriscaríamos a sugerir como causa mais provável a severa complexidade multidisciplinar dos estudos no mundo do som, que se tornou num corpo repartido por um grande número de disciplinas, da arte e da ciência.

A indiferença vai-se acentuando. As cidades sofredoras confessas, devido a pesadas pressões sonoras provocadas pelas sociofonias tecnológicas atuais, vão acusando cedências nos domínios da arte, das tecnologias, da civilidade e de educação.

Ainda assim, não obstante, notar-se um acordar, nos tempos que correm, para estes temas, a disciplina do estudo social do som, na cidade e no mundo, não se constituiu ainda de um modo assumido, para que esses processos possam vir a ser cientificamente estudados com mais sistematicidade e imaginação.

Imagem, imaginado, imaginário: são tudo termos que nos orientam para algo de fundamental e de novo nos processos culturais globais: a *imaginação como prática social*. Já não é mera fantasia ópio do povo cuja verdadeira função está alhures), já não é simples fuga (de um mundo definido principalmente por objetivos e estruturas mais concretos), já não é passatempo de elites (portanto, irrelevante para as vidas da gente comum), já não é mera contemplação (irrelevante para novas formas de desejo e de subjetividade), a imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma maneira de trabalhar (tanto no sentido do labor como no de prática culturalmente organizada) e uma forma de negociação entre sedes de acção (indivíduos) e campos de possibilidade globalmente definidos. Este desatar da imaginação liga o jogo do pastiche (em certos cenários) ao terror e à coerção dos Estados e dos seus competidores. A imaginação está agora no centro de todas as formas de acção, é em si um facto social e é componente-chave da nova ordem global (Appadurai, 2004, pp.48-49).

Atalli (1977), economista proeminente, escritor e fundador do Banco Europeu para a Reconstrução e Desenvolvimento, desenvolve um ensaio que nos cria o terreno para aclarar dois conceitos importantes na filosofia desta tese.

O primeiro é o facto de Atalli deixar explícito que o som é antes de mais um processo social, por exemplo quando nos diz que na ausência de [som] nada acontece, compreenderemos uma sociedade sem precisar de olhar para ela, mas ouvindo-a.

O segundo esclarecimento é-nos tornado possível, quando de um modo ostensivo, àquilo a que nós tratamos como o som próprio de ação, ele conota como presença do ruído produzido por essa ação. A diferença, parecendo pequena, justifica o alerta para os estudiosos na disciplina do estudo social do som. Qual a diferença afinal entre som natural informativo ou de fruição e o som incomodativo de Atalli? Sons provocados por uma

qualquer ação informam-nos que ela acaba de acontecer, não existe um critério que seja necessário, absoluto, suficientemente universal que nos permita sancionar as correntes do que o senso comum denuncia como som incomodativo. O mesmo grupo ou a mesma pessoa consideram-no em um dia uma sonoridade incomodativa, mas em outro já não.

Os textos da atualidade usam correntemente termos que, referindo a temática sonora, encerram de uma grande imprecisão na consideração das categorias de sons pelo tipo de escutas tais como: agradável, desagradável, musical, natural, e ao usar os termos: soar, ressoar, ruído, barulho, sonoridade. São qualificativos muito frequentes em asserções exclamativas, referindo o substantivo som.

For twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for the beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible.

Our science has always desired to monitor, measure, abstract, and castrate meaning, forgetting that life is full of noise and that death alone is silent: work noise, noise of man, and noise of beast. Noise bought, sold, or prohibited. Nothing essential happens in the absence of noise.

Today, our sight has dimmed; it no longer sees our future, having constructed a present made of abstraction, nonsense, and silence. Now we must learn to judge a society more by its sounds, by its art, and by its festivals, than by its statistics. By listening to noise, we can better understand where the folly of men and their calculations is leading us, and what hopes it is still possible to have (Attali, 1985, p.3).

A começar pela antropologia, cremos ser esta uma boa ocasião neste segundo modernismo em que vivemos, e que anda por aí à solta (Appadurai, 2004), fruto de uma metarracionalidade que se prende às enormes descontinuidades provocadas pelas instalações tecnológicas mundiais, e sobretudo agora que, de mãos dadas com as altas tecnologias, perplexos, nos damos conta, no que aos sons diz respeito, que a humanidade não foi tida em consideração. Há aquilo a que Strauss (1977) apelida de dois universos de significação sonora: o som “cultura” e o som “barulho”. Percebemos ter chegado o tempo em que está a fazer falta uma cooperação metódica, um olhar especializado da comunidade científica, que se dedique, usando também de grande imaginação, no estudo do som que respiramos nesta atmosfera urbana, e que não nos permite uma saudável e higiénica vida mental.

Os sons não só são resultado de processos sociais que na sua maioria o desenvolvimento não pode evitar, como eles mesmos são processos sociais, onde a inteligência respira espaço, atividade e emocionalidade em conjunto com toda a vida natural da terra.

O estudo social dos sons pela antropologia sonora recolocará o homem nas manifestações externas sonoras do progresso. Uma cooperação metódica<sup>16</sup> do olhar estudioso, ao exprimir o senso científico na regulação de produção de sonoridade, de regulação do espaço recetor, da etnorregulação da *exocidade* orientando a sua compartimentação segundo os diversos planos em que o som cria rotinas e tipologias de produção, apreciações cujo teor acusará importantes modificações, no âmbito da área disciplinar da *Antropologia Sonora*.

Na medida em que a cultura humana se eleva e atinge novos patamares precisamos de usar caminhos cada vez mais complicados, mais repletos de conexões e rodeios, para atingir os nossos fins. O homem é o Ser indireto, tanto mais indireto quanto mais culto. [...] (Simmel, 2011, p.13).

Simmel, neste estudo, ajuda na evidenciação da inteligibilidade que pretendemos transmitir, no questionamento social dos sons, e a sua extraordinária abrangência interdisciplinar, que aponta a outros polos de orgânica humana, o som necessita de uma enorme multiplicidade de focagem de outros olhares.

A etnografia, aliada a um conjunto de outros métodos e técnicas, foi neste estudo eleita como um modo de entender a sonoridade urbana. Contudo, como condição *sine qua non* para proceder a uma etnografia, é o objeto de estudo estar acessível à observação etnográfica. Na cidade que estudamos, o Porto, tudo se complica quando se trata de sonoridade, é como se nos pedissem para avaliar a natureza química de determinada nascente que corre por um determinado rio, quando a água desse rio está de tal maneira alterada pela adição de componentes estranhos à água da nascente que a única coisa que se pode declarar é que ela não é potável. Mas como seria ela se não estivesse alterada? Por que não regressarmos então à nascente? É que a nascente não banha a cidade mas sim o leito do rio que aí tem origem. É um estudo que só poderia ser feito depois de aplicadas múltiplas e dispendiosas medidas e depois de ter passado algum tempo. Pretendemos que o algoritmo deste raciocínio se aplique ao estudo das sonoridades urbanas. A cidade tem de facto uma sonoridade urbana, mas esses não são os sons da cidade. A cidade pode ser artificialmente reconstruída (Rodrigues, 2011), com métodos e convenções etnograficamente apropriados a fim de que se possa fruir uma representação da sua grandeza acústica. Contudo, considerar a possibilidade de fruir uma representação da grandeza acústica da cidade, não é nem semelhante ao que seria a experiência dessa

---

<sup>16</sup> Segundo Appadurai, a imaginação torna-se facto social (no sentido de Durkheim); ele escreve que hoje a imaginação já não é o ópio do povo, mas sim uma possibilidade de criação e libertação...

grandeza. E seria sobretudo abissal a diferença se pudéssemos considerar o registo do resultado ontológico dessa experiência pelas gerações que a tiveram. Contudo, no plano hermenêutico, é possível um estudo etnográfico que nos faça compreender a natureza das sonoridades urbanas atuais e os níveis de dissolução semiótica a que esses sinais sonoros de rua chegaram. E começa por ser este o papel do estudo social dos sons pela antropologia sonora.

O estudo antropológico do som assim considerado fica reduzido ao exercício rigoroso do levantamento etnográfico. A antropologia sonora reserva-se depois para a interpretação e para procurar os caminhos da operacionalização teórica. E é aqui que se tornarão bem visíveis as dificuldades metodológicas para fazer mediação complexa no percurso heurístico da antropologia sonora, no estudo social do som, que viverá do conhecimento elaborado das outras ciências, abrangendo várias disciplinas e tecnologias: a antropologia visual, urbana e cultural, a sociologia, a etnomusicologia, a física acústica, a arquitetura a psicologia social, a história, a química, a física, as ciências agrárias, a geografia urbana e paisagística, a clínica da saúde no trabalho, tecnologias aplicadas ao urbanismo e construção urbana, tecnologias aplicadas ao fabrico de veículos e à produção de materiais de construção, isto só para enumerar algumas das principais.

A Antropologia Sonora é uma área / disciplina relativamente recente que pretende estudar a música como manifestação cultural, analisando e verificando os significados de sua inserção nas atividades sociais diversas. Paulatinamente a Antropologia Sonora vem ganhando espaço nos debates que tradicionalmente são mais voltados para a discussão Imagética do que Sonora (Aranha, s/d, p.1).

Sem deixar de concordar com a essencialidade do artigo de Aranha, mantemos que a Antropologia Sonora é mais do que os estudos no universo sonoro da música. Sons com formatos sonoros musicais rodeiam-nos correntemente sem trazerem consigo a intencionalidade funcional de nos colocarem a ouvir música, poderão ser sons sob esses formatos agradáveis, mas com outras funções codificadas: o micro-ondas ou outro eletrodoméstico terminou a função, acabou de chegar uma mensagem, a pilha do aparelho está a chegar ao fim, estão a tocar à porta... muitos outros sons sinais que têm uma função no nosso viver não são portanto música, na sua intencionalidade produtiva ou na codificada. Ou mesmo sons de rua: certos apitos de carros, sinais de serviços de emergência, portas automáticas...

As ações humanas, a menos que se trate de operações internas ao nível das representações, decorrem sempre da execução de movimentos, cuja energia libertada se expressa sob

forma acústica sensorialmente detetável, a que o processamento ao nível do sistema nervoso central, antes que integre esse sinal na corrente dos pensamentos que atualizam em continuidade a nossa vivência sonora, descodifica, atribuindo-lhes um só ou uma multiplicidade de sentidos. Às mesmas ações correspondem tipologias de sonoridade equivalente, bem como os espaços. De acordo com o modo como estão construídos, conduzem o som mantendo nessas sonoridades a tipologia da natureza constitutiva do espaço onde aconteceram. Os mesmos movimentos mantêm sinais de tipologia idêntica, cada material de que é feito o objeto usado na produção acústica, também conserva a tipologia sonora o que quer dizer que objetos de madeira de ferro ou de vidro etc. terão cada um a sua sonoridade própria... O que quer dizer que os cegos podem ler as ações realizadas naqueles espaços, saber que materiais estavam envolvidos nessas ações, a distância a que aconteceram e a intencionalidade da produção acústica pela intensidade e ritmo e frequência do som, mesmo não podendo ver, conquanto os possam ouvir. Mesmo os normovisuais, não necessitarão de “fazer mil perguntas”, pois o som na sua continuidade vai atualizando a identificação dos acontecimentos, dos espaços, das distâncias das tonalidades emocionais e das assiduidades várias, é só necessário que esses sons se possam ouvir... ora na *exocidade* estes sons não são funcionalmente audíveis, ou a intermitência é tal, que perdem valor no respetivo código interpretativo.

É eloquente a este respeito a citação que refere a aparição de uma prática que hoje se vai vendo frequentemente nas ruas da nossa cidade, que consiste em colocar auscultadores nos ouvidos e caminhar substituindo a escuta da atmosfera sonora urbana por uma outra escolhida desde a *endocidade*. Este nascente hábito poderia justificar-se apenas com base na meliodifilia, porém as razões que lhe estão na origem têm para além dessa, outras justificações que em nada nos surpreendem (Bull, 2000)<sup>17</sup>. O som aumentado não só diminui a perceção acústica do espaço como o pode obliterar completamente (Rodaway, 2001)<sup>18</sup>.

I suppose you could say it's [the personal stereo] part of my body. I've got a special pocket for it. It's got its home. It's been a therapy putting it on outside. Because I'm rushing out, doing something. It's an important part of relaxation. Because what I've been doing is something visual. Sound is something else. You feel it's slower, slower than light. You hear things not just through your eardrums but through your whole body. Your whole body is vibrating. I suppose it cancels out the vibrations of the traffic around you. If energy is going in through your ear it vibrates all of your bones, every single bone in your body. You're

---

<sup>17</sup> Bull, Michael (2000). *Sounding out the City. Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Published by editorial Berg, New York.

<sup>18</sup> Rodaway, Paul (2001) *Sensuous Geographies, Body Sense and Place*. Published by Rutledge, London and New York.

moving. You've got energy inside you. It's in you. You're not just hearing it (Bull, 2000, p.115).

Não iremos falar das extensões de *endocidade* que reivindicam o espaço fruicional perdido nas áreas urbanas pela *exocidade*. Mas, voltando à *Cidade e as Serras* de Eça de Queiroz, *mutatis mutandis*, há momentos em que Paris reclama Tormes. Atendida esta reclamação as ideias dominantes onde a cultura encontra a ancoragem, vão depois conjugando as sensorialidades, de acordo com a geografia sonora e visual do lugar (Rodaway, 2001). A etnografia ajuda-nos a concluir que o som urbano provoca cansaço cerebral, bloqueia o raciocínio sobretudo o fruicional, diminui a eficácia do que se realiza por razões funcionais, causa enxaquecas e cria afastamento de coisas que nos deveriam estar próximas...

O antropólogo Anthony Seeger, que conheceu os Suyá a partir de sua música, mostra como esta é fundamental para a organização do grupo, tanto para a construção como para a interpretação de processos sociais. Segundo o autor, os Suyá cantam porque através do cantar eles podem restaurar e criar ordem em seu mundo. Cantar é para o grupo um modo essencial de articular suas experiências de vida com os processos sociais (Seeger, 1987) (Hikiji, 2000, p. 284).

O som como processo social pode contribuir para a materialização de uma espécie de algoritmo *ideopanoarâmico* que permite que pessoas que, ao longo do tempo partilhem de iguais experiências, se entendam através de uma prosódia acústica feita de palavras com melodias, em que as palavras indicam factos e as melodias, as cargas emocionais das situações destacadas da memória coletiva. Ou ainda, que uma determinada densidade, um determinado sentimento e a razão do pensamento podem expressar-se com uma determinada prosódia, que é música. Digamos que a música é o traço prosódico do pensamento.

Nesta conformidade, tomando como referencialidade os estudos etnomusicológicos de Seeger, a sonoridade urbana pensada como processo social interveniente na vida e na memória coletiva dos cidadãos, deverá ter a possibilidade de ser escutada sem ultrapassar a intensidade proximal de 60 decibéis e ser sempre anunciadora do processo que a produziu, qualquer que ele seja. A produção proximal de fala acima dos 20 decibéis deverá ser audível, com a obliteração do fenómeno de *masking*. Para isso a visualidade dos construtos urbanos terá que procurar uma nova estética, modificando-se até que o lugar atinja as performances acústicas antropologicamente adequadas. A sonoridade é considerada por tempos e por espaços ou territórios sonoros segundo Vedana:

O território sonoro, portanto, caracteriza-se pela delimitação de um certo espaço a partir dos sons que lhe são peculiares, ao mesmo tempo que evoca enraizamentos temporais de práticas

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

e sentidos. Trata-se de considerá-lo do ponto de vista do microcosmo no interior de uma paisagem sonora de múltiplos planos, onde as sonoridades mais corriqueiras constituem-se como formas de expressão de um espaço vivido em comum, onde circulam emoções e simbolismos, e onde se inscreve a memória coletiva, onde o tempo condensa-se no espaço (Vedana, 2010, p. 12).

Ou ainda em um outro passo:

A Antropologia Sonora estaria aqui destinada ao estudo do sentido dos sons de que toda a vida coletiva é depositária em sua manifestação banal, na contramão do destino trágico de uma existência humana arritmica e atonal, que representaria a morte do próprio corpo coletivo. Os sons em sua face menos nobre, na vida ordinária dos grupos humanos, conformam o sentido de suas vidas num corpo coletivo. Logo, uma antropologia sonora está associada aos estudos e pesquisas acerca do imaginário, jogando a favor da imaginação criadora humana, aquela que retira o mundo cósmico e social de toda indiferença, atribuindo sentido a existência humana e interrompendo sua indistinção do mundo das coisas. Uma antropologia sonora retoma a cidade no que ela configura como partilha do sensível, ou seja, pela forma como a vida urbana contemporânea se apresenta fora das hierarquias da representação de um corpo comunitário, geralmente dividido entre pobres e ricos, brancos e negros, centro e periferia, povo e elite, zona sul e zona norte, bairros residenciais e bairros comerciais, etc. (Vedana et al, 2009 p. 6).

Na disciplina do nosso questionamento, começamos por considerar que não foi a natureza que se achou desadequada no pseudo sistema natural humano, mas ao invés, foi o sistema humano que para além de se impor às leis da natureza, nem se levou em consideração a si mesmo. A natureza adotada e conservada no espaço urbano investe-se conforme a utilização que fazemos dela, cuja acústica, por isso, não pode deixar de se considerar também como sociedade (Vedana, 2008).

Não temos muito a noção estabelecida de territórios sonoros, tal como Vedana sugere, achamos que estes são só de facto possíveis de determinar ou na *endocidade* ou em espaços naturais. À semelhança das metodologias que empregamos para construir uma etnografia acústica para um filme, consideramos que o som intencional cumpre funções específicas, e o som que não é intencional cumpre pelo menos a função de fazer perceber a existência do evento que lhe dá existência, enquanto este se encontrar fora do espaço visual. Pretendemos deixar expresso que, no nosso estudo, a apreciação acústica, para fazer cinema ou para fazer cidade, ou para fazer um filme que a represente, se realiza com metodologia apropriada que se sujeita especificamente a estes propósitos. A noção de “território acústico” não tem equivalência direta a outro qualquer conceito nesta investigação. As noções de plano de som, campo de som e espaço sonoro no método OEL, devem ser vistas como uma instalação de *matrioskas*, bonequinhas russas, em que a mais pequena encaixa na maior e esta na imediatamente a seguir e assim sucessivamente até que uma porção de bonecas encaixadas umas nas outras ficam com o aspeto visual de uma só.

Na verdade, sendo a *exocidade* o contexto, o mais corrente é não haver territórios de som característicos, mas uma categoria espacial sonora ter uma infinidade de *matrioskas* sonoras espalhadas ao longo do espaço e do tempo. A regra das instalações acústicas urbanas surge-nos como o encaixe das *matrioskas* em que a função e tipologia de um som deverá levar em consideração as funções e as tipologias de outros sons segundo os planos e campos sonoros já existentes, e ainda sem esquecer de levar em consideração que este conceito de fragmentação das áreas acústicas, pode estar animado de mobilidade episódica ou constante.

Exemplificando um pouco, onde uma mãe sentada fala com os filhos pequenos, não cabe uma mota a trabalhar, onde um castanheiro vende castanhas dificilmente caberá um martelo mecânico, estes *planos sonoros* são como pequenas *matrioskas* com um determinado formato a que os outros se devem adaptar, ainda que de um modo episódico e transitório. As *matrioskas* desaparecem no interior umas das outras sem perder nenhuma das suas características exceto a visualidade, nas *matrioskas* sonoras os planos de som também não perdem nenhuma das suas características exceto a audibilidade fora da área do seu plano. Os verdadeiros problemas das questões acústicas não estão na divisão territorial dos produtores de som, mas na tipologia da produtividade sonora e nas produções adicionadas de sonoridade mecânica que resulta dos milhares de produtores ubíquos em toda a cidade, e tal como numa orquestra, a sinfonia não se confunde com nenhum dos instrumentos mas é apenas um resultado global da sua ação conjunta.

Lévi-Strauss já ressaltara a oposição entre ruído-natureza e música-cultura: "a natureza produz ruídos, e não sons musicais, que são monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto" (1991: 30). Tal ordenação do universo, em oposição ao caos, proporcionada pelo fazer musical é tematizada por Wisnik:

“Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemina nele um princípio de ordem)” (Hikiji, 2000, p. 284).

As nossas cidades se constituem numa profusão de células, umas de carácter puramente individual, outras mais de sentido grupal ou coletivo, possibilitando o viver e o trabalhar dentro delas ao abrigo das intempéries, algumas primorosamente edificadas e por entre todas muitas com grande sentido artístico. São também instrumento de vida humana no seu sentido mais amplo. Para além de tudo o mais, a cidade é uma entidade sonora, e esse som tem uma importância de tal modo endémica na vida humana, que a consideração e o estudo dessa sonoridade enquanto produto urbano, deveria ser um cuidado, centrando o

homem no seu sistema e este na conceção de cidade, atribuições de uma disciplina de estudos sociais do som necessariamente multidisciplinar a fim de erguer um saber e uma cultura que se constitua sob os bons ofícios da arte os cânones para a tentar erguer a cidade como entidade de grandiosidade sonora e não só visual onde como dissemos o sistema natural de vida humana não deixe de constituir a sua centralidade. Companheiros de rede de investigadores na área da sonoridade urbana, ainda que informal, acharam não haver condições de inclusividade na ciência Antropológica, para albergar a intenção de considerar como sua subdisciplina, Antropologia da Sonoridade Urbana (Cambrón, 2011, pp. 24-25).

Recientemente algunos colegas han empezado a usar el término "Antropología Sonora" para referirse a muchas de las realidades y metodologías descritas en la presente investigación. Bajo el punto de vista que aquí discutimos no es procedente hablar ni impartir conocimiento desde materias como una "Antropología Audiovisual" ni incluso desde una "Antropología del Parentesco," y mucho menos desde una "Antropología Sonora". Lo creemos de este modo en base a la confusión que manifestábamos en el párrafo anterior: el objeto de estudio de toda ramificación de la antropología es necesariamente la actividad social humana, el resto son diferentes modos de llegar a desentrañar dicho objeto, sean las técnicas audiovisuales, sea la atención a las estructuras de parentesco, sea el interés en las prácticas interpretativas en torno a la fenomenología sociofónica. Es por esto que no consideramos adecuado referir los resultados del estudio que aquí presentamos como una "Antropología Sonora," sino, más bien, y en caso de ser necesario, podríamos hablar de una serie de técnicas relacionadas con lo que podría denominarse una "Etnografía Sonora" o una "Etnografía de la Fenomenología Sociofónica," siempre teniendo en mente y refiriéndonos a prácticas interpretativas, que es lo que nos interesa.

É-nos difícil estar de acordo com Cambrón, não só o som é um produto cultural como outro qualquer, como um dado do ambiente variável omnipresente, um dado sensorial de constituição representativa do meio, e uma escala muito importante para a ontogénese do ser humano, o simples escutar, é já um ato cultural. Embora nesta tese são também considerados os cegos os *imáfragos*, a verdade fundamental é que sem ouvir os *normovisuovintes* não comunicam no sentido sistémico que soe atribuir-se-lhe. O surdo, quando comunica inclui nas suas mensagens dados do efeito de som, que constata existir pelas reações sistemáticas dos circunstantes ao acontecimento sonoro, e pela vibração que sente, sobretudo nas frequências mais baixas e verifica que o efeito sonoro corresponde em tempo em ritmo e em localização às reações posturais dos *normovisuovintes* presentes no campo visual e no plano acústico do acontecimento. Podemos não descodificar, perceber ou comunicar tudo o que ouvimos, mas descodificamos percebemos e comunicamos por tudo o que ouvimos.

Na cidade dos nossos dias e na do nosso estudo, o Porto, a audição quantitativamente é abundante, mas o ato discriminativo muito pobre e agressivo, o cidadão vai criando

rejeição ao exercício de escuta, sobretudo na *exocidade* e não apadrinha a natureza da atmosfera sonora urbana.

Temos então uma espécie de cultura da *não escuta*. Criou-se uma tendência de fuga para o *silêncio*. Enfrentamos com defletores sonoros as vias e os lugares com sons mecânicos contínuos, as casas desejam-se acusticamente tratadas e protegidas contra a intrusão dos decibéis tecnológicos, humanos ou naturais. Os regulamentos municipais e os dos condomínios engendram normas de proteção sonora. *Procedemos então a uma Etnografia da não escuta, e a uma antropologia da sonoridade urbana, na memória na ação e no projeto.*

Para uma definição holística e integrada da escuta vista pela Antropologia da Sonoridade Urbana, desenvolvemos uma tecnicometodologia, a que acrescentamos o suporte que a seguinte citação de Belting referencia:

[Image] À cette notion s'applique indissolublement un double sens, celui d'image intérieure et d'image extérieure qui en révèle précisément le fondement anthropologique. Une «image» est plus que le produit d'une perception. Elle apparaît comme le résultat d'une symbolisation personnelle ou collective. Tout ce qui se passe sous nos yeux, qu'il s'agisse de la vision physique ou du regard intérieur, se laisse donc élucider ou transformer en image. Aussi la notion d'image, si l'on veut bien la prendre au sérieux, ne saurait elle être en définitif qu'une notion anthropologique. Nous vivons avec des images et nous comprenons le monde en image. Ce rapport vivant à l'image se poursuit en quelque sorte dans la production extérieure et concrète d'images qui s'effectuent dans l'espace social et qui agit à l'égard des représentations mentales, à la fois comme question et réponse, pour employer une formulation toute provisoire (Belting, 2001, p. 18).

O espaço-tempo de silêncio, o espaço-tempo de som, o espaço-tempo de luz, o espaço-tempo de cor, o espaço-tempo de lugar, de movimento, o espaço-tempo social, o espaço-tempo emocional que é dedicado a ser o do fixador eletivo das valorizações e das suas memórias, os espaços-tempo de exercício de todas as restantes, mesmo as mais desconhecidas sensorialidades periféricas humanas. Todos estes recolectores procedem na oportunidade para que a matéria ecosistémica se torne finalizadora na perceptibilidade integrativa humana. São os elementos constitutivos da imagem ou ideia. Em antropologia, o conceito de *imagem ou ideia* aparece como uma concetualidade estratificada por dois segmentos distintos e reversíveis, pela *visualidade* e o outro pela *experiência* dessa visualidade, a imagem e a ideia, ou a imagem-ideia e a ideia-imagem. Todos ao mesmo tempo ou apenas alguns destes espaços-tempo podem ser complanares, visto que nos seus primeiros estágios, o pensamento acontece mesmo na ausência de consciência.

O dinamismo organizador de imagens ou ideias é pensamento, ao que se deverá acrescentar o processamento das *imagens ou ideias audiovisuais internas*, que no seu

conjunto são também consideradas para *imáfragos e sonáfragos* o equivalente como meio envolvente externo. Já para o cego ou para o surdo-mudo<sup>19</sup>, os questionamentos são mais complexos.

O estudo do sentido compreensivo da etnografia desse processo organizativo ou desse pensamento constitui não discurso etnográfico, mas antropológico, e se se centrar nas perceptibilidades sonoras será o discurso próprio da Antropologia Sonora. Será, então, este o questionamento básico da circulação tecnicometodológica dos dados no âmago dos estudos através da *Antropologia Sonora*, subdisciplina na área da Antropologia Visual. Dizendo de um modo diferente, responder em cada contextualidade ao que é e como funciona o *espaço-tempo antropológico* centrado na escuta, na produção, na acústica e na resolução psico-cultural, referente ao som e à sonoridade em cada facto etnograficamente considerado. A visão é, para a observação, a possibilidade de tornar presente na memória e no conhecimento os objetos do espaço perceptivo visual imediato. Já ao interior da noção de espaço-tempo como entidade complexa independente, a audição pode facilmente penetrar já que pode perceber e prefigurar lugares que a visualidade desarmada, por si só, não consegue atingir. A visualidade anda essencialmente associada à mobilidade e ao escrutínio sensorial do espaço perceptivo imediato, preparando-se para os reconhecimentos posteriores. A audição está mais associada à cognição e ao pensamento e ao atributo qualitativo das realidades do espaço perceptivo imediato.

São portanto estes, alguns dos geradores de diferencialidade na análise fenomenológica a revelarem algo do que poderá ser, no prosseguimento interdisciplinar das investigações, a essência de diferenciação nos estudos conduzidos através da Antropologia da Sonoridade Urbana, por comparação a outras propostas científicas.

---

<sup>19</sup> O termo antigo de *surdo-mudo* não está correto por não designar cientificamente a perturbação que os antigos apelidavam como surdo-mudo que designava a impossibilidade física não só de ouvir como de falar. O termo correto é apenas *surdo*, visto que um indivíduo que tenha amputação do campo auditivo é apenas portador de surdez, não tem por esse mesmo motivo qualquer problema no aparelho de produção de fala. Só não produz fala por não ter acesso aos modelos sonoros que lhes possibilitaria o exercício da reprodução linguística. É por esta razão tão importante a investigação ORL dentro desta problemática e também a educação especializada de surdos.

## Capítulo V

### CARATERIZAÇÃO DA ESCUTA DA SONORIDADE URBANA DO PORTO

Enchem-se-me os olhos de água.  
Tanto sonho! Tanta mágoa!  
Tanta coisa! Tanta gente!  
São automóveis, lambretas,  
motos, vespas, bicicletas,  
carros, carrinhos, carretas,  
e gente, sempre mais gente,  
gente, gente, gente, gente,  
[gente de vozeria constante  
Em altas vozes sem som]<sup>1</sup>  
num tumulto permanente  
que não cansa nem descansa,  
um rio que no mar se lança  
em caudalosa corrente.  
Tanto sonho! Tanta esperança!  
Tanta mágoa! Tanta gente!

António Gedeão (1983). *Poesias completas*

#### 1. Escutar a cidade do Porto

O som da cidade do Porto não é muito diferente do das outras cidades europeias. Os grupos reduzidos de seres humanos, espalhados pelo globo, já não representam a humanidade. Os seres humanos nunca se haviam distanciado tanto da natureza orgânica, como o fizeram debaixo das condições que caracterizam as cidades (Wirth, 1997). No entender de Fortuna, a sonoridade das máquinas estabelece entre as cidades uma ponte de identificação como entidades globais (Fortuna, 1998).

Ora, na grande cidade, o silêncio – integral, puro, continuado - não existe sequer de noite, pois tão pouco são observados os naturais ritmos biológicos de alternância repouso e actividade.

Ainda que de forma impercetível, o desgaste psicológico e nervoso da permanente algazarra provoca danos profundos e perenes.

[...] Em certos locais chegada à hora de ponta o pandemónio instala-se... [...]

[...] «Se os resíduos psíquicos fossem materiais, nas grandes cidades não havia esgotos que chegassem» (Pestana, 1988, pp. 429-430).

---

<sup>1</sup> Introduzimos no poema um sublinhado, chamando a atenção para a ausência de inteligibilidade em campo acústico das vozes humanas nas ruas da cidade.

Este texto de Pestana traz-nos à consciência aspetos da escuta que o cidadão usufrui da atual sonoridade urbana. Na esfera da investigação antropológica, tentamos perceber o som que existe na cidade, os processos que o produzem e também noções de escuta urbana do ponto de vista do antropólogo e dos cidadãos.

A escuta dos cidadãos, definida a partir dos seus limites naturais e de outros critérios, ditados pelas características cognitivas e afetivas humanas, na sua relação com a perceção auditiva (Rodaway, 2012). A escuta do antropólogo, técnica e metodologicamente estruturada, que pretende empreender a investigação fazendo avançar os estudos com base no Método de Observação Etnoacústica dos Lugares.

[...] Pourtant, un enregistrement neutre de la réalité urbaine vient nous détromper: ce qui là-dedans domine, c'est la masse compacte, anonyme et acoustiquement confuse des moteurs d'automobiles, dissolvant et absorbant tout le reste, et notamment les sons plus caractérisés ou discontinus des voix, de pas, d'activité humaine... Dans ce chaos, le son d'avertisseur et le seul à émerger – il est d'ailleurs fait pour cela – non seulement pour sa puissance, mais aussi par sa *prégnance* perceptive, sa clarté de signal émis sur une note précise ou sur un glissando net, un signal pourvu d'une bonne forme acoustique, qui le fera ressortir à coup sûr un fond ambiant.

Mais ce n'est pas la unique raison pour laquelle l'avertisseur et utilisé au cinéma pour résumer le son d'une ville : c'est aussi – voir surtout – parce que, qu'il soit klaxon, trompe ou sirène, il a le pouvoir d'éveiller l'espace. La réverbération qui le prolonge fait entendre un effet clairement comment il se répercute sur de hautes façades de buildings ou dans des rues étroites (Chion, 2003, pp. 216-217).

Sublinhamos que Chion refere as buzinas, as sirenes, os alarmes que conseguem fazer-se ouvir no espaço urbano como reveladoras da sonoridade das cidades no cinema, isto é, o cinema enquanto instrumento de observação do mundo.

Como sabemos, foi sobretudo com Jean Rouch que o cinema se tornou numa ferramenta importante na antropologia que passou a denominar-se de “visual”.

Ao mencionar apenas a dimensão paradigmática do “visual” não podemos deixar de considerar redutora esta designação que se tem vindo a normalizar por entre os pares, pelo que citaremos Rebollo, (2002), como um ponto de apoio às noções emergentes da investigação no mundo sonoro que, da nossa parte, temos desenvolvido, tendo sobretudo como objeto as atmosferas acústicas da cidade. É com este estudo que nos damos conta que estávamos situados no interior do que se poderia chamar uma antropologia do som. A comunidade científica começa agora a construir novos olhares sobre as formas de estruturação que o fenómeno acústico reveste e a multiplicidade de efeitos que cria.

Desde mediados del siglo xx, la aproximación a la imagen y el sonido en tantos elementos caudales en la aportación de información etnográfica ha ido calando en la disciplina antropológica de forma más o menos sistemática, aunque no homogénea. El estudio de nuestras visualizaciones y representaciones culturales como objeto específico de análisis por parte de la antropología visual (de la que propongo como ya he argumentado su conceptualización como audiovisual) ha obligado a replantear su inclusión como procedimiento para la toma de datos, estrategia narrativa de presentación de información o elemento esencial en los diseños metodológicos de investigaciones da campo (Rebollo, 2002, p. 30).

Como refere Rebollo temos razões acrescidas, como as que referimos no capítulo III, para consideramos a etnografia acústica imprescindível para a estratégia da narrativa fílmica.

Com a proposta para que o registo fílmico se torne o centro do processo de investigação, a observação direta e o inquérito oral seriam substituídos com evidentes vantagens pelas imagens e pelos sons através da observação diferida no ecrã (Ribeiro, 2004). O estudo apoiado nas imagens, pela observação diferida, foi uma das primeiras experiências aprofundadas por Jean Rouch de antropologia partilhada.

A investigação etnográfica pode ser exploratória, descritiva – procurando um processo de investigação focado na produção da melhor teoria, ou ser apenas explanatória. Ribeiro (2004) continua ainda referindo que os antropólogos e outros cientistas sociais constataram, através das suas próprias experiências, análises e reflexões, que os sons, as imagens sonográficas, videográficas, fotográficas ou cinematográficas, superam largamente o poder da observação direta. A câmara funciona como se fosse uma prótese do olho ou do ouvido vendo e ouvindo sem fadiga. A teoria de Vertov, como vimos, exposta nos inícios do século XX abre o percurso de regresso ao terreno.

Fica, assim, expressa a relevância do audiovisual para a construção do conhecimento mútuo das sociedades e no seu desenvolvimento ao longo do processo de formação da sociedade global, com o que Mead (1995) refere a esse propósito. À medida que nos vamos aproximando de um sistema de comunicação planetária global, inevitavelmente, partilhar-se-ão algumas questões, que vindas de várias culturas se irão misturar conforme a informação for circulando, de um modo generalizado e que acabarão por fazer parte dos reportórios culturais de membros de todas as outras sociedades. Espera-se que a ciência antropológica esteja atenta a esses fenómenos, e enquanto esse pensamento planetário se desenvolve, tradições como as Euro-Americanas ficarão integradas nesse tecido impregnante, recheado de valores, princípios e estéticas destas e de outras grandes tradições, e ser-nos-á permitido entender o quanto aprendemos com algumas, das bem mais pequenas e até então desconhecidas tradições (Mead,1995).

A aproximação a um sistema planetário de comunicação global vai acontecendo, justamente, com base nos sons e nas imagens, mais ou menos elaborados que os meios de comunicação e as redes sociais permitem difundir. A atenção audiovisual a que Margaret Mead referia tem, hoje, um sentido bem maior.

No âmbito da presente investigação, para recolhermos informação precisa sobre o mundo acústico da cidade, desenvolvemos como de resto já foi anunciado, o Método de Observação Etnoacústica dos Lugares (OEL) em várias modalidades, a que também nos referimos no capítulo III, modalidades que foram sendo sucessivamente experimentadas na prática antropológica, ao longo da investigação, devido às observações requeridas pelas rodagens de alguns filmes, entre os quais destacamos aqueles que farão parte da produção anexa à tese, *Eugénio de Andrade, Aqui Moram Palavras...*,<sup>2</sup> ou então *Bilhete de Chamada*<sup>3</sup>, filmes sonorizados por nós e com a realização de Maria Fátima Nunes. Houve depois, para além destes filmes, os da tese, estes com realização nossa, de som e de imagem: *Ayllu*; ouvindo músicos de rua, *Aguda... O Mar Afasta-se*; ouvindo os pescadores da Aguda em alguns dos seus problemas..., *Câmara do Olhar, Câmara do Ouvir*, um exercício de sonorização de um resumo do filme surdo, *Douro Faina Fluvial*, rodado em 1930 por Manoel de Oliveira, ou o filme *Cidade Aqui & Além*, rodado em vários dias, mas documentando apenas vinte e quatro horas de vida nas Ribeiras do Porto e Gaia. O filme refere um dia quente no mês de outubro. Foi rodado 83 anos depois do seu referente, e surge sob formato de ensaio, como uma espécie de contraponto ao *Douro Faina Fluvial* do cineasta Manoel de Oliveira. *Cidade Aqui e Além*, realizado por nós com imagem de Fátima Nunes, pretende ser apenas o documento de um dia de trabalho nas margens do rio Douro frente ao Porto no ano de 2014, muito longe da mestria e da tendência neorrealista do *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira. *Cidade Aqui & Além* não é como desejaríamos um filme *metarracionalista* desta *descontinuidade cultural* que vivemos mas fica-se pelo gosto de uma classe média pós-modernista bem atual. É, portanto, um filme inacabado, visto que os prazos académicos não permitiram que realizássemos os acertos som/imagem do ritmo da rodagem, de acordo com os novos métodos de etnografia sonora dos lugares, e acertos de rodagem e montagem de sentido metarracionalista como desejaríamos.

---

<sup>2</sup> Poeta que viveu uma grande parte da sua vida no Porto, onde faleceu. Filme de homenagem promovido pelo EspaçoQ Quadras Soltas (Galeria de arte na rua Miguel Bombarda no Porto).

<sup>3</sup> Uma história de vida sobre uma emigrante Portuguesa em França.

Sem deixar de reconhecer a morosidade teórica quer do método OEL quer do método decorrente da teoria da montagem de Vertov, reconhecemos a inequívoca utilidade de que ambos se têm revelado, como estruturantes da observação, e o melhor caminho para produzir etnografias sonoras dos locais da investigação. O Método OEL tem a virtualidade e a plasticidade de poder ser aplicado numa multiplicidade de modalidades, o que nos permite observar não só o próprio real, como qualquer tipo de suporte de informação que, de algum modo, contenha dados acústicos, incluindo outros filmes tomados como documentos ou testemunhos das sonoridades dos lugares onde foram rodados.

Se todos os gestos que o homem faz, quaisquer que tenham sido as suas motivações ou os seus efeitos diretos ou mais colaterais, terão sempre uma consequência auditiva, significa que a totalidade dos atos terão sempre uma caracterização possível sob forma de energia acústica ou mesmo uma assinatura sonora (o andar, o falar, a porta da loja, a persiana da janela ou a da montra, os vizinhos na esplanada...).

No trajeto do nosso estudo pelo som da cidade do Porto, só não foi possível fazer o mapa acústico da vida urbana pela incontornável razão de que não se ouve, e como referimos no capítulo I, o que é possível ouvir é um interminável eco rumorejante próprio do coletor de ondas estacionárias do búzio do mar. Em abono da noção de escuta urbana, referimos que os sons de um qualquer local da cidade ou se ouvem ou não... Não é comum andar pela cidade com a preocupação em ouvir os sons de tudo o que se passar nos locais. Se nos deslocarmos para cada um dos lugares onde o som é produzido, é certo que o ouviremos, a menos que sejamos surdos, mas a escuta como aquilo que se ouve desde o local dos trajetos usuais de cada cidadão que atravessamos, há muito que se desvaneceu. Como o que se ouve destacadamente é o som de búzio mais ou menos intenso, é pois essa, a paisagem sonora urbana de hoje.

O destino óbvio deste estudo, no seu embate com esta característica do real, foi procurar perceber se teria sido possível reter sob diversos formatos inclusivamente pela arte, o que aprendemos e que alterações fizemos ou aceitamos, com a experiência sensorial do que vivemos nos ciclos da vida urbana, refletidos através das suas acústicas, ou seja, através dos sinais com sons, ou de assinaturas sonoras<sup>4</sup> ou outro qualquer produto sonora da atividade.

---

<sup>4</sup> Assinatura sonora é o som que no seu ambiente tem uma discriminação acústica característica e bem conhecida.

Vamos tentar perceber que tela *hertziana* melhor representaria a atmosfera acústica da cidade do Porto. Assim, referimos o seguinte dizer de Piauxt (1994, p. 63)

Para a antropologia, o cinema e os diversos métodos audiovisuais são tanto instrumentos de observação, instrumentos de transcrição e interpretação de realidades sociais diferentes quanto instrumentos para a ilustração e difusão das pesquisas.

Neste sentido, selecionamos um conjunto de filmes rodados na cidade do Porto durante o século XX que formassem um corpus fílmico documental, de modo a poder reconstituir as diversas atmosferas acústicas antes e depois de 1960<sup>5</sup>, ou seja, uma análise diacrónica das sonoridades no tempo-espaço histórico-geográfico da cidade, tal como ela foi vista pelos realizadores e também como é possível interpretá-la a partir do estabelecimento etnográfico dessas ideias.

As áreas da cidade mais documentadas e mais utilizadas como cenário fílmico, em contexto urbano, são as Ribeiras do Porto e de Gaia, e também embora com menos frequência a avenida dos Aliados e a rua dos Clérigos. Naturalmente se aceita que qualquer outro trecho da cidade, excetuando talvez toda a extensão da Foz do rio Douro, se poderia confundir com lugares de qualquer outra cidade Europeia. Se toda a singularidade do carácter e do tipicismo granítico fluvial e trepidante das Ribeiras não estivesse presente, os filmes perderiam uma ênfase única na prosódia visual das suas narrativas. As Ribeiras são únicas, a natureza, o rio Douro, as paisagens oferecidas pela geografia física e humana são muito próprias destas partes de Portugal. Pelo que, um pouco mais adiante, iremos dar um pouco mais de atenção às Ribeiras do Porto e de Gaia, já que também, foi aí nessas Ribeiras que ambas as cidades nasceram.

---

<sup>5</sup> 1960 - Data em que, segundo a análise dos filmes, se calculou que na cidade se terá instalado de um modo dominante a Sociofonia Tecnológica anulando a dominância da Sociofonia Humana Posterior. Uma nova era de sonoridade na Terra se inicia com a passagem do *Oceano Universal Pansonoro Posterior* para o *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou atual. Estava a acontecer a definitiva instalação nas cidades das tecnologias da pós revolução industrial.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Filme - 01 <i>Porto da Minha Infância</i> , Manoel de Oliveira, 2001 (1908-2001)
Filme - 02 <i>Pioneiros, Palavras E Imagens da Memória</i> , Maria Fátima Nunes, 2007 (Entrevista no filme, 1930-1955).
Filme - 03 <i>Aniki-Bóbó</i> , Manoel de Oliveira, 1942
Filme - 04 <i>Capas Negras</i> , Armando de Miranda, 1947
Filme - 05 <i>O Leão da Estrela</i> de Arthur Duarte, 1947
Filme - 06 <i>O Pintor e a Cidade</i> de Manoel de Oliveira 1956
Filme - 07 <i>A Costureirinha da Sé</i> , Manuel Guimarães, 1958
Filme - 08 <i>O Passarinho da Ribeira</i> , Augusto Fraga, 1959
Filme - 09 <i>Jaime</i> , António Pedro Vasconcelos, 1999
Filme - 10 <i>Corpo e Meio</i> , Sandro Aguilar, 2001
Filme - 11 <i>Canção Distante</i> , Pedro Serrazina, 2001
Filme - 12 <i>Acordar</i> , T. Guedes & F. Serra, 2001
Filme - 13 <i>As Sereias</i> , de Paulo Rocha, 2001
Filme - 14 <i>Rusga</i> , parte I, Paula Mota Santos 2001
Filme - 15 <i>Rusga</i> , parte II, Paula Mota Santos 2001
Filme - 16 <i>Pioneiros, Palavras e Imagens da Memória</i> , Maria Fátima Nunes, 2007
Filme - 17 <i>Douro Faina Fluvial</i> , Manoel de Oliveira, 1931
Filme - 18 <i>Douro Faina Fluvial, câmara do olhar, câmara do ouvir</i> , Manoel de Oliveira, Sonografia de Carlos Miguel, 1931-2013
Filme - 19 <i>Cidade Aqui e Além</i> , Carlos Miguel, 2014
Filme - 20 <i>Ayllu</i> , Carlos Miguel, 2009
Filme - 21 <i>Aguda... O Mar Afasta-se...</i> , Carlos Miguel, 2012
Filme - 22 <i>Bilhete de Chamada</i> , Maria Fátima Nunes, 2011
Filme - 23 <i>Eugénio de Andrade, Aqui Moram Palavras...</i> , Maria Fátima Nunes, 2013
Filme - 24 <i>Uma Presença Chamada Silêncio...</i> , Maria Fátima Nunes, 2013

**Tabela nº 1** - Lista dos filmes rodados na cidade do Porto durante o século XX analisados pelo Método OEL para observação das sonoridades urbanas

Apresentamos a título de exemplo uma ficha fílmica analítica usada para interpretar a sonoridade urbana do Porto, que consta nos anexos:

Time code	Imagem	Ação (espaço)	Tempo	Som	Anotações
00:00:00 00:02:16	Mãe e Carlitos em casa	Mãe no quarto do Carlitos arranjando-o para ele ir para a escola	Presente	A voz da mãe e a voz do Carlitos	Em casa não se ouvem os sons da rua.
00:02:16 00:02:35	Mãe e o Carlitos à porta de casa	Mãe chama o Carlitos fala com ele e entrega-lhe os livros e cadernos esquecidos em casa	Presente	A voz da mãe	Não se ouvem outros sons para além da música do filme

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

00:02:35 00:02:51	O Carlitos na Rua em frente à casa	Carlitos travessa a estrada saltando da frente dos carros	Presente	O som do motor de uma camioneta de carga com reboque e o de um automóvel que buzina	Ouvem-se apenas estes dois veículos
00:02:51 00:03:19	Na rua	Caminha distraído pelo passeio choca com o polícia e depois com o candeeiro. Junta-se ao grupo de corre	Presente	Ouvem-se a aproximar os gritos de um grupo de miúdos que vai para a escola e depois já à vista correm na rua mas sempre a gritar.	Não se ouvem outros sons.
00:03:19 00:03:41	A cena passa para dentro da loja	O lojista de dentro da loja fica a ver os movimentos dos miúdos na rua	Presente	Ouve-se o som da queda súbita de caixas e objetos no chão da loja; a voz do lojista e a do empregado.	Na loja não se ouve o som da rua.

**Tabela nº 2** - Análise sonora do Filme *Aniki-Bóbo*, Manoel de Oliveira, 1942

No uso das diversas modalidades OEL, no tempo em que este estudo ocorre estão ainda em nossa companhia alguns cidadãos, que viveram nos inícios do século passado, por isso não nos limitamos apenas às observações diretas, OEL\_D e à análise dos filmes rodados no Porto, OEL\_F, mas entrevistamos também um deles, um violinista, músico clássico da *Orquestra Sinfónica do Porto*, através do uso do método OEL\_M, que nos forneceu contributos para a construção da etnografia sonora da cidade. Também nos foi possível entrevistar cidadãos cegos com igual propósito de elaboração das etnografias sonoras. Porém, devido às múltiplas abrangências que todas essas entrevistas nos propõem, apontando mais para a arte que para a pragmática do quotidiano, serão somente apresentadas no capítulo seguinte.

Para a observação diacrónica das sonoridades urbanas partimos de um tempo remoto primordial, avançando para a Idade Média, para a Revolução Industrial (mecânica, elétrica, energética...) até aos dias de hoje, foi também utilizada a disciplina e o rigor do Método OEL\_L.

Para as sonoridades implicadas nas atividades praticadas antes da existência dos meios de gravação de som ou imagem, ou de realização de entrevistas, a OEL\_L baseou-se em levantamentos de factos contidos em textos históricos e literários, envolvendo mesmo material jornalístico de expressividade histórica.

## 2. Cinco janelas imaginárias de escuta histórica de sonoridades sociofónicas da cidade do Porto

O Método OEL conduziu-nos a considerar que a escuta etnográfica da sonoridade do Porto poderia ser vetorizada, segundo cinco *janelas imaginárias de escuta histórica das sociofonias* correspondentes aos cinco momentos na história do processo evolutivo da cidade: a sociofonia *primordial*, a sociofonia *posterior* ou *pausada* a sociofonia *oclusiva*, a sociofonia *convulsiva* e a sociofonia *modelada*<sup>6</sup>.

OCEANOS PANSONOROS	SOCIOFONIAS	SONORIDADES	ANOTAÇÃO
Oceano Universal Pansonoro <b>Primordial</b> (Desde o Big Bang até ao <i>homo sapiens sapiens</i> .)	Sociofonia <b>genética</b>  Sociofonia genética (Filogénese)	<b>1ª - Janela Imaginária</b> de escuta histórica. (A origem da sociedade) <b>Sonoridade primordial</b> (A partir da fixação de seres humanos)	Sons essencialmente produzidos pela natureza, som fundamental o vento e a água a fauna e os Geodinamismos. Gravuras de Foz Côa
Oceano Universal Pansonoro <b>Posterior</b> (Desde o <i>homo sapiens sapiens</i> , até ao início da revolução industrial nos meados do século XIX	Sociofonias <b>Humanas</b> (Sons resultantes essencialmente dos gestos do homem e da natureza da qual ele faz parte)	<b>2ª - Janela Imaginária</b> de escuta histórica. <b>Sonoridade posterior ou pausada.</b>  (Desde antes da fundação da nacionalidade até à revolução industrial)	Sons produzidos pela natureza e pelo homem tendendo para a agricultura e sedentarização, usando o fogo a domesticação dos animais, a roda e com as ações munidas já, com instrumentos de metal, as sociedades iniciam o uso dos registos gráficos.
Oceano Universal Pansonoro <b>Protomoderno ou Atual</b> (Com o início formal na década de 60 do século XX até à atualidade século XXI. Continuará em vigor até às <i>sociofonias culturais integradas</i> no <b>Oceano Eco-Universal Pansonoro</b> ).	Sociofonias <b>Tecnológicas</b> (Sons resultantes essencialmente das tecnologias instaladas no desenvolvimento urbano)	<b>3ª - Janela Imaginária</b> de escuta histórica. <b>Sonoridade oclusiva</b> (Desde a revolução industrial até aos anos 60) <b>4ª - Janela Imaginária</b> de escuta histórica. <b>Sonoridade convulsiva</b> (Desde os anos 60 até ao séc. XXI, ainda em vigor...)	Sons a partir da revolução industrial, os sons são produzidos pela natureza pelo homem e pelos mecanismos que ele criou.  Exacerbação da demografia urbana e da sonoridade tecnológica
<b>Oceano Universal Pansonoro Moderno</b>	Sociofonia <b>modelada</b>	<b>5ª Janela Imaginária</b> de escuta histórica imaginária. <b>Sociofonias eco acústicas</b> (Temporalidade indeterminada difícil de prever com rigor, ainda que aproximado)	Sociofonia com produtores acústicos na maioria tecnológicos cujas sonoridades, zumbidos, musicalidades e outras frequências se encontram em produção modelada, sendo um dos fatores essenciais da modulação sonora urbana não só a previsão em tecnologia acústica do hiper concentração de produtores sonoros, como os novos sistemas de funcionamento dos dispositivos, as novas motorizações, novas formas de energia e a conceção urbanística da arquitetura da cidade. E o funcionamento cívico do código de ética sonora.

**Tabela nº 3** - Aplicação do Método de Observação Etnoacústica dos lugares.  
Janelas imaginárias de escuta histórica das sonoridades do Porto

<sup>6</sup> A sociofonia modelada é uma previsão aproximada de como poderá ser a sonoridade urbana no futuro, tendo em consideração a redefinição de alvos nos três níveis sobredeterminantes de sonoridade: o construtor, as instâncias académicas e institucionais da arquitetura da cidade e a sociocultura.

O tema das janelas imaginárias de escuta histórica das sonoridades da cidade do Porto foi tratado pela primeira vez no III Encontro da Associação dos Investigadores das Imagens em Movimento em 2013, na Universidade de Coimbra.

Porém, para além das quatro Janelas que aí referimos, na tese arriscamos a acrescentar mais uma janela imaginária de escuta histórica, absolutamente inexistente que pretende ser apenas uma tentativa de previsão de como a escuta poderia ser no *Oceano Universal Pansonoro Moderno* uma nova idade de sonoridades no nosso planeta.

### **2. 1. Primeira janela imaginária de escuta histórica de sonoridade primordial**

Situa-se na era da geo-globalidade sonora, pois cada homem habitava toda a terra, sem saber muito bem o que a terra era. Esta é a mais inicial das janelas de escuta e situa-se no período da duração do *Oceano Universal Pansonoro Primordial*, mas como não temos dados sobre o desenvolvimento de qualquer facto durante este período, no território onde hoje se situa o Porto, ou de qualquer movimentação demográfica, o mais próximo a que nos foi possível chegar foram referências implícitas às gravuras que, em campo livre, podem ser observadas junto ao rio Côa, no concelho de Vila Nova de Foz Coa. Os sons desta idade pansonora seriam ainda muito primordiais, a própria sociedade organizada estaria também ainda no seu processo genético.

Designação que atribuímos à *janela* em que os sons eram apenas produzidos pela natureza e pelo homem, sem instrumentos metálicos. Contudo, tempos terão existido em que os sons que habitavam o planeta eram apenas constituídos por sonoridades naturais. “Antes do homem, antes da invenção do ouvido, somente os deuses ouviam sons” (Schafer, 1997, p. 359).

“Os ouvidos humanos ouviram nessa época sons que nenhuma ciência e nenhuma magia poderão ressuscitar na irradiação seráfica da sua pureza” (Hesse, 2008, p. 255).

Substituindo este excerto do livro *O Jogo das Contas de Vidro* de Herman Hess que Schafer (1997) escolheu para definir o melhor possível o “som primordial” e para iniciar o capítulo: “As Primeiras Paisagens Sonoras” colocamos, relacionando os mesmos assuntos, extrato de uma poesia escrita por nós.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Há no som uma rara claridade  
primordial...  
[...] E da imagem luz  
que torna o espaço e o tempo visíveis  
a invisibilidade do som se construiu  
de melodiosa claridade,  
ou outra mais desconhecida ainda  
nos ouvidos Do que ouve sem escutar  
Do que escuta sem ouvir...  
Antes da invenção do ouvido  
era a escuta sem ouvido  
era a humanidade  
enquanto pensamento Divino.  
E depois foi a era primordial.

Carlos Rodrigues, UFP, 2014

Segundo Schafer (1997), os sons fundamentais, deste período, terão sido as vozes do mar, as do vento e as da terra miraculosa. A totalidade destes sons não estava ainda codificada nem associada a processos culturais sociofónicos. O conhecimento voltado para a codificação e descodificação dos sons, pertencentes ao meio ou dos sons vocálicos, constituía ainda todo um percurso perceptivo, cognitivo, evolucionista que o homem tinha pela frente. A este período acústico nos referimos no segundo capítulo.

Nesta proposta metodológica de aproximação à sonoridade urbana do Porto, e a fim de não deixar desguarnecida, a partir das suas origens, a visão de conjunto das cinco janelas apuradas no interior dos *Oceanos Universais Pansonoros*, optamos por referir algumas grandes características da *primeira janela primordial de escuta*. Não se pôde, porém, partindo apenas dos dados históricos a que tivemos acesso, atribuir a esta *primeira janela* territorialidade e muito menos correspondência com a situação geográfica da cidade do Porto.

O *homem* chegou à Península Ibérica bem cedo na história. Encontraram-se em abundância culturas pré-Abbevillenses (*Pebble Culture*) e Abbevillenses [...] na Península Ibérica de sul a norte e de oriente a ocidente. Isso prova a existência de seres humanos do grupo *Pithecanthropus*, ou *Homo Erectus*, contemporâneo da primeira glaciação (“Günz”) ou até anterior, recuando a estadia do homem na Península a pelo menos um milhão de anos. [...] Todas estas culturas se distribuíram pela totalidade da Península Ibérica. [...] Apesar de a arqueologia estar relativamente avançada em Portugal, no que respeita ao Paleolítico Inferior e Médio, precisamos de muito mais descobertas de campo, e especialmente de mais representações cartográficas, antes de nos aventurarmos a quaisquer hipóteses científicas.

Com a chegada do Paleolítico Superior, há uns 40 000 anos, atingimos terreno mais firme. Seres humanos pertencendo ao sedimento étnico de base a que nós pertencemos também, o grupo *Homo Sapiens*, entraram na Europa e aos poucos conquistaram-na, matando, expulsando ou absorvendo os indígenas. [...] Em traços físicos, esse homem não se mostrava muito diferente do homem mediterrâneo médio, que habita ainda hoje na Europa. As culturas do Epipaleolítico ou Mesolítico revelaram-se fundamentais na Península Ibérica para a difusão de uma raça humana cujos traços anatómicos ainda hoje se encontram na vasta maioria tanto de Espanhóis como de Portugueses (Marques, 1984, pp.14-15).

Apesar de esta publicação datar de 1985 e as gravuras rupestres terem sido divulgadas com a criação do Parque Arqueológico do Vale do Coa, apenas em 1996, não nos parece que este facto seja impeditivo para que partamos para a reflexão com base nestes textos. Os investigadores ligados ao estudo das gravuras de Foz Côa, Rebelo e Cordeiro (1997) afirmam não haver dúvidas de que em Foz Côa um vasto conjunto de gravuras pode ser datado desde o Paleolítico Superior até à Idade do Ferro e mesmo até mais tarde, gravuras de há mais de 10 mil e oitocentos anos.

Rebelo e Cordeiro (1997), ao referirem uma atividade pictórica rupestre monossituada (Foz Côa), que se estende desde o Paleolítico Médio até à Idade do Ferro, espaço de tempo tão longo e recuado de passagem de seres humanos deixando fortes marcas da sua presença nesta área geográfica, permitem-nos admitir que a região Duriense possa ser originária desses fluxos demográficos.

Os homens que permaneceram no Vale do Côa deixaram vestígios artísticos, suficientemente explícitos, para a partir deles tentarmos uma reconstituição cientificamente possível do que possamos considerar como a sonoridade primordial da primeira janela de escuta de sonoridades de sociofonias na sua fase genética.

Os berros dos caprídeos com as sonoridades da época do acasalamento, bem como os dos cervídeos ou os dos bóvidos. Não se conhece que sonoridade teria o mugido do Auroque, mas avaliando pelo potente bramido dos touros atuais, podemos imaginá-lo grave e bem audível, o que não deixaria de ser anunciador de sentidos para o homem do paleolítico. As corridas dos animais nos tempos de procriação ou em manada, o balir ou bramidos das crias, os sons orais do homem e dos seus movimentos dos seus gestos ou atividades.

O vento nos rochedos e nas plantas, a corrente da água do rio embatendo nas pedras do leito, os pássaros, a chuva o vento a trovoadas. Segundo (Schafer, 1997), a água e o vento constituiriam nesta altura a sonoridade fundamental. O mundo dos insetos teria com certeza sonoridades muito próprias, persistentes e sazonais. Estes coros, ubíquos e estacionários, ouviam-se por uma grande variedade de lugares em vastas amplitudes geográficas. A paisagem sonora do coro dos insetos, dos batráquios, dos répteis seriam com certeza um outro modo de assinalar as pradarias, os vales ribeirinhos ou os altos planaltos nas montanhas, bem como as diferentes horas do dia e das estações do ano, a cada um destes sons correspondia uma espécie animal que o produzia. A familiarização com estes dados do meio envolvente iria integrando o homem como ser vivo no meio de muitos outros seres vivos.

As plantas e as aves, muito raramente se encontram gravados na pedra. Os coelhos as galinhas e os porcos estão completamente ausentes (Zilhão, 1998, p.16).



**Figura 18** - Área do Côa, afluente do Douro onde se situam os territórios das gravuras [26-08-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues

**Figura 19** - O auroque, entidade recorrente nas gravuras do Vale do Côa [26-08-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues

**Figura 20** - Será por ser vista como sagrada que nesta pedra se inscreveram tantas figuras umas sobre as outras em vez de ocupar as pedras ao lado? [26-08-2014]  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues

## **2.2. Segunda janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de sonoridade pausada**

Corresponde aproximadamente aos sons do *Oceano Universal Pansonoro Posterior*. Como já referimos, a partir da domesticação dos animais, da invenção da roda, do estabelecimento socializado do registo gráfico da utilização do fogo e da depuração dos minerais em metal, muito lentamente, ter-se-á iniciado a escuta no *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, em que a atmosfera sonora seria composta com os sons naturais e com os sons produzidos pelo ser humano ou por ele manuseando as suas ferramentas no trabalho manual. O advento dos utensílios metálicos marca a transição gradual e definitiva do *Oceano Universal Pansonoro Primordial* para o *Posterior*.

Estas sonoridades pausadas, ainda que episodicamente pudessem ser “incomodativas” não seriam, contudo, duradoiras nem muito contínuas. As tensões sonoras seriam breves e entremeadas por silêncios ou momentos de sonoridade primordial. O termo de *sonoridades pausadas* encontra a sua justificação essencialmente no facto de que os sons estavam sujeitos aos ritmos e ciclos da vida quotidiana e sazonal e, portanto, na forte descontinuidade de possíveis pressões sonoras oclusivas<sup>7</sup>, ao longo do tempo. O período sonoro vigente permitia que tipologicamente as construções daquela época fossem de débil proteção acústica e portanto muito permeáveis ao som.

---

<sup>7</sup> O conceito de *oclusividade* pretende referir aquelas sonoridades que fazem o mascaramento de todos os outros sons de intensidade menor, que ocluem portanto todos os outros sons, inibem inclusivamente o normal funcionamento do cérebro humano que, pela sua natureza, exige baixos níveis de pressão sonora para o seu normal funcionamento.

Os produtores de sonoridade da sociofonia pausada possuíam alargados espaços acústicos, ou seja, os *espaços acústicos* poderiam ter o tamanho de um vale. O agudo silvo do assobio de um pastor, na montanha, poder-se-ia ouvir até muito longe, possivelmente, até ao seu próprio povoado, ou tão longe que assustaria os predadores nos seus covis. Ressalvando os sons da tempestade, possuidores contudo de uma larguíssima intermitência, esta virtualidade era possível devido à inexistência de *masking* acústico, o que equivaleria hoje à nossa sociofonia tecnológica, se o som das tempestades fosse contínuo. As conversas na rua, os pequenos gestos verbais de intimidade, apregoar, chamar, pregar eram práticas possíveis, correntes e normais nas sociofonias pausadas.

Com base no Método OEL\_L, a partir do estudo de documentos sobre as atividades, é-nos possível fazer a reconstituição de um painel de grupos de sonoridades urbanas pausadas, desde a fundação da nacionalidade, na cidade do Porto.

### **2.2.1 Onde está a cidade do Porto?**

A este ponto da investigação a apreciação fílmica e histórica das cidades do Porto e de Gaia conduziu-nos a ter de admitir aquilo que era já era evidente. Ambas as cidades, partilhando praticamente o mesmo território, os mesmos recursos naturais as mesmas atividades e separadas apenas pelo sulco orográfico que o rio Douro preenche, partilhariam até os mesmos trabalhadores. Ainda hoje, e em grande medida o que se passa no Porto faz parte da identidade de Gaia e *vice-versa*: o desporto, o vinho, o rio, o S. João, as pessoas...Por que razão afinal este lugar de Portugal se mantém dividido em duas cidades, frente a frente, na margem direita, o Porto; na margem esquerda, Vila Nova de Gaia?

Com certeza que os meandros da história e o curso do rio explicarão as razões e as origens da força que inibia a possibilidade e o arbítrio da passagem frequente de pessoas e bens de um para o outro lado. Não obstante, autores de várias épocas são unânimes em defender que quer o rio, quer a história são mais pontos de união do que pontos de afastamento.

Já, em 1931, o filme documentário de Manoel de Oliveira, *Douro Faina Fluvial*, e um seu outro filme que adaptou do conto de Rodrigues de Freitas *Meninos Milionários*, com o nome de *Aniki-Bóbó*, bem como *O Pintor e a Cidade*, foram rodados nos dois lados do rio, no Porto e em Gaia.

Se, no mundo dos estudos do som, quiséssemos nomear os locais e as atividades, exclusivamente através das escutas e das suas perçetibilidades acústicas, seria muito

difícil determinar se seriam pertencentes à mesma cidade ou a cidades diferentes. Referir-mo-nos a uma das cidades implica necessariamente a vida da outra que consideramos sua gémea. Pelo que passaremos a designar o terreno da investigação sonora como Porto Gaia, não no sentido de justificar um alargamento do terreno para o lado da outra cidade, mas por ser impossível ignorá-la. Como se disséssemos, em pleno S. João, que a festa não pode ser do Porto porque, todos os anos, os foliões, os figurantes e os tocadores são de Gaia e estão celebrando o S. João na cidade de Gaia, e o povo passa do lado do Porto para o lado de Gaia, justamente, para celebrar este Santo popular, a que chamam S. João do Porto, mesmo sendo de Gaia.

Legiões de turistas, que nos visitam, vêm do Porto ao lado de Gaia para conhecer as grandes caves monumentais de múltiplas marcas diferentes do conhecido vinho, a que chamam do Porto.

A Real Vila Velha de Gaia é a designação do monumental cais fluvial do Vinho do Douro na cidade do Porto, não fosse a circunstância religiosa que criou jurisdições com novas hierarquias e novos conceitos jurídicos, esta questão nunca a história a teria colocado. Contudo, a história quis depois que Gaia fosse uma outra diferente, e subindo a encosta foi fundada a Vila Nova de Gaia. Tudo permaneceria assim, Vila Velha e Vila Nova, se não se desse o caso de nunca ninguém ter feito essa distinção. Veio então Gaia a ter uma série de forais dos quais apenas resultou uma nova noção emergente de economia e de economia de Estado, nada mais se apurando na identidade da povoação (Ribeiro, 1929) Ao reajustarmos o terreno considerando também a cidade de Gaia, queremos apenas dizer que por razões históricas, o Porto convencional não monopoliza centralidade da investigação.

### **2.2.2. Cidade do Porto, os sons da história**

Como reza a História de Portugal (Ribeiro, 1929), o senhorio do burgo do Porto foi dado pela condessa D. Teresa, ao clero, desde o tempo do Condado Portucalense, fazendo da vila propriedade sob a administração do bispo do Porto, situação que ao longo do tempo viria a ser fértil em conflitos.

Corria o reinado de D. Afonso III, que se iniciara em 24 de julho de 1245, e ainda do outro lado do rio a real vila velha de Gaia partilhava os proventos retirados pelo Burgo do Porto com os direitos a pagar pelas mercadorias que transitavam no Douro. Foi neste reinado que, em Portugal, pela primeira vez, o povo participou nas cortes que reuniram

com esta nova formação em Leiria, no ano da graça de 1254. O povo com os representantes dos concelhos reunia com as classes privilegiadas, ficando modificada a composição das *cúrias solenes*. D. Afonso III afetava assim a própria constituição do Estado, modificando o direito consuetudinário pela alteração da constituição das cortes. A França, por exemplo, apenas 50 anos depois, instituiu «*les états généraux*», que Filipe, o Belo convocou, pela primeira vez, para tentar interessar o país na sua contenda com o papa Bonifácio VIII.

Nas cortes portuguesas de Leiria em 1254 reunidas em Leiria, em fins de Fevereiro, e que se mantiveram em deliberação por todo o mês seguinte, atenderam-se as reclamações da fidalguia e do clero, pela confirmação de certas doações e pela reparação aos mosteiros de danos e agravos que lhes haviam sido feitos. Mas a solene assembleia ocupou-se principalmente de remediar certos males de que se queixavam alguns dos concelhos mais importantes, e de solucionar a questão que surgira pouco antes entre a coroa e o bispado do Pôrto, motivada pela luta de interesses entre a vila realenga de Gaia e o burgo episcopal. Os conflitos entre o rei e a mitra portuense à qual a excessiva liberdade da condessa D. Teresa dera o senhorio da cidade, deviam fatalmente renovar-se de tempos a tempos por questões de jurisdição.

Agora acrescia a rivalidade comercial que se acentuara entre «a vila do rei» e a «vila da igreja». «Sofreram mal alguns reis este poder dos bispos – diz o cisterciense –, trataram de o diminuir até que de todo lhe tiraram o senhorio secular.»

O dissídio presente estalara alguns anos antes. Suscitara-o a questão dos direitos a pagar pelas mercadorias que transitavam no Douro. Sustentava o bispo e os burgueses do Pôrto que as mercadorias deviam desembarcar na cidade episcopal e ali pagar os respectivos direitos. Os habitantes de Gaia, a velha, mais pequena povoação que lhe ficava fronteira e que não podiam levar a bem o incremento incessante do burgo do bispo, reclamavam essa regalia para a «vila do rei» (Ribeiro, 1929, p. 278).

Ficamos a saber que os barcos, pelas mercadorias que faziam transitar no Douro, eram obrigados a parar na cidade episcopal e aí pagar os respetivos direitos. Ora os habitantes de Gaia a velha localidade ribeirinha, um pequeno lugar que ficava mesmo em frente ao Porto, não levavam a bem o constante incremento do burgo que o bispo promovia e reclamava essa regalia para a “vila do rei”. O Bispo Julião que, nesta altura, governava a diocese, provocou tumultos tentando afastar Gaia, vila realenga, dos seus intentos. Com efeito, a prosperidade do Porto crescia consideravelmente devido ao aumento da indústria da pesca e ao constante aumento de navios estrangeiros.

O rei, porém, não achou que o governo secular da diocese tivesse tão acrescidos direitos e procedeu com energia, ocupou o burgo, exigiu a entrega das chaves de todas as fortalezas e torres e obrigou o bispo ao pagamento da multa de 6.500 libras. O dissídio, no entanto, não se generalizou e os prelados do resto do país permaneceram indiferentes à contenda entre o bispo e o rei, sinal de que a administração do Capelo havia passado e os tempos eram outros.

Todavia, nas referidas cortes de Leiria, o monarca tentou aliviar o litígio, tendo ficado deliberado que, da totalidade dos barcos que navegassem o Douro, um terço deveria descarregar em Gaia e aí pagar os seus impostos, e deveriam também descarregar em Gaia metade dos navios estrangeiros que chegassem. Nessas mesmas cortes, o rei restituiu as propriedades que havia confiscado ao bispo do Porto e restabeleceu a liberdade do comércio do sal.

Temos ainda conhecimento que o bispo Julião não concordou com o acordo das cortes de Leiria de 1254 e pediu ao papa Inocêncio III a confirmação da concordata celebrada com Sancho II, segundo a qual a coroa concedia a décima de todos os panos e outras mercadorias, entradas pelo Douro, prescindindo, contudo, de receber essas décimas a favor do bispo. O Papa veio a confirmar essa concordata do reinado de D. Sancho II. Mas o rei de Portugal continuou a garantir os interesses da sua Vila de Gaia e fundou até um novo concelho, o de Vila Nova de Gaia, dando-lhe foral em 1255 concedendo-lhe fartas regalias.

As classes trabalhadoras agremiadas nesses novos concelhos, amplamente protegidos por cartas de foral, desenvolveram as atividades no sentido de uma cada vez maior circulação de riqueza pública. Não obstante, e com o decorrer dos tempos, os vilãos das vilas e das cidades que são os artífices, os mercadores, os lavradores, dão um incessante desenvolvimento às localidades, contribuindo para o estabelecimento de uma economia dos lugares e para o estabelecimento mais regular de um regime de impostos, possibilitando, na continuidade, o estabelecimento de um sistema de finanças públicas.

Mais especificamente em relação às atividades na Ribeira do Porto, a que Ribeiro e Melo chama a Cidade Baixa ainda que numa fase de desenvolvimento bastante posterior a 1254, este autor dá uma ideia da intensidade e da importância destas atividades:

[...] Na área ribeirinha concentravam-se os mais variados mesteres e mercadores. A sua presença nesta zona é atestada pelas várias casas-torre da Rua dos Mercadores e da Rua da Reboleira, entre outras, em parte ainda hoje visíveis, mas também através de importantes mercados regulares e tendas, especializadas ou não, aí existentes.

Tudo isto articulado com as naturais atividades portuárias e marítimas que aí se desenrolavam. Na zona baixa da cidade concentravam-se também as atividades administrativas, fiscais e económicas do rei, nomeadamente através do conjunto formado pela Alfândega, a Casa da Moeda e os Paços Régios, que constituíam, juntamente com vários outros edifícios, um verdadeiro quarteirão do rei na cidade.

Quanto aos mesteirais, destacava-se nesta área, da Praça da Ribeira para Poente, uma concentração de sapateiros, ourives, moedeiros e ferreiros, entre muitos outros. Para além disso, na área a nascente da Praça da Ribeira, na Lada, evidencia-se uma zona de significativa concentração de tanoeiros.

A Praça da Ribeira apresentaria uma elevada centralidade no espaço urbano, funcionando como um importante local de comércio e canal de acesso privilegiado a via fluvial e marítima. Ai se localizavam certos mercados regulares especializados, alguns obrigatórios, como o do peixe, ou uma feira do pão. Na zona da Praça da Ribeira deviam coexistir mercadores, tabeliães, funcionários régios, tendeiros e diversos mesteirais. (Ribeiro e Melo, 2012, p. 163).

Haveria, ainda, a referir a importância da construção naval desde o reinado de D. Afonso V. (Ribeiro, 1929) De facto, em 1474, já na vigência do período de Administração Colonial de D. João, D. Afonso V, O Africano, renovou e ampliou as isenções e os privilégios concedidos por D. Fernando a quem construísse naus de cem ou mais tonéis. O Porto foi um dos grandes centros de construção naval. Refira-se por exemplo que as mais de 60 naus que constituíam a armada da expedição Portuguesa a Ceuta foram construídas no Porto (Silva, 2008). Vêm a seguir os estaleiros de construção naval de Lisboa e depois Lagos, no Algarve, Goa, na Índia e o Rio de Janeiro, no Brasil. Podemos daqui depreender a importância dos estaleiros do Porto, na epopeia dos descobrimentos.

Na segunda metade do século XVIII, o Marquês de Pombal, ministro do rei D. José cria a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro ou mais correntemente a Real Companhia Velha, com sede no Porto. A totalidade dos lagares e das caves de preparação e de armazenamento dos portos, ainda hoje, ocupa o espaço ribeirinho e imediações do que, antes da criação de Vila Nova de Gaia por D. Afonso III, era a antiga, *real vila velha de Gaia*.

### **2.2.3. Sons da atividade**

A Ribeira do Porto explodia de atividade. A partir da segunda metade do século XVIII, a Ribeira de Gaia aos poucos ia-se estabelecendo por força do édito de D. José, como um dos mais importantes entrepostos vinícolas do mundo, com a preparação, conservação, armazenamento e exportação do chamado vinho do Porto, pois era no Porto que o édito real situava a sede da Real Companhia Velha, a mais antiga e carismática Companhia de Vinho do Porto, fundada em 1756 por édito de D. José I, Rei de Portugal, sob os auspícios de Sebastião José da Carvalho e Mello Duque de Oeiras e Marquês de Pombal. No Tratado de Methuen entre Portugal e Inglaterra, em dezembro de 1703, conhecido pelo tratado dos vinhos e dos tecidos, registava-se o compromisso, em um curto texto, o consumo preferencial de ambas as nações. Portugal importaria os têxteis e Inglaterra, o vinho do Porto. Procurando os mercados fáceis abertos e os bons preços, os lavradores do Douro deixaram as outras culturas para intensificarem o cultivo do vinho o que originou a atual monocultura vitivinícola do Douro.

Num esquema simples e breve, podemos caracterizar exaustivamente as atividades a partir do século XV na cidade do Porto.

A zona Ribeirinha da Foz do Douro era, em Portugal, o principal centro ligado às atividades da construção naval, a que já aludimos. Os estaleiros situavam-se no Lordelo do Ouro, em Massarelos, em Miragaia, onde para além das naus e dos galeões se construía diversos outros tipos de embarcações, barcas, caravelas, taforeias, urcas, navetas, berinéis e tantos outros navios que partiram à descoberta de terras distantes (Silva, 2008).

Na zona da Praça da Ribeira, coexistia uma quantidade grande de mercadores, tabeliães, funcionários régios, tendeiros, diversos mesterais, bem como os mercados do peixe do pão e do sal...

Mais tarde, o conjunto formado pela Alfândega, a Casa da Moeda e os Paços Régios constituía, juntamente com vários outros edifícios, um verdadeiro quarteirão do rei na cidade.

No século XV, a construção naval Portuguesa era já uma atividade bem assente na área da foz do Douro, no Porto, para construção dos diversos tipos de barcos, para os quais eram sobretudo utilizadas madeiras. As madeiras nacionais mais procuradas eram o azinho, o pinho carvalho e nogueira e as madeiras estrangeiras, sobretudo o mosqueiro, o vinhático e o pinho da Flandres. As madeiras nacionais eram escolhidas e mandadas cortar pelo Vedor-Geral, designado pelo rei, que escolhia os madeiros e os mandava cortar, consoante o que achava mais de feição às obras, o que acarretava muitas vezes conflitos com os donos das matas. As madeiras estrangeiras eram compradas e depois fornecidas aos estaleiros, trazidas pelos nossos navios. Os estaleiros tinham sobretudo carpinteiros, embora na atividade de construção naval laborassem oficiais de muitos outros ofícios como os calafates, por exemplo, ou os torneiros, os tanoeiros, os marceneiros e os carpinteiros e até ferreiros e latoeiros, etc.

Os diversos tipos de madeiras entravam no estaleiro para os mestres construírem os barcos com madeiras e o que mais se ouviria pelos que morassem ali perto ou por ali passassem, seria logo, desde o início das jornas da obra, o *ferrén...ferrén* das serras, os maços de bater nas grandes uniões de peças de madeira, ou nas estruturas caibrais, ou os guilhos de rachamento de troncos, o martelar dos martelos de madeira e dos de aço nos formões, nos pregos, nas cavilhas, o casquinhar das axós, das machadas, das garlopas, o arrastar de madeiras, o chiar do deslizamento das madeiras aparelhadas... As grandes serras

acionadas por mais de um homem funcionavam envolvidas por um canto *serrangado longo* ao folhear em tábuas, troncos de todos os tamanhos. As serras traçadoras tinham um canto semelhante quando cortavam os troncos caibros e tábuas para dar as bases a formatos de madeira de grandes dimensões. As axós eram ferramenta usada para desbaste de rugas ou nós, galhos ou imperfeições maiores e tinham um som de machada obsessiva, podendo passar horas seguidas naquele *chalaque, chalaque* contínuo. As garlopas de desbaste da subcasta e das irregularidades das tábuas para alisamento grosso com um canto átono e monótono de *sepláx, sepláx*. As plainas mais pequenas que as garlopas de lâminas muito afiadas com o seu canto airoso de *chária, chária* quase sempre ritmado e regular com pausas breves aprontam nas tábuas um alisamento fino de final de aparelhamento. Com o uso dos formões sob a energia percussiva dos martelos de madeira, preparavam-se os rasgos das formatações para o encaixe de ferragens ou de encravamento de cavilhas de segurança... É também principalmente este, o conjunto de ferramentas, que soando em diversas intensidades e frequências, num interminável *pláa, pláa*, eram muito usadas pelos escultores navais na preparação de efeitos de baixo-relevo em portas, corrimões ou outros lugares de destaque, e também para esculpir a heráldica de armas ou carrancas que alguns barcos pomposamente usavam. As plainas de juntoura serviam para fazer as ranhuras de junção daquelas tábuas que constituam parte funcional de uma mesma peça. Havia ainda a desempenadora, a ferramenta que mais raramente se utilizava e que, tal como o nome diz, era para se poderem aproveitar as tábuas muito empenadas. Esta ferramenta era uma espécie de plaina de base deslizante desnivelada e que corria desbravando a madeira, não segundo o plano facial empenado, mas pelo perfil lateral alinhado pela lâmina da serra, obtida através daquela linha de condução, a chanfragem de nivelamento, era a vez de as axós fazerem o desbaste grosso, depois as garlopas (que eram iguais a plainas mas de maior tamanho e de corte mais poderoso) alisavam a seguir, tornando o desbaste das axós numa superfície de face lisa e plana. E, finalmente, com as pequenas plainas procedia-se a um alisamento fino próprio ao aparelhamento final. Por vezes, as esquinas acumulavam inconvenientes fibras espetadas ou, em algum lado, a espessura estava ligeiramente acima do esperado, era então a vez de com as grosas ou com as limas da madeira se fazer o trabalho de arredondamento ou de adelgaçamento, ouvir-se-ia nas oficinas ou nos estaleiros um som muito discreto do desbaste das limas moendo por arrastamento contra as madeiras, umas vezes secas, outras vezes com som de madeiras mais verdes. Os trados de dupla pega com o som átono de *querrásse, querrásse...* para fazer grandes furos onde se introduziam componentes diversos ou uma

espécie de pregos de madeira. Destaque para aquela ferramenta da sonoridade mor por ser a mais presente e para as pessoas a mais contundente, os martelos. Havia-os de todos os tamanhos e feitios e eram usados para tudo, começando no partir das nozes, no concerto dos sapatos, no bater do mais variado tipo de pregos e cavilhas. No estaleiro, era usado para ajustar peças, cravar grandes cavilhas ou bater nos formões ou pregar pregos de aço, ajustar uniões. Os maços são martelos de todos os tamanhos e pesos, mas feitos de madeira. O nome de martelos é para os que são feitos não e madeira mas de metal, também de todos os tamanhos, os maiores de cabos mais alongados são chamados de *marras*, ou *marretas*.

Devemos aqui anuir que, da listagem de ferramentas que se usavam na arte de trabalhar a madeira nos estaleiros que construía as naus, identificamos apenas a parte que nos pareceu mais importante ou com mais sonoridade, cujo uso sob forma de artesanato se prolongou até aos nossos dias. Havia uma enorme variedade de outras ferramentas muito especializadas usada na nobre arte da construção dos barcos. A restante carpintaria, cujas sonoridades se ouviriam também muito disseminadas pela cidade não lhe ficavam nada atrás no que tocava à perfeição do fabrico ou à refinação dos acabamentos. Sem querer dar destaque, pois também o não achamos em qualquer dos documentos da história do Porto, à construção daquelas obras de arte que eram as magníficas carruagens portuguesas do século XVIII, muitos desses belos exemplares ainda se encontram no Museu Nacional do Coches em Lisboa.

Referiremos as bem mais prosaicas obras da tanoaria portuense que construía *os barris*, *as pipas*, *as dornas*, *os tonéis*, *os pichéis*... e toda uma série de outros pequenos instrumentos: *as tinas*, *cochos*, *conchas* e *tarros*... para os mais diversos efeitos que não só para armazenar o vinho<sup>8</sup>. Toda a marcenaria que fazia as carroças e as rodas bem complicadas de fabricar, os forros e vigamento dos telhados, as portas das igrejas ou o mobiliário doméstico, não eram ofícios nada menos especializados, e era onde trabalhavam mesteirais muito habilidosos e alguns bem conhecidos, embora os mesteirais

---

<sup>8</sup> Referimos com bastante pormenor algumas das ferramentas e dos modos como eram utilizadas nas profissões que fabricam objetos de madeira por processos a que hoje chamamos de artesanais. Este conhecimento provém do facto do meu avô, para além de ser comerciante era também um carpinteiro habilidoso, com uma apetrechadíssima oficina, com ferramentas para as mais diversas obras: carroças de muars de cavalos ou burros; portas de igreja ou portais principais; pipas e tonéis; estruturas caibrais para telhados; arados; jugos e grades; móveis domésticos... foi nesta oficina, onde desde criança me habituei a vê-lo, a ajudá-lo e mesmo, por vezes, a fabricar objetos por minha conta e risco. É com a memória da vida nesta oficina, entre as décadas de 50 e 70 do século passado, sobretudo durante as férias escolares, que eu justifico o conhecimento que tenho sobre a arte do ser carpinteiro num tempo ainda muito artesanal vivido em aldeias transmontanas.

mais conhecidos tivessem sido aqueles que trabalhavam ligados à arquitetura na construção de monumentos de pedra. Junto da cada artífice, mestre no seu mister, trabalhava um enxame de aprendizes ou apenas marçanos.

As tempestades, chuvas, trovoadas, a ventania ou até terremotos e marmotos também tinham os sons característicos, mais ou menos conhecidos, e todos eles atemorizadores e que se poderiam fazer ouvir em qualquer lado, são sonoridades que continuam a ser típicas de qualquer tipo de sociofonia. A sociofonia, que estamos a considerar, designa-se como pausada, porque nos períodos das suas descontinuidades ou pausas, ainda, nos deixa ouvir os sons primordiais.

#### **2.2.4. Sons da guerra**

Os sons da guerra do tumulto ou da discórdia são mais raros, mas devem também ser referidos.

No primeiro de setembro de 1807, os representantes dos governos de França e Espanha apresentam, em Lisboa, ao príncipe regente D. João um *Ultimatum*: ou Portugal declarava guerra à Inglaterra, ou os exércitos conjuntos franco-espanhóis invadiriam o país. Este *Ultimatum* acontece por Portugal dar mostras de não querer cumprir o bloqueio dos portos aos barcos ingleses, ordenado por Napoleão e também não querer cortar relações com a Inglaterra. Napoleão exigia não só a Portugal, mas às outras nações, uma espécie de solidariedade estratégica de hostilidade contra Inglaterra.

Em fins de outubro desse mesmo ano, um tratado entre a França e a Espanha, assinado em Fontainebleau, dividia Portugal em três partes: a região de Entre-Douro-e-Minho, com a capital no Porto, era dada ao rei da Etrúria com o título de “Reino da Lusitânia Setentrional”. A região do Alentejo e Algarve formavam o Reino do Algarves e ficava a pertencer a Godoy. Ao restante do país decidir-se-ia depois de estabelecida a paz.

D. Manuel Godoy por algum tempo primeiro ministro de Espanha, escreve a Eugénio Izquierdo, seu antigo representante junto de Napoleão e mais tarde devido a políticas pouco claras, diretor honorário de Estado e de Guerra e representante oficial do imperador, uma carta em que apresenta quatro bases para o estabelecimento de políticas na divisão consentânea de Portugal entre a Espanha e a França, em que era contemplado não só o território peninsular Português mas todo o restante Império Ultramarino (Marques, 1984).

O plano de invasão de Portugal inicia-se com o envio do general Junot pelo imperador comandando a 1ª invasão que não passa pelo Porto, mas Soult ao comandando da segunda invasão Napoleónica entra no Porto em março de 1809. Esta segunda invasão, ao entrar de espadas em riste fulminando tudo a que lhes caísse debaixo, provocou a fuga precipitada e desordenada dos populares do cidade, tentando fugir à barbárie do exército francês para o lado de Vila Nova, passando a ponte algo improvisada que não aguentou e acabou por soçobrar com o peso da súbita multidão provocando a catástrofe que ficou sendo conhecido como o Desastre da Ponte das Barcas.



**Figura 21-** O Desastre da Ponte das Barcas.  
Montagem fotográfica a partir de fotogramas do filme *Douro Faina Fluvial*

À medida que os dragões franceses pressionavam na direção da ponte que constituía a última esperança dos infelizes habitantes, teve lugar uma cena de horror excedendo talvez qualquer outra das que têm conspurcado os anais da guerra.

Com ferocidade impiedosa os soldados sedentos de sangue espadeiravam para todos os lados, não poupando idade nem sexo. Inumeráveis vítimas indefesas foram assim destruídas e, como que para aumentar a intensidade do sofrimento, os primeiros dois barcos que suportavam a ponte afundaram-se sob a pressão do enorme peso, e massas de seres humanos foram precipitadas na torrente tumultuosa. Viam-se perseguidores e perseguidos agarrados freneticamente uns aos outros nos últimos momentos duma luta mortal, à medida que a forte corrente os arrastava do local da luta para a quietude da morte (Pedro de Brito, *Diário de Notícias* 29-03-2009)<sup>9</sup>

Nesta notícia, podem imaginar-se os relinchos dos cavalos, os guinchos, os gritos, os choros, os apelos de uma multidão horrorizada e toda a sonoridade do horror das gentes atirando-se para a frente perseguidas pela correria desvairada dos soldados de Soult. Acumulam-se muitas pessoas sobre muitas outras, ao entrar na ponte com os cavalos entalados num tapume de gente fugitiva que se afogava juntamente com os seus perseguidores, agarrados todos uns aos outros... O relógio para, esquecem-se os soldados, e estes, as suas vítimas, no abraço aflito, comum, convulsivo e letal das águas frias e revoltas do rio Douro.

Não seria, suponho, muito difícil de imaginar e de montar as pistas sonoras de uma etnoficção que materializasse o espírito da evocação das cenas macabras deste desastre.

---

<sup>9</sup> Esta notícia foi publicada no *Jornal de Notícias* em 29 de março de 2009 aquando da comemoração do segundo centenário do Desastre da Ponte das Barcas, por Pedro de Brito historiador com o título “O Desastre da Ponte das Barcas”.

### 2.2.5. Sons da mobilidade

Continuando, neste período de sociofonias pausadas do Oceano Universal Pansonoro Posterior, a caracterização da sociofonia da cidade do Porto, os animais domésticos ou os selvagens tinham também cada um a sua sonoridade própria. Ou em plena cidade, os belos e luminosos sons selvagens das aves marinhas, sobretudo os das gaivotas. Junto destes sons naturais, e dos que aludimos referentes ao trabalho, juntavam-se os das mobilidades e os mais sociais, os votivos e os da fruição.

Na mobilidade de proximidade, tratando-se de cargas, usavam-se os animais ou mesmo a força dos braços, manuseando as cordas, as alavancas, ou arrastar o peso pelo chão ou por sobre troncos cilíndricos. Tratando-se de pessoas, o caminhar era o mais comum. Na mobilidade para maior distância, sobretudo, para transporte de cargas eram usados, com mais frequência, os cascos dos muars com as suas carroças ou os burros com carroças mais pequenas. Depois os cavalos, as mulas e machos muito utilizados pelos mercadores deambulantes, armados de alforjes e sacos atravessados nas selas ou albardas. Os clérigos, gente afidalgada, morgados ou gente abastada usavam também cavalos nas suas deslocções, como é narrado, por exemplo, pela pena de Almeida Garrett em *O Arco de Sant'Ana*.

A trote firme, e admirável de certeza, foi descendo as íngremes ladeiras de Gaia, sem que as pedras que saltavam, os seixos que rolavam por aqueles despenhadeiros, o fizessem vacilar de um pé, escorregar de uma mão.

Em breves minutos estavam em baixo, à margem do rio. Apeou-se o cavaleiro, e tomando da rédea o cavalo, o fez entrar, sem receio nem sobressalto, para o primeiro saveiro que ali achou. Cruzaram as negras correntes do Douro, desembarcaram à Porta Nobre, e, cavalgando outra vez o mancebo rumou para as alturas da Sé.

O povo quieto, mas animado ainda, andava aos magotes por aquelas Cangostas, Banharia e Rua dos Caldeireiros.

Garrett, *O Arco de Sant'Ana*, Capítulo XXII

Havia as pequenas carretas de manuseamento pessoal, para deslocção de produtos vários, junto de casa ou em obras, onde também se viam sistemas de roldanas, alavancas ou padiolas. O meio de locomoção socialmente mais usado era, sem dúvida, as carruagens puxadas com cavalos, havia as mais luxuosas e as mais simples, sendo que o mais comum era sem dúvida o andar a pé, e pode-se dizer que os sons dos passos diferiam de pessoa para pessoa. Sobretudo de noite a aproximação de passos poderia ser classificada de conhecidos ou desconhecidos e se conhecidos haveria alguém que os identificava para maior tranquilidade de todos. O andar a pé era o mais natural dos meios de mobilidade, sobretudo em curtas distâncias já nas mais longas procurava-se um cavalo o que também

era muito natural, mas já não estava ao alcance de todos ter um burro ou um cavalo para viajar, e se a necessidade era grande havia que recorrer a outros ou pedir ajuda a vizinhos amigos ou parentes.

Quando se inaugurou o Teatro de S. João, em 1798, os felizardos que tiveram a oportunidade de assistir à cerimónia de abertura solene da nova sala de espectáculos foram para lá de cadeirinha.

Cem anos depois, Camilo utilizava um trem para se deslocar do teatro, de que era frequentador habitual, para o restaurante o Reimão [...] Mas o meio de transporte mais badalado nas crónicas antigas é o carroção.

[...] Este meio de transporte era sobretudo utilizado para as viagens até à Foz, pela beira-rio.

A partir de meados do século XIX as viagens para a Foz já se não faziam no carroção, mas em caleches de aluguer, que saiam de Miragaia e do Carmo ao preço, respectivamente, de 80 e 120 réis por viagem (Silva, 2009, p. 149).

Ribeira do Porto até ao dealbar do século XX era o principal lugar de confluência dos mercadores, pescadores, artesãos, trabalhadores das diversas profissões. Os trabalhos típicos das docas como o descarregar o carvão, o sal, o peixe, as madeiras, produtos vários incluindo vinho corrente, azeite, mel, ainda produtos mais exóticos trazidos pelos navios estrangeiros decorriam tanto do lado do Porto como também do lado de Vila Nova de Gaia.

### **2.3. Terceira janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de sonoridade oclusiva**

Este período sociofónico teve o seu início no começo da revolução industrial nos meados do século XIX e, em Portugal, manteve-se até por volta da década de 60 do século XX.

Carateriza-se pelas suas sonoridades eminentemente tecnológicas, que invadem os espaços humanos com sonoridades produzidas por mecanismos, a vapor, basculantes, que depois sucessivamente vão aumentando de pressão com a entrada, em massa, nas cidades, dos motores de explosão alimentados a combustíveis derivados do petróleo. Pouco a pouco, esta sonoridade vai ocluindo pelo efeito de *masking*, as intensidades e frequências usadas no discurso humano, impedindo os seres humanos de comunicar natural e fluentemente uns com os outros, passando assim a viver, na cidade, acusticamente preenchida com o som tecnológico dos motores de incontáveis mecanismos criados pelo homem.

Gradualmente, a partir dos finais do século XIX e ao longo do século XX, as atividades foram-se reinventando pelas modernas técnicas de trabalho, passando-se a usar ferramentas, primeiro com a motorização a vapor, logo depois surge a revolução elétrica criando um arsenal de dispositivos com sonoridades muito próprias, seguida da era dos

motores de explosão alimentados a combustíveis derivados do petróleo. O resultado sonoro das primeiras destas alterações vai fazer pairar no ar a sonoridade da revolução industrial e, logo depois, os escapes dos motores gaz oil ou gasolina, os elétricos, as ferramentas de trabalho pneumo e hidro-basculantes, os motores dos veículos pesados de mercadorias e dos omnipresentes ligeiros de passageiros da era pós-industrial, constituindo uma sinfonia tecnológica com sonoridades que competem entre si para ocupar o maior espaço da cidade e o mais alargado tempo possível de atenção dos cidadãos.

Com o aparecimento das máquinas a vapor e de dispositivos mecânicos da revolução industrial, vai acontecendo a transição da característica acústica no Oceano Universal Pansono de Posterior para Protomoderno ou atual.

Para caracterizar as sonoridades desta época, a observação baseou-se essencialmente na análise de filmes rodados no Porto durante o século XX (vide Tabela 1).

O primeiro filme que referimos em contraponto com o *Douro Faina Fluvial*, o filme *O Pintor e a Cidade*, que difere por ter sido rodado vinte anos depois e por ser sonoro, realizado também por Manoel de Oliveira, não tem diálogos, nem direção de atores excetuando talvez o desempenho do seu único protagonista, o pintor António Cruz de quem o Professor Abel Salazar dizia ser o maior aquarelista Português dos tempos modernos. Rodado nos anos cinquenta, o que essencialmente se ouve nesse filme é aquilo que foi considerado pelo realizador como som da cidade. Ouvem-se improvisações ao órgão de Ivo Sanvini e efeitos de sonoplastia de Heliodoro Pires. Os sons aparecem em sucessivos campos acústicos muitos deles sobrepostos, mas com o resultado estético que sugere som de cidade e sentido cultural, para além da carga semântica sonora trazida pelo coro de *Os Madrigalistas do Porto*.

Ficando a conhecer melhor, na sua integralidade, o estilo sonográfico de Manoel de Oliveira, pelo contraponto estabelecido entre estes dois filmes, tivemos o atrevimento, e que Manoel de Oliveira nos releve este ato, de após a análise do *Douro Faina Fluvial* “escrever” um pequeno resumo do filme e que basicamente corresponde àquele pequeno trecho ficcionado, em que um rapaz é supostamente atropelado pelo descair de uma camioneta devido à distração do condutor quando ficou entretido a olhar um biplano que no momento cruzava os céus. Gritos correrias, aflições, mas, afinal, nada de grave tinha acontecido.

A sonorização deste resumo (em anexo junto ao corpo da tese) intitulado *Câmara do ouvir Câmara do olhar*, com a duração de cerca de 8 minutos foi acrescentada na *timeline* de montagem com algumas pistas sonoras, de modo a que o seu visionamento resultasse como se Manoel de Oliveira tivesse usado gravadores digitais ao lado das câmaras de filmar. O ambiente musical do *Câmara do ouvir Câmara do Olhar* é construído pela Sinfonia nº 8 de Dvorak, também conhecida pelo nome *American Industrial Revolution and Child's Labor*. Um outro trecho musical tocado ao acordeão por *Jo Blumenberg*, *A Rosinha dos Limões* composto por Artur Ribeiro compositor nascido no Porto em 1924, traz para o ambiente do filme uma breve nota de alegria da festa popular. Os sons dos guindastes a vapor que na altura existiam ao serviço na Ribeira pertencem a *Ruston & Hornsby Steam Navy*. O som dos motores a vapor dos comboios pertenciam ao *Sydney Tramway Museum – LP 15*. O som dos motores do avião biplano: *Two WWI French Nieuport 24 Biplanes*. Ainda a fábrica de guindastes a vapor *Steam Shovel*, guindastes a vapor que também trabalhavam na abertura do canal do Panamá, os sons humanos e os dos pregoeiros pertenciam ao grupo etnográfico do *Museu do Carro Elétrico do Porto*. Motores dos carros: *Ford Model T, How to start & How to Drive*, automóveis dos anos 30. Os gritos e efeitos vários, do banco Cibelle Meyer. Efeitos sibilantes, pássaros, algumas vozes, passos, sons de trabalho, vento, animais...pertencem a um banco próprio de dados sonoros.

*Douro Faina Fluvial* colocou-nos num universo de trabalho árduo, dos homens ao lado das máquinas a vapor da revolução industrial, manuseando sacos com quantidades de carvão, o combustível essencial da época, e outros produtos de fabrico industrial, para além do bacalhau seco destinado ao comércio. Os sons das máquinas a vapor no terminal ferroviário da alfândega, o som dos rodados de metal das carruagens de carga, rodando pesados nos carris de ferro. Os cabrestantes e braços oscilantes nos guindastes movidos a vapor, erguendo no ar fardos de bacalhau, cimento ou carvão. O uivo frequente das sereias dos barcos a vapor no rio Douro, o apito das locomotivas dos comboios, o restrolhado surdo e acutilante dos primeiros motores a gásóleo de explosão das primeiras camionetas de carga, dezenas de carros puxados por muares com as grandes rodas de ferro estrelejando nas calçadas, com os apupos de estímulo aos animais por parte dos condutores que quando necessário seguiam atrás das carroças, com as aguilhadas em riste. O som áspero, metálico e deslizante das pequenas gruas movidas com manivelas por braços humanos, carregando e descarregando do cais para bordo e de bordo para a parede

do cais. Depois as vozearias, os chamamentos, as exclamações de acautelamento, por vezes alguns pregões e até cantigas...

Nuvens de sonoridade continuamente se erguiam no ar, o que na altura deveria inspirar progresso, intranquilidade, trabalho e desenvolvimento. Era este um período de fusão de sonoridades. A sonoridade urbana, até aqui sensitiva, real e com fortes ligações analógicas a atividade e ao sentimento, vai aos poucos sendo afastada pelas sonoridades troantes metálicas contínuas e percutivas mas sobretudo massificadas, das tecnologias próprias do tempo pós revolução industrial e que estavam mesmo a chegar.

Nos finais do século XIX até cerca de 1960 as *sociofonias oclusivas* são documentadas pelos filmes, *Douro Faina Fluvial*, *Porto da Minha Infância*, *Pioneiros*, *Palavras e Imagens da Memória*, *Aniki-Bobó*, *O Pintor e a Cidade*, *A Costureirinha da Sé* e *O Passarinho da Ribeira*.

A produção caseira, artesanal de objetos, bens, produtos, utensílios, arte, numa perspetiva de economia de subsistência da família patriarcal, beneficiava já dos processos comerciais disseminados em várias localizações urbanas, desenvolvendo uma economia de trocas comerciais e venda dos excedentes de produção. Este tipo de produção iniciou a passagem para o nível de organização fabril após desenvolvida a noção de standardização e com a utilização crescente da força gerada pelo vapor. Em meados do século XIX, focos de atividade fabril já mecanizada com as máquinas a vapor, encontravam-se concentradas sobretudo junto das cidades. A alteração progressiva da economia tinha um aspeto visível externo próprio das instalações fabris dessa época, destacando-se pela sua arquitetura de espaços amplos penumbrosos, grandes chaminés de escoamento dos fumos das caldeiras, que tinham, no geral, um aspeto férreo, geométrico, disciplinado, consumindo com igual cuidado, tanto energia humana para desenvolver trabalho, como carvão para produção de vapor. A regularidade da laboração das fábricas, conferindo ordenado certo, ao longo dos meses, independentemente das estações do ano, atraía camponeses e não proprietários das periferias para as cidades industrializadas.

No dealbar da era industrial, grandes concentrações demográficas eventuais criaram a emergência de uma nova realidade social que a corrente neorrealista iria refletir em uma multiplicidade de expressões.

Esta nova realidade estava a acentuar a divisão entre proprietários e não proprietários, sociedades cujas especificidades não estavam assentes numa história numa tradição nem faziam parte de um sistema político moderno. Estes novos dinamismos trouxeram à luz a

importância dos serviços e das exigências do trabalho mecanizado, emergindo uma nova categoria de assalariados, os operários especializados. As cidades praticamente medievais veem-se confrontadas com uma enorme afluência de não proprietários muito desfavorecidos, vindos das áreas rurais, para as zonas industriais. Como estes êxodos campestres, não aconteciam em função de um plano criavam-se aos poucos bairros de miséria que ficaram sendo caraterísticos das periferias industriais.

Nas franjas mais críticas da arte, desponta o neorrealismo

[Néoréalisme...expression...] due à Mario Serandrai, le chef monteur de Luchino Visconti, alors qu'il visionne les rushes de *Ossessione*. Elle indique un retour à l'invention de la réalité dont le cinéma de l'Italie fasciste a occulté ou travesti la représentation (Passek, 1986, p. 561).

O neorrealismo “foi, acima de tudo, um movimento de criação artística (não uma escola de doutrina política) situado num processo de renovação realista, sobretudo ao nível literário, iniciada no limiar da década de 1930” (Dias, 1993, p. 23).

Na literatura, destacamos Alves Redol (*Gaibéus*, 1939), Manuel da Fonseca (*Seara de Vento*, 1958), Soeiro Pereira Gomes (*Esteiros*, 1941), Carlos Oliveira (*Uma abelha na chuva*, 1953)<sup>10</sup>; na pintura, Almada Negreiros; na música, Fernando Lopes-Graça com um timbre poético e musical que se pode perceber em temas como *Acordai*, poema do neorrealista José Gomes Ferreira. Este tema reafirmou a sua identidade histórica ao ser entoado através de um megafone, nas celebrações do 5 de Outubro em 2012 pela cantora lírica Ana Maria Pinto, em Lisboa, à porta do parlamento, para manifestar indignação e revolta pelo pesado plano de austeridade que o Governo de Passos Coelho impunha aos portugueses por exigência e sob a vigilância dos representantes dos nossos três credores principais, comissão de má memória que ficou conhecida pela *Troika*.

No cinema, houve apenas o que alguns autores consideram como “uma aproximação ao neorrealismo, protagonizada por nomes como Manuel Guimarães e Leão Penedo, que acabaram também por influenciar o aparecimento do Cinema Novo Português”, de que destacamos Paulo Rocha com o filme *Os Verdes Anos*.

[...] O filme *Os verdes anos*, um marco do novo cinema português não apenas pela experimentação ao nível da linguagem (que permanece atrelada a um certo cinema clássico e a uma decupagem que deve muito ao modelo do cinema americano com o qual se procurava romper), mas sobretudo porque é um filme que se debruça sobre Lisboa e sobre seu processo de urbanização e crescimento como nenhum outro, e porque narra a história de um recém-chegado à cidade grande (espécie de sentimento comum ao povo português que, nos anos 1960, começavam a se abrir para o estrangeiro e para a modernização social) e que acaba se

---

<sup>10</sup> Esta obra foi adaptada ao cinema, em 1971, por Fernão Lopes.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

apaixonando por uma empregada doméstica cujo sonho é com o mundo da moda, da alta sociedade lisboeta, disseminando valores já bem afastados daqueles tradicionais de uma vida rural atrasada. A cena do casal ensaiando passos de jazz é estruturante nessa ideologia que acaba por contaminar todo o filme que é, essencialmente, a luta pela modernização de Portugal (Sales, 2010, pp. 5-6).

As sonoridades que compunham a atmosfera acústica da cidade do Porto iriam sofrer alterações devido à evolução das tecnologias que se iam paulatinamente instalando no trabalho, na mobilidade e até na fruição.

Edmund Cartwright, em 1785 apresenta a sua invenção, uma máquina a vapor aplicada ao tear mecânico, revolucionando a fabricação de tecidos. A partir da primeira locomotiva, que em 1814 foi apresentado por George Stephenson, o primeiro que obteve resultados concretos com a construção de locomotivas, dando início à era das ferrovias. Fabricados pela americana Marion Steam Shovel Company, Bucyrus-Erie Shovel Companies, e Caterpillar Tracks desenvolvidos pela Inglaterra bem como ao longo do tempo em muitas outras oficinas, as escavadoras e os guindastes a vapor iniciavam já serviços revolucionando o trabalho de carga e descarga de navios e comboios, tornando-as mais leves e mais rápidas. Em 1856, é inaugurado o primeiro troço de via-férrea de Lisboa ao Carregado. No Porto, nos finais do séc. XIX eram inauguradas, com poucos anos de diferença, a ponte ferroviária de D. Maria (1877), o primeiro comboio vindo da linha do Minho entrava pela primeira vez em S. Bento, a ponte Luiz I era inaugurada em 1888, também na mesma altura 1895, entra ao serviço o carro elétrico do Porto. Estava também praticamente concluído o porto de abrigo de Leixões, pois até então os ancoradouros do rio Douro no Porto encontravam-se apinhados de navios. Os barcos, na sua maioria a remos e à vela, passaram depois a automoverem-se a vapor e aos poucos iam chegando os barcos com motores mais rápidos e mais potentes, também mais ruidosos e poluidores, de explosão a 4 tempos alimentados com combustíveis derivados do petróleo e os seus calados iam aumentando cada vez mais. Nenhuma destas estruturas começou a funcionar em pleno logo nos anos seguintes, eram apenas sinais de um tempo diferente, o iniciar de um novo imaginário, que ficaria na memória coletiva sob forma cultural de memória nas grandes mudanças.

A partir da década de quarenta, iniciam-se as obras de construção das hidroelétricas do Douro, o que trouxe alterações no perfil do rio e o que provocou alterações substanciais na utilização do seu estuário.

A corrente das águas abranda, o que precipita a deposição das areias e não promove o desassoreamento do cabelo na foz, tornando-se cada vez mais difícil a entrada na barra

dos barcos de maior calado. Os ancoradouros do Porto foram, aos poucos, perdendo movimento, os navios, com calados e tonelagens cada vez maiores, iam para Leixões. Facilmente se percebeu que o porto de abrigo de Leixões deveria ser transformado num verdadeiro porto comercial, facto que vai indelevelmente alterar a pressão sonora e o tipo de sonoridade nestes locais da cidade.

Por outro lado, nos transportes terrestres, o comboio ia ganhando importância no transporte rápido, cómodo e seguro, quer de passageiros quer de mercadorias. Com a entrada do primeiro comboio em S. Bento e a inauguração da ponte de D. Maria, a via-férrea ficava com o acesso desimpedido à cidade do Porto, um novo canto tecnológico com o seu afã urbano ia entrar na cidade. A sonoridade dominante passaria a ser de origem tecnológica, dando origem às sociofonias tecnológicas de carácter oclusivo das relações entre as pessoas baseadas no diálogo, nos pequenos gestos, nas conversas com as crianças e jovens, os sons da intimidade espontânea começavam a ser expulsos das ruas da cidade.

O primeiro filme que nos surgiu na pesquisa foi o já referido filme “surdo” de Manoel de Oliveira, rodado em 1931, *Douro Faina Fluvial*. Não obstante não ter som, ou o estar apenas munido de uma pista sonora gravada com um tema musical, os planos visuais são eloquentes na documentação das sonoridades existentes dessa época, sonoridades sublinhe-se que resultam essencialmente das tecnologias instaladas no “trabalho”, embora abranja um pouco, mas bastante menos as da mobilidade ou da fruição.

A investigação demonstra, pois, que de acordo com os elementos observados, a sonoridade urbana varia conforme a densidade demográfica, as tecnologias instaladas nos processos da mobilidade, do trabalho, da fruição bem como da sua configuração urbanística.

Sabe-se, por exemplo, que no século XVIII o ruído em Paris era literalmente insuportável. Os mesmos registos nos informam sobre a natureza desses ruídos: gritos, carroças e carruagens, cavalos, sinos, artesãos trabalhando, etc. disso poderemos inferir que o nível sonoro médio deve ter apresentado flutuações acentuadas, que seu espectro deve ter tido picos e quedas, de modo que era realmente fragmentado. Ao lado disso, o espectro sonoro deve ter sido muito pobre em baixas frequências [...] Na era mecânica e – se falarmos do ruído das grandes cidades – com a invenção do automóvel os ruídos tornaram-se contínuos e os sons de baixa frequência aumentaram [...]. O ruído do ambiente moderno poderia ser brevemente caracterizado como contínuo e pesado com poucas flutuações [...]

“Paro de falar”, dizia o idoso Alembert, “quando um carro passa”... [...]. Isso significa que ele ainda podia gozar de momentos de silêncio entre dois carros<sup>11</sup>. (Philipot *cit in*. Schafer, 1997, p. 169).

---

<sup>11</sup> Este texto é uma citação utilizada por Schafer na *Afinação do Mundo*, que refere um artigo publicado por Michel P. Philipot no *New Patterns of Musical Behaviour*.

De acordo com a regra da compartimentação dos terrenos acústicos, a sonoridade profusa das ruas de Paris do século XIII seria devido à elevada concentração demográfica de cidadão ativos. Ou seja, é como se as matrioskas (bonequinhas russas que encaixam no interior umas das outras), não se encaixassem umas nas outras, a menor na imediatamente maior e assim sucessivamente, até que encaixadas todas elas não só ocupariam menos espaço, como não perderiam nenhuma das suas características e não provocariam grandes alterações no lugar onde todas têm que estar. Abandonado este princípio estabelece-se um território acústico exaustivamente partilhado, onde tudo se ouve mas quase nada se discrimina.

Não obstante, verificarmos que, em Paris, como no Porto a densidade demográfica, ativa e determina o aumento dos níveis de pressão sonora. Os lugares onde aconteça, esta sonoridade não deixa a vincada a característica de uma *sociofonia pausada* com as propriedades acústicas da *sonoridade posterior* embora já em transição. As sociofonias pausadas poderão ter momentos de alta intensidade e duração. Porém, a sociofonia humana não implica uma atividade constante de 24 horas por dia, de 30 dias por mês, de 12 meses por ano. Esta característica é exclusiva das máquinas, e o funcionamento contínuo por turno é, também, uma característica chegada apenas após a revolução industrial, justamente devido aos efeitos concorrenciais e aos tipos de economia que a produção ininterrupta e, em larga escala, possibilitada pelas máquinas provocou. Ora no século XVIII, as máquinas da era industrial ainda não tinham surgido no plano da história da atividade humana. Mantemos pois intactas as noções de sociofonias humanas e sociofonias tecnológicas oclusivas.

No Porto, a sociofonia de sonoridade pausada assumiu as características que Schafer (1997) refere, perdendo o seu caráter de pausado passando a poder ser “caraterizado como pesado descontínuo com flutuações diárias, semanais e sazonais”.

A história do desenvolvimento destes processos na cidade do Porto assinala uma evidente descontinuidade a partir da revolução industrial. Na sua fase inicial, este conjunto de fatores é exemplarmente revelado pelo filme *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira (*vide* em anexo o exercício fímico) inspirado nas tendências da época em realizadores como Walther Rutman, Vertov e Jean Vigo. Manoel de Oliveira rodou este filme na foz do rio Douro, nas Ribeiras do Porto e de Gaia e na estação ferroviária da alfândega. Escrito numa linguagem fragmentada e num ritmo acelerado, o filme tem 451 planos, com a duração total de 18 minutos e 7 segundos. A título de exemplo só no primeiro

minuto há 33 planos e no quarto minuto, entre o 6º e o 7º segundos, há 2 planos, o 85 e o 86. Este elevado número de planos torna a sua leitura, ao mesmo tempo, simples e luminosa, na seletividade contextualizada das suas unidades de sentido, mas também densa nas virtualidades interpretativas narradas pela escrita fílmica.

No filme de Augusto Fraga *O Passarinho da Ribeira* rodado em 1959, os primeiros 5 minutos do filme denotam, de um modo claro, também na Ribeira do Porto, uma atmosfera sonora repleta com os sons das máquinas, motores de tração, guindastes, barcos, ferramentas metálicas e mecânicas, vozearias por entre o manuseamento de materiais pesados, todas estas sonoridades se ouvem num som que aparenta ser proveniente de gravação direta, estridente, intenso e quase contínuo. A análise do filme demonstra que a tecnologia instalada é sensivelmente a mesma que aquela que já existia documentada pelo filme de Manoel de Oliveira em *Douro Faina Fluvial*. Percebe-se aqui, com bastante nitidez, a transição das sociofonias humanas para as tecnológicas, contudo esta sonoridade de transição em Portugal ainda se irá manter após a segunda Guerra Mundial, durante mais algum tempo. Nos inícios do século XX ainda era, pois, possível respirar um pouco das atmosferas acústicas pausadas visto que o exacerbamento das escutas tecnológicas acontece, apenas, por volta da década de 60.

Quem se debruçar desta janela imaginária de escuta histórica, poderá ver-se mergulhado num espaço acústico agora praticamente inexistente, janelas, ainda em cidade de luz acústica, isto é, lugares em que o silêncio e os sons naturais, são as características sonoras urbanas como pano de fundo da sua sonoridade ambiental, de onde se escuta uma sonoridade desaparecida dos nossos dias.

Em locais da cidade de maior resguardo, era ainda provável ouvir uma mãe cantando uma canção de embalar, adormecendo o seu bebé; o cantarolar de alguém, trabalhando em casa ou numa pequena oficina; os apitos e o som forte das locomotivas dos comboios em S. Bento, no terminal da Alfândega ou na ponte de D. Maria; as cargas e descargas, as trocas de locomotivas, as inversões de marcha, os chamamentos entre os trabalhadores da CP, os sinais sonoros próprios dos encarregados da estação para o material circulante na via-férrea.

O som arrastado dos carros pesados levando ou trazendo mercadorias, ou ainda as carroças puxadas por animais indo para a Ribeira, as rodas de ferro dessas carroças estrelejando pelo calcetamento das ruas confluentes à Ribeira ou à estação da Alfândega, ou a chiadeira das pequenas rodas dos carrinhos de mão dos carregadores da estação

deslocando cargas, imprecações dos trabalhadores que carregam sacos, horas a fio, das carruagens para os armazéns.

Nos mais desencontrados locais da cidade, podia ouvir-se o som dos cascos dos cavalos a trote pelas ruas, de alguém que se desloca montado, ou o som da patrulha dos guardas-republicanos a cavalo, ou a carrocinha de algum vendedor ambulante apregoando azeite ou recolhendo peles de coelho, pregões ao longe ou mais perto com vozes fortes e roucas, ou agudas e intensas, mães berrando e ralhando pelas tropelias dos miúdos, ocasionalmente gargalhadas nos passeios, exclamações ou sons de irritação por quem passa na rua aos magotes, ou o rumorejar próprio das conversas amenas e calmas de transeuntes que passam tranquilamente.

À porta de estabelecimentos de caldeireiros, latoeiros, funileiros, ouvia-se o martelar da chapa nas bigornas que, com arte e destreza, faziam o metal evoluir para utensílios da vida diária<sup>12</sup>. À porta das tavernas, as conhecidas discussões e algazarras dos companheiros de Baco. O trautear ocasional de canções por alguém em atividade tranquilo, mães chamando pelos miúdos, crianças gritando ou chorando alto, vizinhos falando da varanda ou da janela para a rua, ou ralhando...

Junto ao rio, o som dos barcos a vapor, o cortar da água pelos remos, os gritos dos trabalhadores fluviais, um ou outro pregão, o som de instrumentos de trabalho, martelos machadas, serras, formões, galgas, plainas, garlopas ou alavancas etc., nas mãos dos trabalhadores, manuseamento de pás, baldes, caldeiros, carrinhos de mão, pranchas de madeira, cestos, caixotes. As correrias, a onda sonora exclamativa dos sobressaltos ou a das exclamações de assombro...a inquietude dos animais atados às carroças esperando as cargas, abanando os arreios, as ordens gritadas dos capatazes dos carros pesados de fretes. O chiar da madeira dos barcos brunindo com as pranchas de passagem, roçando umas nas outras nas amuradas, os sons latidos dos motores a vapor, os sons das gaivotas, os sibilos do vento, as chuvaradas, a tempestade, o vento nas enxárcias dos grandes mastros, e ao fim do dia, as vassouras e os carrinhos de mão cuidando dos lixos em muitos lugares da cidade.

---

<sup>12</sup> No Porto, é bem conhecida a rua dos Caldeireiros, com uma sonoridade muito própria, em que os caldeireiros, os homens que faziam os objetos de zinco, e quando mais velhos, regra geral mais surdos, devido à alta estridência sonora contínua a que ficavam expostos durante muitos dias a fios, enchiam a rua com as características marteladas nas bigornas ao fazer a moldagem dos metais.

Muito raramente, lá de vez em quando, um automóvel, uma camioneta ou um avião, assava troando a atmosfera, reduzindo a silêncio os restantes com o ronco potente dos seus motores.

O filme de Manoel de Oliveira *Porto da Minha Infância* (2000) rememora o início do século XX, na cidade. Um Porto social com cafés e tradições, vida cultural, elites, com juventude, clubes, músicos e teatros.

A sonoridade nas ruas é ainda composta, em grande maioria, pelas vozes humanas, com as suas atividades conhecidas polarizadas nos passeios públicos, na entrada dos cafés, nos largos dos encontros. Os vendedores ambulantes vendendo uma enorme variedade de produtos pautavam as ruas e os umbrais das portas com os pregões meio cantados meio gritados... Havia depois as carruagens de transporte de pessoas, privados ou de aluguer, e as carroças de carga puxadas por cavalos ou vacas...

E é ver esse Porto no seu quotidiano, feito de sonho, de esperança, e de trabalho... em todas as direções cruzam-se caixeiros, marçanos, carreteiros, cauteleiros, carrejões, homens de negócios (da China e outros...) e os preeiros dos mil ofícios ambulantes que manhã bem cedo – e até as primeiras estrelas tremeluzirem no chão – dão ao burgo o seu verdeiro rosto e personalidade.

Lá cantavam as vendedeiras de frutas, vindas do Anjo ou do Bolhão:

– Quem merca pêssegos? Quem merca o limão, uvas de cima do Doiro e melões de Coimbra tão bôs?...

Passam as peixeiras [...]

– Faneca de puosta! Quem merca gorazes, ruivos e robalinhos?

Logo após, vêm as sardinheiras [...]

– Eh, é de Espinho bem biba!... Eh, bibinha a saltar...

As galinheiras [...]

– Merca galinhas ó frangos!...

As fressureiras maliciosas e ladinas:

– Quem me compra esta papada? Quem me arremat'ó resto?

As farrapeiras:

– Farrapos vi...êlhos, vi...êlhos, quem tem?

Os amoladores [...]

– Louça fina para compor! Amóla tisoiras e nabalhas!...

[...] Vendedores de almanques [...]

– Olha os reportórios novos! A história da rainha Porcina e do João de Calais! A princesa Mangalona e a donzela Teodora mais os seus amores desgraçadinhos!

A estes juntavam-se os ceguinhos, cantando plangentemente o crime de que fora vítima o Joaquim Ferreira, treinador da bola [...]

Vinha a mulher do mel sempre alerta por causa dos estudantes [...]

– Mel, quem compró mel! Que ele é uma «bergindade» da serra! (Azevedo, 2003, pp. 45-46).

No filme de *Pioneiros Palavras e Imagens da Memória* (2007), um informante entrevistado declara referindo-se a esta época que as carroças de carga puxadas por cavalos ou bois tinham grandes rodas de ferro que para além de possuírem uma sonoridade agressiva, danificavam constantemente os passeios públicos ornados e guarnecidos de granito aparelhado. Por volta da década de cinquenta, segundo o mesmo

informante, a Câmara Municipal do Porto faz sair uma disposição proibindo as rodas de ferro, então as carroças a partir daí lentamente passaram a usar rodas de pneu.

E a fechar o mês [Agosto de 1933], uma nota de progresso que há muito se impunha... Em sessão camarária do dia 17 é aprovada a postura que proíbe, a partir de 7 de Setembro, o trânsito dos carros de bois na “baixa” entre as 12 e as 24 horas.  
O Porto moderniza-se, embora devagar... (Azevedo, 2003, p. 53).

As tecnologias na ponta do progresso estavam rapidamente a instalar-se na cidade e aos poucos as carruagens os fiacres os carros de tração animal com ou sem pneus, deixaram de se ver a circular na cidade.

Seguiu-se um tempo de democratização tecnológica, que continua nos nossos dias. A baixa do custo dos aparelhos, devido à lenta substituição dos operários humanos por *braços robot* assistidos por *inteligência artificial*, um elevado nível de automação das linhas de montagem de formatos estandardizados, e a economia de escala, vão ficando cada vez mais acessíveis. Depois, a investigação científica imparável que vai declarando obsoletos os modelos anteriores dos mesmos dispositivos. E quando, em um lugar, um pequeno automóvel acorda algumas moradias, será de esperar a chegada breve de milhares deles, iguais ou parecidos com o primeiro.

Neste tempo em que a cidade acaba por voltar a sua sonoridade sobre si mesma, inaugurando um raro efeito acústico composto de intermináveis redundâncias, um som é seguido por outro som igual e um outro e depois mais um e assim sucessivamente, todos muito semelhantes uns aos outros. Ouvem-se de uma a outra ponta da cidade como a expansão de um som inicial. Esta sonoridade excessivamente redundante desprovida de sentido linguístico, com pouca representatividade histórica e muito menos cultural, vai constituir uma entidade da qual a cidadania, a lei, a saúde, o urbanismo, a arte, aos poucos, se vão afastando, pois sendo útil para coisa nenhuma, de tão insidiosa, quando absolutamente necessária, de tão próxima, quanto indesejável, o que quer que se faça contra ela resultará em prejuízo social e o que se faça para a incrementar aumentará o desconforto coletivo, qualquer outra defesa que tente ser neutral terá custos in comportáveis... estamos pois a falar do *fatalismo acústico* exógeno.

#### **2.4. Quarta janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de *sonoridade convulsiva***

Com a designação de *convulsiva*, pretendemos exprimir que estas sociofonias são as que mais concorrem para as discordâncias no dinamismo da respetiva plataforma de sonoridade. O que se ouve deveria corresponder ao que se pode ver e o que se pode ver

deveria corresponder àquilo que se pode ouvir. Dito de outro modo, esta janela sociofónica, instala desordem dentro do que se entende pelos equilíbrios, entre som e silêncio, entre pensamento e ação e entre individualismo e sociabilidade. Isto é tanto mais dramático quanto o agente perturbador é essencialmente provocado pela omnipresente entrada em palco de uma terceira entidade que ninguém convidou, nem ninguém produziu: o *fatalismo acústico*, ao qual já nos referimos. Neste período acústico entende-se por momentos sistémicos de silêncio, toda a circunstância que nos permita ouvir as sonoridades primordiais.

No espaço de observação da janela anterior, a oclusividade dos sons, observada em todo o espaço público da cidade, ia apagando aos poucos os pregões e a interação de rua com base no diálogo. O som dos pequenos gestos e os da intimidade foram sendo substituídos pela sonoridade urbana convulsiva, frontalmente surgida como agressora provocando reações defensivas que se exprimem na arquitetura, nos dispositivos legais para a conduta urbana e na estruturação do tecido urbano. Leis de produção de som urbano<sup>13</sup>, velocidade permitida a veículos, limitadores de solo para a redução compulsiva da velocidade de circulação, ruas pedonais nas zonas de maior afluência de pessoas, defletores de som nas vias rápidas, caixilharias duplas nas janelas das habitações locais de trabalho escolas e hospitais, paredes vegetais de proteção. O exagero de intensidade sonora, praticado com os aparelhos de propagação de sons na via pública, tornou-se numa pseudo naturalidade tão completa para toda a gente, indiscriminadamente, incluindo bebés e crianças. Não é surpresa que os jovens apresentem desvios em relação às épocas transatas no gosto pela audição de música em altas intensidades o que supostamente causaria maior *frisson*.

No filme *Corpo e Meio* (2001) de Sandro Aguilar, é eloquente a insinuação de situação sonora insustentável no estaleiro em que o protagonista trabalha. A sonoridade sobre a qual se recorta a caminhada “solitária e em silêncio” do mesmo protagonista de regresso a casa, ao longo da avenida Gustavo Eiffel, também ilustra bem o carácter convulsivo ou alterador dos comportamentos humanos dessa hipérbole acústica. A atmosfera envolvente parece deformar-se sob uma amálgama de ondas hertzianas e de elevados e persistentes decibéis de níveis de pressão sonora intrusiva que, em muitas ocasiões, chega a provocar

---

<sup>13</sup> O Ministério do Ambiente, do Ordenamento do Território e do Desenvolvimento Regional promulgou Enquadramento do Ruído Ambiente através dos Decretos-Lei nº146/2006, de 31 de Julho e nº9/2007, de 17 de Janeiro.

dor e a neuro-área integrativa da visão se deforma, focalizando as não-imagens eferentes, pintadas com o colorido baço de neurose e depressão.

Os trabalhadores, regra geral, não caminhariam sozinhos, nem caminhariam em silêncio nem trariam, afiveladas nos rostos, máscaras do congestionamento de uma vida que, no trabalho, se torna retorcida e anódina, quanto a sonoridade atmosférica que envolve esses locais, se a luz acústica do silêncio, e esse mesmo tipo de claridade no horizonte do olhar, fosse mais humano e bem mais condimentado de pureza natural e de simplicidade sociocultural.

O filme de António Pedro Vasconcelos, *Jaime* (1999), mostra-nos sobretudo um Porto congestionado com carros públicos e privados de todos os tipos, de carga ou de passageiros, pesados ou ligeiros... Não são as pessoas que ocupam, no ambiente caracterizado pela presença humana, a maior parte do espaço exterior urbano, mas os veículos e máquinas motorizadas. Os motores ditam as suas regras, do como deverão ser tratados, do como deverão ser conduzidos, da ética e da estética que lhes está associada; comandam também os ritmos e os desenhos dos espaços na cidade. Acima de tudo, entende-se por circulação na cidade, o movimento de veículos com motor, por terra, mar e ar. A cidadania urbana vê-se na obrigação de ter de adicionar a si mesma a qualidade de ser corporação devotada ao funcionamento e circulação dos motores na cidade, e se assim não for, fica a ameaça, de ver terminada a vida social, a vida cultural, e toda uma outra série de dinamismos indispensáveis a um estilo de vida humana aliado da ciência e das tecnologias. Abrandar a marcha imparável dos explosivos motores de tração na cidade, parece-nos quase impossível. Quando muito poderemos colocá-los em causa.

A investigação não conduz à condenação dos veículos a motor como conceito tecnológico de mobilidade. O que está em apreço é o perfil ecológico dos veículos a motor dos nossos dias, e da cidadania que a sua utilização desenvolveu. As disrupções ecológicas destes veículos a motor na cidade, segundo Pestana (1998), outros autores e até escritores, vão além da infestante sonoridade dos seus motores. Vejamos a este propósito seguinte excerto do romance *Notícia da Cidade Silvestre* de Lídia Jorge:

[...] Àquela hora os carros passavam de janela aberta e impediam-se na corrida, apitando selvagememente. Via-se que Anabela ainda não se desembaraçava bem, mas estava à vontade, punha o braço de fora e dizia insultos másculos, coisa de competição onde havia um “porra” solto (Jorge, 1984, p. 344). [...] Junto a uma passadeira, um magote de gente atravessava com o boneco vermelho, dando aos ombros e fazendo parrar o trânsito. Os carros traçavam tangentes às pernas dos saltadores de zebra, gritando, vorazes de distâncias livres. Piiih [...] (Jorge, 1984, p. 344).

Com o visionamento crítico do filme *Jaime*, concluímos ser bem representativo, em termos das dinâmicas sonoras e urbanísticas, das décadas de 70 e 80, motivo pelo qual o escolhemos, ainda que tenha sido rodado em 1999. Da última das janelas, relativa ao espaço histórico a partir de 1980 passando pela primeira década da entrada em funcionamento do metro do Porto em 2000, poder-se-ia ouvir uma sonoridade urbana convulsiva, invasiva e agressora, que se depreende dos filmes *Corpo e Meio*, *Canção Distante*, *Acordar*, *As Sereias* e *A Rusga*.

A passagem da sonoridade oclusiva para a convulsiva provocou perplexidade, ao contrário do período de transição da sonoridade posterior ou pausada, para o período de sociofonia com sonoridade oclusiva que, nas primeiras décadas, provocou encantamento.

Gershwin inseriu, na partitura da música do filme *Um Americano em Paris* (1951), sons de buzinas de velhos automóveis, exprimindo assim todo o sentimento de elevação e progresso que essa sociofonia de transição representava. Pierre Schaeffer (1948) achou tal musicalidade no dinamismo rolante e autopropulsionado dos comboios com locomotivas a vapor, que escreveu com esses ritmos e sonoridades a composição musical, *Études des Chemins de Fer*.

Em pleno Oceano *Universal Pansonoro Protomoderno* ou *atual*, *sociofonia convulsiva* é a designação que melhor se adequa a este tipo de sonoridade, pois o mais frequente, neste período, é quase impossibilidade de interação assente no diálogo, o conversar na rua, ou mesmo dentro de casa quando muito próximo de uma porta ou janela para a rua. Os pregões são portanto silenciados aos poucos e também, por isso, gradualmente vão desaparecendo.

No entardecer, ouvi um som vago, ligeiro, que me evocou entranhadas nostalgias. Estaria a sonhar? Mas sim, era verdade! Era o pregão do castanheiro! Não muito alto e um tanto apagado. O pregão sobrevivente nos barulhos da cidade - já não os ruídos mágicos de sinos, pregões e falares, mas sobretudo barulhos de escapes, roucos agressivos de motores, uivos estridentes dos alarmes.

Aquele vulto, de cesto a tiracolo levando o saco das castanhas, era ele. Bem vivo. O castanheiro. Pertence à geração que veio de Moimenta da Beira, em 1943 (Pacheco, 1997, p. 85).

As décadas de setenta e oitenta são a época onde se regista o choque mais severo entre som e demografia urbana, em que os espaços, mal estruturados para o trânsito automóvel, provocam nas cidades uma reação acústica, cujas características fundamentais se poderão observar com o advento de um estilo de cidadania. Estando vedadas as interações

humanas naturais ou espontâneas no *espaço da interioridade externa da cidade*, o cidadão cresce despido de familiaridade com a permanência da alteridade doméstica.

### **2.5. Quinta janela imaginária de escuta histórica da sociofonia de *sonoridade modelada***

Esta sociofonia é pura antecipação. Será aquela em que a cidade consagra na sua arquitetura, o princípio de igualar a monumentalidade visual à monumentalidade auditiva, sendo portanto uma cidade ecointegrada também no que diz respeito à sua vida acústica. As sonoridades produzidas dentro desta cidade serão atenuadas protegidas ou modeladas conforme a tipologia acústica face às exigências da natureza e da vida humana em sociedade.

Sociofonia com produtores acústicos, na maioria tecnológicos, cujas sonoridades, percussões, zumbidos, musicalidades e outras frequências se encontram em produção modelada, sendo um dos fatores essenciais da modulação sonora urbana não só a previsão em tecnologia acústica da hiperconcentração de produtores sonoros, como os novos sistemas de funcionamento dos dispositivos, as novas motorizações e a conceção urbanística da arquitetura da cidade. E ainda de enormíssima importância a implantação socio instituinte da Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana

As temporalidades: passado e futuro, permanecem no presente não só porque são categorias do pensamento, como porque podem ser referidas, representadas ou encenadas num qualquer presente; presente em que se vive na consagração da perene descontinuidade que é a vida. O presente é o único e exclusivo lugar de espaço-tempo onde pode ser vivido o gigantismo potencial das temporalidades por conceitos culturais e segundo durações variáveis. O presente faz-nos notar que é ele que contém em si, a descontinuidade absolutamente exigida pela condição evolucionária humana. É no passado e nas suas memórias, que o frio do presente congela os produtos do futuro, onde ficam permanentemente sujeitos a fusão. A realidade do passado reside na garantia oferecida pela atualidade do seu permanente povoamento, e porque todas as nossas pessoas apenas só saem do passado quando planeiam lá voltar.

Estas asserções são do nosso olhar, como corolários do Doutor da Igreja que foi Santo Agostinho de Hipona (Agostinho, 2001). Gostaríamos que as sonoridades fossem vistas através desta epistemologia de temporalidade.

Fora do nosso tempo, o recurso ao método OEL possibilita tornar presentes aqueles sons que antes se ouviam, mas que passaram a ser patrimónios da memória e já se não ouvem mais: a fábrica de papel com os seus moinhos de água para diluir os trapos; as serras de serrar troncos, movidas a água, usando a energia das torrentes; o comboio a vapor; a máquina de costura de pedais; o assobiar do vento nas velas de um navio, e de um modo geral todos os pregões, tudo isto constituindo uma forma de consciencialização e de tornar presentes sons de diversas temporalidades da memória.

Os parâmetros agostinianos da temporalidade permitem-nos a trajetória heurística que resultará da pretensão de recriar a fruição de eras anteriores à nossa e de modelar no futuro as sonoridades do agora. O mesmo se aplica ao estudo arquitetónico das cidades onde se pretenda aliar a grandiosidade visual à monumentalidade acústica, tornando presentes alguns cânones dos arquitetos Cistercienses dos conventos/cidade do tempo de São Bernardo de Claraval.

E assim, voltamos a chamar a atenção para a última janela de observação, como se ela nos oferecesse a possibilidade de observar um futuro, que à força de ser tão desejado se tornou num futuro muito antigo. Surge no complemento desses desejos coletivos uma formulação com o formato acústico para esse futuro urbano porvir. De qualquer maneira, as janelas que propomos são imaginárias e a escuta das sonoridades históricas, é virtual. Queremos referir com isto a 5ª Janela de Observação, a das de Sociofonias Modeladas no *Oceano Universal Pansonoro Moderno*, ainda inexistente.

Antes de entrar no estádio desta civilização sonora, num futuro cuja distância temporal desconhecemos, a sociofonia que lhe corresponde, deverá contemplar as áreas da *esperança sonora* de todos os tipos de cidadão: o contemplativo, o musical ritmado e trepidante, o intelectual que gosta de um tapete jazzístico como fundo das suas lucubrações, o espiritual que também gosta de aliar a grandiosidade visual à monumentalidade acústica, as crianças e os seus mundos, os jovens eternos exclusivistas de novos modelos, para os quais a plasticidade e tolerância serão os melhores critérios, os saudosistas que sempre preferem ouvir a sonoridade das gerações anteriores, os que preferem apreciar a vida ao ar livre que ocorre nos palcos sociais da grande cidade do que ir ao teatro, mas também vão ao teatro, ficando, talvez, assim, em melhores condições de o interpretar.

Para tanto, os construtores dos nossos dispositivos auxiliares nas tarefas do dia-a-dia (trabalho, mobilidade ou fruição), em todas as profissões e formas culturais de estar, a

esta data, as suas investigações, terão chegado já aos resultados que propiciam produções sonoras altamente modeladas conforme o ambiente, os limites físicos e a natureza do espaço em que se encontrem...

Do lado da concetualidade filosófica e operacional da arquitetura, as edificações de tendência lisa ou lisa ornamentada, ir-se-ão aos poucos dando conta das vantagens em transferir parte dos desenhos das suas estruturas de monumentalidade visual para a monumentalidade acústica. Dedicaremos atenção mais circunstanciada a esta sociofonia no último capítulo. A sociocultura, ou seja, os hábitos culturais de sociabilidade que, a esses dias, caracterizarão o estar na cidade e respeitarão *os planos, os campos e os espaços* do som. Cada pessoa tem direito ao seu *plano de som* sem que este possa, sem reparo, ser sobreocupado por outros produtores móveis; a conversar com alguém à mesa do café, por exemplo. O funcionamento do conceito dos *campos de som*, melhor dizendo, uma área onde é suposto que um produtor sonoro não acusmático e sem apoio eletrónico se deva fazer ouvir, por exemplo, um professor numa aula um guia turístico ou cultural numa praça. Nos *espaços sonoros* espera-se que a sociocultura respeite a individualidade sonora de um espaço dedicado a determinado tipo de sonoridades, um parque natural, uma sala de concertos, uma feira, uma romaria, uma praia. Admitimos que alguns destes espaços sonoros não só tenham que ser eco integrados em conviências arquitetónicas de acústica prevista, face à funcionalidade objetiva dos locais, assim como os seus agentes em relação a si mesmos, cumpram no interior destes *espaços* os preceitos relativos à compartimentação acústica geral. Tudo se tornará simples quando estes procedimentos estiverem já inscritos numa matriz sociocultural, por efeito da cultura que irá emergindo do bem-estar que, necessariamente, se sentirá ao longo da aplicação dos conceitos para uma acústica urbana com sentido.

Será eloquente lembrar, como exemplo mediador, que nenhum professor gosta de algazarra à porta da sua sala de aula quando está a lecionar. Excetuando os músicos de rua, nenhum músico desejaria desordem sonora no lugar onde está atuar. No cérebro humano normo-ouvinte, um dos mais eficazes estímulos automáticos para início de um novo pensamento é o som. Ora, se o cérebro estiver já ocupado, em algo de responsabilidade, a ingerência ou interrupção sonora será antinatural, incómoda. Na valorização sonora tradicional, a este facto que referimos, chamar-se-lhe-ia distúrbio do pensamento por razões ambientais. Ora porque não de os mesmos fenómenos ocorrer de maneira diferente nas ruas da exocidade?

Como poderão as mesmas pessoas e todos os outros cidadãos que por lá caminham usar tranquilamente o pensamento para lembrar a agenda, os horários, resolver mentalmente alguma questão ou ser criativo, ou assumir pensamentos e comportamentos pendor espiritual nas suas vidas?!

Estas perguntas, sem deixarem de ser retóricas, têm simultaneamente valor exclamativo. É um modo nosso sincrético, que pretende abrir páginas brancas, porque futuras, porque ainda não escritas na história das culturas. Temos consciência que a nossa relação com o usufruto do futuro é do mesmo tipo daquele que uma criança pequena tem com o usufruto do presente. É inegável que as probabilidades de prossecução são muito semelhantes em ambos os casos. Acreditamos, pois, que ou com a nossa ajuda ou com a ajuda acrescida de outros, as páginas brancas agora abertas dessa história futura possam vir a ser escritas. Não queremos deixar que estes futuros envelheçam na displicência heurística da nossa dedicação à cidade.

## Capítulo VI

### SOCIEDADE, CIDADE, SOM E CULTURA DO SOM

#### 1. O Fim do *Oceano Universal Pansonoro Posterior*

No ano 44 antes de Cristo, Júlio César no seu *Senatus Consultum* proclamava que doravante nenhum carro com rodas poderia circular nas ruas de Roma, do nascer ao pôr-do-sol. Por outro lado, no ano 117 depois de Cristo, Juvenal na sua terceira Sátira declarava ser completamente impossível dormir em qualquer canto da cidade. O constante movimento de carros nas ruas de Roma era suficientemente forte para acordar os mortos (Schafer,1997).

Segundo o testemunho de Phillippot (como anteriormente referido), no século XVIII a sonoridade de rua em Paris era “insuportável”. Esta cidade apresentava toda a intranquilidade provocada por uma sonoridade que, apesar de se situar ainda no *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, tinha longos tempos de exacerbamento sonoro, adquirindo episodicamente propriedades de *sociofonia oclusiva*. Não é nosso propósito alongarmo-nos nestas considerações, mas achamos por bem referir que estava instalada grande indefinição nesta época entre *endo e exocidade*, sobretudo no que dizia respeito ao comércio e às atividades dos mesteirais, artesãos, criadores de gado. Dentro de casa, de um modo muito geral, só se estava para dormir ou para abrigo do frio e da intempérie.

Sendo Paris uma das maiores, mais populosas e mais prósperas cidades do mundo, era conhecida pela sua alta densidade demográfica e pela grande concentração nos mesmos espaços ou em espaços ativos muito próximos, provavelmente para favorecer o comércio e a produtividade, os causadores da pressão sonora. Esta atmosfera sociofónica referida para Paris decorria exclusivamente das atividades humanas, portanto, em rigor, não a poderemos classificar de *occlusiva*, visto que dependendo dos comportamentos humanos, podia ser governada e modificada, pois um dos critérios

apurados para que uma sonoridade seja considerada como *oclusiva* ou *fatalismo acústico* é não só ter caráter de continuidade ou persistência nas 24 horas do dia, como não ter a sua produção dependente do ser humano. A oclusividade formal definida, neste estudo, é referente a sonoridades tecnológicas, não produzidas pelo ser humano, nem dependendo univocamente da sua vontade.

O ser humano nos finais do século XX, em sociedade, tenta fazer o que é seu dever fazer, no trabalho, na mobilidade e na fruição. Utilizando, obrigatoriamente, nas suas tarefas, ferramentas especializadas, tecnologicamente muito evoluídas, em que muitas delas produzem sonoridades que desencadeiam insustentáveis atmosferas sonoras, e estas sim, sociofonias de sonoridades *oclusivas* ou *convulsivas* ou os chamados *fatalismos acústicos*.

Ainda segundo a historiografia de Schafer (1997), consideramos pertinente referir a lista de atitudes jurídicas que os responsáveis nas cidades fizeram publicar para condicionar a sonoridade urbana desde 1628 até 1967. Curiosamente a década de sessenta do século XX, década final desta cronologia, corresponde também ao momento cronológico da acústica urbana em que consideramos que, na cidade do Porto, as sonoridades transitam definitivamente do período do *Oceano Universal Pansonorio Posterior* para o *Protomoderno* ou atual com o aparecimento das *sociofonias urbanas oclusivas*. Sublinhemos que, nesta cronologia, as posturas proibitivas de condutas produtoras de som tinham todas elas um denominador comum, o serem incomodativas, e não uma outra razão fundamentada noutra facto extraordinário qualquer.

Schafer (1997) refere que Berna, cidade suíça, constitui exemplo paradigmático através do qual poderemos ter uma ideia histórica das fenomenologias sociofónicas em relação à generalidade das cidades europeias.

A primeira postura em 1625 foi contra: cantar ou gritar nas ruas ou dentro de casa em dias festivos, depois sucessivamente, em épocas diferentes, ano após ano; gritar; chorar ou produzir sons perturbadores aos domingos, por respeito ao sábado; sons perturbadores da noite; conduta sonora incomodativa do descanso à noite iniciando-se regulamentos para os guardas-noturnos; o latido dos cachorros; a perturbação sonora na vizinhança das igrejas; os incómodos sonoros em geral; as perturbações sonoras nas imediações de hospitais ou onde houvesse enfermos; tocar música depois das dez e meia da noite; o trabalho noturno nas indústrias da madeira; de novo, o ladrar dos cães, pela

preservação do silêncio aos domingos; a música em alta sonoridade nas festividades de natal e ano novo; o estalido desnecessário dos chicotes à noite; os sons dos motores e do buzinar sobretudo à noite; o bater dos tapetes e crianças barulhentas; o bater os tapetes e os colchões; o bater dos tapetes e produzir música; perturbar o silêncio aos domingos; crianças barulhentas; os sons perturbadores comerciais ou domésticos. Da última postura legal desta cronologia emitida em 1967, constam os sinos, as buzinas e os gritos dos vendedores como sonoridades perturbadoras como geralmente o são as das festividades, propunha a sua contenção em prol da preservação do silêncio aos domingos, na cidade [*exocidade*] de Berna.

Desta extensa lista de que Schafer nos deu conta, se pode facilmente concluir que é a intranquilidade, a interrupção, a vigília forçada, as condições para o recolhimento e para a oração, bem como o respeito pelos doentes, o que constitui o conjunto de razões que está na origem da totalidade destas posturas jurídicas. A *exo* e a *endocidade* são esquemas estruturais que a sedentariedade<sup>1</sup> humana irá inventando e desenvolvendo ao longo dos tempos, tendo, para além de outros, os sons que se aglomeram, formando uma *sonoridade* produto da atividade de seres humanos vivendo em sociedade, de onde resultam vários sons próximos uns dos outros que podem ressoar mais ou menos, ou ficarem mais ou menos ampliados, conforme as condições acústicas dos lugares onde são produzidos.

---

<sup>1</sup> Dentro das fronteiras deste estudo antropológico, o termo *sedentariedade* exprime a organização social que indica a transição do sistema de vida nómada para o sistema de vida sedentário com a criação ou a ocupação de aglomerados humanos monosituaados. Estamos convencidos que as formações e construções que indiciam cidade (paliçadas, tendas de peles de animais) são muito anteriores à cidade propriamente dita monosituada, mas contém já a essencialidade do que virá a ser genericamente a cidade. Para facilidade no estudo no pensamento na escrita, chamamos-lhe, *cidade teatina*. O modo de vida na *cidade teatina* desenvolve-se não no hipotético momento de uma decisão, mas numa evolução progressiva a partir das razões para descontinuar os esforços do passado, e em direção a uma ideia de sedentarismo, o que pressupõe um pré-requisito sociocultural de gregaridade na atividade. No essencial, constaria esforço gregário, oriundo dos laços parentais já adicionados a outros agrupamentos por critérios diferentes dos da parentalidade, talvez aquilo a que modernamente chamamos de amizade, de ajuda especializadas preferências matrimoniais, ou com esses sentidos. O que ampliava uma multiplicidade de empreendimentos, as inovações, os conflitos, as políticas e todo um universo coperniciano de criações de conhecimento e de avanços culturais e tecnológicos, prosseguindo até hoje, na tentativa constante de inserir, em um único espaço geográfico, delimitado e interdependente (o agregado), todos os condicionalismos para a vida humana. A que se acrescenta à ideia matriz da coletividade, de pertença, as características da geografia de um lugar, e que tomará um nome, ou designação que os identifica naquele local, naquele aglomerado, como grupo social e de proprietários. A prática de cada um desses espaços criados pela disseminação da sedentariedade originava *aglomerados humanos tartarugas*, que seriam necessariamente correlacionados na regulação dos traços da identidade urbana, e em que, portanto, conflituavam, negociavam e se aliavam. E é da leitura possível desta convivência consigo mesmos e com todas as outras cidades que nasce a história, primeiro como arte de narrar, como culto das memórias enquanto nascente de cultura de nacionalismo, e depois também como ciência.

O termo *sedentariiedade* que atrás usamos, achamos por bem desenhá-lo um pouco mais, visto que pode indicar não só uma medida do redimensionamento da problemática que fomos usando no *design* para a investigação, mas também porque confere, quanto a nós, uma linha de solidariedade científica com o *Projeto da Afinação Sonora Mundial*<sup>2</sup> de Murray Schafer.

A *sedentariiedade* aponta os momentos em que, podemos interpretar, aquele tempo, em que cultura gera política enquanto ordenamento estratégico coletivo, dando assim origem a uma sociedade que poderia já não ter como cimento coesivo as relações parentais. Partindo da pressão da densificação da população humana no plano dos quotidianos naquela temporalidade, os seres humanos começam a olhar uns para os outros enquanto coletivos, muito mais possantes que o indivíduo e o seu grupo de parentesco. Já não será qualquer cova, gruta ou abrigo de ramagens que protegerá do temporal o maior número de indivíduos. Inicia-se a construção de abrigos, muito próximos uns dos outros, *tendas e paliçadas abrigos de peles* aqui o indivíduo sentia-se pertença de todo o aglomerado e todo o aglomerado o tomava por pertença. Neste cimento coesivo nasce a cidade primordial, a que por facilidade de estudo, pensamento e escrita chamamos *cidade teatina*<sup>3</sup>, ou seja, cidade primitiva e móvel. As cidades teatinas sob forma de nomadismo duraram até aos nossos dias. Estamos, pois, a referir-nos apenas a fenomenologias no espaço temporal filogenético dentro do grande *Oceano Universal Pansonoro Primordial*. Somos levados a pensar que a sedentarização com a sua *cidade teatina* marca o início formal do *Oceano Universal Pansonoro Posterior*.

Dos universos sonoros humanos que, ao longo do tempo, foram contextualizando ou assumindo aspetos diferentes, o *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno ou Atual*, que contém a *sociofonia convulsiva*, engendrou uma atmosfera sonora que, muito para além de representar incómodos e transtornos, pode implicar estágios de ação distónica

---

<sup>2</sup> Grande parte do material do livro *A afinação do mundo* de Schafer foi revelado pelo estudo internacional chamado *Projeto da Paisagem Sonora Mundial*, que muitas agências financiadoras ajudaram a manter. Consistia numa espécie de movimento cultural para elencar e designar sonoridade amigável e inspiradora e sonoridade desagradável de modo a que a energia desse esforço ajudasse na afinação sonora do mundo por critérios humanos e culturais.

<sup>3</sup> A palavra teatino designa os membros da ordem de S. Caetano. O termo *teatino* deriva do nome da cidade italiana *Chieti*, em latim *theate*, cujo prelado Giovanni Pietro Carafe, primeiro Superior Geral da Ordem dos Clérigos Regulares de S. Caetano, foi depois eleito papa, com o nome de papa Paulo IV. O cargo de *papa* é o mais alto da hierarquia católica, que para os cristãos significa também ser o diretor espiritual de todos os cristãos do mundo. A antonomásia *teatinos* pelo uso popular através dos tempos deu origem à expressão “*sempre teatino de cidade em cidade*”, no sentido de conotar a comunidade e os sujeitos com a qualidade de *errância*.

nos possíveis processos maiêuticos do desenvolvimento, e também perdas culturais na tradição gregária e, como já atrás referimos, doenças várias no indivíduo.

Na caracterização das populações, a família urbana, como a da cidade do Porto, no dealbar do século XXI, é constituída por outras gentes, com hábitos culturais inexistentes nos inícios do século anterior. As condições socioeconómicas, político-militares, culturais e urbanísticas, em que hoje se vive, são muito diferentes daquelas que existiam na urbe nos meados do século XX.

Sabemos que há muitas exceções, mas de um modo geral os cidadãos de qualquer estatuto profissional, de qualquer credo político ou religioso, vivem numa casa equipada com os mais variados eletrodomésticos, com acesso às comunicações incluindo aparelhos de reprodutibilidade multimédia, comunicações de alta tecnologia de alcance mundial e computadores pessoais utilitários. Este equipamento é sobretudo de uso corrente na *endocidade* e não causa qualquer perturbação sonora na *exocidade*. Mas, para que funcione e para que funcione bem, exige do utente comportamentos atentos e cuidadosos. O que nos leva a considerar que as capacidades destes cidadãos para colaborar na melhoria ecológica das condições de vida nas cidades é muito mais sólida que o de gerações que os precederam (Rodrigues, 2013).

Recordamos que o que foi concluído acerca das sonoridades perturbantes atrás enunciadas, e que se situavam nos finais do período *Oceano Universal Pansonoro Posterior*, era que aquilo que, de facto, estaria em causa como motivação ou como mobile das posturas urbanas proibitivas de sonoridade, era o incómodo por ser-se interrompido, por não poder dormir ou descansar, por não se poder pensar devidamente, o desrespeito pelas pausas religiosas ou pelo descanso dos doentes, situações que causariam viva irritação em toda a gente.

A situação hoje, se bem que seja psicologicamente equivalente, já não pode ser regulada por modos puramente culturais, depende de complexas questões científicas encarregadas do fabrico, manutenção e suporte de uma miríade de dispositivos produtores de sonoridade eletrónica na *exocidade*. Sublinhemos que são nessas tecnologias que assenta toda a nossa estrutura política, cultural, social e económica. Não se podem parar sob pena de pesados danos. Porém, com o apoio de progressivos avanços científicos, técnicos e culturais, podem os constituintes sociofónicos ir sendo modelados na justa medida em que esses avanços se vão registando.

Mantemos, no entanto, um denominador comum de problemática, i.e., a sonoridade urbana incomodativa a decorrer, nas sociofonias humanas residuais em espaços urbanos de *exocidade*, embora numa perspetiva hodierna de sonoridade, são os locais de trabalho (armazéns, oficinas e ateliês), escolas, hospitais, estações de comboio, aeroportos, igrejas, salas de espetáculos, restaurantes, hotéis, cafés que poderão constituir um denominador comum de problemática, aos quais não nos referiremos pois estão fora do alcance do nosso estudo.

Simmel chamou de tragédia da cultura aos aspetos de incompletude dos paradigmas da vida urbana, a que juntou o som da cidade (Cassirer, 2004). Estes aspetos são ainda referidos por Rocha, Vedana e Barroso (2008, p. 1).

[...] A paisagem sonora do mundo urbano contemporâneo tem sido apontada por muitos estudiosos das condições ambientais nas grandes cidades como a responsável pelo *stress*, a irritação e o desgaste físico e emocional de seus habitantes, cada vez mais submetidos à pressão da artificialidade tecnológica do seu ambiente psicosocial. Neste sentido é que as sonoridades da vida urbana advindas das profundas mudanças culturais das sociedades ocidentais, marcadas pelo rápido crescimento urbano e industrial, a movimentação demográfica e as novas tecnologias podem ser enfocadas como parte dos estudos sobre o fenómeno da tragédia da cultura apontado por G. Simmel, em fins do século XIX.

Para o autor, se podemos fechar os olhos em situações em que estamos vulneráveis e expostos, os ouvidos, pelo contrário, permanecem abertos a mercê do horizonte acústico em que se vive. Estes comentários do autor (Schafer, 2001:680) nos permitem pensar, portanto, o tema do ruído (som indesejável) na paisagem sonora das grandes metrópoles como parte do que G. Simmel denominou, a tragédia da cultura. [...]

A visão antropológica destes temas careceu, neste preciso ponto, de um esclarecimento pluridisciplinar, sobre que preocupação terá sido divulgada para o social, do modo como a ciência se tem ocupado do tema das sonoridades urbanas, *exocitadinas*, sobretudo, desde a década de sessenta até aos nossos dias. Se excetuarmos a arquitetura que se esforça para nos livrar da invasão das sonoridades *exocitadinas* à *endocidade*<sup>4</sup>, e também os estudos essencialistas da física acústica, e até da etnomusicologia. Nas restantes ciências sociais, sobretudo, na antropologia, a música e a sonoridade têm vindo a ocupar um lugar marginal, fora dos objetos normais da investigação (Ribeiro, 2007). Ainda, segundo este autor existem razões válidas para que estes estudos possam adquirir novo estatuto. Estamos a referir os antropólogos que sendo claros acerca do que se fala quando referem a música, (Bastos, 2014), o mesmo não acontece a propósito das restantes sonoridades. É neste plano de considerações que a nossa investigação começa o esclarecimento da natureza do presente estudo. Já Voilmy (2009) comparado com

---

<sup>4</sup> Dentro das nossas casas, cafés, restaurantes, escolas, hospitais, fábricas, oficinas, ateliês, estações de comboio, de autocarros ou metro, aeroportos... *exocidade* o espaço de convívio da cidade e das pessoas com o ambiente natural.

Ribeiro (1997) e Bastos (2014), se expressa um pouco mais dizendo que as fontes de poluição “sonora” foram alvo de muitos estudos de investigação, em física acústica, ciências do ambiente, em medicina do trabalho. Contudo, refere que não é muito grande a quantidade de trabalhos publicados. Conclui que o som ou como ele diz o "barulho" constitui um importante desafio à qualidade de vida, ao equilíbrio ambiental e ao bem-estar urbano. Seria, portanto, de esperar um maior interesse por parte da comunidade científica desta área de especialidade.

Pelo facto de a nossa formação académica ter sido muito centrada na educação de surdos, o estudo do som foi sempre encarado como portador de um sentido, e para o qual usamos desde finais da década de sessenta muitos recursos eletrónicos para que as crianças surdas se iniciassem no reconhecimento de sensações sonoras, pois o som com significado linguístico apenas seria adquirido na medida em que o surdo o pudesse ouvir (Tomatis, 1954). O som funciona como que a sintaxe do pensamento. Sabemos que a imagem não cumpre tão bem esse papel.

Será altura para deixar uma inquietação científica sob a forma de pergunta: O que é ouvir? Excluimos, liminarmente o contributo algo confuso de Rodaway (1994). A pessoa surda, apesar de não ter acesso algum à sensação sonora, pode perceber as vibrações mesmo as mais ligeiras que decorram da sonoridade. Sendo assim o surdo substitui a perceção da sonoridade pela sua vibração, e o som específico pela consciência que ele existe. Também sabe como proceder para que determinado som aconteça, mesmo que o não oiça. Ou seja, o surdo substitui a audição pela consciência ativa de que ela existe. Substitui a sonoridade pela vibração. E substitui o som específico pelos seus modos de produção. Sabemos pelos estudos etnográficos que o surdo gosta de dançar e, regra geral, dança bem. O som para o surdo continua ainda assim sendo uma categoria importante na estruturação do pensamento.

Para o normo-ouvinte, não há som a que não equivalha algum julgamento psicológico. O som vago, arrastado que vem da janela é som de rua sem sentido. Quando a janela deixa entrar baixas frequências em alta intensidade, o surdo na sua perceção vibratória do som sabe que poderá ser sonoridade de rua sem sentido. Ou seja, o pensamento é uma inevitabilidade do acontecimento sonoro, na sua presença e na sua ausência. Para o surdo, a área sensorial que equivale à audição é a unidade de *feedback* composta por gesto ou por movimento que ele colhe nas reações dos normo-ouvintes. Para os *sonáfragos*, é a partir dos resíduos auditivos que elaboram as racionalizações possíveis,

que se vão complexificando com as unidades de *feedback* sonoro que recolhem nos normo-ouvintes. Como referimos, os surdos apreciam a dança, e geralmente se as condições de emissão sonoras forem adequadas, dançam bem. Não ouvem a música mas sentem os ritmos vibratórios, o que lhes permite o acerto na dança. Os surdos educados falam e percebem o som com significado linguístico, apenas através de leitura labial. No estudo das sonoridades urbanas, o som é importante mesmo para os surdos, e para os *sonáfragos*, adultos ou crianças. O mundo da audição não reside só nos sons com significado linguístico ou musical, gestos e vibrações também são sonoridade.

### 1.1. O motor chega à cidade, a arte dá as boas vindas à tecnologia

Originária de um étimo grego, a palavra *ode* indica um hino de louvor a uma pessoa, a uma organização ou um acontecimento. *Ode triunfal* é o título de um poema modernista, futurista de um dos heterónimos de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, que abre amplamente o manto do espanto e da exaltação, tecido com todo o engenho das palavras das ideias no poema dedicado à revolução industrial na Europa.

O tempo do poema concentra-se em um só plano, um só momento, em que o passado, o futuro e o presente se tornam complanares.

O poema modernista, sensacionista, futurista onde até a marginalidade é considerada, não obstante acarretar consigo a crise e a convulsão potenciais, constitui uma ode aos novos tempos, à máquina na sua estética não aristotélica, de força, pujança e rapidez. A máquina cuja potência surge representando em um lapso, muitos trabalhos, muitos pensamentos, muitos produtos, muitas matérias, muitos homens.

Álvaro de Campos refere-se focando, não só a máquina e o seu motor, mas também expressamente a sonoridade industrial. Usa onomatopeias, comparações, elabora paralelos eloquentes, constrói sinestésias para referir os motores, as engrenagens, as correias, toda a atmosfera trepidante onde a máquina respira, olhando a máquina, diríamos nós, colando-nos ao poeta, a sorvedora de suores a haver.

Ode Triunfal

[...]

*Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!  
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!*

[...]

*Fraternidade com todas as dinâmicas!  
Promíscua fúria de ser parte-agente  
Do rodar férreo e cosmopolita  
Dos comboios estrénuos,*

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

*Da faina transportadora-de-cargas dos navios,  
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,  
Do tumulto disciplinado das fábricas,  
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de transmissão!  
Horas europeias, produtoras, entaladas  
Entre maquinismos e afazeres úteis!  
Grandes cidades paradas nos cafés  
[...]*

Álvaro de Campos

No raiar do século XX, as notícias dos avanços tecnológicos conferiam um espírito elevado de esperança no futuro. Adivinhavam-se desenvolvimentos com a chegada das tecnologias numa sociedade onde forçosamente tudo iria mudar, tudo teria de ser diferente, pelo repartir árduos esforços com a máquina, e albergar o sonho que viria a ser uma realidade, a viagem, tão calorosamente panorâmica, a conferir mobilidade a todos os cidadãos na organização sedentária da cidade.

*Os cavalos a vapor* de James Watt terão originado a revolução industrial, as *carruagens sem cavalos* evoluíam sem parar e iriam até à década de sessenta transformar, de um modo irreversível, a cidade, os seus hábitos, as rugas da sua face, o seu modo de olhar o perto e a distância, a sua arquitetura, a pintura, a escultura, a música.

No meio de todos e de tudo, crescia também o demónio marginal, do sofrimento e da aniquilação, parasitando nos manípulos das máquinas, nos carris dos comboios, nos armazéns da mercadoria, nos gabinetes políticos e empresariais do planeamento e até nas universidades. Hiroxima e Nagasaki viriam, em breve, ser neste plano palcos da apoteose em um só ato o término desta Revolução Industrial, que a poesia de Álvaro de Campos não podia contemplar.

Mais familiares e muito mais úteis, iam sendo fabricados e aperfeiçoados, veículos automovidos de todos os tipos e para todas as funcionalidades. A mecanização invadia o quotidiano. Nas ruas das cidades, o automóvel pululava conduzido por seres humanos orgulhosos nos seus progressos.

Quando o compositor norte-americano Georges Gershwin utilizou buzinas de velhos automóveis na sua partitura do filme, *Um Americano em Paris*, não o fez com sentido crítico, nem em busca de um efeito grotesco mas sim como exaltação, através da música, do fascínio acústico derivado do movimento de uma grande capital: para Gershwin, esse mundo confuso de ruídos vários tinha uma beleza própria. (Almeida, 1987, p. 563).

O filme *Um Americano em Paris* é um dos mais célebres e admiráveis Musicais do mestre **Vincente Minnelli**, que a partir da música de **Gershwin** criou uma obra deslumbrante de graça, poesia e imaginação. [...] Depois, para além da música, "Um Americano em Paris", é ainda uma delirante e magnífica evocação pictórica e nostálgica. De Duffy a Toulouse-Lautrec, passando por Renoir, Utrillo, Rousseau ou Van Gogh. A música, o cinema, a dança e a pintura conjugam-se em algo indefinível, que só mestre Minnelli poderia ter

criado com tal sentido de puro espectáculo apoteótico.<sup>5</sup>

Deste rumor tecnológico do século XX, o titubeante cinema que irá representar a nova cidade nascente, ser a sua memória, dar vida e fazer renascer muitas histórias, vai atingindo a adultícia.

A análise de filmes para o estudo das sonoridades é uma das abordagens próprias da antropologia visual. Sendo o cineasta portuense, Manoel de Oliveira, considerado em muitos aspetos pioneiro na história do cinema, tendo quase a idade dele, escolhemos alguns dos seus filmes rodados no Porto, como terreno etnográfico, nomeadamente *Douro Faina Fluvial* (1931), *O Pintor e a Cidade* (1956) para além de outros como *Aniki Bobó* (1942) e *Porto da minha Infância* (2001), para analisarmos a forma como construiu o seu ouvir e o seu olhar, focando momentos, de determinadas temporalidades da cidade. Como referiu Mead (1995) a tecnologia cinematográfica permitiu conservar esses momentos inalterados até à atualidade, dando-nos a nós hoje a possibilidade de estudos que, de outro modo, teriam sido muito difíceis ou mesmo impossíveis. Ou como refere Nunes (2009), o cinema como tecnologia de registo da memória.

Há uma forma especial e única de encarar o cinema por Manoel de Oliveira, que confia numa entrevista a Ana Sousa Dias:

[...] «Há uma frase do [Jean-Luc] Godard que diz que o cinema nem é uma arte nem é a vida, é qualquer coisa entre as duas. Eu não estou completamente de acordo mas, de facto, nenhuma arte simula a vida como o cinema. Todavia, não é uma vida. Também não é propriamente uma arte. Porque é uma acumulação, uma síntese de todas as artes. O cinema não existia sem a pintura, sem a literatura, sem a dança, sem a música, sem o som, sem a imagem, tudo isto é um conjunto de todas as artes, de todas sem excepção.

Colocamos em anexo o filme: *Cidade Aqui e Além*, que tenta numa linguagem simples, compondo um estilo de olhares rápidos, muito próximo daquele que usaria para fazer um relato-notícia para documentar vinte e quatro horas da vida na Ribeira do Porto. O modo de observação *flannêur*, que Canevacci (1993) amplamente usa e explora nas suas aproximações antropológicas, que achamos ser o mais próximo do encontro com o real, acabou, porém, por revelar-se insuficiente já que a observação no distanciamento do olhar, ou no alheamento estruturado, não parte de esquemas preconcebidos, não quer perder-se na cidade para se voltar a situar, construindo-a a partir das suas múltiplas expressividades. Este método usado por Canevacci resulta pouco reflexivo quando, no estudo etnográfico, a ausência do confronto próprio das etnografias urbanas sedimenta logo as primeiras impressões da observação. A aproximação metodológica que A

---

<sup>5</sup> Comentário retirado do portal da RTP, em 20 de dezembro de 2014: <http://www.rtp.pt/programa/tv/p13304>.

*Cidade Polifónica* sugere, deixa-nos com graves falhas quando procuramos as representações que a *endocidade* escolhe encenar na cultura de *exocidade*.

Tentamos realizar um segundo filme, reflexivo, com uma atitude de liquidez de visão fílmica inspirada em Bauman (2001) e com estudos etnográficos circunstanciados, utilizando a observação etnoacústica *OEL*, bem como previsões de montagem sonora usando a *Convenção Digital* (Rodrigues, 2012) e o cine escuto (Rouch, 1978).

O filme ficou praticamente concluído, muito mais vivo e sugestivo que o anterior, devido às suas múltiplas narrativas (o trabalho do homem que pilota o barco, o trabalho na cabine das embarcações, nos restaurantes, na orientação turística, na oferta de serviços, na receção de turistas nas caves do vinho do Porto, vida noturna, animação de rua, transportes públicos...). No entanto, não vai ser possível colocá-lo em anexo, devido a constrangimentos decorrentes dos prazos académicos no calendário da tese, a problemas com o equipamento técnico e também e sobretudo problemas de saúde. Este filme foi realizado como contraponto ao filme *Câmara do Ouvir Câmara do Olhar*. Contudo, continuamos convencidos de que a primeira versão do filme *Cidade Aqui E Além*, mesmo com as insuficiências que criticamente lhe apontámos, nos leva a compreender que os dois filmes escolhidos de Manoel Oliveira, focando as mesmas gentes, as mesmas praças e o mesmo rio parecem, no entanto, documentar, dois lugares, que nas imagens e nos sons do filme surgem tão completamente diferentes. A diferença deve-se apenas à duração que os separa e ao povo que os habita. A sonoridade ambiental é entre outras realidades, disso testemunha. Não obstante, há invariâncias, monumentalmente notáveis e que são definidas pelas linhas das estruturas físicas que referenciam a arquitetura no exato local geográfico da cidade que as memórias povoaram.

## 1.2. A sociedade crisálida

No campo da música, por volta de 1921, Varèse, um compositor francês naturalizado americano, vê a América como uma terra do futuro, país onde são possíveis todas as maravilhas do progresso. Discípulo de Strauss, ouvindo-se na sua música já algo de Schoenberg, mas é o *Novo Mundo* que o fascina. Compõe a sua música mais conhecida, *Amériques*<sup>6</sup>, ode musical ao *Novo Mundo* e ao progresso, onde a musicalidade é feita

---

<sup>6</sup> A composição de Edgar Varèse, *Amériques* foi consultada em 20 de dezembro de 2014, e pode ser escutada no portal: <https://www.youtube.com/watch?v=xz87TReEtY>.

com o som de motores, o som de dispositivos hidro e pneumovascularizantes, as sirenes, as transmissões. Em *Amériques*, embora não contenha sons do exterior, apercebemo-nos da existência de um novo espaço na ideologia musical, sonoridade não humana, um novo cansaço, engrenagem, precisão, estranhamentos sonoros, cadências, ritmos, melodias e requiebros que o ser humano nunca antes tinha usado como os sons tonais ecoantes. Ao longo da carreira, promoveu a sua visão de instrumentos novos de música com sonoridades eletrónicas. Sons de modernidade vão entrando na vida das pessoas.

Pierre Schaeffer, a trabalhar na *Office de Radiodiffusion Télévision Française ORTF*, em 1936, em Paris, atento ao encantamento de uma época que dá por si a olhar face a face e no presente, rostos do futuro, embalado no fascínio da sonoridade independente que a maquinaria provocava, cria uma nova música, a *música concreta*, de que é exemplo o seu exercício mais conhecido *Études des Chemins de Fer*.

Nesta onda de estética sonora, aparece o primeiro instrumento musical inteiramente eletrónico, o *Theremin*, criado e patenteado em 1929 pelo russo Léon Theremin. Este instrumento eletrónico é operado com ambas as mãos no ar, entre duas antenas, uma interfere no espaço radioelétrico, modelando as frequências e a outra de igual modo, mas por relação a uma outra antena, modela as intensidades podendo assim os virtuosos do theremin executar peças musicais sem que o músico tenha contacto físico com o instrumento<sup>7</sup>.

Parecendo estar a agir pelos seus próprios meios, esta época invade todos os espaços da atividade, da crença, da cultura humanas e arranca à sociedade as suas antigas vestes. A sociedade já não se reconhece, nua, sem passado que lhe conceda o entendimento para receber e lidar com a modernidade industrial que se infiltra sem autorização prévia, permitindo que o devir se instale em todos os cómodos da cidade. Fora dos velhos casulos medievais, forças vivas da cultura humana regeneram estilos e forças e vão também assumindo outras formas. E a cidade fica olhando surpreendida a entrada em cena da nova personagem, a máquina como parceira.

Em 1916, em Zurique durante a Primeira Guerra Mundial, o movimento Dada aparece a partir de um grupo de fundadores de onde resulta o manifesto atribuído a Tristan Tzara

J'écris un manifeste et je ne veux rien, je dis pourtant certaines choses et je suis par principe

---

<sup>7</sup> O thereminista Dr. Samuel Hoffman executa ao theremin a peça musical *Over the Rainbow* escrita por Harold Halen em 1939 para o filme *O Feiticeiro de Oz*, e pode ser ouvido no portal que foi consultado em 20 de dezembro de 2014 em <<https://www.youtube.com/watch?v=K6KbEnGnymk>>.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

contre les manifestes, comme je suis aussi contre les principes [...] J'écris ce manifeste pour montrer qu'on peut faire les actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration; je suis contre l'action; pour la continuelle contradiction, pour l'affirmation aussi, je ne suis

ni pour ni contre et je n'explique pas car je hais le bon sens. [...] L'œuvre d'art ne doit pas être la beauté en elle-même, car elle est morte [...] (Tzara, 1918)<sup>8</sup>

Ainda antes da segunda Grande Guerra, Marinetti, ideólogo e jornalista, publica o seu *Manifesto Futurista*, pelo início de uma nova arte livre, capaz de expressar os dinamismos da nascente sociedade industrial. As ideias de Marinetti, inovadoras, essencialistas e divergentes, acabaram por ser o facilitador da transferência das ideias dos anarquistas para a ideologia fascista (Marinetti, Filippo T., 1980). Marinetti chegou a ser ideólogo apoiante de Benito Mussolini.

Em 1924, André Breton publicou o *Manifesto Surrealista*. A atitude realista, por oposição à surrealista, é vista como fruto da mediocridade, do ódio e da presunção rasteira. O surrealismo é antes de mais uma atitude perante o mundo, cuja centralidade é o desejo e o sentimento que procuram estabelecer uma linha de seguimento entre o *eu* e o *objeto* e isso implica uma postura lírica, com que os pintores e poetas se familiarizaram ao procurar entender os mistérios dos objetos com forte valor afetivo. A eficácia do desejo e do sentimento expressa-se ao criarmos o princípio cultural da crença na magia. Os objetos não nos falam de outra coisa senão de nós mesmos (Durozoi e Lecherbonnier, 1972).

Mesmo as áreas mais conservadoras da sociedade, como o catolicismo, com sede em Roma, no Vaticano, deram mostras de querer aceitar e perceber, cada vez mais, as dinâmicas seculares das novas sociedades industriais, uma atitude de inclusividade institucional e doutrinária, face ao que pareciam ser atos de vontade da história nas suas ideias, atitudes e valores. Sob o pontificado do Papa João XXIII, é convocado o Concílio Vaticano II com a bula papal *Humanae Salutis*.

Em 1995, o Papa João Paulo II classificou o Concílio Vaticano II com o "*um momento de reflexão global da Igreja sobre si mesma e sobre as suas relações com o mundo*". Ele acrescentou também que esta "*reflexão global*" impelia a Igreja "*a uma fidelidade cada vez maior ao seu Senhor. Mas o impulso vinha também das grandes mudanças do mundo contemporâneo, que, como "sinais dos tempos", exigiam ser decifradas à luz da Palavra de Deus*".<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> O manifesto pode ser lido na íntegra em <<http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-Dada-Tzara-1918.pdf>>. Consultado em 10 de dezembro de 2014.

<sup>9</sup> Portal do Vaticano. [Em linha]. Disponível em : <[http://www.pcf.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/speeches/2000/jan-mar/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_20000227\\_vatican-council-ii\\_po.html](http://www.pcf.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000227_vatican-council-ii_po.html)>. [Consultado em 20 de Dezembro de 2014].

Socorrendo-nos do pensamento de Dabrowski (1972), será acertado acreditar que fruto desta desintegração positiva, o papel que a humanidade sempre teve e tão mal o desempenhou, mas que terá de se ir preparando para desempenhar bem, o ser mãe de si mesma, tomar bem conta de cada um dos seus, num exercício materno de intemporal continuidade, reconhecendo os atos de vontade da história

### 1.3. Da escuta primordial ao Som da Cultura e à Cultura do Som

Perante o estado pouco natural que a sonoridade urbana apresenta no que respeita aos ambientes acústicos e aos seus preocupantes efeitos<sup>10</sup>, somos despertados para a realidade que os adultos antes de o serem são primeiramente crianças, e as crianças para serem adultos bem formados e saudáveis precisam de qualidade ambiental, no local em que vivem. Consideramos que será de inegável importância o referenciar alguns aspetos desse desenvolvimento em ambiente acústico urbano e que se pretende seja adequado ao desenvolvimento infantil.

Os estádios do desenvolvimento humano através do *Oceano Universal Pansonoro Primordial* repetem-se nas fases do desenvolvimento na vida de cada bebé<sup>11</sup>. Não atribuímos a esta afirmação autenticidade biogenética. Achamos que ela é real, apenas no sentido do desenvolvimento cognitivo ou psicomotor, ou seja, o bebé necessita dos fatores ambientais para se desenvolver, tal como o homem, enquanto espécie, precisou em igual prioridade das ocorrências da evolução do quadro cognitivo ou psicomotor (do ser primordial ao ser humano, do bebé ao homem adulto).

No nosso entender, fundamentado em Fonseca (1995) e em Gallahue e Ozmun (2001), a criança atravessará as mesmas fases de desenvolvimento que o homem ao longo do *Oceano Universal Pansonoro Primordial*. Iniciará primeiramente uma *fase primordial*, outra *estrutural* e a *última cultural*. Da interação entre o ser humano, nas áreas

---

<sup>10</sup> Em 2004, foi publicado um artigo sobre a doença vibroacústica donde ressaltamos o seguinte excerto: "Em 1987, efectuou-se a primeira autópsia de um doente falecido com DVA. O alcance das lesões induzidas pela exposição ao RBF era espantoso e a informação colhida condicional, ainda hoje, muitos projectos de investigação em curso. Em 1992, iniciaram-se os estudos em modelos animais expostos a RBF numa tentativa de obter conhecimentos mais profundos sobre este vetor acústico da doença" e mais adiante "A legislação referente ao ruído, presentemente adoptada, é inadequada e é um poderoso travão ao avanço científico. A DVA nunca poderá ser reconhecida como uma patologia ambiental e ocupacional sem que o agente causador - o RBF - seja também reconhecido e adequadamente avaliado" (Castelo Branco e Pereira, 2004, p.3).

<sup>11</sup> A frase "a ontogenia recapitula a filogenia" data de uma publicação do *Quarterly Journal of Microscopical Science* de 1872. (Foi Haeckel quem inventou os termos "ontogenia" e "filogenia", além do hoje familiar "ecologia".) Contudo essa ideia de que a ontogenia recapitula a filogenia está hoje desacreditada pelo menos na sua aceção biogenética evolucionista.

perceptivas, recetivas e expressivas, durante a fase primordial, a maior relevância vai para as áreas perceptivas; na fase *estrutural*, para as expressivas e na fase *cultural*, a relevância é de igual grau para todas as áreas, embora, nesta última fase, o contexto seja mais em uma mesologia natural, cultural e sociológica que em uma mesologia genética. Tal como nós a focalizamos, ao longo dos *Oceanos Universais Pansonoros* seguintes, a audição evoluirá segundo a teoria da *Formação Social da Mente* como o defendido por (Vygotsky, 1991).

No interior destes processos, defendemos as epistemologias do *desenvolvimento do período genético humano* apontadas na análise estrutural piagetiana (Piaget, 1964). Muito resumidamente, os desenvolvimentos a partir das primeiras experiências dos períodos mais sensoriais e motores com montagens hereditárias que vão enriquecendo esquemas de ação e operações mentais, cada vez mais complexas até às representações e às conservações, operações na ausência dos modelos reais, em que como invariantes ao longo de todos os períodos temos: o mecanismo que anteriormente formado potencializa a experiência atualizante, complexificando os esquemas de ação em pensamento com lógica formal, passando, portanto, pelas fases sensório-motora, intuitiva, da função simbólica e do pensamento com lógica proposicional.

De acordo com Ajuriaguerra (2004), ao sublinhar parâmetros da genética estruturalista Piagetiana, assinala que não se deve separar o estudo do sujeito, do objeto e da bipolaridade de ambos, ou também a máxima de Wallon (1942), “*O menino que sente vai a caminho do menino que pensa*”, podemos exprimir os nossos semifundados receios de estarmos já hoje numa ontogenia descompensada, mas não nos foi possível, consultar, realizar, ou obter por *metodismo cooperacional*, algo de carácter definitivo que cientificamente fundamente estes receios.

Acabados de chegar a este planeta, os bebés deverão sentir no ambiente algo que os receba com nexos, que para além da nutrição e da homeotermia, corresponda a algo afetivo, natural, ou racional construtivo ou estético que, no seu conjunto, constitua o *corpus* do chamamento humano. Temos, pois, como ponto assente que se o cérebro reage melhor e mais rapidamente ao estímulo sonoro que a qualquer outro, sem dúvida que, sendo o som fundamental da sonoridade urbana, o *fatalismo acústico* (Rodrigues, 2011), este pseudo ecossistema de cidade está a exercer uma influência que tende ao desenvolvimento de processos de assimilação, acomodação e adaptação para a vida no “sem sentido atmosférico acústico”, com consequências que não sabemos determinar. A

*exocidade* é forçosamente parte importante do horizonte da *endocidade*, onde preferencialmente vivem os seres humanos enquanto bebês na qualidade prenhe de virem a ser futuro da humanidade.

O que nós aqui colocamos em causa é a capacidade de a *cidade* produzir *sonoridade* respeitando estes condicionalismos na ontogenia humana. Sublinhemos ainda, prosseguindo apreciações concisas, já atrás iniciadas, que sensações não são perceções. As sensações precisam de ser organizadas para que, em termos de realidade mental, assumam a categoria de perceções (Piaget, 1964), passo para o qual serão necessárias, para além de outras integridades, uma certa constância do estímulo externo.

A arquitetura da cidade é o resultado expressivo na continuidade evolutiva da organização demográfica, um construto humano fruto evolutivo de energias diversas acumuladas em certos pontos fulcrais, conhecimento, espiritualidade, conflito, capital, competências individuais, espaço-tempo, estéticas, tecnologia específica, vontade política.

Após construída, a sua primeira identidade parece ter sido a de querer ser cidade *tartaruga*, mas sai do controlo direto de todos aqueles que foram imprescindíveis para a sua construção, primeiro, porque não estarão sempre no mesmo espaço-tempo da cidade, depois porque, mesmo estando, os que lá vivem adquirem direitos de existência, de inclusão, de participação bem como o usufruto dos seus serviços que são mantidos também por atitudes gremiais da totalidade dos cidadãos ou da comunidade das cidades que é o país. Por esta razão, podemos individualizar a cidade na figura de uma pessoa coletiva e atribuir-lhe responsabilidades para que se instituem evolutividades desconstrutoras das disrupções ambientais ou culturais.

A sonoridade urbana, portanto, para além de caótica<sup>12</sup> e não corresponder a uma ação humana, não liberta a escuta das sonoridades agradáveis ou desagradáveis das ações mais ou menos úteis ou mais ou menos belas, mas camufla-as todas. Boa audição urbana sem ser filtrada por nenhum critério é aquela em que se ouve, se discrimina e se identifica distintamente o som de cada ação de cada produtor acústico, libertando assim a racionalização crítica da escuta, com a qual se formará a cultura dominante sobre a sonoridade urbana e que instituirá a força sistémica de filtro cultural, através da

---

<sup>12</sup> Referimo-nos àquilo que chamamos de *sons de búzio e fatalismo acústico*.

cooperação metódica. Dentro deste objetivo estratégico, está sem dúvida contido o espírito do Projeto da *Afinação Sonora do Mundo* de Schafer.

Continuando na ideia do desenvolvimento infantil, a criança até aos 24 meses percorre um período da chamada inteligência sensório-motora e que é anterior à linguagem e ao pensamento propriamente dito. Neste período a criança vive um desenvolvimento mental extraordinário, a sua evolução psíquica consiste numa conquista através das percepções e dos movimentos de todo o universo prático que a rodeia. O recém-nascido tudo chama a si ou, mais concretamente, ao seu próprio corpo no ponto de chegada, que se vai definindo como o iniciar da linguagem e do pensamento. É verdadeiramente uma revolução copernicana, esta que o recém-nascido vai vivendo. O essencial das construções mentais do primeiro e segundo estádios mantêm-se sendo depois desenvolvidas, nos períodos subsequentes, com a inclusão de elementos novos e estruturas originais que as distinguem dos períodos anteriores. Assim um novo estágio caracteriza-se não só devido a novas estruturas cognitivas, evolutivamente surgidas da intensa relação com o meio, mas sobretudo de formas de equilíbrio superiores e mais estáveis com uma mais evoluída hierarquia das condutas (Piaget, 1964).

Concluimos que qualquer lugar de *exocidade*, rua, viela ou jardim, que sofra de falta de silêncio não será com certeza, visto à luz do pensamento dos autores considerados, um lugar saudável para as crianças crescerem e a essa disfunção ambiental poderão corresponder desvios na hierarquização das condutas das infâncias, que se prolongam depois nos adolescentes e nos jovens, como já anteriormente tentamos dizer.

É quanto a nós relevante referir-se a cidade com falta de silêncio a fim de podermos concluir sobre a necessidade de conhecer o potencial de causalidades graves, a partir da sonoridade urbana, no desenvolvimento do ser humano enquanto ser inteligente e social.

Para além desta falta de silêncio urbana ou espécie de daltonismo acústico; há o não reconhecimento físico do silêncio como valor cultural e bioacústico na ecologia humana; a não ser para poder dormir e em estados psicológicos de intolerância generalizada, um não ser capaz de sentir o silêncio como necessidade, e como condição de vida em equilíbrio. Dificilmente, o silêncio ou a sonoridade primordial, ocorrem com a frequência que baste, para que as suas durações e repetições possam vir a revestir a sonoridade urbana com uma natureza renovada (Deleuze, 1988) feita de sensações, percepções, assimilações, adaptações, hábitos e cultura, que possibilitem o surgimento de

novos quotidianos (Certeau, 1990) com marcas da evolutividade sonora que desejaríamos.

Nestas nossas complicadas cidades hodiernas, a cada passo na *endo* ou na *exocidade*, surgem aparelhos de alta tecnologia e onde até uma simples porta pode estar a ser auxiliada por dispositivos com inteligência artificial, e que certamente terão sonoridades raras e subtis, adicionantes ambientais amigáveis no sentir dos que eventualmente por lá costumam passar e, a que um ouvido inspirado poderia chamar, ou traduzir em musicalidade ou outro qualquer adjectivante cultural, se o *fatalismo acústico* os deixasse soar libertando essas escutas.

Flagrantemente e adensando a complexidade urbana, vão aparecendo os sem-abrigo que para além de sofrerem de uma certa invisibilidade urbana, vão dormindo ao relento junto a caixas ATM, mesmo sob as tecnologias de observação dos esquemas de segurança na cidade e, por vezes, próximo às suas cabeças poisadas no cimento do chão, jaz um quase irreconhecível pequeno telemóvel, meio escondido num papel.



**Figura 22** - Sem abrigo na exposição *Street Art*,  
Espaço AXA, Porto [24-05-2014]  
Copyright © Carlos Miguel Rodrigues

Desde a mais tenra infância que aprendemos a sentir e a descodificar os sons, continuamos depois a tentar percebê-los, integramos alguns dos seus sentidos ou a ausência total deles. Por vezes, evoluímos no sentido da sua assimilação, acomodando-nos nesse universo de sensibilidade e percepção, para depois acabarmos por ficar formatados e adaptados e podemos ter ainda, adicionalmente, esta condição de permanente ausência de silêncio.

Pode constituir revelação desta adição o modo como, por exemplo, é hoje uso corrente promover festas com sonoridades que ultrapassam os 90 decibéis e achá-las fantásticas. Isto porque somos compelidos a dar um sentido cultural à nossa incapacidade de silenciar a tecnologia. Vivemos, pois, numa cidade onde o silêncio vai sendo personagem esquecida na sonoridade urbana.

## 2. Cegos e *imáfragos* na cidade. Pontos de luz, pontos de som

A palavra “cego”, cuja utilização se associada a uma ideia de frieza, de insensibilidade, no plano dos processos socioculturais, foi sendo gradualmente substituída pela de “invisual” por ser considerada mais inclusiva, por conter uma conotação cujas características eram partilhadas por um amplo e heterogêneo grupo de pessoas e em que muitas delas nem sempre foram cegas. Contudo, o termo “cego” será usado neste texto por indicação dos meus interlocutores, todos eles privados de visão, um de baixa visão e todos os outros cegos congénitos.

Fomos por eles alertado para a distinção que quiseram testemunhar entre o termo *invisual* e o termo *cego*, conotações que aceitamos dentro de uma perspetiva puramente antropológica. *Invisual* como sinónimo de ausência de visão, *cego* também como sinónimo de ausência de visão, diferindo contudo do chamado invisual, pois o crescimento do *cego* fez-se na ausência da informação visual, daí os *cegos* também não aceitem a distinção entre escuridão e luz, alegando que os cegos congénitos nunca tiveram nenhuma experiência na identificação de luz e de escuridão e, portanto, a comunicação que use esses operandos de raciocínio não contribuem com grande sentido, ou serão mesmo prejudiciais na normalização lúcida da comunicação entre si e com os normovisuais.

Para de um modo inclusivo adequar as designações dentro da intencionalidade da tese, achamos que à semelhança do termo já utilizado *sonáfrago*, os que perdem o som, o termo *imáfrago* indica os que perderam a imagem, ou seja, os indivíduos com cegueira adquirida, mas que durante algum tempo das suas vidas foram normovisuais, tendo ainda adquirido uma noção visual de imagem, de luz e escuridão.

Concluimos, das suas declarações e testemunhos, que os *imáfragos* compõem, como também o equivalente às imagens visuais internas do mundo exterior, um espaço contendo objetos com mais luz ou com mais escuridão. Já os cegos estruturam o equivalente às representações visuais internas, como essencialmente feitas de objetos materializadores do espaço onde vivem, o próprio caminho que seguem é ele também um objeto, e o espaço atmosférico em que se movimentam, são lapsos de tempo materializadores das descontinuidades físicas que os objetos do quotidiano corporalizam.

Face à constatação da cultura da não escuta e à dificuldade do cego ou do *imáfrago* ouvir qualquer som urbano, e dada a quase inexistência de abordagens teóricas, epistemológicas, que refiram a sonoridade urbana nesta contextualidade, resolvemos iniciar uma etnografia para compreender a relevância do som das cidades de hoje. Para este efeito, através de um grupo de pessoas cegas congénitas, que acederam em colaborar por serem amigas, escolhemos alguns cidadãos cegos e *imáfragos*, já que devido às suas características sensoriais, são obrigados a privilegiar o som em detrimento da imagem, a substituir a concetualização do *espaço visível*, pela de *espaço audível*, e a construir imagens feitas não de *pontos de luz* mas de *pontos de som*, e *pontos de textura e solidez* e respetivas descontinuidades.

As categorias do espaço-tempo, em que o tacto, servindo a salvaguarda da integridade física das pessoas, bem como o seu processo de orientação, aciona, concomitantemente, a identificação de descontinuidades físicas que fundam na memória do cego as noções de espaço-tempo assentes, também, na possível identificação do sentido específico e funcional de cada objeto dentro de cada espaço específico. Tendo em comum a falta de visão, os processos são contudo qualitativamente diferentes entre o cego e o *imáfrago*, mas para ambos a experiência sensorio praticada de determinado espaço-tempo, nos aspetos recetivos e integrativos de cognição e de simbolização, construirão o equivalente ao reconhecimento desses lugares pelo normovisual. O apoio da informação acústica local, no momento em que decorre a experiência ou no momento da racionalização a partir da sua memória, estrutura as dimensões e as posições relativas, construindo representações através de ecos e reverberações sonoras, dos movimentos dos objetos, ou seja, a volumetria do espaço incluindo aquele que o corpo não ocupa, mas já ocupou, e também uma previsão do espaço em que não está mas para o qual vai avançar.

Para desenvolver esta investigação antropológica, convidámos seis interlocutores cegos, quatro deles professores de vários níveis de ensino (à exceção de um, que é portador de baixa visão todos ou outros era cegos congénitos), devido ao conhecimento, de há longa data, e à confiança que tínhamos com eles.

O primeiro dos cegos estudados gosta de auditórios, salas de aula, salas de reuniões e do mar, convencendo-nos de um modo perentório de que não há um só lugar na cidade que tenha sonoridade característica. A não ser o rio e o mar, mas esses serão muito parecidos em qualquer outro lado. Declarou-nos que estaria disposto a ajudar-nos até final da

investigação, contudo pediu por favor para não ser filmado, visto que não se queria *ver* exposto sendo cego.

A segunda pessoa do estudo gosta de viajar, viaja sempre que pode e tem vivo interesse em visitar sítios desconhecidos.

A terceira pessoa cega diz ter muitos medos, embora se desloque com à vontade pela cidade, sendo o rio Douro o lugar de que mais gosta. Não é como uma estrada transpirando continuamente som desagradável, contínuo, ameaçador, o rio não tem esses sons. Para falar dele usou a metáfora: " *O rio Douro é uma estrada de silêncio, um lugar onde o silêncio é feito de água*".

A quarta pessoa deste estudo exibiu-nos uma curiosa capacidade. Escolheu uma rua, largou a bengala, e estalando os dedos no ar pela rua fora ia dizendo como se tivesse a capacidade de um morcego: aqui há uma porta, um pouco depois, aqui a parede tem uma reentrância para dentro, uns metros à frente, há uma porta de garagem... Registamos este surpreendente meio de orientação e de deteção das descontinuidades físicas da *exocidade*. Disse gostar de falar connosco pois ia aprofundando cada vez mais o que já sabia sobre as suas próprias coisas. Disse ainda que o som, se bem que sirva para identificar alguns objetos e até alguns pequenos lugares, servia sobretudo para orientação e reiterou que não existia um só lugar na cidade do Porto que possa ser identificado pelo seu som.

O estudo etnográfico com cegos e *imáfragos* destinava-se inicialmente à realização de um filme, que correlacionasse o som da cidade, com a possibilidade de usufruto enquanto produto sonoro, por quem dele precisasse, como por exemplo, os cegos e os *imáfragos*. Infelizmente, devido à grande quantidade de tarefas especializadas, não foi possível a sua realização sob pena de grandes prejuízos de outras tarefas exigidas pela investigação para a necessária finalização da tese.

Assim, ficou um artigo pronto para publicação e o guião do filme iniciado. Escrevemos ainda um outro artigo (Rodrigues, 2012) que se destinava a partilhar com os pares as dificuldades de realizar uma etnografia de sonoridades urbanas, captando o som ao vivo, em espaço livre nas ruas da cidade do Porto. Citado nesses textos, Jean Rouch chama de cine-escuto ao resultado da aliança do conhecimento técnico das ferramentas da antropologia visual com a observação acústica, captando criteriosamente o material que servirá para a montagem do documentário, o que do nosso ponto de vista implicou a

criação daquilo a que chamamos de *convenção de audição digital*. Acerca desse artigo Ariane Cole, professora na Universidade Presbiteriana Mackenzie de S. Paulo, escreveu o seguinte:

Valorizando a antropologia do som e a importância das sonoridades nos registros audiovisuais Rodrigues apresenta métodos de observação e registro dos fenômenos sonoros apontando para os elementos que compõem e caracterizam as manifestações sonoras, os modos de registro e a percepção nos sítios investigados na busca de constituir o que o autor denomina de cine-escuto (Cole, 2012, p. 17).

### 3. A cultura sonora da cidade ouvida

Convém aos propósitos da antropologia do som e sobretudo nas questões que se ligam ao entendimento do Método OEL, que fique suficientemente explicitado o que se entende neste domínio disciplinar por *cidade*, *endocidade* e *exocidade*, e nome da cidade. Nos domínios deste estudo a cidade toma o nome de Porto e as extensões exocitadinas de proximidade ou de ultraperiferia, respetivamente concelho do Porto ou Distrito do Porto. *Cidade* é portanto, a designação administrativa que se dá a um aglomerado humano importante, a que se lhe acrescenta um *nome próprio de cidade* que a individualiza como uma cidade específica em um determinado local geográfico, com um perfil cultural, demográfico, económico histórico... características muito próprias e que individualizam a sua identidade como *cidade*. O lugar sucinto entre paredes onde cada família vive constitui o domicílio dessa família na cidade. O somatório desses domicílios ocupados pela totalidade das pessoas da cidade é ao que já chamamos de *endocidade*. O lugar geometrizado pelos limites físicos externos da totalidade dos domicílios existentes na cidade é ao que chamamos de *exocidade*. Também são exocidade, as escolas, os hospitais, os estádios, estações dos vários transportes, aeroportos, fábricas, armazéns... A exocidade pode ser proximal, isto é, a que fica inteira e fisicamente geometrizada pelos limites externos dos domicílios. A *exocidade distal ou periférica* vai até ao limite da aérea metropolitana da respetiva cidade ou até à exocidade da cidade mais próxima. A *exocidade* de ultraperiferia apenas termina quando confrontar com o que se puder reconhecer como sendo, *Reserva Natural de Sonoridades Primordiais*, aí a exocidade termina. Referimos que na sociocultura dominante as sonoridades primordiais têm uma conotação equivalente ao silêncio. O manter no âmbito da *Antropologia do Som* a designação *exocidade*, mesmo quando se trata de uma ultraperiferia, justifica-se pois designações administrativas de acordo com a cidade mais próxima, por exemplo, distrito ou concelho do Porto de Braga ou de

Aveiro. Aparecem ainda povoados e casas de habitação e de trabalho próprias de *endocidade* e mesmo quando muito afastadas ainda assim se podem encontrar caminhos, estradas, autoestradas, vias férreas, zonas de trabalho agrícola ou silvicultura ou apicultura, áreas de atividade mineira, zonas de trabalhos agrícolas ou barragens...onde portanto se mantém a circulação de máquinas com as suas sociofonias tecnológicas. A cidade que confere os sentidos ao mundo, estende a sua expressão à maior soma possível de territórios, ficando estes com iguais tipologias de atmosfera sonora. Por estas razões para continuar a definição de ausência do silêncio urbano, não podemos deixar de sublinhar que o *fatalismo acústico* vai além das capacidades recetivas naturais para cada ser vivo, perturba e oclui funções cerebrais, raramente tem carácter permanente, pode ser episódico como uma música em alta intensidade ou o alarido de um grupo de crianças, mas também pode ser permanente, como o trânsito numa via urbana ou um estaleiro central de obras ou uma praça da cidade. Já o som de uma cascata, o som do mar ou ventania, são sonoridades *naturais primordiais*, i.e., sons cuja natureza participou no desenvolvimento e na evolução do ser humano. Estas racionalizações conduziram-nos a perceber um pouco melhor o problema sonoro no meio cultural e na contextualização física da cidade.

Schafer<sup>13</sup>, compositor canadiano, fundamentava com a obra *The Tuning of the World*, um novo modo de olhar para a paisagem, ao acrescentar-lhe, como já tivemos a oportunidade de referir o elemento da sonoridade (*soundscape*). Achamos conveniente recordar que a paisagem sonora continua a ser um efeito, uma consequência da energia dos movimentos nos panoramas, ou seja, depende da tipologia das realidades existentes nos panoramas locais e não ao contrário e não iremos sugerir que os lavradores, hortelãos ou jardineiros, cavem eternamente com enxadas e com arados de ponta de relha para não alterar as escutas mais vernáculas desse *soundscape*, ou que se usem apenas as foices e os ancinhos em vez das debulhadoras e enfardadeiras mecânicas. É de toda a utilidade lembrar que essa solução eletiva dos sons ou das suas intensidades ou mesmo das suas frequências, como sugeria Schafer (1997) vai para além do que é apenas cultural. Uma vez ultrapassado, o *Oceano Universal Pansono Posterior*<sup>14</sup>, para

---

<sup>13</sup> Nascido em Sarnia, Ontário a 18 de julho de 1933, Murray Schafer, compositor Canadiano fundamentava com a obra *The Tuning of the World*, um novo modo de olhar para as paisagens regionais, ao acrescentar-lhe, como já tivemos a oportunidade de referir, o elemento da sonoridade (*soundscape*).

<sup>14</sup> Recordamos que o *Oceano Universal Pansono Posterior* se iniciou depois da passagem à vida sedentarizada, na era dos metais e da invenção da roda, do uso de ferramentas e armas de metal, quando os sons dos artífices que faziam os instrumentos de metal ou compósitos anunciavam uma nova era no

além da sociocultura, tornou-se sobretudo uma questão científica que segue pela difícil senda dos pioneiros e dos cientistas e investigadores, institucionalizados ou não, quer estejam a agir dentro ou fora das corporações, e a partir dos quais na cronologia da história, surgem os novos avanços científicos e tecnológicos, com novas sonoridades. As ações que favoreçam uma cultura crítica em relação às sonoridades irão seguramente ajudar à criação da impessoalidade de *atos de vontade da história* que não só facilitarão, como tornarão inevitáveis a modulação sonora.

Schafer inaugura a *escuta*, como ato voluntário de discriminação consciente na contemplação auditiva em campo livre<sup>15</sup>. Se considerarmos que ouvir é equivalente ao pensar, a consagração desta escuta centrada nos sons da paisagem sonora, significa pensar paisagem sonora. Esperamos também desenvolver uma forma de representar a paisagem sonora, do mesmo modo que foram desenvolvidas formas de representar com imagens a paisagem visual.

A ideia de que à semelhança da visualidade fruicional das belezas visuais, existe uma beleza fruicional na atmosfera sonora das paisagens, ajuda-nos a compreender melhor a *Cultura do Som*. Antes de considerarmos a escuta que decorre da cultura do som ou do gosto pelo som, do prazer natural que ele transmite, os construtos sonoros mais elaborados e apreciados são os sons musicais. A paisagem sonora natural, ao possibilitar o fazer passar essa escuta pelos filtros do criar, do inventar, na arte da produção de sons que sejam a estrutura invisível mas audível, da complexidade que reside nos sentimentos humanos, poderá constituir na música, no cinema, na instalação sonora ou na montagem fílmica uma arte a par com a arte da pintura, que usamos na representação das imagens da paisagem, com os seus protagonistas. O compositor e pedagogo, Marco

Silva (2011)<sup>16</sup> conduziu os seus alunos de Licenciatura em Música, a uma pesquisa por

---

progresso, a guerra, o trabalho e a fruição, fornecendo a humanidade de um instrumental que produziria sonoridades completamente novas e com tendências dominantes na ocupação dos espaços acústicos livres ou urbanos, também símbolos de cidades prósperas.

<sup>15</sup> O termo *escuta em campo livre* pretende indicar o ato de audição consciente voluntária predominantemente prazerosa e não raro muito útil, em espaços naturais amplos e abertos ou se for escuta urbana será a escuta de campo livre em *exocidade*, mas aqui, o sentimento prazeroso e a utilidade são muito questionáveis.

<sup>16</sup> Marco Aurélio Aparecido da Silva - Professor da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, pesquisador, instrumentista, compositor, arranjador e produtor musical. É Doutorando em Estudos Musicais pela UTAD em Portugal, Mestre em Ensino de Ciências da Saúde e do Ambiente, Especialista em Docência do Ensino Superior, Bacharel em Música com habilitação em contrabaixo e Licenciado em Música.

si orientada em que se tentava o estudo através da escuta, das realidades sonoras ambientais:

[...] Buscou-se um elo entre o saber e a ação através da pesquisa participante, tendo os alunos e o professor do Curso Superior de Licenciatura em Música como sujeitos. Investigou-se e construiu-se conceitos de paisagem sonora, música, ambiente, som, ruído, poluição sonora [...]

Conclui-se que a música pode auxiliar criticamente à construção de uma consciência ecológica na busca da acuidade sonora e do vínculo que pode ser estabelecido entre a educação ambiental e a educação musical (Silva, 2011, p. 1).

Este vínculo que se defende entre as pessoas e as sonoridades, constitui como já anteriormente anunciamos, um condicionalismo com o qual temos que viver, à semelhança dos peixes imersos na água, nós vivemos imersos nos nossos oceanos compósitos que também são sonoros e cujas sonoridades se foram alterando com o andar do tempo, *Oceanos Universais Pansonoros: Primordial, Posterior e Protomoderno* ou *atual*.

Na ótica deste estudo, consideramos silencioso, sossegado ou dito mais humano, aquele ambiente sonoro que mais se parecer com o primordial e que pode, de facto, nem conter sequer uma aproximação muito válida ao silêncio propriamente dito, mas que, contudo, parece ser o mais favorável à atividade cerebral humana e à fertilidade no desenvolvimento ontogenético.

Se, por ventura, num plano puramente hipotético e por razões de facilidade de estudo, a tecnologia em um determinado local urbano conseguisse estabelecer o silêncio puro, atrever-nos-íamos a vaticinar que não deixaria, por certo, de ser considerado como local desolado. Ao *silêncio químico* ter-se-ia que adicionar uma *semiose sonora*, feita de doses de sons primordiais, para reestabelecer o conforto ambiental de base, sem todavia interferir nesse espaço, enquanto local de produções sonoras humanas. Porém, ao pretender incluir doses de sons primordiais, seria necessário criar condições para a presença desses produtores de sonoridade primordial. Com isto, podemos concluir que o alterar a sonoridade urbana ou periurbana forçosamente se deve considerar dentro de uma abordagem sistémica por ter de mexer na estrutura arquitetónica paisagística, urbanística e cultural da cidade.

Queremos assinalar a influência criativa no domínio da *cultura do som*, que a technologização das sociedades humanas vieram a sofrer logo a partir do início das idades sonoras da terra e daquilo a que se convencionou chamar *Oceano Universal*

*Panasonoro Posterior*, quando os artífices nas forjas forneciam à humanidade os instrumentos de metal ou compósitos que produziam sonoridades completamente novas e com tendências dominantes na ocupação dos espaços acústicos livres ou urbanos. A influência que estas sonoridades tiveram na cultura do som vai ser sobretudo nítida a partir da revolução industrial.

### **3.1. A cidade como sujeito do estudo e o som que ela produz como objeto da investigação**

A análise dos filmes rodados no Porto durante o século XX levaram-nos a poder estabelecer um ponto de vista etnográfico que de um modo geral se hierarquiza segunda cronologia das tecnologias que se foram instalando na cidade desde a revolução industrial. Até à revolução industrial as sociofonias urbanas eram *pausadas*, as suas sonoridades equivalem ao extremo final da passagem do *Oceano Universal Panasonoro Posterior* para o *Protomoderno* ou *atual*. Os fenómenos associados à emigração, à industrialização, mas sobretudo ao exponencial aumento que o tráfego urbano sofreu, situam-se, sensivelmente, a partir da década de sessenta, ainda que a emigração maciça de Portugueses para o estrangeiro tinha como retorno um aumento do nível de vida bem visível na construção civil e na circulação viária.

O fabrico de carros com qualidade crescente a partir da Segunda Guerra Mundial e a preços demóticos, como o *Volkswagen* carocha, o Fiat 600, o Citroën 2 cavalos, o Renault 4, o Toyota Corolla pelo Japão, e muitos outros modelos, massificaram a venda de veículos automóveis, o que teve enormes repercussões urbanas, viárias e sonoras. Referimos então que a partir da revolução industrial até à década de sessenta as sociofonias tendem a incrementar a característica *oclusiva*, e depois dos anos sessenta segundo os questionamentos etnográficos que fomos referindo as sociofonias tomam a tendência para a *convulsividade*, isto é não só não permitem a discriminação auditiva dos sons fracos do quotidiano como podem causar perturbações somáticas.

No tempo em que finalizamos o registo destes textos, dezembro de 2014, estão, ainda, vivas e com saúde muitas pessoas capazes da arte de testemunhar acerca do modo como decorria a vida, nas sonoridades do Porto, até à década de sessenta. Escolhemos o senhor José Luís Duarte<sup>17</sup>, criado e nascido na cidade do Porto, em 14 de agosto 1929,

---

<sup>17</sup> Colocamos aqui, neste capítulo, depois de obtido o devido consentimento informado, uma fotografia do senhor Luís Duarte, e também uma imagem do símbolo máximo do violino enquanto instrumento musical, um violino *stradivarius*.

músico profissional, violinista, aluno do belga André Brosse e, atualmente, residente na rua de Cedofeita, no Porto. Esteve em efetividade de funções na Orquestra Sinfónica do Porto, até 1999, continuando em atividade como professor durante cerca de mais dez anos. Para exprimir a maestria do seu exercício docente sabemos que um dos seus eminentes alunos está atualmente na Orquestra Sinfónica de Munique.

O músico concordou em dialogar connosco durante cerca de uma hora numa entrevista gravada, em que lhe era solicitado que referisse a vida na cidade e sua ligação às sonoridades urbanas do Porto até 1960.

Salvaguardando as nossas diferenças de idade, que não eram assim tão grandes, a cultura do Senhor Luís Duarte não era tão diferente da nossa como seria, por exemplo, se ele fosse habitante da Papua Nova Guiné. Digamos que as dificuldades de interpretação da sua dialogia não seriam iguais às do habitante da Papua. Sem dúvida que para esse iríamos registar na íntegra e na totalidade todos os seus elementos dialógicos, acautelando sempre o acesso da melhor interpretação. Porém, o senhor Luís Duarte era um homem expressivo, que gostava de conversar e também de compor o estilo no modo como queria que as suas narrativas fossem ouvidas. A partir da audição das gravações, não retiramos todo o entrecorte que resultaria de uma radiografia daquilo que ele disse, mas compusemos o que apuramos que o senhor Luís Duarte queria de facto exprimir, arredondando-lhe, apenas o estilo com aquele sentido literário que sabemos que ele procurava para ornar a sua narrativa.

[...] Un buen número de trabajos recientes (como el mui destacado de White, que data de 1973), tratan de acceder a una categorización literária que in el mismo sentido que hemos pretendido nosotros para com la etnografía. Sin embargo la potencialidad radical del influjo literario ha sido tenida, en la historiografía, como simple «perspectiva narrativa»: vía válida para entender la escritura histórica, pero no mucho más que eso. La llegada de una consciencia literária a los campos propios a la etnografía promete que tal circunstancia sea algo más que pura coyuntura, non sólo porque tal arribar acontece en um momento en el que el antañón proyecto teórico de la Antropologia cultural deja de ser efectivo, si no porque los debates vivifican la disciplina, las expresiones devenidas de lo conocimiento de lo textual y el proceso que lo genera. [...] (Marcus, 1991, p. 358).

Na conceção de Rouch (1968) e Piault (2000), uma etnografia pode socorrer-se não só de testemunhos de pessoas locais como de filmes que, de algum modo, contenham representações desses locais nas metodologias fílmicas. Assim, tendo em conta Rouch, Piault e o trabalho desenvolvido por Santos (2007)<sup>18</sup>, na cidade do Porto, para além de registarmos as informações do nosso entrevistado iremos levar em consideração o filme

---

<sup>18</sup> Santos, Paula Mota. *A Rusga*. Filme sobre uma das tradições portuenses ligadas às festividades de S. João.

de Oliveira, *O Pintor e a Cidade*, visto que ambos tratam a mesma geografia sensivelmente na mesma época. Consideramos ainda que, em 1956, data em que este filme foi rodado, vivíamos nós na rua do Rosário, importante e movimentada artéria da cidade do Porto.

Uma etnografia é sempre uma narrativa de uma realidade viva, o que significa que estará em constante mudança. (Santos, 2007). A autora referiu que os factos que habitam o presente da narrativa etnográfica poderão ter adquirido outro habitat<sup>19</sup> uns tempos depois... Assim, o filme com cerca de 59 anos e o testemunho vivo do Sr. Luís Duarte completar-se-ão, na medida em que todo o conhecimento é autoconhecimento (Fortuna, 2001) numa contextualização que referia aspetos etnográficos das sonoridades urbanas recorrendo a Boaventura Sousa Santos (1985). Santos (2007) usou a fotografia, a entrevista e o filme para uma abordagem etnográfica dos lugares históricos da cidade do Porto, de cujo trabalho destacamos o seguinte excerto:

[...] An ethnography is always a narrative of a lived world. Through examining discursive and nondiscursive modes of expression through which everyday and poetically heightened senses of place are locally articulated, the research aimed at understanding how place connects with social imagination and practice, to memory and desire, to dwelling and movement.

[...] Discursive and nondiscursive modes of expression through which everyday and poetically heightened senses of place are locally articulated, the research aimed at understanding how place connects with social

Imagination and practice, to memory and desire, to dwelling and movement. [...] The narratives studied were constituted by cultural works (literary, filmic and professional historians' productions) [...] All these assume the quality of materiality not only because they have a material objectification, but also because they were taken as 'text' (Ricoeur, 1976; 1978; Laclau and Mouffe, 1985) [...] The film's quality of immediacy – a result of the optical illusion created by the mechanical and chemical processes involved – together with its popularity in today's highly image mediated late-modernity, constitutes it as a privileged materiality for the production of a social memory. [...] (Santos, 2007, p. 33).

Vamos, portanto, utilizar o filme de Manoel de Oliveira, *O Pintor e a Cidade*, rodado em 1956, por corresponder à expressividade de uma escrita fílmica para apontar sentidos, na luz, nos imaginários ligados a alguns trechos, e sugerir cor, usando as telas do aguarelista António Cruz. Associado, ainda, ao que parece ser um neorrealismo muito estilizado e ao período cubista de Braque, Picasso ou Cézanne na pintura, mas, também, na poesia, como a *Ode triunfal* de Álvaro de Campos, versos livres, que a

---

<sup>19</sup> Queremos dizer que, nesse mesmo local da etnografia no Porto, tempos depois poderá ter sido requalificado e ser um bem apresentado local turístico, a família cresceu, transformou-se, as máquinas fotográficas passaram a ser digitais, generalizaram-se o uso dos pequenos PC, o recurso à utilização das redes sociais, ao *youtube*... *O habitat dos factos do sentir e do comunicar* poderá portanto ter mudado e as particularidades comunicadas poderão ser, essencialmente, bem diferentes.

liberdade de expressão convoca, deixando para trás os tradicionalismos como proclamava Marinetti<sup>20</sup>. Manoel de Oliveira ligou nos planos das filmagens, a sua visão do real ao génio interpretativo do aguarelista António Cruz, criando um filme que se afasta do algoritmo da narrativa literária romântica tradicional.

O método OEL encontrou na etnografia do som destas atmosferas humanas um valor especial. Talvez o facto de ter sido o primeiro filme português a cores a ser exibido, tenha estado na origem do assunto que Oliveira resolveu seleccionar como tema do filme. *O Pintor e a Cidade* foi um filme muito bem recebido pelo público e pela crítica de acordo com os comentários da imprensa.<sup>21</sup> A ligação entre o ponto de vista vivo e atual do músico e o ponto de vista fílmico elaborado no passado, é aclarado pelo que refere Ribeiro (2005), no seguinte artigo em que a centralidade gravitacional do cinema e da antropologia estão bem ligados, por razões de algoritmia natural, quer do cinema quer da sociedade:

Constatamos que o cinema e a antropologia de terreno têm, desde o seu nascimento, uma participação comum num mesmo processo de observação científica. O seu nascimento coincide com a sistematização da atitude analítica como um dos aspectos predominantes na atitude científica do século XIX e com a expansão industrial. O objeto da antropologia e do cinema situava-se sobretudo em sociedades, geográfica, física, material e culturalmente distantes das nossas (Piault, 1992). A sua evolução acompanha os processos sócio históricos, como poderemos facilmente constatar nas primeiras décadas do século XX com o advento da montagem no cinema e o desenvolvimento da escola soviética, com o cinema direto nos anos de 1960 e com a fragmentação das narrativas e a crise das representações na década de 1980. O cinema (e a antropologia) tornou-se também parte da violenta estruturação da percepção espacial, social e cultural e da interação humana promovidas pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial capitalista (tecnologias modernas), e pela estruturação do espaço urbano (construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anónimas). Podemos afirmar que a modernidade se concretizou no cinema e pelo cinema: primeiros filmes, instituições cinematográficas, ascensão da linguagem visual como discurso social e cultural. Ribeiro (2005, p. 615).

---

<sup>20</sup> Marinetti, Filippo Tommaso Godoy. Nasceu no Egito em Alexandria a 22 de dezembro de 1876 tendo falecido em 2 de dezembro de 1944. Durante a sua vida foi um escritor, poeta, editor, ideólogo, jornalista e ativista político italiano. No jornal *Le Fígaro* de Paris em 1909 publicou, um famoso manifesto propondo ignorar os cânones académicos e dar início a uma nova arte livre, anárquica, capaz de expressar os dinamismos da nascente sociedade industrial. Alinharam com ele Carrá, Russolo e Boccioni.

<sup>21</sup> Segundo o Portal [http://www.citi.pt/cultura/cinema/manoel\\_de\\_oliveira/pintor.html](http://www.citi.pt/cultura/cinema/manoel_de_oliveira/pintor.html) [Consultado em 20 de dezembro de 2014], no Festival de Cork (Festival Internacional da Curta Metragem), o documentarista britânico Basil Wright, presidente do júri, ao anunciar a atribuição de um prémio ao *Pintor e a Cidade* proferiu:

«O filme português *O Pintor e a Cidade*, foi o filme mais interessante apresentado neste festival. É uma obra cheia de originalidade, de imaginação, com magníficos exemplos de fotografia a cores, enquadramentos invulgares e uma montagem curiosa. A única razão porque não lhe atribuímos o primeiro prémio - não obstante o seu indiscutível mérito - foi por não ter conseguido, em nossa opinião, tornar bem claras algumas das ideias que procura exprimir».

*O Pintor e a Cidade* começa por mostrar o aguarelista no seu ateliê, preparando-se para sair. Fechada a porta atrás de si, a cidade vai acontecendo no filme, que a capta, ora refletindo-se nas águas do Douro, nas aguarelas de António Cruz, ora no olhar do realizador, num estudo em que a centralidade do filme parece ser a própria cor.

Como música do filme, ouve-se o coro dos Madrigalistas do Porto e improvisos ao órgão por Ino Sanvini. Tal como numa das vistas Lumière, *Arrivée d'un Train à la Ciotat* (France) em 1896, Oliveira apresenta uma imagem semelhante à do comboio dos irmãos Lumière. Soando as aracatracas<sup>22</sup> e soprando as estridências agudas do vapor das caldeiras, vai entrando lentamente e com majestade nos hangares da estação de S. Bento. Momentos depois voltamos a vê-lo, a deslizar na meia-encosta entre a escarpa das Fontainhas e o rio Douro, envolto na fumarada branca negra das caldeiras e da fornalha, a desaparecer nessa bruma ouvindo-se o silvo do apito a vapor, o resfolegar do funcionamento da máquina e o pateado firme e ritmado dos rodados das carruagens, nas uniões por cima das travessas dos carris. Vemos depois o comboio a avançar pela ponte D. Maria e logo depois de novo ao longo da escarpa das Fontainhas.

Após a passagem do comboio descobre-se, em plano geral, o rio Douro de águas cor de lodo, o que poderá indiciar que as filmagens foram feitas por alturas de fevereiro, março depois das chuvadas de Inverno. Barcos com três remadores avançam no rio, ouvindo-se uma sugestão dos remos na água. Barcos rabelos com velas erguidas parecem parados, esperando os humores de uma brisa mais irrequieta. À saída da estação de S. Bento ouve-se o marulho da multidão e um pregoeiro cujo pregão faz soar de uma mensagem indecifrável. Podemos ouvir o som dos remos numa sugestão sonora de correnteza do rio e das velas com o vento, o falar das pessoas, o pregoeiro, os sinos da igreja, e frequentemente vozes de mulheres e crianças, o som dos passos de pessoas a caminhar pelo passeio, o apito do polícia sinaleiro. Recorrente nas ruas do Porto é o carro elétrico de transporte público de pessoas, os elétricos, andarilhos constantes, são nesta época *ex-libris* do movimento urbano. De um modo geral e nesta década dos anos cinquenta, nas ruas a mancha visual ocupada pelas pessoas é geralmente muito maior que a dos automóveis.

Nas alamedas dos jardins do Palácio e Cristal, pessoas sentadas nos bancos dos jardins conversam tranquilamente, ouve-se para além de uma sugestão do som do falatório

---

<sup>22</sup> Onomatopeia usada também por Schafer para designar por exemplo, o som algo arritmado de algumas das subestruturas sonoras no movimento ferroviário.

coloquial baixo, o arrulhar de pombos. Primeiro em fora de campo e depois já no coreto, o som de uma banda com uma pequena multidão de pessoas em volta que escutam a música. Uma companhia de cavalaria do GNR sai do quartel do Carmo, ouvem-se as cornetas e os cascos dos cavalos, algumas vozes de comando. Numa praça, um grupo de crianças imita um pelotão de soldados formados na parada com bivaques militares feitos de jornal nas cabeças, falam, mexem-se, jogam, gritam e bulham, numa pequena praça inteiramente só para eles.

Num estádio de futebol, a multidão, como de costume, ora em revolta ora em regozijo, grita invetivando os jogadores ou o árbitro. Uma praça surge de repente quase vazia de gente, sem carros e silenciosa permanecendo no ar uma sugestão de vento suave e resfolheados breves. O filme sugere que o dia acaba. Uma bandeira é arreada do mastro ao som de um clarim, seguem-se imagens do lusco-fusco do fim do dia e logo depois enevoadada e fria, outra madrugada envelhece, com as sirenes das fábricas chamando os operários para o trabalho.

Numa rua cheia de pessoas, mas na qual passou apenas um carro pesado, trabalhadores caminham para as fábricas, em um ambiente que parece tranquilo e sem a constância das altas pressões sonoras hodiernas a não ser quando o comboio passa pelo pequeno viaduto que atravessa a rua logo depois da estação General Torres. Por cima dos longos telhados das adegas do vinho do Porto, avista-se o rio e os grandes vapores estacionados do lado de Gaia, pois era na margem direita que se encontravam preparados os aprestos para atracagem dos vapores que vinham do mar. Do lado do Porto, a Ribeira imponente e tranquila está pronta para o fim do dia, anoitece na tela do pintor, anoitece na cidade, o filme acaba.

### **3.2. Memórias sonoras da cidade, narradas pelo violinista da Orquestra Sinfónica do Porto, Luís Duarte**

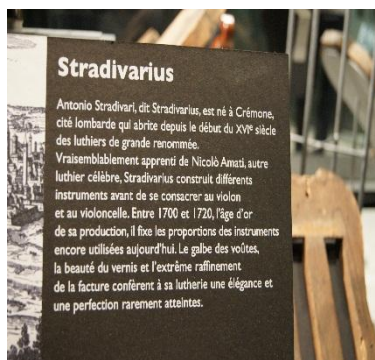
Através da entrevista gravada que o Senhor Luís Duarte teve a amabilidade de nos conceder, efetuada em um modo etnográfico reflexivo, ficamos a conhecer e pudemos participar das memórias do Porto nas décadas de trinta a sessenta, que Manoel de Oliveira também testemunha, embora numa temporalidade mais ampla, no seu filme autobiográfico, sob o título, *Porto da Minha Infância*.

Segundo as memórias do violinista Luís Duarte, neste período, nas ruas do Porto, havia grande frequência de carroças puxadas por muares, cuja função seria a de carros de

aluguer de transporte de mercadorias. Referia o senhor José Luís, que chegavam a acontecer conflitualidades sobre em que área cada carroça ficaria a prestar o serviço, e durante todos dias, ao longo desse período histórico, podia ouvir-se o som do saltaricar metálico das rodas nas pedras das ruas ou no empedrado das calçadas.



**Figura 23** - José Luís Duarte, violinista da Orquestra Sinfónica do Porto até 1999  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 24** - Cité de La Musique, Paris 2010. Texto apresentando o célebre construtor de violinos, António Stradivari de Crémone, vulgo Stradivarius  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues



**Figura 25** - Cité de La Musique, Paris 2010. Violino Stradivarius  
Copygrith © Carlos Miguel Rodrigues

Os sons dos motores dos veículos, que percorriam as ruas, ouviam-se aproximadamente desde o entrar até ao sair da rua, o que nos permite admitir que o *fatalismo acústico* ou a bruma densa de sonoridade tecnológica ainda se não teriam formado completamente.

O violinista Luís Duarte revelava-nos que na década de cinquenta, no Porto, as “máquinas” certas sempre presentes e fiáveis eram as próprias pessoas.

Concluimos que a *sociofonia pausada*, acentuadamente humana própria do OEL em que decorre o filme *O Pintor e a Cidade* nos revelaram que aquela época estava em transição para sonoridades já mais próximas das *sociofonias oclusivas*. Os sons da *sociofonia pausada* foram, aos poucos, desaparecendo das escutas da paisagem sonora urbana, de hoje, revistos por exemplo no filme *Jaime* de António Pedro de Vasconcelos. Sabemos, contudo, que, ainda hoje, não desapareceram completamente, mas se não se ouvem é porque já não ocupam *campos acústicos* e muito menos *espaços*, isto porque terão ficado reduzidas a simples *planos acústicos*<sup>23</sup>.

Segundo o nosso interlocutor, era frequente, ficar-se à entrada dos cafés a conversar ou a comentar o que se ia passando no século. Contou-nos histórias anedóticas de episódios que se terão passado ou terão sido narrados nessas situações. Por exemplo, certo professor quando parava em plena conversa por ter sido interrompido pela sonoridade

<sup>23</sup> Vide capítulo III noção de *plano acústico* do ponto de vista da escuta fílmica.

estridente de uma bicicleta motorizada, ou estridência circulante de qualquer outra motorização exclamava para os circunstantes: "Esperemos, um momento, o progresso está a passar!" Compreendemos o efeito desagradável e inoportuno desse som, mas ao ser apelidado de progresso admitimos que seria ainda tomado como novidade, pois quando passava, por várias razões, tornava-se o centro das atenções.

O senhor Luís confidencializou-nos que gostava de ouvir o som dos autocarros quando ao engrenar para arrancar das paragens, o motor emitia uns rancos graves modulados e descontínuos que, na opinião dele, tinham beleza sonora musical. Dizia-nos também que o carro elétrico sobretudo de manhã quando entrava na rua de Cedofeita, vindo do lado da igreja, fazia ao curvar um som forte e férreo característico, muito desagradável que deveria acordar toda a rua.

Gostaríamos de referir uma das muitas histórias que nos contou, em que nos revela o espírito social, brejeiro e prazenteiro, segundo ele, habitual nas ruas do Porto. A história vinha a propósito da imitação de animais enraivecidos para assustar pessoas circunstancialmente postas em sossego.

Como referimos, havia muitas carroças de muares nas ruas do Porto, sendo, portanto, natural e até frequente o estar alguma parada em frente a um qualquer estabelecimento que precisasse de serviço de transporte, de distribuição de mercadorias, de transporte para a estação dos comboios ou de ir à gare levantar encomendas de fornecedores que tivessem sido despachadas por via-férrea, o que na altura era muitíssimo comum.

Esses muares, dizia-nos o Sr. José Luís, estavam quase sempre muito sujos e por vezes os dejetos já secos impregnavam-lhes o pelo, o que lhes conferia um aspeto um tanto repugnante. Porém, nesse dia, junto ao estabelecimento onde, frequentemente, costumava ir nem que fosse só para conversar com o dono da loja, que era seu amigo de longa data, estava em frente à porta, tranquilamente parada um carroça com dois bois, limpíssimos de pelos muito brilhantes, até parecia que os haviam lavado à escova como os tratadores aos cavalos. O conjunto formado pelos bois jungidos ao carro, tinham um halo sonoro que sempre os acompanhava, o bater dos cascos mesmo quando parados, corrigindo posições de equilíbrio em contraponto com o animal do outro lado, ou para espantar os insetos que os picavam, lá de vez em quando, um mugido mais alto ou mais baixo, muito breve ou mais pachorrento, e se estavam jungidos ao carro dependendo do peso da carga ouvia-se o raspar queimado do eixo nos encaixes de apoio da carroça com

as oscilações das cabeças dos bois amarradas aos jugos, seguindo-se o bater periódico do metal das rodas nas pedras da calçada. Bastas vezes o tratador, já muito habituado gritava exclamações para estimular ou para acalmar os animais parados nas ruas da cidade.

O senhor Faria Duarte, pai do nosso interlocutor, tinha então reparado nessa manhã nos dois bois atrelados à carroça parada em frente ao referido estabelecimento, e ficou surpreendido e agradado com a higiene dos animais. Então, num gesto perfeitamente humano, resolveu passar a mão no lombo de um dos animais afagando-lhe ao de leve o pelo limpo e reluzente. O boi, contudo, sentindo-se tocado, disparou um coice lateral, com alguma sorte, pois o que poderia ter sido uma robusta e traumática pancada seca, foi um preguiçoso coice em forma de grande empurrão, bem nas ancas de Faria que o projetou para dentro do estabelecimento derrubando no trajeto uma senhora que ali estava, acabando ambos por ficar estatelados no chão, um em cima do outro. Os circunstantes que da sonoridade e do acontecimento só tiveram oportunidade de presenciar o resultado do sucedido desataram imediatamente num coro de reparos: "e que era falta de respeito, e que não se olhava por onde se seguia, não se tinha o cuidado de ver onde colocam os pés, e que já não se reparava nas crianças nem nas senhoras". O senhor Faria Duarte lá se ia endireitando, a sentir-se, para o momento, bastante mal conceituado. Mas desculpas apresentadas, o prezado senhor encostou-se ao balcão, envergonhado, combalido e sacudindo-se preparava-se para se começar a lamentar. Eis senão quando um rapazola entrando a correr pela porta do estabelecimento, e numa imitação perfeita de um gato assanhado em alta sonoridade foi, com muita ligeireza, nesse propósito, abanando nervosamente as saias de uma senhora que se tinha aproximado do balcão ao lado do prezadíssimo Faria Duarte. Gritando, muito assustada a senhora reagiu com um salto repentino que a foi colocar muito descomposta ao pescoço do senhor Faria. O comerciante do outro lado do balcão intrigado pelo reboição e reparando na senhora ao pescoço do amigo exclamou: "Ó Faria, você hoje está de todo!"

Dada a vernácula simpatia do nosso etnografado, e já que era de sonoridade urbana que estávamos a falar, se achou muito justa a ideia de deixar aqui a história das memórias do nosso estimado violinista Luís Duarte, que reflete um pouco do espírito da dinâmica e da sociocultura das ruas do Porto.

O nosso etnografado deu-nos ainda conta que familiares de uma amiga sua, professora de violino no conservatório de Porto, iam dormir a Vila da Feira, pois diziam não conseguir descansar à noite, na rua de Cedofeita, os carros as camionetas e os elétricos, ao longo da noite, e logo de manhã, não os deixavam descansar para depois tranquilamente ir trabalhar todos os dias logo pela manhã.

As histórias que o senhor Luís Duarte nos narra definem, de algum modo, algo da estrutura do imaginário, no Porto desta época, estrutura que é por nós<sup>24</sup> entendida como a instância de semioses, constituindo pequenas convenções através das quais toda a gente se acha agenciando sentidos<sup>25</sup> nos processos com que todos, em *exocidade*, se comunicam e se autoidentificam. Esta estrutura contém no seu âmago, muito de musicalidade, de canção, de poema, de provérbio, de vocativos usuais de bairro e calão, rotinas de ligação e pregões, que se misturam nos resultados sonoros das expressões, dos gestos, dos movimentos e das vozes que se entoam com aquela inapreciável prosódia do linguajar *tripeiro*, e a tudo o mais que na cidade acontece.

Logo desde manhã muito cedo, a cidade do Porto animava-se com o acordar das atividades de rua e das pessoas que se apressavam a cumprir os seus afazeres deslocando-se na *exocidade* ao mesmo tempo que se interrelacionavam umas com as outras, não só para os fins do trabalho que realizavam, também para os mais diversos, jocosos e divertidos propósitos, de que a sociocultura nas ruas do Porto era fértil.

Ouviam-se os rodados dos carros de tração animal, os sons do elétrico nos carris, as travagens, os motores que passavam ocupando largos espetros sonoros, sobretudo, durante as acelerações, nas subidas, ou se iam demasiado carregados, ainda antes do advento da sonoridade urbana feita de *sociofonias oclusivas* que não deixam ouvir a voz humana.

---

<sup>24</sup> De acordo com Webb (2007), desde 1970, a investigação antropológica destina-se a encontrar os agenciamentos locais, nos processos de registos históricos sobretudo em locais desconhecidos, e argumenta que este processo é essencial naquilo a que chama de “narrativa moral da modernidade”

<sup>25</sup> A designação de *agenciamento* quer para nós transmitir a ideia de um dinamismo sociocultural que é etnograficamente observável, quer na entrevista quer na observação do quotidiano em que podemos tomar nota de tudo quanto se encena sobre os assuntos mote, que marcam o quotidiano do lugar... Ou seja, queremos deixar claro a importância que damos à intencionalidade individual na construção dos factos sociais.

No acordar da cidade, bem mais tranquilo que o atual, os sons dos pequenos gestos ou os da intimidade, como alguém que chamava uma vendedeira, amiga conhecida de há muito tempo, e que lhe facilitava as compras fiando, por vezes e a quem lhe era perguntado sobre os filhos, o marido, as lides... os pregões começavam logo cedo a ouvir-se na rua e dependendo da época, as castanhas, a fruta, o pão, bolos, peixe, objetos caseiros de chapa ou de loiça ... assim eram os pregões. O músico informou-nos que, na área de abertura da ópera, *Rusland e Ludomila*, do compositor russo Mikhail Glinka<sup>26</sup>, ouve-se a música que as pregoeiras do Porto usavam, no entoar o pregão do mel: *Quem merca o mel... a... a... a... a...* O músico assegurada que, ou por coincidência ou por ter sido escutado por algum ouvido mensageiro, a área de abertura da ópera tinha bem a melodia prosódica desse pregão Portuense do mel.

Segundo Azevedo (2003, p. 46), o texto desse pregão seria: "- Mel, quem comprou mel! Que ele é uma «bergindade» da serra!"

Os pais do nosso interlocutor mantiveram, em determinada altura, uma gaiola com um canário à janela na casa da rua de Cedofeita. Logo, desde muito cedo, Luís Duarte, ainda menino se afeiçoou ao violino, adestrando-se ao virtuosismo deste instrumento sob a batuta do Belga André Brosse, executando para esse efeito, entre outros, estudos do conhecido compositor pedagogo Jan Hans Sitt. Este extraordinário canário costumava entoar, aproveitando o silêncio iniciático das manhãs, uma melodia assobiada e que era uma parte importante de um dos estudos que Luís Duarte repetidamente executava nas suas lições de preparação violinística. O passarito terá atingido tal preciosismo de execução, que um dia, manhã cedo a mãe de Luís, estranhando a hora a que estava a ouvir o violino no estudo de Sitt, ia perguntar ao Luís Duarte por que razão estava ele àquela hora ainda em casa em vez de ter ido para a escola. Porém, não era Luís que tocava... o violinista afinal era o canário!

A narrativa de Luís Duarte é de tal maneira envolvente, de tal maneira cinestésica que torna possível a quem o ouve prazerosos estágios de cidade nesse passado da narrativa.

---

<sup>26</sup> Mikhail Glinka foi um compositor nascido na Alemanha em 1804, considerado como um génio musical dileitante. Glinka fez parte do grupo de músicos como Mily Balakirev, Aleksandr Borodin, Nikolay Rimsky-Korsakov, Pyotr Ilyich Tchaikovsky . Em 1848, Tchaikovsky a propósito da sua ópera *Rusland e Ludomila* e da sua composição orquestral, *Kamarinskaya* disse de um modo metafórico que eram como a "bolota a partir do qual o carvalho de música sinfónica russa iria crescer mais tarde". Estas informações foram confirmadas no portal da enciclopédia britânica. [Em linha]. Disponível em <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/235355/Mikhail-Glinka>>. [Consultado em 10 de dezembro de 2014].

Achamos oportuno para ilustrar e compor as nossas ideias sobre a cultura da sonoridade urbana, o seguinte passo que reúne na pena de Appadurai, contributos de Lyotard, Baudrillard, Fabian, que achamos adequada a citação que escolhemos.

[...] O passado deixou de ser uma pátria a que regressar numa simples operação de memória. Tornou-se num armazém sincrónico de enredos culturais, uma espécie de central de *casting* temporal a que recorrer apropriadamente, conforme o filme a realizar, a peça a encenar, os reféns a salvar. Tudo isto está em forma para a corrida, se seguirmos Jean Baudrillard ou Jean-François Lyotard ao interior de um mundo de signos totalmente desatracados do seu significado social (todo o mundo é uma Disneylândia). Mas eu gostaria de sugerir a possibilidade aparentemente crescente de substituir todo um período ou postura por outros nos estilos culturais do capitalismo avançado está ligada a forças globais mais vastas que muito fizeram para mostrar aos americanos que o passado é normalmente outro país. Se o teu presente for o futuro deles (como em tanta teoria de modernização e em muitas fantasias turísticas gratificantes, se o futuro deles for o teu passado (como no caso dos *virtuosi* filipinos da música popular americana) então o teu passado pode apresentar-se como uma modalidade normalizada do teu presente. Assim, embora alguns antropólogos continuem a relegar para os seus Outros para os espaços temporais que eles próprios não ocupem (Fabian, 1963), as produção pós-industriais entraram numa fase pós-nostálgica. [...] (Appadurai, 2004, pp. 47, 48)

#### 4. A Cidade dos Sífragos

Recorremos algumas vezes cartas de campo que fomos trocando, ao longo do tempo em que esta investigação decorreu, com outros especialistas, de um modo mais ou menos extenso com maior ou menor frequência, a propósito de assuntos, que pertencendo às investigações em curso nos eram comuns e reconhecíamos a utilidade do partilhar ideias para o desenvolvimento dos mais diversos conceitos. Algumas vezes, como estratégia de caracterização ou como modo de abordagem aos conceitos que nasciam do trabalho entre pares académicos. Tal, se passa também aqui, neste capítulo, em relação ao título de cariz neológico, *a Cidade dos Sífragos*.

O termo *sífrago* foi referido pelo investigador da Faculdade de Engenharia do Porto, Rui Calejo<sup>27</sup>, e que, mais tarde, em uma carta de campo sobre as ideias do conceito, não obstante sermos investigadores em disciplinas tão diferentes como a física acústica e a antropologia, mas investigando o mesmo tema no mesmo terreno, o engenheiro Rui Calejo muito simpaticamente numa carta de campo, escrevia-nos o seguinte:

Carta de Campo. Rui Calejo, Porto, 4 de Dezembro de 2014

Caro amigo

A minha colaboração consigo tem apenas uma condição: que me ceda um exemplar da sua tese quando estiver terminada. [...]

---

<sup>27</sup> Calejo, Rui Gonçalves, (2011). Silêncio que vamos falar de ruído. (título de uma palestra proferida no CMIA – Vila do Conde).

[...] O ruído<sup>28</sup> urbano [...] são estímulos sonoros que nos rodeiam completamente e mesmo a dormir continuamos submersos num tão oscilante quanto contínuo mar de ruído. A muito subtil (mas profundamente nefasta) exposição ao ruído sempre me desafiou intelectualmente no sentido de a conseguir interpretar e identificar. Mas acabei por perceber que a diferença não estava nas moléculas de ar sujeitas a mais ou menos choques em consequência do aumento da pressão, a diferença estava em nós que continuamos submersos, quase asfixiados, em estímulos sonoros intermináveis [...] Estamos naufragos! Mas não perdemos a nau (do latim naufragos - que perdeu a nau) perdemos o silêncio, sifragamos, somos *sífragos*. [...]

Rui Calejo (2014)<sup>29</sup>

O termo *sífrago* tem a sua conotação situada nas sonoridades profundas, insalubres sonoridades nas cidades de hoje, incómodas e contínuas, categorização que também é atribuída no domínio da física acústica, tal como é indicado na carta de campo, e isto conduziu-nos a uma compreensão mais profunda do sentido daquilo que o conceito neológico, que tomou o nome de *sífragos*, veicula. Derivaram depois dois outros neologismos, como *sonáfrago* e *imáfrago*, respetivamente aqueles que perderam o som ou surdez grave adquirida e no equivalente visual, os que perderam a imagem, cegueira adquirida.

Vem a propósito da consolidação do termo *sífrago* o referir de novo, ainda que de outro modo, que para nós o termo *ruído* foi no âmbito da Antropologia do Som substituído pelo conceito de descontinuidade de perceção acústica. Consideramos que o som é sempre a consequência de um qualquer movimento, se esse efeito sonoro não for considerado bem-vindo, essa qualidade é atribuída, primeiro ao seu agente produtor e só depois, ao som em si mesmo. A cada movimento corresponde um som que lhe é característico, a cognição usa essa sonoridade para racionalizar as ações desses factos.

Nesta concetualidade, a que iremos acrescentar da nossa própria investigação mais algumas ideias caraterizadoras, não sem antes deixar um forte sublinhado, para dizer que é bem esta uma das extraordinárias vantagens das cartas de campo, não só o contar

---

<sup>28</sup> O termo “ruído” não é reconhecido nesta tese como portador de alguma conotação científica, esses sentidos foram integrados na designação de *fatalismo acústico* (Rodrigues, 2011). Concedemos que o termo ruído possa ser substituído pelo adjetivo *incómodo*, se for desviador da energia da comunicação e do comportamento, se for *oclusor*, se esconder o ato ou esconder o sinal da comunicação, *convulsor*, se para além de inibir altera a natureza e o conteúdo do ato comunicativo ou dos sinais da comunicação resilientes, qualquer que seja o agente causador dessas perturbações, que pode até nem ser sonoro.

<sup>29</sup> Docente auxiliar da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, departamento de engenharia civil, membro integrado do Centro de Estudos da Construção. Realiza investigações no domínio da acústica na área Metropolitana do Porto, nosso correspondente na modalidade metodológica de *carta de campo*, no domínio da investigação antropológica das sonoridades urbanas da cidade do Porto.

com enfoque em bases renovadas, para considerações de problemática desconstrutiva<sup>30</sup> como, de um modo metódico, desenvolver ou acrescentar especificidades vindas de uma investigação diferente mesmo de quadrantes técnico-científicos diferentes.

Acrescentaremos então que o *sífragar* não é apenas o habitar um ambiente impossibilitado de silêncio, ou que se dispensa de o exigir, mas o perder a própria noção de silêncio. É-se *sífrago* devido à ausência de oportunidades para experimentar essa circunstância. Se nos fixarmos no desenvolvimento infantil e no evoluir das capacidades genéticas, iremos sugerir que devido à *sifragia* pode vir a existir um deslocamento ontogenético no desenvolvimento humano. Este termo e esta circunstância atribuídos à sonoridade urbana poderão ser importantes objetos de estudo da *antropologia sonora*. Já antes tivemos a oportunidade de referir que a *exocidade* é uma instância ambiental muito mais importante para as crianças que para o adulto. São noções ortodoxas, ainda persistentes, de *cuidados de saúde mental* e de *criança*, que impedem que decididamente se consagrem os pressupostos da arquitetura, alterando a natureza da *exocidade*, não com caráter de exclusividade para crianças, mas que sem esquecer o mundo dos adultos, tenham às crianças uma atenção dedicada, pelo respeito que os condicionalismos para o desenvolvimento de ser humano nos merece, nesta descontinuidade histórica a que podemos chamar de pós-realismo. Gostaríamos de citar a este propósito Marchi sobre a emergência da sociologia da infância na segunda modernidade:

[...] Nos atuais estudos dos autodenominados “sociólogos da infância” ressurgiu na esteira do retorno das tradições interpretativas do pensamento social ao primeiro plano da cena teórica de onde estiveram ausentes enquanto durou o “consenso ortodoxo” tal como o define Giddens (1986).

Neste sentido, a decidida entrada da infância/criança na atual agenda da opinião e política pública está, para os sociólogos da infância (Sarmiento e Pinto, 1997) diretamente relacionada às novas circunstâncias e condições de vida das crianças em todo o mundo, resultado das profundas transformações econômicas, políticas, culturais e sociais surgidas no bojo da 2ª Modernidade tal como a definem Giddens (1991, 2002) e Baumann (2001). [...]

Pode-se dizer “a” infância não existe como realidade finita, com forma única e identificável. Antes, pode-se falar de uma pluralidade de concepções de infância que necessitam ser investigadas em seus processos de construção/reconstrução. [...]

A noção de ator social estendida atualmente também às crianças, foi subestimada durante muito tempo na Sociologia de viés funcional-estruturalista, mesmo em relação ao papel dos indivíduos adultos. Pois, como afirma Giddens (1986), a sociologia do “consenso ortodoxo” [...] Marchi (2005, p. 2).

---

<sup>30</sup> Exercício de observação, analítico-sintética de um facto, mais simples ou mais complexo. Este movimento concetual destina-se a evidenciar, na organicidade do facto, o funcionamento dos seus constituintes, os mecanismos das suas funcionalidades, bem como a integração das finalidades desse facto no seu universo ativo e a natureza do universo ativo no propósito e na substância do facto analisado.

Este texto de Marchi analisa algumas das essencialidades que repousam nos conceitos que nos ajudam a estudar e entender a *ontogenia* do ser humano. Não podemos, todavia, concordar que este mesmo se encaminhe para considerar aquilo que vemos como infância plural<sup>31</sup>. Queremos nós dizer que esta infância plural é o nome de um estado permanente de parte da humanidade, que age como um caldeamento sistemático sucessivo e eficaz da natureza humana, e é consubstanciado por gerações sucessivas de crianças, que enquanto crianças vão dando corpo e renovando a infância plural da humanidade. Nunca se ouviu falar em arquitetura pediátrica por exemplo, pintura pediátrica, urbanismo pediátrico, acústica pediátrica e assim sucessivamente...Fica assim notada a possibilidade de as expressões organizadas da decisão e da execução em nome e em prol dos grandes grupos humanos, o poderem acompanhar e contemplar em antecipado o seu próprio desenvolvimento, ou seja, a humanidade poderia olhar para a infância plural como se pudesse intervir na sua própria infância enquanto humanidade, tendo presente que esse fator deixa aberta, e em permanência, a porta para o cuidado do futuro humano, visto que os adultos são, no presente, o passado dessa infância plural.

Para esta concetualização assumir valor instituinte, também achamos que seria necessária a consciência de um fator que só hoje começa a ser possível, a construção de uma sociedade global. Referimos sublinhadamente não só aqui como em outros espaços do trabalho, a importância que damos ao tempo da infância, pois é nela onde se irão detetar as mais severas consequências de terem crescido em atmosferas surdas, em ambientes completamente artificiais, onde as couves e as galinhas se obtêm no supermercado, já preparadas e arrumadas tão constante e tão regularmente que parecem ter lá nascido. Assim, poderíamos contar histórias de uma cultura infantil absurda e completamente divergente do ensino escolar social e familiar tal como ainda hoje o entendemos.

#### **4.1. A imprecisão do silêncio**

Já atrás referimos que a escuta na cidade está prejudicada pela doença acústica urbana a que chamamos de *fatalismo acústico* tendo originado aquilo que atualmente chamamos de *sociofonia convulsiva*. Vitorino d'Almeida dá-nos aquilo a que se poderia apelidar,

---

<sup>31</sup> *Infância plural*, porque muitas são as etnias, os povos, os climas, as geografias, as culturas... que a terra tem. Em cada uma destas circunstâncias se desenvolve uma infância, e os nossos erros corrigem-se com a infância seguinte, porém a infância seguinte está já connosco. *O Falar das Letras*, obra compilada pelos seus discípulos, a partir da transcrição das palestras em programas de rádio do Dr. João dos Santos, já se referia ao *século das crianças*.

no dizer de Mikael Butera (2011), uma opinião integrada, ou opinião a partir de uma escuta que veio até ao observador devido à sua permeabilidade sonora e a metabolizou como consta na expressão do seguinte testemunho.

Aqui há uns anos. Estive em Nápoles e fiquei alojado num hotel que se situa mesmo no centro da chamada cidade do Vesúvio.

Ora o barulho dos automóveis, dos carros, o tilintar das campainhas e o gemer das buzinas, os travões de emergência, a gritaria das pessoas, constituía um manto sonoro indiscreto... Contudo, lembro-me perfeitamente de que dormi com toda a tranquilidade.

Espreitando pela janela, olhei o movediço panorama urbano de onde emergia a algazarra imensa e compreendi que esse tumulto tinha a sua razão de ser, a sua lógica intrínseca — era o som da cidade. [...] Já atrás falei do fascínio que pode ter uma cidade ruidosa, desde que o ruído esteja em conformidade com a agitação de uma imagem — e desde que esses vários elementos tumultuosos tenham um sentido próprio: o movimento urbano, as vozes a envolverem de uma qualquer festa, de um acontecimento público, o deslocar de uma multidão. [...] (Almeida, 1987, pp. 563, 568).

Fortuna (1998) estabelecia que as sonoridades tecnológicas formavam um denominador de identidade comum entre as cidades. Para o compositor<sup>32</sup> António Vitorino d' Almeida, tudo muda nas cidades, mas a sua identidade e a sua cultura permanecem. A publicidade e o comércio estendidos em muitas praças alemãs, descaracterizam a vernacularidade e o sentido da história dos espaços, mesmo no modo como os locais os vivem.

As zonas pedonais são todas iguais, muito semelhantes a outras cidades, chegamos a não perceber em que cidade se está. Em Lisboa, Cais das Colunas, as águas do Tejo longe da pureza dos tempos dos avós, impõem o seu hálito de deterioração, as cidades perdem a face, as pessoas e a arquitetura vão mudando, mas algo de mais profundo e mais abstrato assegura certos modos de identificação e destriça que mantêm ativos os mesmos comportamentos urbanos ao longo dos tempos (Almeida, 1987)

Nas zonas de peões da Alemanha por exemplo, começaram a utilizar-se novas formas de publicidade através de uma voz segregada, praticamente inaudível, que se confunde com a música, para inocular no subconsciente dos passeantes *slogans* publicitários. Se a inserção de fotogramas semelhantes em filmes foi rapidamente denunciada e condenada como forma de manipulação, de refinada lavagem ao cérebro, estas perfídias acústicas estão a ser aceites — e até louvadas. A imagem ganhou junto da opinião pública um “prestígio” que o som ainda está longe de ter conquistado... já se concluiu que a imagem pode ser perigosa, mas continua a permitir-se a propagação desenfreada do som como se daí nada pudesse acontecer de pernicioso: e entre os elementos mais aberrantes da nossa sociedade — ou das nossas sociedades pois o mal desse liberalismo acústico generalizou-se... — está o som da cidade! (Almeida, 1987, p. 569).

---

<sup>32</sup> Compositor - António Victorino Goulart de Medeiros e Almeida, nascido em Lisboa a 21 de maio de 1940, compositor pianista e maestro, sendo a sua primeira e mais expressiva opção profissional, a de compositor, diplomou-se em composição pela Escola Superior de Música da cidade de Viena D'Áustria tendo obtido a nota mais alta conferida por aquela Escola.

A insuspeitada sensibilidade acústica do compositor ajuda-nos a colocar em evidência aquilo que temos vindo a desenvolver como o direito à escuta e entendemos que é da responsabilidade da comunidade científica o procurar regular os produtores tecnológicos de sonoridade urbana e adequar espaços de cidade que não só preservem a pureza dos sons, ou seja, a possibilidade da sua discriminação clara em intensidades ajustadas ao aparelho auditivo humano, como até atenuem e incrementem outros sons menos intensos, mas belos ou desejados, água, briza, aves, vozes, passos...

O quê precisamente deverá ser incrementado, que frequências ou que intensidades, de que objetos acústicos, em que lugares?

A resposta bem como a confirmação das nossas inquietações, surgiu-nos no transcurso da etnografia com os cegos quando lhes perguntávamos o que “viam, ou o que conseguiam perceber” através de todos os sons que ouviam quando percorriam as ruas dos lugares da cidade. Facilmente chegamos à conclusão que discriminar a composição sonora dos lugares e portanto a identificação dos próprios lugares através dos seus espelhos acústicos, ainda que, o que não é o caso, se discriminem bem todas as existências sonoras dos lugares, tal exercício é uma arte.

Até mesmo, o fugaz e arredo atual silêncio da cidade não passa, no nosso entender, de uma medida de imprecisão. A imprecisão do que se ouve, imprecisão no que se discrimina, a imprecisão daquilo que parece chamar-nos a atenção, imprecisão na nossa interpretação de pausas urbanas...

É portanto o mesmo tipo de desafio que a comunidade científica encontra quando se esforça por conseguir a regulação dos produtores tecnológicos de sonoridade urbana, e o mesmo para o legislador, autarcas e urbanistas que queira desenvolver um código cívico para o som da cidade.

O som é sintaxe do pensamento. Almeida como compositor eminente pode testemunhar-nos bem essa realidade. Escutar é pensar, o silêncio é, como já antes referimos, a luz do som e enquanto a imaginação relevante, sendo filha do silêncio se destina a ser facto social (Appadurai, 2001), John Cage um outro compositor filósofo, optou por preencher uma composição sinfónica com silêncio em vez da respetiva sonoridade. Digamos que de acordo com estes princípios, a audiovisão promove o usufrutuário ou o espetador a ator (Nunes 2013). Digamos que sem o acompanhamento de muita imaginação de qualquer tipo que seja, esta sinfonia seria um vazio, mas como

a natureza tem “horror ao vácuo” (Aristóteles, séc. IV ac) a sinfonia foi e é um sucesso como também o foram, as telas brancas de Robert Ryman (1950) as telas neutras de Malevitch (1930) o filme *Shirin* de Abbas Kiarostami (2008) ou *Branca de Neve* de João de César Monteiro (2000).

A este ponto das considerações do estudo, não pudemos deixar de nos lembrar de Hipócrates na sua relação com a lúdica ciência do tratar e curar doenças do ser humano, a medicina. A máxima que lhe é atribuída *contraria contrariis curentur*<sup>33</sup>, consolidada por Galeno em 129-199 d.c., viu-se mais tarde, a partir do século XVIII, confrontada com correntes de sentido muito diferente, tendo-se estabelecido uma outra máxima histórica em 1997 dentro da medicina homeopática, *Similia similibus curentur*, em 1997.<sup>34</sup>

Considere-se, então, em primeiro lugar, que na imparável marcha dos trabalhos que sempre ocorrem na comunidade científica, surgiram consideráveis avanços para a indústria automóvel, ao longo de todo o século XX e, mormente, no século XXI.

Um documento emitido pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior do Brasil<sup>35</sup>, dava-nos conta do empenho do Governo Brasileiro em incentivar a construção e o uso dos motores híbridos ou elétricos, por razões económicas e ambientais, que se prendiam com a poluição do ar e com os preços dos combustíveis, bem como a promoção de uma economia sustentada baseada na utilização das energias renováveis. O trabalho dá-nos ainda conta das vendas de híbridos no mundo:

[...] [HybridCars.com (2010)], sendo 44% nos EUA, 41% no Japão e o restante na Holanda, Reino Unido e Canadá. Nos EUA, os maiores mercados se encontram em Los Angeles, Nova Iorque, São Francisco, Washington (D.C.) e Chicago. As vendas de híbridos nos EUA em 2008 representaram pouco mais que 4% do mercado norte-americano, totalizando 279.847 unidades [HybridCars.com (2010) e U.S. Department of Transportation (2010)].

O Toyota Prius pode ser considerado um fenómeno de vendas, pois domina atualmente quase 50% do mercado de híbridos, concorrendo com cerca de 20 modelos de automóveis híbridos à venda nos EUA. [...]

Seguem-se uma profusão de gráficos que fazem perceber as oscilações dos preços e dos consumos do petróleo nos principais mercados do mundo, América, Japão e Europa.

---

<sup>33</sup> *Contraria contrariis curentur*, máxima em latim que quer dizer que a cura de uma doença obtém-se administrando algo que se lhe oponha, a cura pelos contrários.

<sup>34</sup> *Similia similibus curentur* máxima de 1997, que em latim quer dizer a cura de uma doença ou afeição que se obtém-se administrando algo semelhante ao que terá provocado a doença, a cura pelos semelhantes ou idênticos.

<sup>35</sup> Esta informação encontra-se [Em linha]. Disponível em <<http://www.bndes.gov.br/bibliotecadigital>>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

Sublinharemos nós, ainda, como dado etnográfico importante que não existe uma única referência à sonoridade, esta portanto não seria uma prioridade, contudo, atentemos nas notícias seguintes que escolhemos por entre outras:

The Silent Killer

Hybrids and electric cars are too quiet for the blind or even the fully sighted to hear them coming. Though the NHTSA found little statistically significant difference in collisions over 35 mph—when wind and tire noise negate the difference in engine noise—at lower speeds, hybrids and electric vehicles are 37 percent more likely to hit walkers and 66 percent more likely to collide with cyclists than traditional gas-powered cars. (Gearbox, 15 May 2012)<sup>36</sup>.

Ainda a notícia:

This summer, the National Highway Traffic and Safety Administration will begin creating guidelines for the minimum amount of noise a car engine can emit -- at lower speeds hybrid and electric cars cause too many accidents. (CNET 19 May 2012)<sup>37</sup>.

Gostaríamos de sublinhar, de um modo bem vincado, as seguintes questões etnográficas: também notamos no estudo do etnosom da cidade do Porto, uma ausência de cultura em Sonoridade Urbana. Foi, pois, uma das razões por que transformámos as etnografias da antropologia visual numa *convenção cívica para a sonoridade*. Os carros e outros sujeitos não humanos produtores de sonoridade ficam incluídos nos termos da formulação na *Convenção Cívica de Sonoridade Urbana*.

Os automóveis movidos a energias alternativas, os atuais híbridos, não têm a mesma presença sonora que os convencionais. As notícias dão-nos conta dos inconvenientes desses modos silenciosos, na medida em que os cidadãos cegos ou normovisuais não se apercebem da aproximação desses veículos, criando condições para acidentes. Os nossos estudos indicam, como mais adequado, a ampliação do som natural do automóvel consoante as exigências do ambiente para fazer notar a sua aproximação, ou seja, este sujeito não humano, produtor de sonoridade, não precisaria de abdicar da sua natureza sonora para se integrar na circunstância transitória da sonoridade urbana.

E retomando Hipócrates, assemelha-se-nos que nesta cultura urbana que gostaríamos de desenvolvesse, bem mais avisado seria o levar em consideração as duas máximas para estabelecer o diagnóstico e o tratamento das doenças sonoras na *exocidade*, a dos

---

<sup>36</sup> Notícia datada de 15 de maio de 2012 da responsabilidade da Gearbox, Paul Collins. [Em linha]. Disponível em <[http://www.slate.com/articles/business/gearbox/2012/05/hybrid\\_and\\_electric\\_cars\\_too\\_quiet\\_why\\_they\\_re\\_dangerous\\_to\\_pedestrians\\_.html](http://www.slate.com/articles/business/gearbox/2012/05/hybrid_and_electric_cars_too_quiet_why_they_re_dangerous_to_pedestrians_.html)>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

<sup>37</sup> Notícia [Em linha]. Disponível em <<http://www.cnet.com/news/do-hybrid-cars-kill-you-with-silence/>>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

contrários e a dos semelhantes, *contraria contrariis curentur et similia similibus curentur*.

## 5. Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

Partindo do dizer do maestro Vitorino d'Almeida, já vimos como pode ser entendido o som característico da cidade. Diz o compositor Almeida (1987) que o silêncio substituindo o som da cidade só se pode imaginar em termos de pesadelo, e aponta, por outro lado, tanto para as frequências de sons sinusoidais sem harmónios como os que abundam nos centros com máquinas de jogos eletrónicos, outros com intensidades excessivas para o nosso sistema auditivo, os escapes em aberto de alguns carros e motoretas, por exemplo, como sonoridades irritantes.

Gostaríamos de considerar a opinião do compositor como paradigmática para a nossa análise, acrescentando que desta informação de tipo etnográfico considerada, segundo a o Método OEL\_L, ressalta que o compositor dispunha de uma boa escuta, fosse ela mais ou menos musical. Ressalta também que o que mais sobressai são faltas ao que na altura poderia ter o aspeto de um intuitivo código cívico de produções sonoras em espaços urbanos.

Do que a cidade hodierna se queixa não é de sons desagradáveis, mas de não ter escuta, e mais ainda de nem a desejar, se considerar o usufruir do som urbano a partir da *endocidade*. Claro que se ouvem muitos sons, ouve-se muita coisa, mas pouco ou quase nada se discrimina.

Dentro dos questionamentos de Rocha e Vedana (2009), em antropologia do som a pesquisa sonora investiga os sons ou como música ou como parte de um conjunto organizado de sentido dentro de uma determinada ordem social. Ou como nós um pouco atrás dissemos, os sons são usados pelos seres humanos em *racionalizações mesológicas*, de relação com tudo o que os rodeia quer estejam em situações de atividade interpessoal, social ou não.

De qualquer modo, está sempre implicada a ideia do direito a uma escuta e do direito à existência de um código cívico no uso do som, sobretudo em sonoridade urbana, para ser devidamente considerado por produtores acústicos humanos ou não humanos. As alterações das posturas dos atos como os que a etnografia sugere poderão ou não resultar em ações instituintes. O que nos leva a acreditar que possam, como no dizer de

Campelo (2009), essas novas tendências culturais ecológicas, já atrás referidas, apresentar a relevância e o novo que só poderão ser entendidos quando integrados naquilo que já é conhecido ou naquilo que já não é estranho, assim a memória dos espaços significantes, onde esses dinamismos se questionam, torne possível a eficácia na adoção do uso, pois o esforço cognitivo será canalizado não para o conhecido ou aceite, mas para o relevante e que instaura novas implicações para a prática desses espaços de *exocidade*.

O título da tese: *Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage* contém na tipologia original da composição, na biografia do autor, na história da sua influência, nas ideias sobre o som, o que achamos adequado para a formação de várias linhas de força que aproveitamos para expressar as ideias inscritas na intencionalidade da investigação. Pritchett (1993), logo na introdução declara ter iniciado *A Música de John Cage* no pressuposto de que se tratava de um compositor. Contudo, vai adiantando que Cage terá sido tomado muito mais como um filósofo do que como compositor, já que as suas ideias eram bem mais interessantes que as suas composições. Não obstante sabermos que estudou ao lado de compositores eminentes, como Henry Cowell, Adolf Weiss ou Arnold Schoenberg, as suas composições pareciam ser um questionamento para verificar que sons teriam seqüências de puro acaso, sendo os instrumentos usados geralmente também muito pouco ortodoxos. O próprio John Cage num livro intitulado *Lectures and Writings* diz, no início da apresentação da sua música, que ela foi classificada como música experimental ao que ele respondeu negando, pois ela era pensada, planeada, existia na sua cabeça e no papel antes de poder ser ouvida, e quando era escutada constituía algo que nunca tinha sido ouvido antes. Mas, como sabemos através de Pritchett, essa qualidade nunca lhe foi reconhecida, o que faz dele um compositor original, um contraponto na história da composição musical, e que serve para pensar nas divergências que os formalismos excessivos provocam. As mais das vezes, de um modo estruturante, irradiando elementos da desconstrução natural, que são por si fatores formantes para os construtos da renovação e para o acompanhamento dos atos de vontade da história e que é necessário interpretar, desconstruir, compreender, operacionalizar. Achamos que se poderá afirmar que percursos como o de John Cage são reguladores, estabilizadores reflexivos dos ímpetus concretizadores do progresso.

Em Portugal, em 2013, o certame, Guimarães Capital Europeia da Cultura em uma das suas exposições, intitulada: *Cage... Conceptualizing Cage...Now*, patente ao público de

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

10 de março a 29 de abril, possibilitou-nos o conhecimento da música, do mundo e da filosofia de Cage. De entre a documentação disponibilizada comercialmente aos visitantes, selecionámos dois documentos, que planificam obras de Cage, *John Cage, Williams Mix* (1952), *Notes on the score*, e *John Cage, Water Walk* (1959), *Explanatory notes* (2/2).

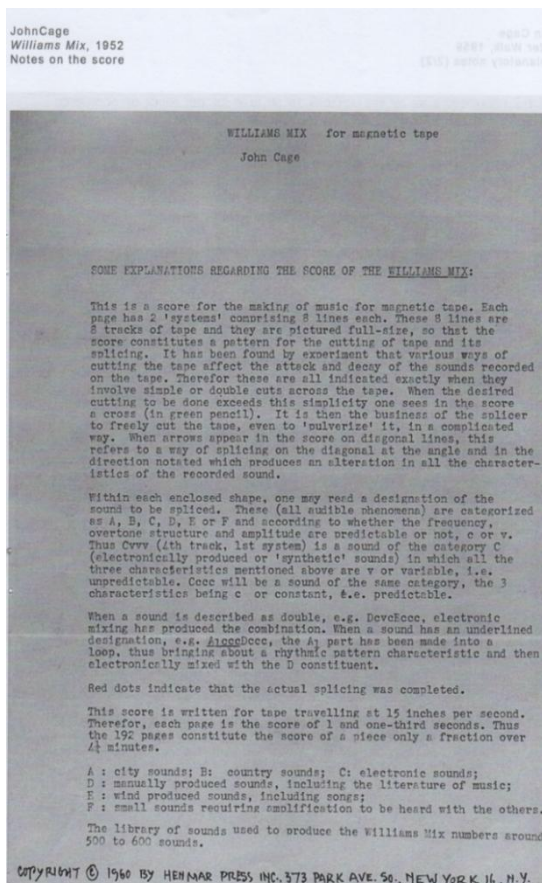


Figura 26 - Ficha datada de 1952, contendo um projeto musical de John Cage, escrito para gravações de viagem  
Fonte: Exposição: *Cage...Conceptualizing Cage...Now*, Guimarães Capital Europeia da Cultura, 2013

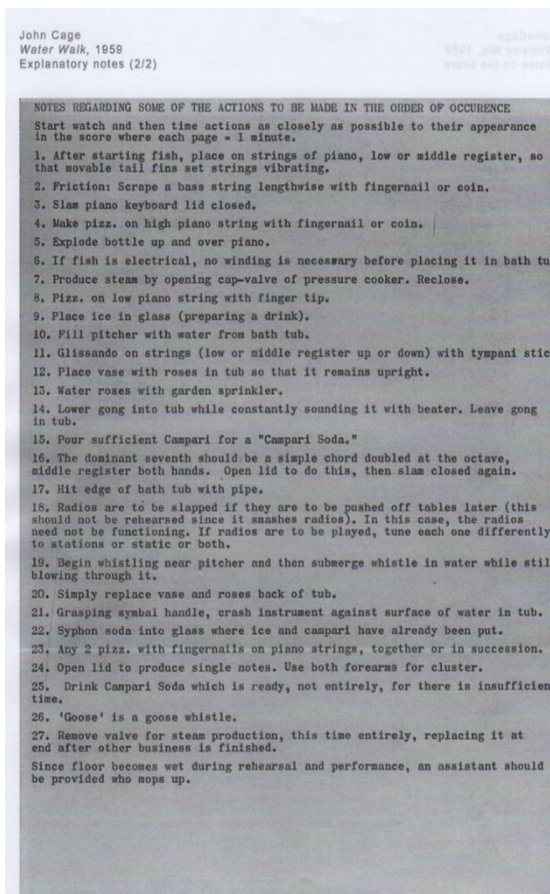


Figura 27 - Lista datada de 1959, indicando uma ordem de procedimentos para executar com uma lista de produtores sonoros que intervirão a seu tempo no projeto sonoro de Cage  
Fonte: Exposição: *Cage...Conceptualizing Cage...Now*, Guimarães Capital Europeia da Cultura, 2013

Sem necessidade de uma exaustiva análise de conteúdo às fichas apresentadas, podemos deduzir com simplicidade que a composição inclui situações pouco usuais para os cânones daquilo que é classicamente levado em consideração nas teorias da harmonia, da melodia ou de contraponto.

A primeira ficha datada de 1952 prevê que o gravador funcione para possibilitar que se possam ouvir, no ordenamento da composição, os diversos instrumentos produtores de sonoridade, numa visão de conjunto. Estavam previstos sons de cidade, sons do campo, sons eletrônicos, incluindo sons produzidos manualmente, sons produzidos pelo vento, e até sons tão fracos que seja necessário amplificá-los para poderem ser ouvidos.

A segunda ficha é datada de 1959. Trata-se de um documento que elabora uma lista de ações a serem executadas de modo a provocar ocorrências sonoras. Indicamos apenas algumas: deixar cair a tampa do piano ocultando o teclado, beliscar com uma unha ou uma moeda uma corda aguda do piano, bater com uma placa na superfície da água da banheira.

Recusaram chamar música à sua composição principal (Pritchett, 1993). Quanto a nós, a peça, *In a Landscape de 1948*, é de facto música e é talvez a sua mais conservadora composição. A *Imaginary Landscape nº4*, uma peça para doze rádios é uma amostra de alguém que provavelmente procura uma boa escuta musical e enquanto procura, ouve uma sonoridade que marca o ponto civilizacional, em que a peça foi escrita. Ainda que a sua sinfonia 4 33 apenas complete o seu sentido, quando nas utopias da história tudo em volta for musicalidade, o nosso estudo aposta que se poderá apreciar a sinfonia 4 33 de John Cage no centro da cidade do Porto.

John Cage configurou-se-nos como um compositor ousado parecendo querer estabelecer boas relações com toda a sonoridade existente e até querer promover as especificidades acústicas de qualquer som. Cage parece querer significar que a categoria musical sonora é algo que nasce no interior de quem ouve... Deixa-nos aquela que, para nós, é a sua obra-prima, a sinfonia sem som com a duração de quatro minutos e trinta e três segundos, aquela que na sua própria língua se costuma designar por *Soundless Symphony 4 33* publicada em 1952. Murray Schafer sugere que Cage quis incluir nessa música todos os sons do exterior.

Quanto a nós, temos a certeza etnograficamente fundamentada, de que a presença da sinfonia 4 33 de John Cage dificilmente será percebida, não importa a hora nem o local que escolhamos para a sua audição na inteira *exocidade* do Porto.

## CONCLUSÕES

Permitimo-nos agora, retomar a viagem metáfora do primeiro capítulo. Viajámos o quanto foi necessário, um sem número de histórias se sucederam, urgente era regressar a Ítaca.

O incidente crítico decisivo que motivou a necessidade deste estudo foi a impossibilidade de fazer gravações no exterior devido à qualidade sonora agressiva que campeava, generalizadamente, nas ruas do Porto. Seguindo o caminho do *flâneur* de Baudelaire, que Canevacci tão nitidamente aplica na *Cidade Polifônica*, fica-se com a impressão, infindas e repetidas vezes, de estarmos a ouvir sempre o mesmo som em qualquer parte da cidade.

Durante a investigação percebemos que seria necessário encontrar uma metodologia, que nos permitisse não só discriminar o som, determinar o espaço que lhe é próprio ou o espaço que ocupa, pois o mais corrente era essa sonoridade manter-se presente pela substituição sucessiva, nesse lugar, de produtores de sonoridade igual e ainda os fins que a sonoridade eventualmente serviria, a qualidade auditiva dos espaços e determinar o sentido que lhe será atribuído e, se possível, a relação significativa entre som e luz.

A luz está para a imagem como o silêncio para o som. Para a compreensão da imagem e até mesmo para a sua substituição por um *significante*, surge o *som* a cumprir essa função. Para que sons fracos se discriminem, como os da fala, ou outros, tais como os de proximidade, da intimidade, do quotidiano, será necessário *silêncio*. Então a relação entre som e luz é estabelecida por uma noção de silêncio, porque nem o som se ouve sem silêncio nem a imagem se vê sem luz. Ainda que silêncio possa significar, o apelo pelo respeito do exercício da produção sonora, e a luz, o respeito pelo exercício na produção visual.

Gostaríamos ainda de aclarar a razão por que utilizamos a noção de *tempo* associada à noção de *espaço*. A investigação sugeriu-nos que, no plano sensorial, o conceito de *tempo* está para o *espaço* como no plano imaterial a *luz* está para a *imagem*, como o *silêncio* está para o *som*. Percebemos que é no som que reside grande parte da sintaxe do pensamento. Neste passo, Butera (2011) refere-se ao metabolismo da audição e aos sons para o pensamento. Este autor divide o fenómeno auditivo em duas partes. Ouvir como um *princípio de permeabilização*, metáfora que serve para definir que o indivíduo recebe passivamente os sinais acústicos vindos do exterior. Utiliza depois uma outra metáfora, o *metabolismo*, para ajudar a entender o fenómeno pelo qual o indivíduo faz retornar o som a si mesmo para o discriminar, decodificado e integrando-o no pensamento preexistente, ou no plano de ação que lhe está implícito, diríamos nós, o que lhe confere um sentido pessoal, ou sentido unificado.

Baseados em Vygotsky (1991), mais precisamente na Teoria da Formação Social da Mente, dependendo de cada um, a carga relacional do espaço formará a possibilidade instituidora na reprodução de modelos da dinâmica social, consoante os recursos que no contexto respetivamente poder incluir. Não podemos deixar de referir que o equacionamento de Campelo (2009), mencionando a antropologia dos lugares deixa esclarecido, de alguma forma, que os cidadãos desenvolvem referentes cognitivos demarcados pelo uso dos espaços e desse uso frequente recolhem lembranças e informações adequadas que tornam esse espaço familiar. Este mesmo autor refere que o lugar, antes de ser identitário, é relacional e histórico e como lugar praticado o espaço transforma-se em objeto de estudo antropológico. A relevância e o novo, enquanto ocorrências dos espaços, só podem ser reconhecidos se associados a situações mais familiares.

Uma cidade como lugar à escala do planeta é apenas um ponto social na sua vastidão. A fim de situar as suas sonoridades no planeta em que habitamos, foram estudadas as *Idades Sonoras da Terra*, tendo o ser humano como centro, como elemento agente de transformações e como usufrutuário desses estados sonoros globalmente considerados.

Sem referir a participação do resto da biosfera nos malefícios dos estados acústicos terrestres, as idades Sonoras da Terra foram divididas em quatro grandes universos de escuta, o *Oceano Universal Pansonorico: o Primordial, o Posterior, o Protomoderno e o Moderno*.

O *Oceano Universal Pansonoro Primordial* abrangendo a idade da antropogénese, a sua sonoridade é composta pelos sons da natureza e pelos que o próprio homem produziria. São as escutas primordiais. Segue-se-lhe o *Oceano Pansonoro Universal Posterior*, em que, com o rodar da saga humana na terra, o homem acaba por descobrir como funciona e como se constrói uma roda, domestica animais, descobre o fogo, inicia a construção dos instrumentos de metal e os compósitos, a sedimentarização tendencial inicia o seu processo. *Oceano Universal Pansonoro Posterior* dura até quase à nossa época, pois termina um pouco depois da revolução industrial europeia, cedendo o lugar ao *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou *atual* com as suas sociofonias primeiro *oclusivas* que depois passam a *convulsivas*. Definimos ainda o *Oceano Universal Pansonoro Moderno* que é uma ficção onde se tenta evidenciar que sociofonias seriam mais adequadas e o modo como se poderiam vir a instalar.

No sentido de melhor perceber a designação das idades sonoras da Terra, concluiu-se que os sons de uma pequena oficina de um latoeiro podem não caracterizar a sonoridade da cidade. Se com o evoluir das tecnologias e das atividades, essa pequena oficina se reproduzir dezenas ou mesmo centenas de vezes ao longo do tempo e dos espaços urbanos, então o som da sua laboração poderá ser já a sonoridade típica dessa cidade. Do mesmo modo, uma cidade atual, com sonoridade sociofónica *convulsiva*, pode não caracterizar a sonoridade do planeta, mas se este tipo de cidades vier a crescer e a reproduzir-se exponencialmente, poderá vir a caracterizar a sonoridade fundamental do planeta, tal como na metáfora da pequena latoaria<sup>1</sup>.

Para proceder ao estudo da sonoridade nos espaços urbanos do Porto, foi estruturado um método de observação que assumiu, ao longo da investigação e até ao longo das nossas várias publicações, diversos nomes, mas as designações que propusemos e que assumiram forma definitiva decorreram das observações acústicas para o último filme que realizamos, *Cidade Aqui e Além*.

*Observação Etnoacústica dos Lugares* é o nome definitivo do método que nos permitiu listar os sons que se ouvem na cidade como se o *flâneur* naturalmente os pudesse discriminar. A tomada de consciência da totalidade dos sons existentes nas ruas da cidade levou-nos a concluir que certos microfones digitais, se operados convenientemente, chegam a um resultado sonoro que sendo reproduzível é muito

---

<sup>1</sup> A rua dos Caldeireiros no Porto é bem o exemplo do fenómeno que pretendemos ilustrar como metáfora. Hoje a rua dos Caldeireiros é tão ruidosa ou tão silenciosa quanto os restantes espaços de cidade sem exceção.

semelhante, ainda que não imediatamente reproduzíveis, aos resultados enunciados nas listas apenas sob registo gráfico da modalidade Direta do método OEL- D.

A sigla OEL designa método de *Observação Etnoacústica dos Lugares* de estudo. Este método constitui por si só uma das grandes conclusões metaprocessuais da investigação. Em síntese, o método *OEL* tem a seguinte fórmula dinâmica: os registos recolhidos da *ação* como uma forma de registar sonoridades no *tempo presente*, os registos da observação das *memórias* como forma de registo sonoros do *tempo passado*, e os registos da observação dos *projetos*, como observações acústicas do *tempo futuro*.

Cada registo, obtido através destas etno-observações podendo ser diretamente reproduzível, excetuando as listagens em papel pela modalidade (D), coloca ao alcance do etnólogo, não só a reprodução imediata, como também a reedição de sons que poderão já não se ouvir nesses lugares ou até já nem existir, ou ainda possibilitar *reconstituição sonoplástica* rigorosa de sons que podem ter sido retirados de textos, monografias, ou outras publicações ou até de entrevistas. Concluimos também que aquilo que os estenografados questionam, afirmam, inferem ou comentam de muitos modos, incluindo o gestual, equivale à construção expressiva de momentos dos seus mundos interiores que a etnografia suscita. É ato voluntário nosso restringir uma antropologia da escuta urbana, visto que a escuta em *exocidade* não existe, foi inequivocamente substituída por uma cultura da não escuta, que melhor seria chamar-lhe a cultura resultante da nossa adaptação à dificuldade de escutas na *exocidade*.

Para os efeitos deste estudo, ao inserir na montagem cinematográfica toda a gama de sons revelados pelo estudo etnográfico sonoro que as ruas poderão até já historicamente não conter, usamos o processo de *convenção digital*. O mais comum é que os sons não se oiçam, não porque já não existam, mas porque o *masking* sonoro que advém das sonoridades tecnológicas sobreabundantes, por unidade de superfície, nos espaços de cidade, não deixa margens para o exercício da discriminação sonora. Emergiu assim uma terceira entidade que sob forma de efeito sonoro, monopoliza o audível em todos os espaços de cidade, o *fatalismo acústico*.

Referindo-nos à *exocidade*, queremos assinalar como conclusão importante que qualquer som cuja produção não ultrapasse, com a sua estrutura temporal física, os limiares de dor ou de desconforto e cuja origem e respetivo dispositivo produtor possam ser de imediato identificados, reunirá todas as condições para ser escutado sem

incômodo ou sobressalto pelo ser humano. Não incluímos a mensagem implícita que o som possa transportar codificada no seu espectro sonoro, som de chuva, música, motocicleta, oralidade ou sinalefas sonoras próprias de *exocidade*.

Admitida esta conclusão, colocou-se-nos uma outra questão, a dos efeitos efetivos ou potenciais desta situação sonora na população urbana.

Neste passo do questionamento, surgira um outro ponto importante: qual o *sujeito* que a investigação poderá considerar como sendo o deste estudo. Já não procuramos o *objeto do estudo*, mas o sujeito que produziria essa variável complexa e dependente que formava o nosso objeto de estudo. Ora esse sujeito era um engendramento urbano nos espaços da *exocidade*. Mas não era real. Tratava-se apenas de um fenómeno acústico. Tal como uma sinfonia não pode ser atribuída a um sujeito real, i.e., a sinfonia não é pronúncia de nenhum instrumento em particular, mesmo se for concertante, mas sim dos instrumentos no seu conjunto. É a esse efeito que a arte da composição melódica chama de sinfonia. O *fatalismo acústico* urbano, sendo a sonoridade dominante da nossa cidade, possui exatamente essa mesma tipologia sonora.

No domínio da acústica, fizemos levantamentos que se destinavam a sonorizações fílmicas, de que destacamos os da realização do filme *Aguda, o mar afasta-se...*, ou do filme *Ayllu*. A organização de uma galeria de arte da rua Miguel Bombarda no Porto, querendo celebrar o aniversário do realizador português *Manoel de Oliveira* através de uma exposição foto monográfica do filme *Aniki Bobó*<sup>2</sup>, endereçou-nos o convite para realizarmos, nesse contexto, uma instalação sonora.

Esta constituiu a primeira manifestação das virtualidades do método OEL exclusivamente como tecnologia, em artes de palco. Ao proceder à montagem de sons de filme e de cidade, modelando-os um por um, vimos o *fatalismo acústico* ficar anulado. A sonoridade ao iluminar-se, então, num golpe de tecnologia, faz surgir toda a monumentalidade sonora urbana. Assim audíveis tantos sons juntos, constituindo já não

---

<sup>2</sup> Esta celebração, que se associa na oportunidade a outras iniciativas de outras entidades oficiais da cidade do Porto, ocorreu entre 9 de dezembro a 30 de janeiro, teve o momento alto no dia da sua inauguração, oportunidade em que a instalação sonora foi ouvida durante umas escassas horas tendo sido desmontada logo no dia seguinte. Dado o seu caráter de exercício académico experimental, só foi exibida por constituir homenagem e por ser inédita, e para o qual foi devidamente convidada a direção da tese. Contudo, a data da ocorrência é demasiado próxima do final dos trabalhos da investigação, para que a possamos fazer constar do texto central da tese. Não pode contudo deixar de ser noticiada devido à importância experimental que teve.

sons anódinos, incómodos, ou sequer audição casual, mas um autêntico espetáculo sonoro, sem sonegação alguma de sinais sonoros diegéticos.

Conservamos, com o preciosismo necessário o projeto para que ficasse em laboratório como uma base de trabalho para estudar a possibilidade de modelar a sonoridade, já não em uma galeria de arte, mas no salão maior que a própria *exocidade* constitui, com todos os sons que lhe serão próprios e sobretudo com produtores sonoros de uma maior complexidade de modelação, previsivelmente a curto prazo apenas possível do ponto de vista teórico ou ensaístico.

A conclusão mais imediata que esta experiência nos trouxe foi a confirmação de que o sujeito que produz o *fatalismo acústico* engendrado na própria cidade é ela mesma, a cidade, ou melhor a configuração arquitetónica da *exocidade*, arvorada na qualidade de *individualidade coletiva sociofónica*. O fatalismo resulta do facto de todos os sons urbanos poderem soar ao mesmo tempo a partir dos espaços que os contêm.

Emergiram como os principais responsáveis pelo insustentável ambiente sonoro provocado pelos fatalismos acústicos, um tipo de sonoridade que apelidamos de sonoridade tecnológica. Como nenhum processo de ação humana fará sentido se se centrar apenas na pessoa que a pratica, e como a entidade modal *cidade* é a localização das ações humanas que produzem os sons, decidiu-se adotar a designação de *sociofonia*.

A fim de construir uma ideia da sonoridade na cidade do Porto, foram criadas cinco janelas virtuais de escuta histórica de sonoridades, a partir das quais a sonoridade urbana seria observada, utilizando para isso o método OEL, a saber: as janelas de escuta de sonoridade *primordial, pausada, oclusiva, convulsiva e modelada*.

Esses diversos tipos de sonoridades vão variando com a evolução cultural e com o desenvolvimento científico e tecnológico, na cidade, ao longo da história.

As sonoridades tecnológicas são nos seus primórdios sons que suscitavam interesse e curiosidade e não rejeição. O som de um comboio no início do século XX, por exemplo, inspirava o assombro da potência de máquina, que nem muitas parelhas de cavalos poderiam igualar em velocidade de transporte, nem em tonelagem transportada. O som das correias das máquinas a vapor de uma fábrica exibiam a sua força, agilidade e precisão ao fazer ininterruptamente o trabalho que muitos homens não faziam com essa facilidade e rapidez. Esta influência que o som inculcia, não obstante tratar-se de sonoridade tecnológica tendendo para a instabilidade do exagero fónico, não era

portadora de sentidos, corroborados por músicos, literatos, cineastas e até cientistas. A sociofonia tecnológica era, pois, constituída de sons úteis e adaptativos da condição humana, o *fatalismo acústico* provavelmente seria quase inexistente nessa época dada a não sobreabundância das máquinas.

A idade em que as ferramentas elétricas, mecânicas ou eletromecânicas, informáticas, passam a produzir um ruído de tal maneira avassalador que o homem, por si só, não conseguiria produzir, sobretudo, do modo tão contínuo como elas são produzidas pelas tecnologias, é o início dos sons de sociofonia oclusiva no domínio do *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno*. Se entendermos por modernidade, a nomeação que pode ser dada a tudo aquilo que melhor serve, promove e democraticamente adequa o homem ao seu meio e ao melhor da sua expressão científica e cultural, chegamos à conclusão de que a idade sonora da terra que agora vivemos, não pode segundo esta mesma tese ser nomeada como moderna, daí a designação convencionada de *Protomoderno*, ou seja, a idade *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno* ou *atual*. No presente estado evolutivo desta idade sonora, corresponde já na cidade, uma sociofonia que, para além de *occlusiva* é também nomeada como *convulsiva*, isto é, provoca alterações na estrutura biopsicológica, cultural e sanitária do ser humano. Vivemos em uma sociofonia de sonoridade *convulsiva*, porque os seus produtos sonoros estão impregnados em um *fatalismo acústico* que faz *masking* a todos os outros sons urbanos, impede muitas das discriminações sonoras de sons muito próximos, por exemplo, o não se poder atender o telefone na rua; altera o estado de espírito dos sujeitos da escuta, no espaço da cidade, ao estarem privados de uma audição virada para a inteligibilidade analítica do meio, e obriga à audição dos chamados sons compulsivos, visto que o sistema auditivo humano não pode ser mecanicamente desligado.

A tese conclui, portanto, que uma grande cidade do mundo industrializado de hoje, cheia de unidades equipadas com uma grande diversidade de altas tecnologias, produtoras de bens e serviços, rodeadas de complexos sistemas de comunicação, para além dos virtuais, terrestres, aéreos, fluviais e marítimos, produz uma sonoridade *occlusiva* e *convulsiva*, um património sonoro que todas as cidades mundiais partilham. Por esta razão, classificámos a idade sonora atual da Terra como *Oceano Universal Pansonoro Protomoderno*.

A conclusão fundamental deste estudo, que versa exclusivamente sobre os sons e as sonoridades que compõem a atmosfera urbana da *exocidade*, indica-nos que o som das

idades depende da densidade demográfica, das tecnologias instaladas nos processos mais ou menos massificados, de mobilidade, de trabalho e de fruição bem como da sua configuração urbanística.

Já está a iniciar-se no século em que vivemos, a chegada de máquinas às cidades, de forma mais ou menos maciça, fruto da "*segunda revolução industrial nas tecnologias do trabalho, da mobilidade e da fruição*" cujas notícias nos chegam, sobretudo, a partir da imprensa diária e nos estão a encaminhar para novas conclusões processuais.

As tecnologias da segunda revolução engendram de facto a modelação das sonoridades urbanas, mas estas não se configuram, por si só, como uma solução, pois há ainda que enfrentar os processos adaptativos às novas realidades trazidas por essas renovações tecnológicas, com estéticas próprias, mais silenciosos, menos perturbantes, menos consumidores, menos poluentes, como devem ser os autênticos pioneiros das *sociofonias modeladas* que iniciarão, à escala do planeta, o domínio do *Oceano Universal Pansonoro Moderno*.

Não deixa de ser surpresa, depois do grande esforço insonorizador das cidades, verificar que, segundo variadíssimos artigos de opinião, os silêncios trazidos pelas sociofonias modeladas poderão vir a promover efeitos contrários aos anseios dos atuais conceitos de modernismo sociofónico, por relação ao que se entende por equilíbrio do estar humano em ambiente sonoro.

Emerge assim a necessidade de considerar que uma cidade, a par da sua monumentalidade visual, deverá promover também as condições para que se instale a sua monumentalidade acústica.

Neste sentido, a tese avança com apreciações técnicas, culturais e espirituais partindo de alguns pressupostos usados pela arquitetura cisterciense, bem conhecida pela sua acústica. A tese, no domínio da acústica, e numa tentativa de aproximação às técnicas da arquitetura de Cister chamou-as de *convento cidade* devido ao cuidado exibido pela sua característica de conservar uma espécie de *exoconvento*, representado pelas vastas áreas capitulares de alguns dos conventos, nomeadamente Alcobaça, sentido este, que para nós se estende também ao que chamamos de *exocidade*. Concluimos, portanto, que a própria arquitetura urbana se deve ajustar ao respeito pela qualidade acústica das construções, entendidas aqui como uma propriedade qualitativa, predominantemente nos espaços de *exocidade*.

O título *Cidade dos Sífragos* pretende indicar a cidade onde vivam pessoas que foram perdendo os hábitos e atitudes que possuiriam, se não se tivessem afastado dos atributos de adaptação a uma urbe, respeitadora do silêncio como um estado e como um valor também como uma necessidade fisiológica do ser humano.

Na construção da ideia de *criança sífraga*, pretendíamos chamar a atenção para a entrada em cena de um cidadão que tem o mesmo tipo de relação com o *presente* que os outros homens têm com o *futuro*. Explicitando, queremos dizer que estando ambos, indelevelmente, ligados a essas categorias temporais, é-lhes muito difícil obter usufruto direto delas enquanto cidadãos de pleno direito. Estamos a defender a entrada em consideração da criança como elemento de *cidadania* em construção. Sublinhamos ainda que a consciência desta realidade não está suficientemente formada e o modo de agir que se regista como o mais recorrente é o de *esperar e manter*.

Outra conclusão a que pretendemos chegar é a de que apontando este estudo insistentemente para a sobreabundância indiscriminável de estímulos sonoros a que compulsivamente todos os seres humanos ficam sujeitos ao longo do tempo cronológico em que dura a *infância*, isso pode alterar o crescimento adequado e portanto as questões do desenvolvimento *onto e filogenéticos*, comprometendo a qualidade do ser-se humano.

A sinfonia 4 33 de John Cage, que nós gostaríamos que se ouvisse em qualquer ponto da cidade, é uma peça musical que, realmente existe, mas que não possui uma única nota musical. Schafer diz que a sinfonia 4 33 de John Cage é composta por tudo o que se ouvir do exterior no momento da audição dessa peça sinfónica. Na base deste item estão também o facto de se ter descoberto na *exocidade* uma cultura da não escuta a que se associa a impossibilidade de discriminação auditiva, e onde campeiam as *raras dialogias* e os *omnipresentes fatalismos acústicos*.

Voltando-nos agora para o direito que o cidadão seguramente terá ao usufruto da escuta na *exocidade*, bem como o direito às condições ambientais para exercer o direito à expressão para, entre outras, manter o direito à ligação dialógica com todos os seus semelhantes, apresentamos a proposta de uma *Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana*<sup>3</sup> através de um esquema etnosonoro.

---

<sup>3</sup> Esta Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana está estudado para utilização apenas em *exocidade*, visto que as investigações não incidiram sobre a vida e sua acústica em *endocidade*.

a) (*Plano acústico, ou plano de som*) Todo o ser humano em sociedade tem direito ao seu *plano sonoro ou acústico* individual. A existência deste Plano Sonoro ou Acústico individual é um produto de cooperação metódica e depende do contributo cívico de todos os cidadãos, é portanto também uma *convenção*.

Entendendo-se por *plano acústico* o espaço necessário, onde a pessoa possa ser vista e ouvida de um modo estritamente necessário à funcionalidade que assiste à razão pela qual produz esse som. Considera-se, ainda, *plano acústico* da área atmosférica individual, o lugar onde deverão estar reunidas as condições básicas qualitativas para o funcionamento e expressão sonora inteligente, por padrões de exegese humanos. É considerada infração cívica, ocupar o espaço acústico individual de alguém com sonoridades que lhe sejam alheias, ainda que o plano acústico indevidamente ocupado não esteja a ser usado.

A utilização de suporte eletrónico para amplificação do sinal poderá servir nestes parâmetros para transformar em campo ou até em espaço acústico algo mais restrito como plano sonoro. Quando muitas pessoas juntas pretendem o direito ao mesmo plano sonoro, o sinal sonoro desse plano poderá sofrer ampliação digital, passando então a obedecer às regras do campo ou mesmo do espaço acústicos. As condições da emissão do sinal que excepcionalmente poderá ser acusmático passam a obedecer também à *convenção da audição digital*.

Exemplo: Diálogos numa esplanada, nos passeios da rua, à porta de uma instituição, em volta do coreto, em um jardim, no adro de uma igreja e diálogos informais generalizadamente em *exocidade*, alguém que usa o seu plano sonoro individual para ouvir rádio ou outro...

b) (*Sujeitos não humanos*) Se o sujeito que faz a ocupação sonora do plano acústico for uma máquina de qualquer tipo que seja, o direito ao plano sonoro transita para o homem que a operar. Racionalizando-se por referência a este o usufruto das escutas e das produções. Este considerando para sujeitos não humanos é extensivo a toda restante compartimentação do terreno acústico, sendo a racionalização dos direitos executada por referência ao ser humano ou que opere o produtor acústico tecnológico, ou por referência ao que por direito se situe mais próximo.

Exemplo: (*Sujeitos não humanos*) São unidades tecnológicas, têm programas autónomos, energia, força e habilidade autónoma, mas exceto alguns raros *drones* são

sempre guiados por um ser humano e também quase sempre jovem ou adulto, dificilmente velho ou criança. (*Exemplo de operador de máquina*): Um cortador de relva num jardim com bancos de lazer e parque infantil. A *Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana* aplica-se em relação à pessoa que trabalha com a máquina, às pessoas nos bancos do jardim, e às crianças no parque.

c) (*Campo acústico, ou campo de som*) O espaço total em que o som se discrimina embora possa não estar visível o respetivo produtor de som que será sempre episódico e raramente media-acusmático (Chion, 2008) mas em cuja área se situam os destinatários por direito<sup>4</sup> à produção sonora do *plano acústico* determinante desse campo.

Exemplos de campos de som: *uma visita de estudo, uma visita guiada na atividade turística, grupo coloquial de conhecidos e amigos na praça pública, família passeando em situação de colóquio num jardim ou em qualquer outra parte da cidade, atuação singular de músicos de rua...*

d) (*Plano acústico, ou plano de som, integrado*) Todo o ser humano em sociedade tem direito ao seu *plano sonoro ou acústico* individual, quer o *plano sonoro* esteja isolado, ou se encontre incluído num *campo* ou num *espaço sonoro ou acústico*.

Exemplos de plano de som integrado: Conversa numa esplanada de um café, na praia ou em qualquer lado onde se concentrem muitas pessoas pretendendo usar o seu plano de som individual.

e) *Espaço de som* ou *espaço acústico* designa a porção de solo e de atmosfera onde poderão estar vários campos sonoros com condições de existência mantendo as suas individualidades. Aquele espaço de terreno onde é admissível que aconteçam sobreposições de campos sonoros. Este tipo de acontecimento sonoro deverá estar previsto em estruturas próprias, contudo, se for um espaço sonoro como por exemplo, da Ribeira do Porto, então cada *unidade de espaço acústico*<sup>5</sup> deverá conter a sonoridade que lhe foi destinada visto que só acontecerá em ambiente urbano.

Exemplos: O espaço sonoro da Ribeira do Porto é um bom e raro exemplo do comportamento típico de campo da feira, urbano e em espaço turístico. Cada vendedor de cada uma das cerca de meia centena de bancas dos feirantes habituais desse espaço, quando apregoa ou expõe, fá-lo para todas e cada uma das pessoas que estejam ou

---

<sup>4</sup> Literalmente (por direito), aqueles que por qualquer razão têm o direito de poder escutar esses sons.

<sup>5</sup> Pretendemos indicar as condições arquitetónicas para a atividade, podendo exibir a sua visualidade mas também a sua sonoridade.

venham a entrar na praça. Aqui, mais de cinquenta pessoas usam os seus planos acústicos, formando o plano acústico a que a *feira*, se considerada como "pessoa", teria direito como plano individual.

Por esta razão, *feira* poderia ser um termo técnico na sonoridade urbana, pois à semelhança de uma obra de arte que, geralmente, nos traz aspetos singulares e criativos de realidade, a feira que hoje já não apregoa no sentido clássico bem conhecido, mas verbaliza, entoando uma espécie de *rap* com jocosidades surpreendentes destinadas a chamar a atenção para a venda da mercadoria.

Uma senhora vendedora de peixe em uma das cenas iniciais do filme etnográfico *Aguda o mar afasta-se* apregoa o peixe *repando* "que lindo, que linda, meninos e fanequinha". Com esta e outras jocosidades parecidas, mais ou menos intelectuais, ficamos com o caos sonoro mitigado em manifestação folclórica bem conhecida a *feira*.

Partindo da *Teoria da Montagem de Vertov*, utilizando o *Método de Observação Etnoacústica dos Lugares* (OEL) com base na *Convenção Digital*, na análise da compartimentação acústico dos terrenos de rodagem através da aplicação das verificações do estado de aplicabilidade do *Convenção Cívica para a Sonoridade Urbana* (CCSU), poder-se-á então proceder a um rigoroso levantamento das sonoridades, e percebendo a respetiva categorização orgânica, dar vida às tipologias sonoras, dentro dos parâmetros gerais: trabalho, mobilidade e fruição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E WEBGRÁFICAS

- Affergan, F. (1997). *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*. Paris, Éditions Albin Michel.
- Agostinho, S. (2008). *Confissões*. Livros VII, X XI. Covilhã, Universidade da Beira Interior.
- Ajuriaguerra, L. (2004). *Manuel de Psychiatrie de L'Enfant*. Paris, Masson SA.
- Akoun, A. et al. (1984). *Os 10 grandes do inconsciente*. Lisboa, Verbo.
- Almeida, V. A. (2008). *Toda a Música que eu Conheço*. Volume II. *Da alvorada do Século XX até à actualidade*. Cruz Quebrada, Oficina do Livro.
- Almeida, V. A. (1987). O som da cidade. In: Matos, T., Artur; Laranjo Medeiros, C. *Povos e Culturas, A Cidade em Portugal: onde se vive*, nº 2. Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, pp. 563-570.
- Anderson, B. (1996). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa, Edições 70.
- Anolli, L. (2012). *Iniciación a la Psicología de la Comunicación. Significado y función de los procesos comunicativos*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Appadurai, A. (2001). *Après le Colonialisme, les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Éditions Payot.
- Appadurai, A. (2004). *Dimensões Culturais da Globalização*. Lisboa, Teorema.
- Aranha, S. (s/d). Considerações preliminares sobre antropologia sonora. [Em linha]. Disponível em <[http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/am005\\_2003/antropologia.pdf/](http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/am005_2003/antropologia.pdf/)>. [Consultado em 16 de outubro de 2014].
- Atalli, J. (1985). *Noise The Political Economy of Music*. Oxford, The University of Minnesota.
- Augé, M. (2012). *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa, Letra Livre.
- Augoyard, J-F. and Torgue, H. (eds.) (1995). *A l'écoute de l'environnement – répertoire des effets sonores*. Marseille, Parenthèses.
- Azevedo, E. (2003). *Porto 1934 A grande exposição*. Porto, Edição de Autor.

- Ballabriga, A. (1999). La fabrication de l'humain dans les mythes orientaux et grecs. In: Calame, C. e Kilani, M. (org.). *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*. Paris, Editions Payot Lausanne, pp. 33-48.
- Banks, M. and Morphy, H. (ed.) (1997). *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven and London, Yale University Press.
- Baran e Legey (2011). Veículos Elétricos: história e perspectivas no Brasil. [Em linha]. Disponível em <<http://www.bndes.gov.br/bibliotecadigital>>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].
- Barroso, P., Rocha, A. e Vedana, V. (2008). O sentido do trágico na paisagem sonora do mundo urbano contemporâneo. *Illuminuras*, vol. 09, nº. 19. [Em linha]. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9274/0>>. [Consultado em 06 de setembro de 2011].
- Barthes, R. (1986). *Lo óbvio e lo obtuso – imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós Iberica.
- Barthes, R. (2009). *O Prazer do Texto precedido de Variações sobre a escrita*. Lisboa, Edições 70.
- Bastos, R. (2014). Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *ACENO*, Vol. 1, nº. 1, p. 49-101. [Em linha]. Disponível em <<http://www.periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/aceno/article/viewFile/1800/pdf>>. [Consultado em 16 de outubro de 2014].
- Baudrillard, J. (1968). *Le système des objets*. Paris, Gallimard.
- Baudrillard, J. (1975). *The Mirror of Production*. St. Louis, Telos Press.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda.
- Belting, H. (2001). *Pour une Anthropologie des Images*. Paris, Gallimard.
- Benjamim, W. (2002). *Walter Benjamin: Selected Writings*. Vol.: 1935:1938. Cambridge, Ed. Michael W. Jennings e London, The Belknap Press of Harvard University Press.
- Bettelheim, B. (1991). *Viena de Freud e outros ensaios*. Venda Nova, Bertrand Editora.
- Borutti, S. (1999). Interprétation et construction. In: Affergan, F (dir.). *Construire le Savoir Anthropologique*. Paris, Puf, pp. 31-48.
- Branco, N, Ferreira, J e Alves-Pereira, M. (2007). Respiratory pathology in vibroacoustic disease: 25 years of research. *Rev Port Pneumol*, 13(1), pp. 129-35.
- Brandão, J. (2009). *Konstandinos Kávafis Ítacas*. Belo Horizonte, Viva Voz.
- Brito, P. (2009). O desastre da Ponte das Barcas. In *Jornal de Notícias* [29-03-2009].
- Bull, M. (2000). *Sounding Out the City: Personal Stereos and the Management of Everyday Life*. Oxford, New York, Berg Publishers.
- Butera, M. (2011). Sound for thought listening as metabolism. *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience*. 1:1, pp. 53-66. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/4014/5002>>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

- Cage, J. (1973). *Lectures and Writings*. New England, Anover, Wesleyan University Press.
- Cambrón, M. A. (2011). *Sociofonía, Identidad y Conflicto. La Vida Sonora de la Part Alta*. Tesis Doctoral. Tarragona, Universitat Rovira I Virgili.
- Campelo, A. 2009. Espaço, construção do mundo e suas representações. In: Bettencourt, A. e Alves, L.B. (eds.). *Dos montes, das pedras e das águas, Formas de interação com o espaço natural da pré-história à actualidade*. Braga, CITCEM; APEQ, pp. 191 - 206.
- Campos, R. (2010). *Porque Pintamos a Cidade*. Lisboa, Edições Fim de Século.
- Canevacci, M. (1993). *A Cidade Polifônica. Ensaio sobre a Antropologia da Comunicação Urbana*. São Paulo, Studio Nobel.
- Canevacci, M. (2013). *Sincrétika. Explorações etnográficas sobre artes contemporâneas*. São Paulo, Studio Nobel.
- Carvalho, J. (1910). *Prosódia e Ortografia*. Lisboa, Imprensa Nacional.
- Castelo Branco, N. A. e Alves-Pereira, M. (2004). A Doença Vibroacústica. *Revista científica Noise & Health*, 2004, 6 (23): 3-20. [Em linha]. Disponível em <[http://www.cm-seixal.pt/NR/rdonlyres/651998F5-6E7A-4835-BACE-5BFD4D00F02D/1140/11\\_1\\_doenca\\_vibroacustica\\_3.pdf](http://www.cm-seixal.pt/NR/rdonlyres/651998F5-6E7A-4835-BACE-5BFD4D00F02D/1140/11_1_doenca_vibroacustica_3.pdf)>. [Consultado em 20 de setembro de 2013].
- Castro, R. L. (2007). *Ecologia Acústica*. Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação, Audiovisual, Multimedia e Interactividade, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. [Em linha]. Disponível em <[http://www.academia.edu/344330/Para\\_uma\\_Introdu%C3%A7%C3%A3o\\_%C3%A0\\_Ecologia\\_Ac%C3%Bastica](http://www.academia.edu/344330/Para_uma_Introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_Ecologia_Ac%C3%Bastica)>. [Consultado em 20 de setembro de 2013].
- Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien 1. Arts de faire*. Paris, Editions Gallimard.
- Changeux, J.P. (2003). *A Verdade e o Cérebro. O homem de verdade*. Lisboa, Instituto Piaget.
- Cheyronnaud, J. (2009). Rebutts de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive. *Ethnographiques.org*, Numéro 19 - [Em linha]. Disponível em <<http://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud>> [Consultado em 26 de novembro de 2011].
- Chion, M. (2003). *Un Art Sonore, le cinéma*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- Chion, M. (2011). *A Audiovisão. Som e Imagem no Cinema*. Lisboa, Edições Texto & Grafia, Lda.
- Coelho, J. (1910). *Prosódia e Ortografia*. Lisboa, Imprensa Nacional.
- Cole, A. e Ribeiro, J. S. (org.) (2012). *Antropologia, Arte e Sociedade*. São Paulo, Altamira Editorial. [Em linha]. Disponível em <<http://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/2310>>. [Consultado em 13 de janeiro de 2013].
- Couto, J. (1997). *O Porto em 7 dias*. Porto, Editora Campo das letras SA.
- Cruz, V. e Fonseca, V. (2002). *Educação Cognitiva e Aprendizagem*. Porto, Porto Editora.

- Dabrowski, K. (1972). *Psychoneurosis is not an illness*. Londres, Gryf Publications.
- Damásio, A. (2000). *O Sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins, Publicações Europa-América. Maia, Círculo de Leitores.
- Damásio, A. (2010). *O Livro da Consciência. A construção do cérebro consciente*.
- Damásio, A. (2012). *Ao Encontro de Espinosa. As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Maia, Círculo de Leitores.
- Dantas, F. C. (2013). Espaço Público e Endocidade. *Ponto Urbe*, 12 [Em linha] Disponível em <<http://pontourbe.revues.org/536> ; DOI : 10.4000/pontourbe.536>. [Consultado em 14 de janeiro de 2014].
- Deleuze, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, Graal.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (2010). *O Anti-édipo. Capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo, Editora 34.
- Delgado, M. (1999). Cine. In: Buxó, M e Jesus, M. (eds.). *De la investigación audiovisual. Fotografía, cine, vídeo, televisión*. Barcelona, Proyecto-a.
- Deshays, D. (2006). *Pour une Écriture du Son*. Paris, Klincksieck.
- Dias, L. A. C. (1993). A imprensa periódica na génese do neo-realismo (1933-1945). *A imprensa Periódica na génese do Movimento Neorrealista. 1933-1945*. Vila Franca de Xira: Museu do Neo-Realismo.
- Diop, C. (2007). Jean Rouch : l'anthropologie autrement. *Journal des anthropologues*, 110-111. [Em linha]. Disponível em <<http://jda.revues.org/950>>. [Consultado em 26 de outubro de 2013].
- Dufour, F. (2011). Acoustic Shadows. *SoundEffects*, vol. I, no. 1, pp. 83-97. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/4074/5003>>. [Consultado em 14 de outubro de 2014].
- Durozoi, G., Lecherbonnier, B., (1972). *O Surrealismo*. Coimbra, Almedina.
- Einstein, A.; Infeld, L. (s/d). *A Evolução da Física. De Newton até à Teoria dos quanta*. Lisboa, Edição Livros do Brasil.
- Eksteins, M. (1991). *A Sagração da Primavera*. Rio de Janeiro, Rocco.
- Estrela, A. (1994). *Teoria e Prática de Observação de Classes. Uma estratégia de formação de professores*. Porto, Porto Editora.
- Fabian J. (1983). *Time and the Other, How Anthropology Makes its Objects*. Columbia University Press, Nova Iorque.
- Ferreira, M. (2011). *A Cultura e a Arte em Ambiente Cisterciense*. Alcobça, ACD Editores.
- Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. California, Stanford University Press.
- Fonseca, V. (1982). *A Filogénese da Psicomotricidade*. Lisboa, Edições 70.
- Fonseca, V. (1995). *Manual de Observação Psicomotora: significação psicomotrológica dos seus Factores*. Lisboa, Âncora Editora.

- Fonseca, V. (2012). *Psicomotricidade e Neuropsicologia – Uma Abordagem Evolucionista*. Lisboa, Âncora Editora.
- Fortuna, C. (1998). Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Nº 51, pp. 21-41.
- Fortuna, C., Leite, R. (Orgs) (2009). *Plural de Cidade Novos Léxicos Urbanos*. Coimbra, Edições Almedina.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Gallahue, D. L. e Ozmun, J. C. (2001). *Compreendendo o Desenvolvimento Motor. Bebês, crianças, adolescentes e adultos*. São Paulo, Phorte.
- Garrett, A. (2011). *O Arco de Sant'Ana*. Porto, Porto Editora.
- Gauthier, G. (1995). *Le Documentaire un Autre Cinéma*. Paris, Éditions Nathan.
- Gedeão, A. (1983). *Poesias Completas*. Lisboa, Edições Sá Costa.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Culture*. New York, Basic Books.
- Ghasarian, C. (2002). *De L'Ethnographie à l'Anthropologie Réflexive, Nouveaux Terrains, Nouvelles Pratiques, Nouveaux Enjeux*. Paris, Armand Colin.
- Goodenough, W. (1956). Componential analysis and the study of meaning. *Language*, 32, pp. 195-216.
- Graça, M. (s/d). Uma sombra de luz de fogueiras na noite. In: Santos, J. (s/d). *São João do Porto Textos. Pinturas. Desenhos e Fotografias*. Porto, Jornal de Notícias, pp. 9-17.
- Granja, V. (1981). *Dziga Vertov*. Lisboa, Livros Horizonte.
- Grieggerson, G. (2005). Conceção de história em a cidade de Deus de Santo Agostinho. *Itinerários*, Araraquara, 23, pp. 69-83. [Em linha]. Disponível em <<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/download/2807/2560>>. [Consultado em 4 de junho de 2013].
- Gruyter Mouton de (1995). *Principles of visual Anthropology*. Edited by, Paul Hockings Berlin, New York.
- Guideroli, I.C.Z. (2010). *Entre Mapas, Entre Espaços: itinerários abertos*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Universidade Estadual de Campinas. [Em linha]. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp139338.pdf>>. [Consultado em 4 de junho de 2013].
- Guimarães, F. (2011). Thánatos e Eros... Agora. *Humanitas*, nº 6, pp. 647-652.
- Habermas, J. (1987). "Conhecimento e interesse". *Técnica e Ciência como ideologia*. Lisboa: Edições 70.
- Habib, M. (2000). *Bases Neurológicas dos Comportamentos*. Lisboa, Climepsi editores.
- Hällgren, N. (2012). Urban sound design – can we talk about it? *SoundEffects*, vol. 2, no. 2, pp. 37-50. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/8025/6671>>. [Consultado em 14 de setembro de 2014].

- Halliday, D; Resnick, R. (2012). *Gravitação, Ondas e Termodinâmica*. Curitiba, UTFPR.
- Hesse, H. (2008). *O Jogo das Contas de Vidro*. Alfragide, D. Quixote.
- Hijiki, R. (2000). O som e o sentido. Uma outra história das músicas. *Revista de Antropologia*, vol. 43, n.1, pp. 283-289. [Em linha]. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v43n1/v43n1a13.pdf>>. [Consultado em 4 de junho de 2013].
- Hill, R. (1993). A primer for ethnographic research with a focus on social policy issues involving consumer behavior. *Advances in Consumer Research*, 20, pp.59-62.
- Hockings, P. (org.) (1995). *Principles of Visual Anthropology*. Nova Iorque, Mouton de Gruyter.
- Jacknis, I. (1989). Margaret Mead and Gregory Bateson in Bali: Their Use of Photography and Film. *Cultural Anthropology* 3(2), pp. 160-177.
- James, W. (1982). *The Stream of Consciousness*. New York, Cleveland.
- Jorge, L. (1984). *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa, Publicações D. Quixote.
- Kafka, F. (2006). *O Processo*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Karpman, S. (1968). Fairy Tales and Script Drama Analysis. *Transactional Analysis Bulletin*, vol. 7, n° 26. [Em linha]. Disponível em <<http://www.karpmandramatriangle.com/pdf/DramaTriangle.pdf>>. [Consultado em 14 de outubro de 2014].
- Keane, W. (2007). *Christian moderns: Freedom and fetish in the mission encounter*. Berkeley, University of California Press.
- Kelly, M. (2014) 10 Weird Things You Need To Know About Traffic. Em linha]. Disponível em <<http://listverse.com/2014/08/19/10-weird-things-you-need-to-know-about-traffic/>>. [Consultado em 10 de outubro de 2014].
- Kilani, M. (2000). *L'Invention de l'Autre. Essais sur le discours anthropologique*. Paris, Editions Payot Lausanne.
- Kreutzfeldt, J. (2012). Street cries and the urban refrain A methodological investigation of street cries. *SoundEffects*, vol. 2, n°. 1, pp. 62-80. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/5156/5448>>. [Consultado em 16 de outubro de 2013].
- Laclau, E., and Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy*. London, Verso.
- Larcher, H. (2003). *L'Accoustique Cistercienne et l'Unité Sonore*. Méolans-Revel, Éditions DésIris.
- Lefebvre, H. (2011). *O Direito à Cidade*. São Paulo, Centauro.
- Marchi, R. C. (2005). A teoria social contemporânea e a emergência da “sociologia da infância” na 2ª modernidade: alguns aspectos teórico-políticos. *Scientific Journals*, Vol 7, Nº 11, pp. 1-23.
- Marcus, G. E. (1991). Epílogo : la escritura etnográfica y la carrera antropológica. In : Clifford, J. e Marcus, G. E. *Retóricas de la Antropología*. Barcelona, Jucar Universidad.

- Marinetti, F. T. (1980). *Le Futurisme*. Textes annotés et préfacés par Giovanni Lista. Ed. L'Age d'Homme. Lausanne, 1980.
- Marion, M. (2008) *Sraffa and Wittgenstein: Physicalism and Constructivism*. London, Routledge.
- Marques, A. H. O. (1984). *História de Portugal I*. Lisboa, Pala Editores.
- Marry, S. (2012). Ordinary sonic public space. Sound perception parameters in urban public spaces and sonic representations associated with urban forms. *SoundEffects*, vol. 2, no. 1, pp. 172-196. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/5231/5452>>. [Consultado em 14 de outubro de 2014].
- Mead, M. (1995). Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Hockings, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Nova Iorque, Mouton de Gruyter, pp. 3-10.
- Menezes, R. (2014). Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Aceno*, vol. 1, nº. 1, pp. 49-101.
- Merleau-Ponty, M. (1998) [1953]. *Elogio da Filosofia*. Lisboa, Guimarães Editores.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo, Martins Fontes.
- Mesquita, M. H. F. P. (2001). Educação Especial em Portugal no Último Quarto do Século XX. Salamanca, Tese de doutoramento. Em linha]. Disponível em <<http://repositorio.ipcb.pt/bitstream/10400.11/1506/1/HM%20TESE.pdf>>. [Consultado em 14 de outubro de 2014].
- Montaigne, M. (1595/2001). *Les Essais* (1595). Paris, Hachette Pochothèque.
- Morris, Y. (2007). From Horse Power to Horsepower. *Access*, number 30, pp. 1-9. Em linha]. Disponível em <<http://www.uctc.net/access/30/Access%2030%20-%202002%20-%20Horse%20Power.pdf>>. [Consultado em 10 de outubro de 2014].
- Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo*. (1951). Lisboa, Centro Tip. Colonial.
- Nóvoa, A., Marcelino, F., Ramos do Ó, J. (2012) (org.). *Sérgio Niza Escritos sobre Educação*. Lisboa, Edições Tinta da China.
- Nunes, M. F. (2009). A tela substitui o quadro negro. *A Página da Educação*, nº186, série II. [Em linha]. Disponível em <<http://www.apagina.pt/?aba=7&cat=530&doc=13617&mid=2>>. [Consultado em 20 de novembro de 2011].
- Nunes, M. F. (2013). O ecrã como contraponto em *Branca de Neve e Shirin*. *Intermedia Review 2*. *Inter Media, Études d'Intermedialité*. Nº2, pp.121-128. [Em linha]. Disponível em <[http://intermediareview.com/images/revistas/edicao2/Atas\\_III\\_art9.pdf](http://intermediareview.com/images/revistas/edicao2/Atas_III_art9.pdf)>. [Consultado em 20 de novembro de 2014].
- Oliveira, N. (2006). O Ideário de São Bernardo e a sua Influência na Arquitectura Militar Templária. *Medievalista* on-line, ano 2, nº.2, pp. 1-24. [Em linha]. Disponível em <<http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA2/medievalista-ideario.htm>>. [Consultado em 6 de junho de 2014].
- Pacheco, H. (1997). *Porto Sítios, Lembranças, Emoções*. Porto, Edições Afrontamento.

- Passek, J. L. (Dir.) (1986). *Dictionnaire du Cinéma*. Paris, Larousse.
- Penafria, M. (2003). Ouvir Imagens, Ver Sons. [Em linha]. Disponível em <[http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria\\_som\\_e\\_doc.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria_som_e_doc.pdf)>. [Consultado em 10 de novembro de 2012].
- Pérez, R. (1988). *História Básica da Filosofia*. São Paulo, Editora Nerman.
- Perlz, F. (1973 ) *The Gestalt Approach & Eye Witness to Therapy*. Palo Alto, California Science and Behavior Books.
- Pestana, C.; Pinto-Leite, J.; Marques, N. (2009). O Programa Polis como impulsionador da regeneração urbana. Comunicação apresentada no 1º Congresso Regional de Desenvolvimento de Cabo Verde, pp. 1754-1781. [Em linha]. Disponível em <<http://www.apdr.pt/congresso/2009/pdf/Sess%C3%A3o%2017/292A.pdf>>. [Consultado em 16 de outubro de 2013].
- Pestana, J. (1988). Delinquência Urbana. *Povos e Culturas A Cidade em Portugal: como se vive Nº 3*. Lisboa, Universidade Católica, pp. 423-475.
- Phillippot, M. P. (1974). Observations on sound volume and music listening. *New Patterns of Musical Behaviour*, p. 55.
- Piaget, J. (1964). *Seis Estudos de Psicologia*. Lisboa, Publicações D. Quixote.
- Piault, M. (2004). Une attente incessante Jean Rouch (1917-2004). *Cahiers d'études africaines*, 175. [Em linha]. Disponível em <<http://etudesafriaines.revues.org/4708>>. [Consultado em 26 de outubro de 2013].
- Piault, M.H (2000). *Anthropologie et Cinéma*. Paris, Nathan.
- Piault, M.H. (1994). Antropologia e Cinema. *Catálogo II Mostra Internacional do Filme Etnográfico*, Rio de Janeiro, Interior Produções.
- Pires, M. e Alegre, M. (2013). Os pilares da Ponte S. João. In: Carvalho, João Carlos (coord.) *Arte e Ciências em Diálogo*. Coimbra: Grácio Editor, pp. 305-310.
- Ponty, M. (1998). *Elogio da Filosofia*. Lisboa, Guimarães Editores.
- Pritchett, J. (1993). *The Music of John Cage*. Cambridge, Published by the Press Syndicate of the University of Cambridge.
- Queiroz, E. (2007). *A Cidade e as Serras*. Porto, Porto Editora.
- Raimbault, M. e Dubois, D. (2005). Urban soundscapes: Experiences and knowledge. *Cities*, Vol. 22, No. 5, p. 339-350. [Em linha]. Disponível em <[http://torontosoundmap.com/papers/Raimbault\\_Dubois\\_2005.pdf](http://torontosoundmap.com/papers/Raimbault_Dubois_2005.pdf)>. [Consultado em 14 de outubro de 2014].
- Rasquilho, R. e Ferreira, M. (2007). *Cister e a Europa. Santa Maria de Alcobaça Aliança entre a espiritualidade e o trabalho manual*. Lisboa, ACD Editores.
- Rawlinson, G. (2000). *The history of Herodotus*. New York, Appleton.
- Rebelo, F. e Cordeiro, A. M. R. (1997). A Geomorfologia e a datação das gravuras de Foz Côa- metodologia e desenvolvimento de um caso de investigação científica. *Finisterra*, XXXII, 63, pp. 95-105. [Em linha]. Disponível em <[http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/1997-63/63\\_12.pdf](http://www.ceg.ul.pt/finisterra/numeros/1997-63/63_12.pdf)>. [Consultado em 10 de novembro de 2012].

- Rebollo, J. (2002). *Antropologia Audiovisual*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Regnault, F. (1900). La chronophotographie dans l'ethnographie. *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris* 1, pp. 421-422.
- Remotti, F. (1999). Thèses pour une perspective anthropopoiétique. In: Calame, C. e Kilani, M. (org.). *La fabrication de l'humain dans les cultures et en anthropologie*. Paris, Editions Payot Lausanne, pp. 15-32.
- Rey, A. (dir.). (1992). *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.
- Ribeiro, A. (1929). Capítulo XVIII - Política de fomento nacional. In: Peres, D. (Dir.) *História de Portugal*. Edição monumental comemorativa do 8ºcentenário da fundação da nacionalidade Barcelos, Portucalense Editora Lda., pp. 274-299.
- Ribeiro, J. S (2003). *Métodos e Técnicas de Investigação em Antropologia*. Lisboa, Universidade Aberta.
- Ribeiro, J. S (2005). Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 48, Nº 2, pp. 613-648.
- Ribeiro, J. S. (2004). *Antropologia Visual: Da Minúcia do Olhar ao Olhar Distanciado*. Porto, Edições Afrontamento.
- Ribeiro, J. S. (2007a). Jean Rouch-filme etnográfico e antropologia visual. *Doc On-line*, n.03, pp. 6-54. [Em linha] Disponível em <[www.doc.ubi.pt](http://www.doc.ubi.pt)>. [Consultado em 23 de setembro de 2013].
- Ribeiro, J. S. (2007b). Música e Sonoridades na Investigação em Antropologia. *Atas do III Congresso Internacional sobre Etnografia*. Albufeira, AGIR.
- Ribeiro, M. e Melo, A. (2012). Influência das Atividades Económicas na Organização da Cidade Medieval Portuguesa. In: Ribeiro, M. e Melo, A. (Coord.). *Evolução da Paisagem: Urbana Sociedade e Economia*. Braga, CITCEM, pp. 145-172.
- Ribeiro, S. (s/d) Do lugar da natureza nas teorias dedicadas à arte da harmonia tonal. [Em linha]. Disponível em <[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes\\_anteriores/10/artigos/MUSICA\\_ser gio.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/edicoes_anteriores/10/artigos/MUSICA_ser gio.pdf)>. [Consultado em 20 de outubro de 2014].
- Richardson, L. (1994). *Writing: a method of inquiry*. In: Denzin, e. Lincoln. (Eds.). *Handbook of qualitative research*, 3.ed. Thousand Oaks: Sage Publications, pp. 516-529.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth: Texas Christian Press.
- Rocha, A. e Eckert, C. (2003). Etnografias de rua: estudo de antropologia urbana. *Iluminuras*, v. 4, nº 7. [Em linha]. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9160/5258>>. [Consultado em 10 de maio de 2011].
- Rocha, A. e Eckert, C. (2008). A cidade como sede de sentidos. *Iluminuras*, p vol. 9, nº 20, pp. 1-15. [Em linha]. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9296/5364>>. [Consultado em 11 de novembro de 2011].

- Rocha, A. L. C. e Vedana, V. (2009), p. 37/60). A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora. *Revista Chilena de Antropologia Visual*, nº 13, pp.37-60. [Em linha]. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9295/5363>>. [Consultado em 20 de novembro de 2013].
- Rocha, A.L.C.; Vedana, V. e Barroso, P.F. (2008). O sentido do trágico na paisagem sonora do mundo urbano contemporâneo. *Iluminuras*, vol. 9, nº 19. [Em linha]. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9274/5351>>. [Consultado em 11 de novembro de 2011].
- Rodaway, P. (1994). *Sensuous Geographies, Body Sense and Place*. London and New York, Rutledge.
- Rodrigues, C. (2010). O som da cidade. *Imagens da Cultura*, pp. 151-160. [Em linha] Disponível em <[http://www.itacaproject.com/ICCI\\_2010.pdf](http://www.itacaproject.com/ICCI_2010.pdf)>. [Consultado em 20 de novembro de 2013].
- Rodrigues, C. (2011). As Sonoridades e os sentidos na Construção do Documentário Antropológico. *Doc On-line*, n. 11, pp.174-190. [Em linha]. Disponível em <[http://www.doc.ubi.pt/11/artigos\\_carlos\\_rodrigues.pdf/](http://www.doc.ubi.pt/11/artigos_carlos_rodrigues.pdf/)>. [Consultado em 16 de outubro de 2012].
- Rodrigues, C. (2012). Sonoridades: modos de observação acústica. *Imagens da Cultura, Cultura das Imagens*, volume I, pp-68-78. [Em linha]. Disponível em <[http://www.itacaproject.com/ICCI\\_Volume1.pdf](http://www.itacaproject.com/ICCI_Volume1.pdf)>. [Consultado em 20 de outubro de 2013].
- Rodrigues, C. (2013). Refletindo sobre a sociocultura no quotidiano, focagem antropológica. In: Carvalhos, C. (Coord.). *Artes e Ciências em Diálogo*. Coimbra, Grácio editores, pp. 99-106.
- Rodrigues, C. (2014). Sonoridades da cidade do Porto. Memória, ação e projeto. In: Cunha, P. e Branco, S. D. (ed.). *Atas do III Encontro Anual da AIM*. Coimbra, AIM, pp. 310-323.
- Rogers, C. (20099. ). *Tornar-se Pessoa*. Lisboa, Padrões Culturais.
- Rosnay, J. (1977). *O Macroscópio. Para uma visão global*. Lisboa, Arcádia.
- Roth, P. (2010). *Casei com uma comunista*. Lisboa, Dom Quixote.
- Rouch, J. (1968). «*Le Filme Ethnographique*», *Ethnologie Générale*, Encyclopédie de la Pléiade, Paris Gallimard, 1968.
- Rouch, J. (1968). Les films ethnographiques. *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard.
- Rouch, J. (1978). On the vicissitudes of the self: the possessed dancer, the magician, the sorcerer, the filmmaker, the ethnographer?. *Studies in the Anthropology of visual Communication*, 5 (1), pp. 2-8.
- Rouch, J. (1979). La caméra et les hommes. In: France, C. (ed.). *Pour une Anthropologie Visuelle*. Paris, Mouton, pp. 53-71.
- Rouch, J. (1995). The camera an man. In: Hockings, P. (org.). *Principles of Visual Anthropology*. Nova Iorque, Mouton de Gruyter, pp. 79-98.

- Roulier, F. (1999). Pour une géographie des milieux sonores. *Cybergeog : European Journal of Geography* [Em linha]. Disponível em <<http://cybergeog.revues.org/5034> ; DOI : 10.4000/cybergeog.5034/>. [Consultado em 16 de outubro de 2014].
- Roy, S. e Banerjee, P. (2012). Finding a Way Out of the Ethnographic Paradigm Jungle. *The Qualitative Report* Volume 17, Article 61, pp.1-20. [Em linha]. Disponível em <<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR17/roy.pdf> >. [Consultado em 25 de setembro de 2013].
- Russolo, L. (1913, 2009). *L'Art des Bruits: Manifeste Futuriste 1913*. Paris, Éditions Allia.
- Sales, M. (2010). *Em Busca de um Novo Cinema Português*. Covilhã, LabCom Books.
- Santos, B. S. (1985). Por uma concepção multicultural de direitos humanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 48, pp. 1-32.
- Santos, J. (s/d). *São João do Porto Textos. Pinturas. Desenhos e Fotografias*. Porto, Jornal de Notícias.
- Santos, P. M. (2007). The Cinematographic Representation of the City of Porto (as seen by the actor in six films). *Doc On-Line*, nº2, pp. 35-59. [Em linha]. Disponível em <[www.ubi.pt](http://www.ubi.pt), [http://www.doc.ubi.pt/02/paula\\_mota\\_santos.pdf](http://www.doc.ubi.pt/02/paula_mota_santos.pdf)>. [Consultado em 20 de setembro de 2012].
- Sarmiento, M. J. e Pinto, M. (1997). *As crianças: contextos e identidades*. Braga, Universidade do Minho.
- Schaeffer, P. (1952), *A la recherche d'une musique concertée*. Paris, Ed. Seuil.
- Schafer, R. M. (1992). *O Ouvido Pensante*. São Paulo, Fundação Editora da Unesp.
- Schafer, R. M. (1997). *A Afinação do Mundo. Uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem Sonora*. São Paulo, Editora UNESP.
- Schuback, M. (1999). *A Doutrina dos sons de Goethe a Caminho da Música Nova de Webern*. Rio de Janeiro, Ed. URFJ.
- Schulze, H. (2012). The body of sound. *SoundEffects*, vol. 2, no. 1, pp. 198-209. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/5176/5453>>. [Consultado em 14 de outubro de 2014].
- Seeger, A. (1987). Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 9, Nº 2, pp. 260-272.
- Sérgio, A. (1955). O cooperativismo e o Estado. *Boletim Cooperativista*, nº 25, p.1. [Em linha]. Disponível em <[http://www.bibliotecaantoniosergio.pt/documentos/boletim-cooperativista/1417\\_BOLETIM\\_COOPERATIVISTA\\_N\\_25\\_OUTUBRO-1955.PDF](http://www.bibliotecaantoniosergio.pt/documentos/boletim-cooperativista/1417_BOLETIM_COOPERATIVISTA_N_25_OUTUBRO-1955.PDF)>. [Consultado em 12 de novembro de 2012].
- Sérgio, M. (1987). *Motricidade humana: uma nova ciência do homem*. Lisboa, ME-Direção Geral dos Desportos.
- Serra, A. (1980). O que é a ansiedade. *Revista de Psiquiatria Clínica*, 1 (2), pp 93-104.

- Silva, D. L. (2007). Do gesto ao símbolo: a teoria de Henri Wallon sobre a formação simbólica. *Educar*, n. 30, p. 145-163. Curitiba, Editora UFPR.
- Silva, G. (2008). *Porto Sítios com História*. Cruz Quebrada, Casa das Letras.
- Silva, G. (2009). *Porto Nos Atalhos da História*. Alfragide, Casa das Letras.
- Silva, M e Gaspar, J. (2007). Sismicidade associada a fenómenos vulcânicos. Caso de estudo – O Vulcão dos Capelinhos. *Boletim do Núcleo Cultural da Horta*, 16, pp. 45-59.
- Silva, M. A. A. (2011). Imagens Sonoras do Ambiente: Educação Ambiental e Ensino de Música – Relato de uma Pesquisa Participante no Ensino Superior de Licenciatura em Música. *European Review of Artistic Studies*, vol.2, nº. 2, pp. 1-12.
- Silvano, F. (2001). *Antropologia do Espaço*. Oeiras, Celta Editora.
- Simmel, G. (1938). *Cultura Femenina y Otros Ensayos*. Buenos Aires, Espasa, Calpe.
- Simmel, G. (2011). *Schopenhauer & Nietzsche*. Rio de Janeiro, Contraponto editora.
- Solène, M. (2010). Spatial and sonic evaluation of urban public ambiances. *Soundscape, The Journal of Acoustic Ecology*, 2010, 10 (1), pp.18-22. [Em linha]. Disponível em <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00583481/document>>. [Consultado em 16 de outubro de 2013].
- Solène, M. (2012). Ordinary sonic public space. Sound perception parameters in urban public spaces and sonic representations associated with urban forms. *SoundEffects*, vol. 2, nº. 1, pp. 172-196. [Em linha]. Disponível em <<http://www.soundeffects.dk/article/view/5231/5452>>. [Consultado em 16 de outubro de 2013].
- Strauss, C. L. (1991). *O Cru e o Cozido*. São Paulo, Brasiliense.
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo, Martins Fontes.
- Tomatis, A. (1987). *L'oreille et la voix*. Paris, Laffont.
- Tomatis, A. (1991). *L'oreille et le langage*. Paris, Éditions du Seuil.
- Tomatis, A. et al. (1978). L'oreille Tomatis en question. In: Dumaurier, E. (dir.). *Le Pouvoir des Sons*. Cahiers Recherche/Musique nº 6. Paris, Observatoire musical français, p. 46.
- Tomatis, A.A. (1954). La Sélectivité auditive. *Bulletin du Centre d'Etudes et de Recherches médicales de la SFECMAS*, (10).
- Tomatis, A.A. (1956). Relations entre l'audition et la phonation. *Annales des Telecommunications*, 2, pp.7-8.
- Torgue, H. (2005) Agir sur l'environnement sonore. De la lutte contre le bruit à la maîtrise du confort sonore. *Champs culturels*, nº 19, pp. 19-23.
- Vedana, V. (2008). *No Mercado Tem Tudo o Que a Boca Come*. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo. Tese de doutoramento. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. [Em linha]. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp071179.pdf>>. [Consultado em 2 de julho de 2011].

- Vedana, V. (2010). Territórios sonoros e ambiências: etnografia sonora e antropologia urbana. *Iluminuras*, vol. 11, nº 25. [Em linha]. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/15537/>>. [Consultado em 16 de outubro de 2013].
- Voilmy, D., (2009). Présentation du dossier "Ethnographier les phénomènes sonores". [Em linha]. Disponível em <<http://www.ethnographiques.org/2009/Voilmy>>. [Consultado em 20 de dezembro de 2015].
- Vygotsky, L. (1991). *A Formação Social da Mente*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Wallon, H. (1942). *De l'acte à la pensée*. Paris, Flammarion.
- Wallon, H. (1945). *Les origines de la pensée chez l'enfant*. Paris, Press Universitaires de France, vol. 2.
- Webb, K. (2003). *Self-Interpretation, Agency, and the Objects of Anthropology: Reflections on a Genealogy*. *Comparative Studies in Society and History*, 45, pp 222-248.
- Wirth, L. (1997). O urbanismo como modo de vida. In: Fortuna, C. (Org.). *Cidade Cultura e Globalização*. Oeiras, Celta Editora, pp. 45-66.
- Zilhão, J. (Coord.). (1998). *Arte Rupestre e Pré-História e Pré-História do Vale do Côa. Trabalhos de 1995-1996*. Ministério da Cultura.
- Zunzunegui, S. (2007). *Pensar a Imagem*. Madrid, Ediciones Cátedra.

### **Outra Bibliografia. Sites Internet consultados**

- <http://www.bndes.gov.br/bibliotecadigital>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].
- <http://canelaehortela.com/lisboa-em-si-apresentado-em-passeio-no-tejo> [Consultado em 6 de junho de 2013].
- <http://inventin.lautre.net/livres/Manifeste-Dada-Tzara-1918.pdf> [Consultado em 10 de dezembro de 2014].
- <http://listverse.com/2014/08/19/10-weird-things-you-need-to-know-about-traffic/>. [Consultado em 2 de setembro de 2014].
- <http://paginas.fe.up.pt/porto-olfreixo.html> [Consultado em 4 de dezembro de 2013].
- <http://v2.videos.sapo.pt/cJOIoDZZKp6fThieJTCK> [Consultado em 21 de junho de 2014].
- <http://visitporto.travel/Visitar/Paginas/Descobrir/DetalhesPOI.aspx?POI=1181#.UpePB OIqsjI> [Consultado em 25 de setembro de 2013].
- <http://www.access.gpo.gov/congress.senate>. [Consultado em 6 de junho de 2013].

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/235355/Mikhail-Glinka>>. [Consultado em 10 de dezembro de 2014].

<http://www.casadamusica.com/CDMHouse/default.aspx?channelID=8CADCB69-FD0E-4194-AC50-569CAF033DC6&id=74FA3DE2-1D4F-4F90-97B6-745DBEE35CC5&l=8CADCB69-FD0E-4> [Consultado em 4 de dezembro de 2013].

<http://www.catherine-baratti-elbaz.fr/580/>>. [Consultado em 23 de novembro de 2013].

[http://www.ces.uc.pt/eventos/index.php?id=5951&id\\_lingua=1](http://www.ces.uc.pt/eventos/index.php?id=5951&id_lingua=1) [Consultado em 13 de março de 2013].

[http://www.citi.pt/cultura/cinema/manoel\\_de\\_oliveira/pintor.html](http://www.citi.pt/cultura/cinema/manoel_de_oliveira/pintor.html) [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

<http://www.cnet.com/news/do-hybrid-cars-kill-you-with-silence/>>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

[http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content\\_id=3161402](http://www.dn.pt/inicio/ciencia/interior.aspx?content_id=3161402)>. [Consultado em 13 de abril de 2013].

<http://www.greenpeace.org/international/en/about/> [Consultado em 1 de outubro de 2014].

<http://www.metroporto.pt/document/827457/886118.pdf> [Consultado em 28 de outubro de 2013].

[http://www.monumentsnationaux.fr/fichier/edu\\_doc/86/doc\\_pdf\\_fr\\_doc\\_pdf\\_fr\\_dossier.l.architecture.de.l.abbaye.du.thoronet.pdf](http://www.monumentsnationaux.fr/fichier/edu_doc/86/doc_pdf_fr_doc_pdf_fr_dossier.l.architecture.de.l.abbaye.du.thoronet.pdf) [Consultado em 3 de abril de 2013].

<http://www.noticiasaminuto.com/>[Consultado em 6 de junho de 2014].

[http://www.pcf.va/holy\\_father/john\\_paul\\_ii/speeches/2000/jan-mar/documents/hf\\_jp-ii\\_spe\\_20000227\\_vatican-council-ii\\_po.html](http://www.pcf.va/holy_father/john_paul_ii/speeches/2000/jan-mar/documents/hf_jp-ii_spe_20000227_vatican-council-ii_po.html)>. [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

<http://www.priberam.pt/dlpo/quantum> [Consultado em 30 de dezembro de 2013].

<http://www.rtp.pt/programa/tv/p13304> [Consultado em 20 de dezembro de 2014]

[http://www.slate.com/articles/business/gearbox/2012/05/hybrid\\_and\\_electric\\_cars\\_too\\_quiet\\_why\\_they\\_re\\_dangerous\\_to\\_pedestrians\\_.html](http://www.slate.com/articles/business/gearbox/2012/05/hybrid_and_electric_cars_too_quiet_why_they_re_dangerous_to_pedestrians_.html) [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

<http://www.sol.pt/noticia/78365> [Consultado em 22 de junho de 2014].

[http://www.tomatis-lausanne.ch/pages/french/fr\\_methode\\_tomatis.html](http://www.tomatis-lausanne.ch/pages/french/fr_methode_tomatis.html) [Consultado em 20 de junho de 2014].

<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/realizadores.php?c=53> [Consultado em 2 de setembro de 2014].

<https://www.youtube.com/watch?v=K6KbEnGnymk> [Consultado em 20 de dezembro de 2014].

## FILMOGRAFIA

- Aguilar, S. (2001). *Corpo e Meio*. Portugal.
- Curtiz, M. (1942). *Casablanca*. E.U.A.
- Duarte, A. (1947). *O Leão da Estrela*. Portugal.
- Flaherty, R. (1922). *Nanook of the North*. Canadá.
- Fraga, A. (1959). *O Passarinho da Ribeira*. Portugal.
- Freire, R. e Mittheux, V. (2014). *Dreamocracy*. Portugal.
- Guedes, T.; Serra, F. (2001). *Acordar*. Portugal.
- Guimarães, M. (1958). *A Costureirinha da Sé*. Portugal.
- Kiarostami, A. (2008). *Shirin*. Irão.
- Marker, C. (1962). *Le Joli Mai*. França
- Miguel, C. (2009) *Ayllu*. Portugal.
- Miguel, C. (2012). *Aguda... O Mar Afasta-se...* Portugal.
- Miguel, C. (2014). *Cidade Aqui e Além*. Portugal. Portugal.
- Minelli, V. (1951). *Um Americano em Paris*. E.U.A.
- Miranda, A. (1947). *Capas Negras*. Portugal.
- Monteiro, J. C. (2000). *Branca de Neve*. Portugal.
- Nunes, M. F. (2007). *Pioneiros, Palavras e Imagens da Memória*. Portugal.
- Nunes, M. F. (2011). *Bilhete de Chamada*. Portugal.
- Nunes, M. F. (2013a). *Eugénio de Andrade, Aqui Moram Palavras...* Portugal.
- Nunes, M. F. (2013b). *Uma Presença Chamada Silêncio...* Portugal.
- Oliveira, M. (1942). *Aniki-Bobó*. Portugal. Portugal.
- Oliveira, M. (1956). *O Pintor e a Cidade*. Portugal. Portugal.
- Oliveira, M. (2001). *Porto da Minha Infância*. Portugal.
- Rocha, P. (1963). *Os Verdes Anos*. Portugal.

A CIDADE DOS SÍFRAGOS  
Tentativa de reescrita da sinfonia 4 33 de John Cage

- Rocha, P. (2001). *As Sereias*. Portugal.
- Rouch, J. (1951). *Bataille sur le grand fleuve*. Niger.
- Rouch, J. (1961). *Chronique d'un Été*. França
- Rutman, W. (1927). *Berlim Sinfonia de uma Cidade*. Alemanha.
- Santos, P. M. (2001). *A Rusga*. Portugal.
- Serrazina, P. (2001). *Canção Distante*. Holanda e Portugal.
- Varèse, E. (1921). *Amériques*. [Em linha]. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xz87TReEtbY>>. [Consultada em 20 de dezembro de 2014].
- Vasconcelos, A. P. (1999). *Jaime*. Portugal.
- Vertov, D. (1929). *The Man With a Movie Camera*. Rússia.
- Vertov, D. (1930). *Enthousiasme ou Symphonie du Donbass*. Rússia.
- Vigo, J. (1930). *À propos de Nice*. França.
- Wise, R. (1965). *The Sound Of Music*. E.U.A.