

CARLOS FORTUNA

**IMAGENS DA CIDADE:
SOBRE A HEURÍSTICA DAS PAISAGENS SONORAS
E OS AMBIENTES SOCIAIS URBANOS**

nº 104
Abril, 1998

Oficina do CES
Centro de Estudos Sociais
Coimbra

Carlos Fortuna

Faculdade de Economia
Centro de Estudos Sociais

IMAGENS DA CIDADE:

SOBRE A HEURÍSTICA DAS PAISAGENS SONORAS E OS AMBIENTES SOCIAIS URBANOS¹

Introdução

Num encontro como este, em que o sociólogo é convidado pelos colegas da geografia para uma reflexão sobre "as imagens da cidade", devo confessar que a honra enorme do convite é igual ao desafio que contém. Com efeito, tenho ultimamente vindo a trabalhar sobre algumas das dimensões das imagens das cidades, sobretudo as imagens visuais, turísticas e patrimoniais, mas entendi partilhar convosco uma outra perspectiva: a das imagens sonoras da cidade, socorrendo-me do jogo analógico e metafórico, para ensaiar algumas considerações sobre o seu valor heurístico para a compreensão dos comportamentos urbanos. É aqui que reside o amplo desafio do convite.

Permita-se-me, a abrir, uma pequeníssima referência à minha experiência pessoal como justificação deste interesse ou curiosidade pelos sons da cidade. Trata-se da minha experiência de vida de dois anos e meio nos arredores de Nova Iorque e das minhas inúmeras incursões na *Big Apple*. A sua geografia 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

¹ Comunicação apresentada ao 1º Colóquio de Geografia de Coimbra (Universidade de Coimbra, 5-6 de Dezembro de 1996), tendo sido conservado deliberadamente o estilo coloquial próprio da comunicação oral.

O texto é um trabalho parcelar integrado no Projecto de Investigação "Culturas Urbanas e Imagens das Cidades", em curso no Centro de Estudos Sociais e patrocinado pelo IICT (PCSH/C/SOC/1110/95).

Quero agradecer a dedicada colaboração do Dr. Luis Guerra e de Miguel Amado na recolha e preparação do suporte sonoro que acompanhou a comunicação oral deste texto. Estas sequências sonoras referem-se a situações que, no decurso do presente texto, surgem descritas como exemplos de paisagens sonoras das cidades.

paisagens e ambientes sonoros. Em jeito de antecipação, confesso admitir que a reflexão sobre as imagens sonoras da cidade que aqui apresento, será menos conseguida do que o deixar-me conduzir e seduzir pela "geografia dos sons" 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, ou a admirar a Brooklyn Bridge, ou as celebrações do 10 de Junho em Newark.

Ciências Sociais e Sonoridades

Se a cidade soa e ressoa, será que a Sociologia e as restantes Ciências Sociais a ouvem? Foi uma questão que, desde então, nunca mais deixei de me pôr.

A minha primeira resposta é negativa. A regra parece ser a de que a sociologia e a generalidade das Ciências Sociais quando se debruçam sobre a cidade mostram-se surdas. Este é um corolário das epistemologias racionalistas de inspiração weberiana e bachelardiana, com o seu calculismo objectivista, baseado na análise fria, distanciada e expurgada dos efeitos julgados distorçores das emoções, dos sentimentos e da subjectividade quer dos sujeitos, quer dos investigadores. Assim, a nossa cultura é, em geral, apresentada como tratando-se principalmente de uma cultura escrita, em que a sonoridade da expressão oral só interfere marginalmente nos arranjos e configurações sociais e culturais. Em décadas recentes, o reconhecimento da importância do olhar e da cultura visual na conformação e nos modos de representação da sociedade, ao mesmo tempo que contraria o objectivismo epistemológico dominante nas Ciências Sociais, corrobora esta estratégia de marginalização da sonoridade enquanto ingrediente cultural de pertinência social. É assim que, por exemplo, numa denúncia que é simultaneamente uma confirmação deste estado de coisas, a antropologia tem ajudado a reforçar a ideia de que as culturas escritas são culturas "inferiores" e que na marginalização da sua componente oral e auditiva se perde grande parte da sua inteligibilidade.

Na Sociologia, mesmo nas vertentes relativistas e mais abertas ao reconhecimento do sensível e do emocional, esta inferiorização da variável sonora e auditiva encontra-se legitimada na contribuição influente desse fundador da disciplina que foi Georg Simmel. Com efeito, já após o seu abandono das teses formalistas iniciais sobre a organização social, Simmel admite que o nosso sentido da audição não pode ir além de uma revelação parcial dos seres humanos e, assim, da sociedade, pois que autoriza apenas

uma interpretação momentânea daqueles, delimitada pelo tempo em que se manifestem e façam reconhecer a sua presença sonoramente (Simmel, 1981: 229). O sentido auditivo é, para Simmel, um sentido passivo, despojado que está de autonomia própria, o que contrasta de forma evidente com o nosso olhar. Na relação face-a-face, este último implica sempre comunicação, pelo que o autor do *Ensaio sobre a Sociologia dos Sentidos* reconhece que o olhar "não pode dar sem receber", enquanto o ouvido está destinado a receber sem (poder) dar (*idem; ibidem*).

Egoísmo e passividade são, deste modo, para Simmel as características do sentido humano do ouvido, condenado que está a "receber" sem critério todos os estímulos que se lhe oferecem, sem poder ser, como sucede com o olhar, deliberadamente interrompido ou desviado de tudo quanto não nos interessa ou desprezamos². Pode dizer-se que Simmel conduz, deste modo, a sonoridade social ao paroxismo: a sua contínua insinuação nos espaços sociais equivale à sua neutralização enquanto variável específica, fazendo depender o reconhecimento da presença e da individualidade dos sujeitos da capacidade destes para imprimirem sobre ela as suas marcas sonoras próprias. Como se percebe, Simmel é, também ele, responsável pelo silenciamento e inferiorização epistemológica das sonoridades da sociedade. Mas à sua maneira, deve acrescentar-se. Isto é, algo paradoxalmente, ao mesmo tempo que se mostra adepto da frágil capacidade explicativa que o sentido do ouvido fornece sobre a construção social, Simmel admite que a partilha de um mesmo ambiente sonoro pode promover um sentido particular de "colectividade", mesmo quando a consciência da sua "unidade", assente em meios sonoros e auditivos, se revele bem mais abstracta do que a conseguida em torno da comunicação oral e da fala (*idem*, 234). É este sentido particular de colectividade que me parece poder ser explorado quando se pretende reflectir sobre as imagens sonoras das cidades, que sendo imagens disseminadas e partilhadas colectivamente, porém, têm sentidos e significados distintos consoante os seus receptores.

² As correntes sociológicas de matriz fenomenológicas e simbólico-interaccionistas retiraram daqui grande parte da sua inspiração e o olhar, enquanto veículo de comunicação, ganhou uma dimensão inusitada, não apenas como objecto de estudo da interacção humana, dos micro-acontecimentos e das relações quotidianas directas, mas, igualmente, como protocolo ou procedimento metodológico privilegiado da investigação (Goffman, 1971). Por outro lado, contudo, o olhar e a cultura visual constituíram-se também enquanto campo de reflexão sobre as relações sociais mais amplas que estruturam e organizam diversas configurações tanto sociais como políticas (Foucault, 1979; Jay, 1992).

Em meu entender, existe na reflexão de Simmel sobre os sentidos, em geral, e o papel social das sonoridades, em particular, um notável valor heurístico. A sua matriz interrogativa, onde sobressai uma orientação não objectivista e, em alguns casos, impressionista das relações sociais, constituiu-se em epistemologia alternativa às referências weberianas e bachelardianas, pela centralidade que atribui ao elemento sensível e imaterial na construção do conhecimento sobre a realidade social³.

Disto isto sobre a surdez da Sociologia, que afinal parece estar a dissipar-se, interroguemo-nos sobre a Geografia. Será que a Geografia ouve? Aqui a minha resposta à questão sobre se o conhecimento social incorpora e de que modo o som da cidade, é mais afirmativa. Começo por relembrar e fazer justiça a Orlando Ribeiro e às suas repetidas referências sobre os ambientes sonoros (mas também a outras dimensões do sensível) característicos das cidades islâmicas. As identidades ou as imagens destas cidades são, para Orlando Ribeiro, algo mais do que os seus traços morfológicos, espaciais ou funcionais. Delas fazem parte também, o seu colorido, os seus odores e as suas sonoridades próprias (Ribeiro, 1968). Há, portanto, indícios fortes de que a Geografia ouve, ou pode ouvir, o pulsar da cidade e tirar daí conclusões relativas quer quanto ao seu modo de organização funcional quer quanto à sua ordem estética⁴.

Um argumento convincente de que assim é, encontro-o na contribuição recente de Paul Rodaway⁵, onde, a dado passo, se analisam as "geografias auditivas" como campo específico de análise da experiência sensível e das propriedades

³ O ensaio, já referido, sobre a "sociologia dos sentidos" é talvez o melhor exemplo desta epistemologia alternativa simmeliana. Mas também a sua *Filosofia do Dinheiro* (Simmel, 1978) e, para o efeito mais próximo desta comunicação, o seu célebre estudo sobre a *Metrópole e a Vida do Espírito* (Simmel, 1997).

Isso mesmo terá contribuído para a reabilitação da sua obra a partir dos anos 70 deste século, quando ganha lugar, reconhecidamente, entre os fundadores da disciplina sociológica e chega mesmo a ser "posmodernizado" (Weinstein, D. e Weinstein, M., 1993).

⁴ São vários os trabalhos que podem ilustrar esta sensibilidade acústica da geografia em geral e dos estudos de urbanismo em particular. Para além dos directamente mencionados neste texto, podem referir-se, entre outros, Schafer (1977; 1985), Delage (1980), Augoyard (1978; 1985), Amphoux (1994), Haumont (1994), Borzeix (1995). Para uma tentativa de sistematização sociológica portuguesa, cf. Andrade (1993).

⁵ Reconheço a influência de Rodaway no que segue do presente parágrafo.

acústicas do meio ambiente (Rodaway, 1994). Ao passar em revista numerosas contribuições sobre a relação entre o espaço, a sua ordenação/regulação e as sonoridades sociais, Paul Rodaway destaca o trabalho do músico canadiano R. Murray Schafer e faz notar a construção conceptual deste último, insistindo na distinção entre *campos sonoros* e *paisagens sonoras*. Socorrendo-me desta conceptualização, podemos dizer que o primeiro, o *campo sonoro*, se refere ao espaço acústico gerado a partir de uma determinada fonte emissora que irradia e faz distender a sua sonoridade a uma área ou território bem definidos. O centro deste *campo sonoro* é um determinado agente emissor, humano ou material, que, à medida que o som que produz se propaga e mistura com outros, tende a ver obscurecida e indeterminada a sua origem. Por isso, a expressão acústica que constitui o *campo sonoro* é sempre uma expressão híbrida e, de certo modo, desterritorializada. Contudo, dentro de determinados limites físicos e geográficos, como seja o espaço da cidade, a situação mais comum é a da presença simultânea de vários *campos sonoros* particulares que se sobrepõem e articulam entre si. De uma tal sobreposição resulta o que se considera ser uma *paisagem sonora*, ou seja, um ambiente sonoro multifacetado que envolve os diferentes sujeitos-receptores. A *paisagem sonora* é, assim, fundamentalmente antropocêntrica já que, ao contrário do que sucede com o *campo sonoro*, não é um agente emissor indiferenciado — humano ou material —, mas o sujeito humano em concreto, que, na sua qualidade de receptor, constitui o seu centro. Dito de outra maneira, enquanto os *campos sonoros* fazem destacar a acção de produção/emissão de sonoridades, a *paisagem sonora* refere-se ao acto da sua apropriação/recepção e parece, assim, reterritorializar e tornar específica a acústica indiferenciada do *campo sonoro*.

Enquanto aglomerado de sons oriundos de fontes diversas imposto, por assim dizer, ao sujeito receptor, as *paisagens sonoras* modernas, mais concretamente as das grandes cidades, sugerem um estado de espírito condicionado de forma permanente pelo som ambiente vivido socialmente. Na cidade de hoje, a fuga ao ruído tornou-se impossível e o refúgio no silêncio não passa de um estratagema cultural e psicológico assente na capacidade individual de fazer variar os limiares da tolerância acústica. Tratando-se de aglomerados disformes de sons, as *paisagens sonoras* modernas tendem a apresentar-se ao receptor na sua pluri-sonoridade, revestindo-se de uma baixa fidelidade acústica que torna difícil, ou impossível mesmo, distinguir com clareza e identificar individualmente cada um dos sinais sonoros que a compõem, bem como a sua origem. Esta baixa fidelidade acústica converte a *paisagem sonora* em *paisagem Low-Fi*, de que é exemplo a "bruma sonora", para usar uma vez mais a linguagem de R. Murray

Schafer, que envolve os ambientes citadinos mais densos. Trata-se de uma cacofonia, próxima do que consideramos ser o ruído, que tende a ser percebida e a sugerir um estado psicológico de distração por parte do sujeito-receptor, semelhante à condição em que, de acordo com Walter Benjamin, podem ser apreciadas as criações artísticas vulgares⁶.

Em situações particulares, e em contraposição a esta regra, a paisagem pode também ser uni-sonora e, oposta à cacofonia, sugerir um sentido de sinfonia, com uma sonoridade singular, eventualmente melodiosa, que permite identificar com exactidão a sua natureza e a respectiva fonte sonora. Nestas circunstâncias, *dir-se-á*, é o estado de concentração que preside ao modo como as sonoridades são percebidas e apropriadas. Trata-se, por analogia, de uma paisagem de alta resolução ou clareza acústica, ou seja, de uma *paisagem sonora* de tipo *Hi-Fi*. Admissivelmente, esta sinfonia revela-se mais consentânea com as sonoridades ou as musicalidades próprias dos ambientes naturais, dos espaços rurais ou das pequenas comunidades urbanas do que com os ambientes artificializados ou os grandes espaços metropolitanos. A vocalidade e a comunicação oral directa são, talvez, os melhores exemplos disto, enquanto os sons da metrópole se uniformizam e descaracterizam no momento da junção da fala humana com as sonoridades materiais, instrumentais e tecnológicas.

A decifração de uma paisagem sonora, qualquer que seja o grau da sua resolução acústica, traduz sempre um acto de atribuição de sentido. O significado de um som é, portanto, sempre relativo. Não apenas face à singularidade da fonte ou actividade objectiva que o origina, situação em que estaríamos perante um significado denotativo do som que se interpreta, mas também face a outros sons com que se combina permitindo falar-se de um significado sonoro conotativo. Este relativismo sonoro diz ainda respeito à nossa experiência social e biográfica, já que tanto pode revelar uma memória e um

⁶ Para Walter Benjamin (1992) a arte aurática requer uma apreciação feita em estado de concentração e recolhimento psicológico e emocional. Os objectos representados ou expostos em galerias de arte e museus seriam exemplos desta recepção recatada, dominada pelo elemento visual. Ao contrário, outras formações artísticas poderiam ser objecto de uma apreciação feita em estado de distração dos sujeitos. Os arranjos arquitectónicos e os edifícios das cidades seriam exemplos desta percepção em estado de diversão, em que o elemento visual se combina com o elemento táctil. Enquanto o estado de concentração requer uma distância calculada, física e emocional, entre o sujeito e o objecto ("a arte está algures noutra parte"), o estado de distração dispensa-a.

passado e, deste modo, uma identidade vivida, como pode, igualmente, enunciar um estado de estranhamento e desconforto perante sonoridades desconhecidas (e, no extremo, perante sonoridades ausentes) que se pretendem decifrar no seu significado ou sentido abstracto.

Num estimulante ensaio, sintomaticamente intitulado "O som da cidade", António Vitorino de Almeida ilustra este relativismo sonoro ao oferecer uma imagem de Lisboa, de décadas atrás, centrada sobre as suas sonoridades sociais (Almeida, 1987). Nesse texto, onde se privilegiam os significados denotativos e conotativos dos sons da cidade, a biografia sonora da cidade é também a autobiografia do autor-maestro. A memória social da primeira é, em parte também, a memória pessoal do segundo, num relato intertextual que põe em relevo o paralelismo das cadências sonoras por que se regem a vida pública e a vida privada.

O som da cidade, como tratado por António Vitorino de Almeida, ilustra com clareza a fragilidade da distinção entre o público e o privado, particularmente quando fazemos entrar em linha de conta as nossas capacidades sensoriais. Reconhecendo que terminara a composição da sua "Sinfonia Concertante" no espaço público, portanto sujeito às mais diversas perturbações sonoras, o autor-maestro confessa que o bulício da cidade não afectou a sua concentração mental pelo simples facto de que "tudo aquilo era humano e natural: era o som da cidade" (Almeida, 1987: 565).

Sem pretender deter-me neste aspecto em demasia, o que está aqui em causa é a denúncia de um dos pressupostos com que a Sociologia e a generalidade das Ciências Sociais fundaram o seu objectivismo: a marginalização dos sentidos e subjectividades. Só assim, isto é, expurgando da sua análise a dimensão físico-sensorial e psíquica das relações sociais e a estética dos espaços sociais, viria a ser possível aos discursos político e sociológico sustentar, tão duradoura e radicalmente, a separação entre as esferas públicas e privadas da vida social. Do ponto de vista sócio-político, a validade da tese da impermeabilidade do público e do privado é sobretudo de natureza heurística e não funcional. Do ponto de vista físico e material, o som e a capacidade auditiva, como de resto outros ingredientes sensoriais e cognitivos dos seres humanos, revelam-se entre os mais potentes agentes de intermediação entre ambas as esferas⁷. A

⁷ São inúmeros os trabalhos que sustentam a pertinência dos sentidos e a centralidade do corpo na compreensão dos fenómenos sociais, pondo em causa alguns pressupostos iniciáticos das Ciências Sociais. Num outro ensaio, tive já oportunidade de me deter sobre este assunto (Fortuna, 1991).

experiência sonora quotidiana da cidade tanto separa os seres humanos, desde logo em infindáveis estratificações de produtores e receptores de sons urbanos, como os une numa mesma relação experiencial (o sentido simmeliano de "colectividade" sonora)⁸. Estamos, portanto, obrigados a reconhecer a extrema porosidade de que o público e o privado se revestem quando vistos à luz das paisagens sonoras e que, por assim ser, as relações sociais e os diferentes modos de perceber o mundo podem ser partilhados por indivíduos e grupos sociais fisicamente distantes.

Quando antes me referi ao relativismo dos sons e dos seus significados, afirmei que o seu significado abstracto tanto pode accionar memórias sócio-biográficas, como gerar situações de desconforto e estranhamento, admitindo mesmo que a ausência de uma sonoridade esperada pode ser tão desconcertante como a sua presença. Gostaria agora de retomar esta questão, procurando situá-la numa dimensão sócio-temporal. O meu ponto de partida encontra-se na relação sonoridade-cidade, admitindo que é possível através da primeira perspectivar a consolidação e o crescimento da segunda. Esta relação está inscrita num fluxo histórico e temporal que, também ele, não é alheio à natureza e à diversidade dos campos e das imagens sonoras⁹. A cidade dos nossos dias tem uma identidade própria, detectável nas suas sonoridades. Muitas destas sobrepuseram-se e eliminaram outras sonoridades antigas, num trajecto evolutivo paralelo à transição lenta da cidade barroca, para a cidade da era industrial e, desta para a metrópole (pós)moderna.

⁸ Este é o argumento central de um pequeno e estimulante ensaio de Simmel (1988). A sua linha argumentativa pode encontrar-se desenvolvida, por exemplo, em G. Chelkoff e J.-P. Thibaud, quando afirmam que "ver através de um separador transparente o que se passa na rua, ouvir do interior da casa uma conversa que se desenrola no exterior são outros modos de acesso potencial ao espaço público" (Chelkoff e Thibaud, 1992: 7). Assim, a acessibilidade sonora põe em causa as perspectivas e os limites estritos do privado e do público, desdobrando o acesso directo, corporal, físico num acesso indirecto e à distância.

⁹ Aliás, a partir do texto já citado de António Vitorino de Almeida, é possível detectar uma linha de evolução temporal das sonoridades urbanas. É assim que o texto nos faz "ouvir" a cidade de Lisboa de algumas décadas atrás desde as "primeiras horas da manhã" até ao fim do dia (Almeida, 1987: 566).

A Heurística dos Sons e a Cidade

Desde a sua institucionalização, a Sociologia Urbana clássica fez opor o surgimento das grandes cidades às pequenas comunidades tradicionais onde eram frágeis os laços de urbanidade que hoje conhecemos. Numa tentativa de assinalar esta oposição, podemos imaginar que um tal processo de evolução arrastou consigo a eliminação de grande parte dos sons típicos daquelas comunidades ou atribui-lhe uma raridade extrema que não deixa de nos surpreender quando a enfrentamos no dia-a-dia da cidade. Estou a pensar numa série de sons "da natureza", ou da vida animal, ou da vida profissional pré-industrial e pré-urbana, como sejam o cantar estridente do galo madrugador na capoeira, ou a bomba manual de água para abastecer a casa, ou o bater ritmado do martelo na bigorna na oficina do ferreiro. Na linha do que dissemos antes, trata-se de sons de elevada fidelidade e personalidade sonora, *Hi-Fi* diria, cuja origem é fácil de identificar de imediato e que, ao desaparecerem ou rarearem no ambiente urbano, assinalam a perda desta capacidade de individualização das situações sociais e naturais pré-urbanas.

Curiosamente, dado que muitas das nossas cidades conservam traços indeléveis da sua constituição, enquanto sobreposições de esferas de acção e de actividade e ambientes sociais, tradicionais uns, modernos outros, a cidade pode surpreender-nos com a persistência de algumas destas sonoridades, por entre os meandros caóticos das suas paisagens sonoras. Contudo, o que parece ser mais adequado à nossa compreensão, é tratar alguns destes sons como sons em clausura, como se de uma reserva patrimonial se tratasse. Ainda que dominados, a presença e a permanência destes sons pode reenviar-nos para situações de hibridismo sócio-cultural que, numas cidades mais do que noutras, parece caracterizar o modo da sua actual estruturação económica, política, social e espacial. Creio mesmo que se pode falar de sons de transição ou de resistência da cidade barroca na cidade moderna.

O som do campanário ou do relógio mecânico da Igreja que, em muitos dos nossos espaços urbanos, insiste em fazer-se ouvir é um bom exemplo da clausura e da resistência de velhas sonoridades. A centralidade de outrora deste campanário perdeu-se na grande cidade. Era uma centralidade tanto geográfica e espacial como política e cultural. Com efeito, em seu redor, estruturavam-se numerosas actividades e funções tradicionais de aldeias e freguesias muitas das quais hoje se encontram absorvidas pela expansão urbana. Deste modo, o sinal sonoro singular do campanário deixou, quando ainda existe, de marcar o compasso da vida colectiva em seu redor. A vida social em contexto urbano

diversificou-se e, nem as horas, nem a cadência do campanário são mais as horas ou a cadência do quotidiano de trabalho, de descanso, ou de festa do contexto urbano-industrial actual. Pela sua presença, ou pela sua ausência, o som do campanário pode suscitar um sentimento nostálgico de tempos passados¹⁰.

Se se perderam alguns, muitos, sons tradicionais, com o advento da cidade moderna ganharam-se outros, novos. Agora ganharam proeminência novas paisagens sonoras, sobretudo de raiz tecnológica e industrial. O som dominante da cidade é um som mecânico, ritmado, de cadência certa, contínua e rotineira. A sua melhor representação será talvez o motor de combustão que, assim se converte não apenas em símbolo da industrialização, mas igualmente em apanágio da modernidade urbana. Podemos, naturalmente, ao lado do motor de combustão, assinalar muitos outros sinais sonoros de uma urbanidade perdida. Imaginemos, por exemplo o som do carro eléctrico, arrastando-se vagarosa e romanticamente sobre os carris, ou o bater ritmado da velha Remington. Ambos simbolizam, com os seus sons, a velocidade alucinante que tomou conta da cidade da modernidade. As cidades evoluem e com elas também os seus sons. Símbolos da modernidade, ao lado de tantos outros, estes artefactos tecnológicos da cidade e as respectivas marcas sonoras estavam, eles próprios, destinados, inelutavelmente, a ser substituídos. Foram sacrificados às mãos da própria velocidade que enunciavam. De repente, a velha máquina de escrever foi substituída pela máquina eléctrica e esta, numa imparável sucessão de artefactos, pelo computador. O mesmo destino enfrentou o sibilante som do velho telefone, marca indelével da sociabilidade urbana, deposto pelo som do telefone digital.

Entre sons novos que dominam as paisagens sonoras da cidade e sons desaparecidos ou em vias de desaparecimento, a cidade é um aglomerado de infindáveis e inumeráveis sonoridades. Esta sobreposição assinala um impacto sem igual sobre o modo de estruturação dos territórios e dos modos de convivência social. Sobreponíveis, os diversos campos sonoros da cidade deixaram de permitir uma definição clara das suas fronteiras. Os sons da cidade,

¹⁰ O mesmo se poderá dizer do pregão urbano de origem medieval, em regra associado à venda ambulante, que hoje não apenas rareia na cidade, mas que, igualmente, deixou de ser marcador de ritmos, temporalidades e modos de vida do quotidiano urbano, como se percebe da interpretação dos sons perdidos de Lisboa de outrora, oferecida por António Vitorino de Almeida (1987).

afinal como as culturas, os indivíduos e os grupos sociais urbanos, apresentam-se carregados de ambiguidade, transitórios e, aparentemente, sem história nem raízes, sem uma única mas com várias identidades. Parecem flutuar no meio urbano como o *flâneur* a que Simmel, na esteira de outros, dedicou atenção particular, como personalidade exemplar da modernidade.

Os sons sobrepostos que constituem a paisagem sonora de uma repartição pública ou do ambiente informal da rua da cidade não são sons individuais, conhecidos, identificáveis. São sons sinusoidais, sem harmonia, nem qualidade, que, na linguagem aqui utilizada, equivaleriam à cacofonia ou à paisagem sonora *Low-Fi*. Arrastam consigo e simbolizam uma urbanidade feita da mistura dos sons e da perda das relações de inter-conhecimento. Em seu lugar, instaurou-se o reforço das relações de anonimato e de estranhamento da grande cidade. O contraste com a pequena comunidade de que falámos há pouco é muito claro. Numa perspectiva histórica e política, tal contraste é sinónimo de libertação individual, pois contém no seu interior uma fuga do espaço confinado da comunidade tradicional, dos seus vínculos e compromissos personalistas, assentes em tradições profundas, na família, no estatuto profissional e na religiosidade. Se continuarmos a aceitar a metáfora e o jogo analógico de partida, podemos adiantar que o limite da libertação individual que a cidade oferece parece residir no risco de anomia e de insegurança pessoal e colectiva de muitas das nossas cidades. A cidade que liberta é a mesma que nos faz correr riscos de desorganização e desordem. Terão estas uma sonoridade específica? Sim, se pensarmos na sibilina sirene de ambulância que corta a cidade, ou no mais prosaico alarme activado do automóvel.

O pânico e a insegurança, ou melhor, as imagens culturais que deles fomos construindo na nossa civilização, apoderaram-se de muitos dos residentes e decisores políticos da cidade. Não estou a sugerir que a cidade, ao promover o anonimato, desemboca na violência urbana. Pretendo, antes, pensar que a cidade é um espaço social disciplinado, regulado e regulador e que a agressividade que dela brota só nesse quadro de disciplina pode ser entendida. Atrevo-me a ilustrar esta actividade reguladora da cidade através de campos sonoros como os que têm origem, por exemplo, na cancela ferroviária ou no semáforo. Com eles, a cidade, ao mesmo tempo que administra os regulares fluxos dos transportes urbanos, disciplina também o caminhar dos peões, tornando o vai-vém urbano mais ordenado do que caótico. Fá-lo de um modo impessoal, sem que os seus mentores sejam perceptíveis ou identificáveis, remetidos que foram para os bastidores de salas equipadas com sofisticados

sistemas electrónicos de controle de tráfego. Esta invisibilização dos responsáveis por tais sonoridades reguladoras contrasta com a cidade de algumas décadas atrás, quando a mesma função de disciplina do tráfego se confundia com o esforço físico dos agentes policiais de apito em riste e cenografia exuberante. A cidade moderna esconde os agentes promotores da regulação, impessoaliza-os, fazendo-os substituir por sistemas "invisíveis" típicos das racionalidades tecnológicas avançadas. De si, conhece-se apenas a eficácia sonora da função que comandam.

Esta é uma forma nova, tecnológica, de promoção do anonimato das cidades e metrópoles. Não foi deste anonimato que a Sociologia tratou quando tratou do surgimento das grandes cidades. Em seu lugar, a Sociologia Urbana clássica tratou do anonimato decorrente, por um lado, do advento das multidões e, por outro lado, mas concertadamente com o primeiro, da desmedida individualização dos sujeitos que a cidade fomenta. Ambas as situações revestem-se de sonoridades próprias.

Assim, em primeiro lugar, se é em grandes grupos que a cidade se move, o apito da fábrica, por exemplo, continua a ilustrar a forma como multidões de trabalhadores iniciam ou interrompem jornadas de trabalho ou de trânsito na cidade que assim, sonoramente, vê a sua fisionomia modificar-se no decurso do dia. O metropolitano é, neste sentido, o som abafado, subterrâneo, deste cruzar da cidade por multidões com origens e destinos bem determinados. Trata-se, num e noutro exemplo, de campos sonoros que nos reenviam para um movimento colectivo, capaz de romper limiares espacio-temporais que, por isso, torna os territórios urbanos mais fluidos do que nunca. O cidadão parece ter-se transformado num indivíduo sem identidade, mergulhado que se encontra na massa informe de sujeitos em movimento na cidade.

Pode, nestas condições, o sujeito resistir à sua despersonalização? Esta é a segunda vertente do anonimato urbano de hoje. Trata-se de uma interrogação que Simmel já se pusera quando, ao tratar da cultura individualista, viu nela uma atitude positiva, não derrotista mas reactiva, do sujeito culturalmente desenraizado que deixara a cultura personalista atrás de si para mergulhar na grande cidade. O individualismo seria, deste modo, uma conquista pessoal e não, como se julga vulgarmente, um produto perverso da condição urbana.

Será que o individualismo típico do mundo urbano tem um som próprio? A resposta é afirmativa se procurarmos atribuir sentido às sonoridades, hoje tão vulgarizadas, dos *bips*, dos telemóveis e do *walkman*. Todos eles são artefactos

tecnológicos que filtram a comunicação, expondo a individualidade de forma agressiva. Os primeiros destes artefactos — *bips* e telemóveis — reservam-na, através dos seus códigos de acesso, ao critério superior e egoísta do sujeito proprietário. O último — o *walkman* — veio permitir que, pela primeira vez, os sujeitos transportassem consigo para qualquer lugar, uma atmosfera sonora que, privatizada, indicia uma das mais extremas manifestações do individualismo moderno¹¹. Para além do mais, a disseminação do consumo do *walkman*, instrumento silencioso para terceiros colocados à distância, mas ruidoso para os que lhe estão próximos, ao deslocar para a esfera pública um acto de natureza privada, contribui decisivamente para o reforço da indefinição de fronteiras entre aquelas esferas — questão já referida anteriormente — pondo em evidência um dos traços mais característicos da moderna cultura metropolitana. Além de exporem a individualização dos sujeitos, todos estes artefactos e, as suas sonoridades, ilustram a situação típica daquilo que o discurso sociológico designa correntemente por indiferença civil. Mas quando Erving Goffman e depois Anthony Giddens teorizaram sobre o assunto, referiam-se sobretudo à capacidade individual de se desviar o olhar de tudo quanto, na cidade, nos desagradava ou não convém. Olhar sem ver é um sinal de extremo individualismo, mas esta indiferença civil está hoje também ao alcance do ouvido que, concentrado no *walkman* permite que se possa também ouvir o que nos convém sem escutar o que nos circunda. O mesmo é dizer que, afinal, não parece que o ouvido seja um sentido tão passivo como Simmel sustentara.

Não posso deixar de me referir, nesta comunicação, ao lugar central da economia e das finanças como seiva que alimenta as relações sociais na cidade moderna. 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 sócio-espaciais, culturais e sonoras, sendo que apenas a sua identidade sócio-histórica se constitui em reserva identitária. Se o dinheiro é responsável pelo actual 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 de dinheiro ou o som universal do

¹¹ Autores como Iain Chambers, contudo, sustentam que o *walkman* não traduz, por si, uma manifestação radical de individualismo, remetendo, antes para uma moda ou estilo de vida juvenil urbano (Chambers, 1990). Para uma análise cultural do *walkman*, veja-se, entre outros, Paul du Gay *et al.*, (1997).

pagamento com 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 e 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 se estar bem em qualquer lugar, uma condição que, portanto, se constrói também de sonoridades urbanas.

Perante este emaranhado globalizante de sonoridades, a questão que se levanta é a de saber se as cidades podem ou não ter uma identidade (sonora) própria. Se a tiveram e a perderam. Se a têm e conseguem conservar. O exercício é tão-só o de fazer deslocar para a problemática que aqui vimos discutindo as interrogações que a Sociologia faz hoje acerca das relações entre culturas locais e culturas globais. Ao reflectir sobre esta questão pensei em Coimbra. Será que esta cidade tem uma sonoridade própria, interroguei-me? Encontrei três hipóteses de resposta afirmativa: a velha saudação académica (o conhecido ÉFFRRRA), o inconfundível anúncio sonoro da saída do comboio para Alfaias e a canção/fado de Coimbra. Trata-se de um conjunto de manifestações sonoras inegavelmente locais. Mas o que mais as distingue de outras é que são manifestações sonoras vocais. Podendo propagar-se por intermédio de dispositivos técnicos, porém, na sua origem encontra-se a fala humana, não o artefacto tecnológico. São, deste ponto de vista, sonoridades de resistência à uniformização das paisagens sonoras urbanas de hoje. Será que transmitem uma imagem própria da cidade que as produz?

No âmbito de outros trabalhos tenho vindo a testar a caracterização de dois tipos principais de imagens das cidades: as imagens modernizantes e as imagens patrimonialistas (Fortuna, 1997). Às primeiras correspondem os ideários da competitividade, da tecnicidade e da cultura empresarial. As segundas deixam-se conduzir pela ordem dos costumes e das tradições, das festas e da arquitectura locais. Enquanto que as primeiras parecem corresponder às cidades que mais se têm globalizado, as segundas, de base patrimonialista, parecem ter escapado ou estar a perder o desafio dessa globalização. A sonoridade metálica, motorizada e de base tecnológica é talvez a que mais se adequa à compreensão das cidades do primeiro tipo. A ser assim, Coimbra, com a predominância das suas características sonoridades vocais, ofereceria de si própria a imagem de uma cidade tradicional, com património sonoro próprio. Que fazer com tais paisagens sonoras? O mesmo é dizer, que fazer com esta

cidade? A resposta não é fácil, ainda que pareça expedito recomendar que se destradicionalize. Mas mesmo assim é preciso acautelar os termos desta destradicionalização e admitir que, a ocorrer, seja feita com a consciência das distorções que o crescimento urbano provoca sobre os genuínos recursos patrimoniais, sociais e sonoros, das cidades.

Numa comunicação sobre as paisagens sonoras das cidades não posso senão pensar que a destradicionalização de Coimbra há-de requerer que a cidade se saiba ouvir a si própria, para se perceber, sem deixar, todavia, por um instante que seja, de ouvir as outras cidades. Só assim poderá sintonizar a sua destradicionalização, por entre paisagens sonoras e ambientes sociais diversos. Locais uns, globais outros.

Já vai longa, longa demais esta comunicação. É altura de lhe pôr fim e de ouvir os vossos comentários e sugestões, respeitando, deste modo, o axioma estóico, atribuído ao filósofo Epicteto e velho de dois mil anos, pelo qual "*se Deus deu dois ouvidos ao homem e apenas uma boca é porque quer que ele ouça duas vezes mais do que aquilo que fala*".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, A. Vitorino de, 1987, "O som da cidade", *Povos e Culturas*, 2, 563-569.
- Amphoux, Pascal, 1994, "Environnement, milieu et paysages sonores", in Bassand, M. e Leresche, J.-P., (orgs.), *Les faces cachées de l'urbain*, Berna, Peter Lang, 159-176.
- Andrade, Pedro, 1993, "As sonoridades sociais". *Actas do II Congresso Português de Sociologia*. Lisboa, Fragmentos, 82-105.
- Augoyard, Jean-François, 1978, *Les Pratiques d'habiter à travers les phenomenes sonores*. Grenoble, Cresson-Euterpes.
- Augoyard, Jean-François, 1985, "Les allures du quotidien", *Temps Libre*, 12, 49-56.
- Benjamin, Walter, 1992, "A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica", in *idem, Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água. (Trad. de Maria Luz Moita).
- Borzeix, Anni, 1995, "L'annonce sonore - un object 'mésó'", *Connexions*, 65, 99-120.
- Chambers, Iain, 1990, *Border Dialogues: Journeys in Postmodernity*. Londres e Nova Iorque, Routledge.
- Chelkoff, Grégoire e Thibaud, Jean-Paul, 1992, "L'Espace public, modes sensibles", *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 57-58, 6-14.
- Delage, Bernard, 1980, *Paysage sonore urbain*. Paris, Plan-Construction.
- Fortuna, Carlos, 1991, "A Construção da Sociedade *Trompe-Nez*", *Via Latina*, 215-218.
- Fortuna, Carlos, 1997, "Destradicionalização e Imagem da Cidade: O Caso de Évora", in *idem* (org.), *Cidade, Cultura e Globalização - Ensaios de Sociologia*. Oeiras, Celta.
- Foucault, Michel, 1979, *Discipline and Punish*. Nova Iorque, Vintage.
- Gay, Paul du *et al.*, 1997, *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Londres, Sage e Open University Press.
- Goffman, Erving, 1971, *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. Nova Iorque, Harper & Row.
- Haumont, Antoine, 1994, "Cultures sonores et leitmotive dans la vie quotidienne", in Bassand, M. e Leresche, J.-P., (orgs.), *Les faces cachées de l'urbain*, Berna, Peter Lang, 177-181.
- Jay, Martin, 1992 "Scopic Regimes of Modernity", in Scott Lash e Jonathan Friedman (eds.), *Modernity and Identity*. Oxford e Cambridge (Mass.), Blackwell, 178-195.
- Ribeiro, Orlando, 1968, *Mediterrâneo: Ambiente e Tradição*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Rodaway, Paul, 1994, *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. Londres e Nova Iorque, Routledge.

Schafer, R. Murray, 1985, "Acoustic Space", in D. Seamon and R. Mugerauer (eds.), *Dwelling, Place and Environment*, Dordrecht, Martinus Nijhoff Publishers, 87-98.

Shafer, R. Murray, 1977, *The Tuning of the World*. Nova Iorque, Alfred A. Knopf.

Simmel, Georg, 1978 [1900], *The Philosophy of Money*. Londres, Routledge & K. Paul.

Simmel, Georg, 1981 [1908], "Essai sur la sociologie des sens", in *idem*, *Sociologie et Épistémologie*. Paris, PUF.

Simmel, Georg, 1988 [1909], "Pont et porte" in *idem*, *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris, Petite Bibliothèque Rivages.

Simmel, Georg, 1997 [1903], "A Metrópole e a Vida do Espírito", in Fortuna, C. (org.), *Cidade, Cultura e Globalização - Ensaios de Sociologia*. Oeiras, Celta.

Weinstein, Deena e Weinstein, Michael, 1993, *Postmodern(ized) Simmel*. Londres e Nova Iorque, Routledge.