
CARLOS FORTUNA

Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

Centro de Estudos Sociais

Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos ¹

21

As imagens das cidades são também feitas de sonoridades. Os sons urbanos contêm um valor heurístico que pode revelar não apenas a evolução urbana mas também o modo actual de organização dos ambientes sociais vividos nas cidades. Contudo, é ambígua a forma como as Ciências Sociais se têm relacionado com estas

sonoridades. Com incursões nos domínios da Sociologia e da Geografia, este texto sustenta a necessidade de se conceder maior atenção aos campos e paisagens sonoras das cidades, de modo a detectar com mais rigor as suas trajectórias e configurações sociais.

Recentemente, a questão das «imagens da cidade» tem suscitado numerosas reflexões, teóricas e empíricas, oriundas de um largo espectro de campos disciplinares. Com Kevin Lynch (1988), iniciou-se, pode dizer-se, um novo surto de investigações de orientação interdisciplinar sobre os modos de representação das cidades. Assim, ao tratamento mais convencional oferecido pela reflexão urbanística, arquitectónica e paisagística e também os estudos de marketing urbano, veio juntar-se o contributo das Ciências Sociais, da História à Antropologia, da Geografia à Sociologia. As «imagens da cidade» são, hoje, essencialmente, um objecto de análise transversal, tantas são as perspectivas que nele se cruzam e frutificam mutuamente. Neste ensaio, proponho-me reflectir sobre uma perspectiva particular destas imagens — as imagens sonoras das cidades — procurando realçar como as Ciências Sociais, em particular a Sociologia e a Geografia,

Introdução

¹ Versão modificada e ampliada do texto «Imagens da cidade: sobre a heurística das paisagens sonoras e os ambientes sociais urbanos», apresentado no 1º Colóquio de Geografia de Coimbra (Universidade de Coimbra, 5-6 de Dezembro de 1996) e a publicar nas respectivas Actas. Foram conservados alguns passos de manifesta tonalidade coloquial.

as abordam e integram no *corpus* do conhecimento que produzem. Socorro-me, para tanto, do jogo analógico e metafórico, de modo a tecer algumas considerações sobre o valor heurístico das sonoridades e da sua relação com os comportamentos e os ambientes sociais urbanos.

A transformação paradigmática por que a produção científica está a passar nos nossos dias confere às modalidades emergentes de investigação um carácter inusitado em que sujeito e objecto se confundem como nunca antes. Por outras palavras, o conhecimento emergente tem uma indelével marca de autobiografia do sujeito investigador, ao ponto de ser legítimo assegurar que todo o conhecimento é hoje auto-conhecimento (Santos, 1987). Permita-se-me expressar o meu total acordo com tal avaliação e iniciar este ensaio com uma pequeníssima referência a uma experiência pessoal que assinala e justifica — reconheço-o à medida que vou reflectindo sobre as imagens sonoras da cidade — o meu interesse e a minha incursão nesta matéria.

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, ou a admirar a Brooklyn Bridge e a passear no Soho. À vista de cada um destes ambientes, tentava eu agora apor-lhes as suas sonoridades próprias. Reconheço que não fazia mais do que procurar minorar o grau de perplexidade e confusão típica dos que apenas vêem, por não quererem, não poderem ou não saberem ouvir, geralmente superior ao grau de perplexidade daqueles que apenas ouvem e não podem, não querem ou não sabem ver. Neófito naquelas paragens, cedo-me foi dado perceber como a cidade soa e ressoa, disso se construindo também a sua imagem e a sua identidade.

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. 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 distorsores das emoções, dos sentimentos e das subjectividades. Como este texto deixará entender, creio que tal desiderato nem sempre é possível de concretizar, não é certamente fácil de alcançar e chego mesmo a suspeitar que, frequentemente, e de acordo com os objectos em análise, nem sequer será recomendável.

23

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» que, ao secundarizarem a sua componente oral, logo também auditiva, correm o risco de fazerem reduzir o grau da sua inteligibilidade.

Na Sociologia, mesmo nas vertentes relativistas e mais abertas ao reconhecimento do elemento sensível e 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 abandono das suas teses formalistas iniciais acerca da organização social e da constituição dos grupos, Simmel admite que o nosso sentido da audição não pode senão oferecer 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, sonoramente, a sua presença (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 a visão. Na relação face-a-

Ciências Sociais e sonoridades

-face, esta última 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*).

Nesta linha de raciocínio, pode argumentar-se terem sido as correntes sociológicas de matriz fenomenológica, etnometodológica e simbólico-interaccionista as que mais salientaram a componente dinâmica e simbólica do olhar sobre a interação humana e o desenrolar dos micro-acontecimentos, bem como das relações quotidianas directas. O olhar foi mesmo, em numerosas análises simbólicas do social, convertido em protocolo metodológico privilegiado de investigação (Goffman, 1993), em detrimento de outros modos de percepção. Por esta razão, e longe de pretender minorizar os contributos de autores como Michel Foucault (1979), Martin Jay (1992) ou John Urry (1990), entre outros, creio que devemos resgatar a sociologia de Simmel para melhor contextualizar o actual destaque concedido ao olhar e à cultura visual enquanto campo de reflexão e entendimento acerca dos modos de estruturação das configurações sócio-políticas modernas.

Simmel parece tratar os sentidos humanos sob a forma de um jogo de soma zero. O dinamismo da visão e do olhar arrasta consigo a marginalidade do ouvido. 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 desprezamos. 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 sua capacidade para fazerem imprimir sobre os ambientes sociais que frequentem as suas marcas ou sinais sonoros próprios. Como se percebe, Simmel é, também ele, responsável pelo silenciamento e inferiorização epistemológica das sonoridades da sociedade. Mas à sua maneira, deve acrescentar-se. Na verdade, 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 (uma audição ou espectáculo musical, por exemplo) pode promover o senti-

mento 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 directa e da fala (Simmel, 1981: 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, têm, porém, sentidos e significados distintos consoante os seus emissores e os seus receptores.

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 especulativa, onde sobressai uma orientação não objectivista e, em alguns casos, impressionista das relações sociais, visível também em a *Filosofia do dinheiro* (Simmel, 1978) ou em *A metrópole e a vida do espírito* (Simmel, 1997), constitui-se em alternativa à *episteme* weberiana e bachelardiana, pela centralidade que atribui ao elemento sensível e imaterial na construção do conhecimento sobre a realidade social.

Disto isto sobre a surdez da Sociologia, que, apesar de tudo, parece estar a dissipar-se, interrogo-me agora sobre a Geografia. Será que a Geografia ouve? Aqui, a minha resposta à questão de saber se o conhecimento social incorpora ou não, e de que modo, o som da cidade é mais afirmativa. Tal resulta do facto de o som manter, ele próprio, uma relação íntima com o *movimento* que, por sua vez, induz alterações na estrutura molecular em redor da pessoa ou objecto que se move, propagando-se no espaço, por ondas sucessivas, até ao nosso ouvido (Ackerman, 1990). É esta intimidade entre o som, o movimento e o espaço que concedem à Geografia, enquanto Ciência Social, um grau maior de sensibilidade perante as sonoridades sociais. Neste sentido, relembremos e façamos justiça a Orlando Ribeiro (1968) e às suas repetidas referências sobre os ambientes sonoros (mas também a outras dimensões do sensível) característicos das cidades islâmicas, para nos darmos conta de como a Geografia mantém uma relação intensa com os sons. As identidades ou as imagens daquelas cidades são, para Orlando Ribeiro, algo mais do que os seus traços morfológicos, espaciais ou funcionais. Delas fazem parte também não apenas o seu colorido e os seus odores, mas ainda as suas sonoridades próprias. 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 estética. Ademais, nesta linha de argumentação, são conhecidos numerosos outros trabalhos que, pese embora a sua índole mais filosófica e especulativa, conservam uma relação directa com a ciência geográfica, o urbanismo e a ordenação social de espaços e territórios (entre outros, Augoyard, 1978, 1985; Amphoux, 1994; Borzeix, 1995; Delage, 1980; Haumont, 1994; Schafer, 1977, 1985; ou, entre nós, embora noutro registo, a sistematização de Andrade, 1993).

Um argumento particularmente convincente acerca da relação da Geografia com as sonoridades encontra-se na contribuição recente de Paul Rodaway (1994), onde, a dado passo, se analisam as «geografias auditivas» como campo específico de análise da experiência sensível e das propriedades acústicas do meio ambiente². 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 campo sonoro e paisagem sonora. 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 —,

² Reconheço a influência de Rodaway no que segue do presente parágrafo.

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, as paisagens sonoras referem-se ao acto da sua apropriação/recepção e parecem, assim, capazes de 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, socialmente vivido. Na cidade de hoje, como procurarei argumentar mais adiante, a fuga ao ruído tornou-se impossível e o refúgio no silêncio não passa de um estratagema cultural e psicológico assente na capacidade individual para aumentar os limiares da tolerância acústica. É muito claro o paralelo que aqui se pode estabelecer com a histórica regulação/adaptação da sociedade face aos odores (Fortuna, 1991), tal como é possível sustentar, com Norbert Elias (1989), que continuamos, no domínio das sonoridades sociais, a cultivar formas elementares de modelação civilizacional das pulsões e a procurar regular a nossa capacidade reactiva.

27

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, denunciada por Walter Benjamin (1992), de apreciação/recepção da criação artística vulgar.

Esta denúncia de Walter Benjamin é, acima de tudo, uma contraposição com os termos e as condições de apreciação/recepção da arte aurática. Ao contrário da arte vulgar, aquela requer um grau mais elevado de concentração e de recolhimento psico-emocional, assim como uma calculada distanciação física e sentimental, indispensáveis à compreen-

são integral do significado do objecto artístico que, de outro modo, não é nunca devidamente captado e tende a banalizar-se. De modo semelhante, a «bruma sonora» que envolve os ambientes citadinos de hoje dificulta e faz baixar a qualidade da comunicação. Este efeito de perturbação social não decorre apenas da desenfreada propagação dos campos sonoros mais ruidosos nas cidades. A seu lado, paradoxalmente, dir-se-ia, também a excessiva presença de campos sonoros supostamente mais melodiosos, como é o caso da música, pode interferir na qualidade da comunicação. Na verdade, a revolução tecnológica iniciada no século passado, se, por um lado, tornou a música socialmente mais acessível, retirando-a ao privilégio dos que a tocavam ou podiam frequentar lugares específicos da sua produção, por outro lado, massificou-a sem limites (Spice, 1995). A música, cuja presença era regulada e determinada de acordo com uma relação própria de espaço e de tempo, encontra-se hoje totalmente desregulada e, nesse sentido, torna-se excessiva e revela-se enervante e «desumanizadora» da convivialidade urbana (Almeida, 1987). De forma crescente, todos os espaços urbanos se encontram, a todo o momento, invadidos pela música como componente da «bruma sonora». Não há silêncio na cidade, e com a hegemonia deste *continuum* sonoro desaparecem os refúgios no espaço e os intervalos no tempo urbano. Com eles, reduzem-se também as condições mínimas de reflexão e escuta que sustentam a comunicação e a convivialidade nas cidades.

O som excessivo e as paisagens sonoras da cidade podem, na verdade, fazer diminuir os indivíduos e tornar insignificante a sua história. Existe aqui, de novo, um contraste entre a visão e o ouvido. Quando, a partir dos anos 30, as cidades passaram a iluminar os seus edifícios públicos e monumentos históricos mais notáveis, foi o pequeno detalhe que foi aperfeiçoado e tornado mais sensível e visível (Choay, 1992). O foco de luz veio dar um novo enquadramento cenográfico à cidade, subtraindo ao olhar uma parte do ambiente visual e revalorizando, por essa via, aquilo que tornou (mais) visível. A *mise-en-scène* urbana, porém, não se deteve aí e, em tempos recentes, o som veio juntar-se à encenação de que muitos desses lugares se tornaram objecto, suportando numerosos e variados espectáculos de «luz e som». Ao contrário da luz, todavia, o som artificial que envolve edifícios públicos e monumentos históricos (a música ou o discurso oral, por igual) opera sobre o espectador e não

sobre o objecto em exposição. Nestas circunstâncias, a sonoridade envolvente produz um efeito de desfocagem e desrealização das aparências visuais. O indivíduo é reenviado para si próprio e, enquanto consumidor, é ele que se pretende atingir e não a marca arquitectónica à sua frente (*idem*). O sucesso perverso desta estratégia de envolvimento sonoro artificial de edifícios e monumentos históricos reside, portanto, na diminuição da nobreza e exemplaridade destes últimos, banalizando-os e tornando-os insignificantes.

Em situações particulares, e em contraposição à regra da pluri-sonoridade, 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, do tipo do exigido pela leitura da arte aurática, 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, autorizando que se fale, neste caso, 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 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 tanto os significados denotativos como os significados conotativos dos sons da cidade, a biografia sonora da cidade confunde-se com a memória autobiográfica 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 em ambientes urbanos. 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» (*idem*: 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 das 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, revelam-se entre os mais potentes agentes de intermediação entre ambas as esferas. Da mesma forma que a «ponte e a porta» sobre que Simmel se deteve (Simmel, 1988), também a 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»). Do ponto de vista das sonoridades sociais

e da sua relação com a díade público/privado, os separadores são frágeis ou não existem de todo, pelo que ouvir do interior da casa uma conversa que se desenrola no seu exterior é um modo banal de acesso potencial ao espaço público (Chelkoff e Thibaud, 1992). Deste modo, a acessibilidade sonora põe em causa as perspectivas e os limites do privado e do público, desdobrando o acesso directo, físico e corporal num acesso indirecto e feito à distância. Estamos, portanto, obrigados a reconhecer, não apenas a extrema porosidade de que o público e o privado se revestem quando vistos à luz das paisagens sonoras, mas também, correlativamente, o facto de que as relações sociais e os diferentes modos de perceber o mundo podem ser partilhados por indivíduos e grupos sociais fisicamente distantes.

31

Quando acima 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 estranhamento e irritabilidade, admitindo mesmo que a ausência de uma sonoridade esperada pode ser tão desconcertante como a sua (excessiva) presença. Gostaria agora de retomar esta questão, procurando situá-la numa dimensão sócio-temporal. O meu ponto de partida encontra-se na relação da sonoridade com a cidade, admitindo ser 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 sonoras. A cidade dos nossos dias tem uma imagem e uma identidade própria, detectáveis nas suas sonoridades. Muitas destas sobrepujaram outras sonoridades mais antigas, num trajecto evolutivo paralelo à transição lenta da cidade barroca para a cidade da era industrial e, desta, para a metrópole (pós)moderna.

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 ou de grande parte dos sons típicos daquelas comunidades ou confinou-os a uma situação de raridade extrema que não deixa de nos surpreender quando nos deparamos com elas no dia-

A heurística dos sons e a cidade

-a-dia. 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, ou a bomba manual de água para abastecer a casa, ou o bater ritmado do martelo sobre a bigorna na loja do ferreiro. Na linha do que disse 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. Na cidade moderna, em que parece ser o som que faz a coisa, a cada instante, qualquer coisa se cala e, logo, sucumbe, o que convida a parafrasear a fórmula popular e dizer que o que está longe do ouvido, está longe do conhecimento...

Curiosamente, dado que muitas das nossas cidades conservam traços indeléveis da sua constituição, enquanto sobreposições dispersas de esferas de acção, de actividades e de ambientes sociais, tradicionais uns, modernos outros, a cidade pode surpreender-nos com a persistência de algumas destas sonoridades, detectáveis por entre os meandros das suas caóticas paisagens sonoras. Não estou a pensar nas situações cada vez mais frequentes de museologização e produção artificial de sons culturalmente perdidos. Na verdade, o que parece ser mais adequado à nossa compreensão da persistência destas sonoridades é tratar alguns destes sons como sons que, embora em situação de clausura, se constituem numa espécie de reserva patrimonial. Ainda que dominadas, a presença e a permanência destes sons podem 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, seguindo esta linha de raciocínio, se poderá falar de sons de transição ou de formas de resistência e de revanchismo sonoro da cidade barroca no seio da cidade moderna.

O som do campanário ou do moderno 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, mesmo quando persiste, de marcar o compasso da vida colectiva. 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 não pode senão suscitar um sentimento nostálgico de tempos passados. O mesmo poderá dizer-se do pregão urbano de origem medieval, em regra associado à venda ambulante, que hoje não apenas rareia na cidade, mas, igualmente, deixou de ser marcador de ritmos, temporalidades e modos de vida do quotidiano urbano (Almeida, 1987).

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 a oferecida pelo motor de combustão que, para além de símbolo da industrialização, se viu convertido 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 românticamente 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 (Virilio, 1977). 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 serem 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 telefone digital e o seu som tecnológico.

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 inúmeráveis 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, 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 identidade única, mas antes com várias identificações. Parecem divagar 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, instauraram-se e reforçaram-se as relações de anonimato e de estranhamento típicas das grandes cidades. O contraste com a pequena comunidade referida 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 o ambiente sonoro da 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, a um tempo 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 mentores ou executantes sejam perceptíveis ou identificáveis, remetidos que foram para os bastidores de salas equipadas com sofisticados sistemas electrónicos de controlo de tráfego. Esta invisibilização dos responsáveis por tais sonoridades disciplinadoras 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 periciais «invisíveis», típicos das racionalidades tecnológicas avançadas. Deles, 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, 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 espaço-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 ordenado.

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 formulara 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 moderno (Gay *et al.*, 1997). Apesar de se tratar de um artefacto cujo consumo revela formas exacerbadas de individualismo e de isolacionismo, o *walkman* enuncia igualmente um estilo de vida e uma forma de estar social. Por outras palavras, para além do jogo das suas sonoridades privatizadas, o uso do *walkman*, como de resto também o uso de *bips* e telemóveis, remete-nos para modalidades de comunicação e práticas significantes de relacionamento entre indivíduos e entre estes e certas expressões sócio-culturais (a música, a moda e a cultura urbana contemporânea, em geral) (Chambers, 1985; 1990). Por estas razões, 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 (1971) e depois Anthony Giddens (1991) teorizaram sobre o assunto, referiam-se sobretudo à capacidade individual de

auto-protecção, contida, por exemplo, no desviar do olhar de tudo quanto, na cidade, nos desagrade ou não convém. Esta reacção intimista que é olhar sem ver é um sinal de extremo individualismo. Mas a indiferença civil está hoje também ao alcance do ouvido que, concentrado, por exemplo, no som do *walkman*, permite que se possa também ouvir o que nos convém sem escutar o que nos rodeia. Daqui decorre que, afinal, o ouvido não parece ser nos nossos dias esse sentido tão passivo como Simmel sustentara ser a situação própria dos princípios deste século.

Não posso deixar de me referir 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 (Santos, 1997; Fortuna, 1997a). Ela reveste-se também de padrões culturais e de formas de governação que se mundializam e, crescentemente, se assemelham entre si. O mesmo sucede com as cidades, as suas paisagens sócio-espaciais, culturais e sonoras, sendo que apenas o seu trajecto sócio-histórico se pode constituir em recurso identitário distintivo. 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 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 diferenciados torna-os por isso semelhantes e familiares. Esta aproximação de espaços dispersos por via sonora reconforta-nos, o que confere uma dimensão nova às nossas concepções de território e de fronteira. Reside nesta translocalidade o mais elementar princípio do moderno cosmopolitismo, entendido como forma de se estar bem em qualquer lugar, uma condição que, portanto, se constrói também de sonoridades urbanas. Ao despreitar fronteiras e a confortar-nos pela sua familiaridade, este cosmopolitismo sonoro só nos pode surpreender por nos revelar quanto da globalização se fica a dever a expressões de domesticidade e a sentimentos localistas.

Perante o actual emaranhado globalizante de sonoridades, uma última questão diz respeito ao facto de se saber até onde será legítimo sustentar que as cidades têm ou podem ter uma identidade (sonora) própria. Se a tiveram e a perde-

ram. Se a têm e conseguem conservar. O exercício reside em 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 (registre-se, de novo, a cedência à autobiografia), pensei na cidade de Coimbra. Será que esta cidade tem uma sonoridade própria? Encontrei três hipóteses de resposta afirmativa: (i) a velha saudação académica (o conhecido É-FF-RRR-ÁÁ), (ii) o inconfundível anúncio sonoro da saída do comboio para Alfarelos e (iii) a canção/fado de Coimbra. Trata-se de um conjunto de expressões 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?

Procuro responder partindo do princípio de que as imagens das cidades podem repartir-se por dois tipos principais: as imagens modernizantes e as imagens patrimonialistas. 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 (Fortuna, 1997b). Enquanto 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 modernização globalizante. 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 e a singularidade das suas sonoridades vocais, ofereceria de si própria a imagem de uma cidade tradicional. O seu património sonoro próprio tanto pode significar uma sonoridade de resistência como de estagnação. Como interpretar tais paisagens sonoras? O mesmo é dizer, como interpretar esta cidade? A resposta não é fácil, ainda que pareça expedito recomendar que se destradicionalize e saiba combinar criadoramente os desafios da modernização com os recursos da tradição. Ou seja, é preciso acautelar os termos de tal destradicionalização e admitir que seja feita com a consciência das distorções que o crescimento urbano provoca sobre os genuínos recursos patrimoniais, sociais e sonoros das cidades.

Num texto sobre as paisagens sonoras das cidades não posso senão pensar que a destradicionalização de Coimbra, como de qualquer outra cidade cujo património sonoro mais assinalável se encontra perante desafios de descaracterização, há-de requerer que a cidade se saiba ouvir a si própria, para se perceber, sem deixar, todavia, de ouvir as sonoridades das outras cidades. Só assim poderá *sintonizar* a sua destradicionalização, por entre paisagens sonoras e ambientes sociais diversos, locais uns, globais outros.

Se as cidades soam e ressoam é recomendável que saibam escutar e escutar-se. Este é um outro lado da heurística das sonoridades urbanas. Em si, trata-se de uma reverberação do axioma estóico, atribuído ao filósofo Epicteto e velho de dois mil anos, segundo o 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

- 40
- Ackerman, Diane 1990 *A Natural History of the Senses*. New York: Random House.
- Almeida, A. 1987 «O som da cidade», *Povos e Culturas*, 2, 563-569.
- Vitorino de Amphoux, Pascal 1994 «Environnement, milieu et paysages sonores», in M. Bassand / J.-P. Leresche (orgs.), *Les faces cachées de l'urbain*. Bern: 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 phénomènes 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. Maria Luz Moita).
- Borzeix, Anni 1995 «L'annonce sonore — un objet 'méso'», *Connexions*, 65, 99-120.
- Chambers, Iain 1985 *Urban Rhythms*. Basingstoke: Macmillan.
- Chambers, Iain 1990 «A Miniature History of the Walkman». *New Formations*, 11, 1-4.
- Chelkoff, Grégoire; Thibaud, Jean-Paul 1992 «L'espace public, modes sensibles», *Les Annales de la Recherche Urbaine*, 57-58, 6-14.
- Choay, Françoise 1992 *L'allégorie du patrimoine*. Paris: Seuil.
- Delage, Bernard 1980 *Paysage sonore urbain*. Paris: Plan-Construction.
- Elias, Norbert 1989 *O processo civilizacional*. Lisboa: D. Quixote.
- Fortuna, Carlos 1991 «A construção da sociedade *trompe-nez*», *Via Latina*, 215-218.
- Fortuna, Carlos 1997a «Sociologia, cultura urbana e globalização», in *idem* (org.), *Cidade, Cultura e Globalização — Ensaio de Sociologia*. Oeiras: Celta, 1-28.
- Fortuna, Carlos 1997b «Destradicionalização e imagem da cidade: O caso de Évora», in *idem* (org.), *Cidade, Cultura e Globalização — Ensaio de Sociologia*. Oeiras: Celta, 231-257.
- Foucault, Michel 1979 *Discipline and Punish*. New York: Vintage.
- Gay, Paul du *et al.* 1997 *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. London: Sage/Open University Press.
- Giddens, Anthony 1994 *Modernidade e identidade pessoal*. Oeiras: Celta (trad. Miguel Vale de Almeida).
- Goffman, Erving 1971 *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*. New York: Harper & Row.
- Goffman, Erving 1993 *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d'Água (trad. Miguel Serras Pereira).
- Haumont, Antoine 1994 «Cultures sonores et leitmotiv dans la vie quotidienne», in M. Bassand / J.-P. Leresche (orgs.), *Les faces cachées de l'urbain*. Bern: Peter Lang, 177-181.

- Jay, Martin 1992 «Scopic Regimes of Modernity», in Scott Lash / Jonathan Friedman (orgs.), *Modernity and Identity*. Oxford/Cambridge (Mass.): Blackwell, 178-195.
- Lynch, Kevin 1988 *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70 (trad. Maria Cristina Tavares Afonso).
- Ribeiro, Orlando 1968 *Mediterrâneo: ambiente e tradição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodaway, Paul 1994 *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. London/ New York: Routledge.
- Santos, Boaventura S. 1987 *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento.
- Santos, Boaventura S. 1997 «Por uma concepção multicultural de direitos humanos», *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 48, 11-32.
- Schafer, R. Murray 1985 «Acoustic Space», in D. Seamon / R. Mugerauer (orgs.), *Dwelling, Place and Environment*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 87-98.
- Shafer, R. Murray 1977 *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf.
- Simmel, Georg 1978 *The Philosophy of Money*. London: Routledge & K. Paul.
- Simmel, Georg 1981 «Essai sur la sociologie des sens», in *idem*, *Sociologie et Epistémologie*. Paris: PUF.
- Simmel, Georg 1988 «Pont et porte» in *idem*, *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris, Petite Bibliothèque Rivages.
- Simmel, Georg 1997 «A metrópole e a vida do espírito», in Fortuna, C. (org.), *Cidade, Cultura e Globalização — Ensaio de Sociologia*. Oeiras: Celta (trad. Carlos Fortuna).
- Spice, Nicolas 1995 «Hubbub», *The London Review of Books*, 6 de Julho, 3-6.
- Urry, John 1990 *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*. London: Sage.
- Virilio, Paul 1977 *Vitesse et politiques*. Paris: Editions Gallilées.
- Weinstein, Deena; Weinstein, Michael 1993 *Postmodern(ized) Simmel*. London/New York: Routledge.