



X Congresso Português de Sociologia
*Na era da "pós-verdade"? Esfera pública,
cidadania e qualidade da democracia no
Portugal contemporâneo*
Covilhã, 10 a 12 de julho de 2018

**Secção/Área temática / Thematic Section/Area:
Territórios: Cidades e Campos**

A naturalização do estranhamento: O caso do ruído urbano

FORTUNA, Carlos. Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia, Centro de Estudos Sociais, Praça Dom Dinis, 3000-104 Coimbra; Email: cfortuna@fe.uc.pt

Resumo

No contexto urbano de hoje, conviver com o ruído deixou de ser surpreendente e inusitado à medida que através de dispositivos sociopsicológicos que o ruído foi naturalizado e tornado banal. Perante a novidade ruidosa da cidade moderna, surgiram argumentos artísticos em prol da domesticação do ruído (Russolo, Álvaro de Campos, Boccioni), a que se juntaram académicos (Simmel e Lessing) a sustentar um espaço sensorial que reavalia o significado dos sons urbanos. Este texto expõe alguns destes contributos e assinala a ausência desta discussão nas agendas de análise sociológica em Portugal.

Palavras-chave: cidade; modernidade; ruído

XAPS-61121

A naturalização do estranhamento: O caso do ruído urbano

On tire dans la direction 'des bruits entendus'

Guillaume Appolinaire, “Guerre”,

Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)

Introdução

Os ruídos urbanos são um dos principais efeitos colaterais a urbanização do mundo. Com eles tem também sido dada atenção às medidas políticas de minimização do mal-estar social e pessoal gerado pela crescente intensificação do barulho na cidade. São conhecidos os obstáculos que o ruído urbano pode representar para a comunicação e a interação social na medida em que instala barreiras entre as pessoas. Automóveis, camiões, autocarros, aviões, comboios e motociclos são, do lado dos transportes, os principais agentes geradores de ruído urbano. Mas também os trabalhos de construção, os *drills*, brocas e berbequins têm a sua quota-parte. Enfim, os aparelhos de ar condicionado e outros equipamentos elétricos contribuem para o ininterrupto e ruidoso quotidiano das cidades.

Este texto é um convite à reflexão sobre o papel do ruído urbano. Inspira-se em alguns dos principais textos de ciências sociais sobre a matéria, ao mesmo tempo que regista a escassa reflexão sobre o som e o ruído urbanos nas agendas de investigação sociológica e das ciências sociais em geral em Portugal¹. Tendo já sido assinalada a relação das paisagens sonoras com a avaliação socio-histórica e socio-antropológica das cidades (Fortuna, 1999), este texto pretende argumentar aqui sobre o modo como a cultura urbana de hoje se foi acomodando a este “convívio” com o ruído e como este foi sendo gradualmente aceite como uma espécie de condição inelutável da convivência cidadina.

O ruído urbano é uma forma particular de *qualificação* do som da cidade. Enunciado nesta fórmula universal e agregada, o ruído distingue-se dos numerosos ruídos singulares ou barulhos, em regra associados ao volume e à intensidade sonora percebida (o bater da porta, o barulho da máquina, a ruído da televisão ou dos vizinhos). Na sua expressão agregada o ruído é em si uma qualificação da bruma sonora e não uma marca da fonte sonora que o gera. Trata-se, contudo, de uma qualificação *negativa*, em princípio, geradora de uma manifestação de recusa ou não-aceitação. Qualquer sonoridade requer a existência de quem a rececione e ouça,

enquanto o ruído tende a ser percebido como perigoso para a capacidade auditiva de cada pessoa e da sociedade no seu todo. A *negatividade* do ruído revela-se na sua audição indesejada ou desordenada.

O ruído, pode-se dizer, é *cultural*, no sentido em que diferentes grupos sociais ou desiguais capacidades auditivas individuais o processam e reagem de forma diferenciada, de acordo com o sentido de audição e a sensibilidade social dos sujeitos.

O ruído tem uma *história* social própria. Social porque ele não tem lugar isoladamente, mas em contexto ou em processo de relacionamento humano. O mais correto é admitir que esta história social do ruído se situa no contexto da era moderna da urbanidade, quando as cidades passam a ser dominadas pelas sonoridades metálicas e os motores que substituíram e mesmo eliminaram o conjunto variado de sons predominantes de origem mecânica, humana e animal da cidade pré-industrial².

Em Portugal são muito raras as referências ao som e ao ruído das cidades. Em regra, tratam de interpretar as denúncias e reclamações de cidadãos junto das Câmaras Municipais e dos seus departamentos especializados em temas ambientais (Craveiro, 1994). Resulta daí que o ruído é, sobretudo, analisado do lado da sua *negatividade*, isto é, enquanto malefício social ou psicológico a merecer medidas políticas corretivas.

Tende a privilegiar-se o ruído noturno, referido ao trânsito automóvel a desoras, à conversa notívaga de passantes saindo ou permanecendo à porta dos bares e discotecas, ou os exagerados decibéis debitados por estes lugares de consumo e diversão. O ruído diurno em espaço público ao contrário, é, normalmente, aceite e consentido, o que fica a dever-se a mecanismos de inculcação psicológica dos efeitos da sua presença. O argumento desta comunicação é o que os indivíduos se habituaram a (com)viver com o ruído e assumem hoje, como na verdade ocorreu também há dois séculos atrás, que esse é um dos custos indiretos resultantes do progresso industrial e da vida na cidade. Por isso, quase não se reclama hoje sobre o exagerado ruído das avenidas, ou a permanente presença ruidosa da música nas lojas e cafés, sendo que a indústria, por ter sido “desurbanizada”, encontra-se praticamente ausente de tal contestação. Em regra, estamos mais disponíveis para comentar a qualidade da música empacotada de escritórios, salas de espera ou aeroportos do que para avaliar os efeitos de distração ou de irritação que aqueles ambientes musicais podem gerar sobre nós.

Mobilização social antirruído

Nem sempre foram as sociedades urbanizadas tão tolerantes como hoje perante a paisagem ruidosa do espaço público. Os primeiros analistas da urbanidade entenderam o ruído como um dos fatores mais marcantes da nova urbanidade, perante o qual pouco haveria a fazer. Todavia, em contraposição a este sentimento de generalizada impotência, a história da modernidade urbana ocidental regista uma forte componente de denúncia e crítica do novo cenário. Muitas vezes, essa crítica assumiu tonalidades românticas, associadas a sinais de profunda nostalgia da vida rural e do prazer bucólico da vida campestre³. Na maioria das situações, quando a crítica sonora e ambiental surgiu, ela foi inteiramente assumida como crítica urbana, no sentido de não se estribar em ambientes de passados de mais ou menos harmoniosa convivência de sons, mas inteiramente gerada nos termos dos novos relacionamentos urbanos, marcados pela presença dos motores das máquinas e pela redução das sonoridades humanas. A crítica social urbana dos ruídos modernos, nas cidades em que ela se revelou mais ativa e organizada foi de natureza cívica e política. Envolveu personalidades públicas, intelectuais e artistas em reação argumentativa virulenta, muitas vezes contra a condescendência de decisores políticos, urbanistas e homens de negócio (industriais e comerciantes).

Quero fazer destacar dois elementos a este propósito. O primeiro, que menciono apenas *en passant*, respeita à ausência desta crítica social em Portugal. As associações antirruído que se encontram em cidades como Londres, Copenhaga, ou Berlim, mas também em Nova Iorque ou Paris (Bijsterveld 2001; 2008), não têm qualquer expressão conhecida entre nós. Não desejo descartar a possibilidade de reações individuais, mas refiro-me à denúncia feita em grupo, movimentos ou partidos políticos ou corporativa, que acompanhou a pressão política organizada contra os ruídos urbanos. Não pretendo recorrer ao improvado sentimento de pacatez social e aos “brandos costumes” como hipótese explicativa da ausência de ação antirruído, admitindo antes que tal se deve à pouco intensa urbanização portuguesa e à lenta industrialização da atividade produtiva das cidades.

O segundo elemento que quero referir, ao qual dedicarei mais detalhada atenção, diz respeito aos possíveis agentes sociais que pela ação artística ou intelectual acabaram por contribuir para a redução do estranhamento e pela gradual naturalização da convivência urbana com a presença constante do ruído (Hendy, 2013). Porventura, algumas dessas considerações socioculturais,

apesar de genéricas e referidas a outros contextos nacionais, terão aplicabilidade não demonstrada à situação portuguesa.

A minha primeira nota nesse sentido atribui a ausência de denúncia organizada do ruído urbano a uma espécie de efeito de convite, permito-me designar assim a preponderância de manifestações favoráveis ao advento do ruído maquinal e metálico. A aceitação gradual do ruído urbano, traduzida, por vezes, em manifestações elogiosas das novas sonoridades, projetavam sinais de uma modernidade bem-vinda. Recorro ao domínio das artes para sustentar esta hipótese.

Assim, começo por referir o caráter perturbador do ruído urbano pré-industrial, capaz de suscitar um agudo antagonismo de artistas como os músicos, precisamente como representado no *The Enraged Musician*, tela do britânico William Hogarth de 1741, mostrando como a produção musical e o ruído da rua são inconciliáveis.

Figura 1 - *The Enraged Musician*, William Hogarth (1741).



(Ashmolean Museum, Oxford)

Ao lado do músico enfurecido perante a perturbação ruidosa vinda da rua, somos convocados a observar a incontida agitação popular gerada na rua (a criança que chora ao colo da mãe, o menino tocando o seu ruidoso tambor, o cão que ladra, o homem que faz soar a corneta...) e deixa atrás de si a marca do som indisciplinado e perturbador da concentração do artista. A celebração do conflito que Hogarth regista tem a carga sociológica da perturbação causada pela presença ruidosa das classes populares no ambiente requintado da casa da elite. Para o que desejo sublinhar nesta comunicação não deixo de registar a ausência de quaisquer sinais de máquinas ou motores, pelo que esta paisagem sonora permanece profundamente medievalista, com origem direta na ação humana, ou só limitadamente animal.

Na viragem do século XIX, quando a industrialização se acentuou e os sons maquinais metálicos passaram a dominar a cidade, antes mesmo da manifestação dos artistas, foram os filósofos e os sociólogos os primeiros a registar os novos desafios sensoriais trazidos pelo ruído. Quero julgar que quando Simmel denunciou o risco de desequilíbrio psico-emocional dos residentes das grandes cidades dos princípios do século XX, estava precisamente a pensar na intensidade de estímulos sensoriais que os desafiavam e que constituíam uma das “novidades” da cidade moderna (Simmel, 1997). Os estímulos sonoros eram parte da preocupação dos cidadãos que buscavam num nível determinado de indiferença social e na atitude *blasé* um antídoto contra a sua inescapável queda num lamentável estado psico-emocional. Brevemente, direi que Simmel abre com esta questão uma linha nova de reflexão, focada na centralidade do corpo e dos sentidos na relação com o espaço da cidade. Tal perspetiva haveria de ser desenvolvida, como se sabe, por muitos outros estudiosos da psico-sociologia, de M. Mauss a N. Elias, ou de S. Freud a Merleau-Ponty⁴.

A sociologia de Simmel estabeleceu regras de comportamento social que minimizavam os efeitos emocionais negativos dos ruídos sobre um sujeito humano. Desse ponto de vista, podemos sustentar que a ciência social foi uma das principais vias pelas quais o incessante ruído maquinal dos contextos urbanos da era da industrialização foi sendo gradualmente *in-corporado* e aceite enquanto estímulo sensorial, depois de um período inicial de estranhamento para cuja superação contribuíram também as artes e os artistas.

Ruídismo de vanguarda

No campo artístico, é essencial a referência ao trabalho de trabalho de Luigi Russolo (1855-1947). Russolo foi um pintor futurista italiano, que se converteu à produção do que chamou *ruído musical* que haveria de elogiar sem limites no seu tão polémico quanto aplaudido manifesto *A arte dos ruídos*, de 1913, editado no seu centenário em Portugal (Russolo, 2013).

Luigi Russolo elogia a cultura ruidosa da cidade e o potencial sonoro das máquinas, que se sobrepõe e reduz ou faz desaparecer os sons naturais da interação humana que sinalizavam a presença do passado ruralista e pré-industrial. Para Russolo, este ruído maquinal é em si um poderoso sinal de inovação e progresso e pode mesmo enriquecer a composição musical e adequá-la aos tempos modernos⁵.

No seu manifesto aclama a novidade trazida pelos novos mecanismos que banalizam o que antes não passava de sonoridades pouco elaboradas, corriqueiras e destituídas de dignidade estética e artística:

a máquina cria hoje um tão grande número de ruídos variados que o som puro, pela sua pequenez e a sua monotonia, já não provoca emoção alguma (idem, pp. 8-9).

O princípio da vivacidade urbana da época, tal como denunciado pelas agudas sonoridades das máquinas e motores, leva Russolo a avançar a noção de *ruído musical*, capaz de ampliar a satisfação e o bem-estar de cada um:

obtemos infinitamente mais prazer ao combinarmos idealmente os ruídos dos carros elétricos, dos automóveis, de veículos e de multidões ululantes do que ao escutarmos de novo, por exemplo, a “Heroica” ou a “Pastoral” (idem, pp. 11).

Compreende-se assim que Russolo se tenha dedicado, com a colaboração do seu amigo Ugo Piatti, à fabricação de 11 geradores de ruído (*intonarumori*) com os quais tratou de estruturar as suas polémicas composições musicais, como a célebre *Risveglio di una città (Acordar de uma cidade)*⁶. Consta que aos primeiros acordes do seu primeiro concerto público, ocorrido em 21 de Abril de 1914 no *Teatro del Verme* em Milão, a assistência se entregou a vibrante gritaria, tendo alguns adeptos mais ardorosos da “arte dos ruídos” – talentosos *boxeurs* futuristas – forçado 11 pessoas a receber assistência hospitalar (Hainge, 2013, pp. 40).

Em Portugal, um pouco mais tarde, este *ruídismo* futurista viria a encontrar acolhimento na poesia de Fernando Pessoa (ou melhor do seu heterónimo Álvaro de Campos), num exemplo eloquente de partilhado entusiasmo com as máquinas e os ruídos da modernidade. Assim se lê na *Ode Triunfal*:

(...)

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Em fúria fora e dentro de mim,

Por todos os meus nervos dissecados fora,

Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!

Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,

De vos ouvir demasiadamente de perto,

E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso

De expressão de todas as minhas sensações,

Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

(...)

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!

Ser completo como uma máquina!

Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!

poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,

Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento

A todos os perfumes de óleos e calores e carvões

Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

(...)

Eu podia morrer triturado por um motor

Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.

Atirem-me para dentro das fornalhas!

Metam-me debaixo dos comboios!

Espanquem-me a bordo de navios!

Masoquismo através de maquinismos!

Sadismo de não sei quê moderno e eu barulho!

Álvaro de Campos, *Ode Triunfal* (excerto)

Associada a Luigi Russolo e à extravagância musical, a poesia de Álvaro de Campos contribui para uma visão artística da intimidade da música com o ambiente sonoro mais amplo dos espaços públicos. Para alguns estudiosos da questão sonora e musical, como Murray Schafer, o verdadeiro entendimento desta relação inscreve-se como marca singular da difícil distinção entre ambientes musicais e ambientes não-musicais (Schafer, 1977).

Foi nesta relação mais ou menos ambígua entre sons musicais e não-musicais que viria a fundar-se a chamada *música concreta*, criada pelo francês Pierre Schaeffer (Schaeffer, 2012)⁷ e frequentemente ilustrada através dos seus *Études de Bruits*, de 1948⁸. Mais tarde, a música concreta surgiria na base da produção de chamada *música ambiente*, originalmente designada por *mobília musical*, atribuída a Eric Satie. Esta *mobília musical*, que viria a ser prosseguida, por um lado, por John Cage, quando este apresentou em Nova Iorque, em 1952, a sua famosa composição *4' 33''*, e, por outro lado, já na década de 1980, pelos trabalhos de Brian Eno, autor da *Music for Airports*, surgida originalmente em 1978⁹.

Aos poucos, os sons das sirenes das fábricas, dos *raters* dos automóveis, dos apitos dos comboios, dos motores dos aviões foram sendo associados ao canto dos pássaros, ao rumorejar do riacho, ou ao vento que sopra na folhagem das árvores. Assim se fundem musicalmente as ruidosas sonoridades das máquinas e motores e os sons humanos e naturais. É nesse sentido que argumento sobre a crescente naturalização do estranhamento que recobria os sons industriais e o ruído urbano no seu surgimento. As artes estiveram sempre na vanguarda dessa renovada habituação do corpo e dos sentidos às novas expressões ambientais e reações sensoriais da condição urbana.

Uma outra nota breve sobre a domesticação dos ruídos urbanos refere-se à célebre pintura da autoria de Umberto Boccioni (*A rua entra dentro de casa*), mostrada pela primeira vez em Paris, em 1912. Boccioni retrata uma mulher à janela de sua casa, inevitavelmente exposta a um poderoso e agitado ruído exterior, traduzido no recurso a intenso e desordenado colorido.

Figura 2- *La strada entra nella casa*, Umberto Boccioni (1911).



Sprengel Museum Hannover.

A figura feminina da mulher à janela indicia a inexorável exposição dos sujeitos ao ritmo e à paisagem sonora policromática e desconcertante vinda da rua. É o ruidoso e disforme concerto vindo do exterior que Boccioni está a celebrar com a sua pintura. Para autores dos princípios do século XX, como o futurista Carlos Carrà, a pintura é o “equivalente plástico aos sons, ruídos e odores que se encontram nos teatros, nas salas de concerto, cinemas, bordéis e estações ferroviárias, portos, garagens, hospitais, oficinas...” (Carrà, 1973, pp. 114), devendo servir de motivo e inspiração a quem busca renovadas articulações da arte com a cor, o som e as formas¹⁰.

Nos primórdios da reflexão socio-filosófico dos sons e dos ruídos urbanos, as ciências sociais e humanas, além de recomendarem o uso das capacidades sensoriais para se poder captar a globalidade da vivência urbana, não deixaram de atribuir responsabilidades sociais aos causadores desses ruídos. Recordemos a ira revelada pelo músico que William Hogarth retrata aquando da passagem do cortejo popular pela rua. Essa atribuição do ruído às classes populares desaparece na tela de Boccioni onde é

o indiferenciado ambiente público da rua que gera o ruído que o lar de classe média, impotente para o conter, deixa entrar para com ele se ajustar aos novos tempos.

Semelhante responsabilidade social de classe seria destacada pela atividade política e filosófica de Theodor Lessing (1872-1933), filósofo judeu alemão, que foi um dos primeiros a trazer a questão do ruído urbano moderno para a discussão acadêmica e a cena pública alemã e europeia¹¹. Com destacado envolvimento pessoal na ação associativa, Lessing fundou, em 1909, uma das poucas Associações europeias dedicadas à promoção e defesa de medidas públicas com vista à proteção dos efeitos sociopsicológicos provocados pelo ruído em contextos urbanos¹². Do ponto de vista acadêmico propriamente dito, Lessing personifica aquilo que hoje conhecemos como sendo um “intelectual público”, dada a sua participação em inúmeras palestras, debates e a produção regular de escritos sobre a matéria.

O barulho da cidade para Lessing era uma *patologia* social, com origem na má gestão da cultura ocidental. Nessa denúncia, Lessing colocou-se do lado do conhecimento científico da realidade urbana e dedicou-se ao inventário das origens dos ruídos da cidade. Aponta os *troleys*, as locomotivas e os automóveis como principais agentes da moderna perturbação sonora da cidade, sem deixar de se referir também ao barulho dos sinos das igrejas, os imparáveis ensaios de piano e o vasto conjunto de outros sons presentes no quotidiano urbano, como os gramofones e o reterir dos telefones. Socialista por simpatia política, Lessing era adepto de maior controle público e repressão sobre os desregrados instintos humanos, vistos como resultantes dos processos combinados de industrialização, urbanização e individualização dos sujeitos. Nessa linha, como o estudo de Lawrence Baron faz notar, Lessing desloca para o campo da teoria do ressentimento de Nietzsche, a sua investida contra a classe operária e os trabalhadores urbanos que acusa de produzirem barulho deliberadamente e por egoísmo puro (Baron, 1982)¹³. Por outras palavras, Lessing atribui a muitos dos vulgares ruídos da rua à intenção muito objetiva de afirmação identitária da condição de classe dos seus próprios produtores:

o cocheiro que usa o sonante chicote sobre os animais, a criada que sacode a roupa da cama à janela, o músico que ensaia os tambores, entendem os sons que produzem como uma marca agradável da sua personalidade e existência, ampliando deste modo a esfera do seu poder pessoal. Uma vez que estas pessoas não têm outros meios para atrair a si a atenção do mundo e deixar que outros possam naturalmente não dar conta da sua presença, dedicam-se a dar provas da sua existência aos ouvidos dos seus concidadãos

(Theodor Lessing, apud, Lawrence Baron, 1982, pp. 167)

A denúncia da presença continuada destes sons estridentes e incomodativos tinham, para Lessing o efeito pernicioso de não permitirem entregar-se ao trabalho intelectual. O efeito enervante do chicote que os cocheiros faziam vibrar sobre os animais sem piedade não permitia que se conformasse a um estado simmeliano de permanente indiferença (*blasé*) que anulasse o efeito psico-emocional de tais sonoridades e lhe permitisse partilhar com os seus concidadãos o estado de habituação ao ruído que estes iam gradualmente revelando. Lessing não distinguia, como outros, entre ruídos *necessários* (ligados à produção), tidos como aceitáveis, e ruídos *desnecessários* (improdutivos) e, por isso, a abolir forçosamente. A sua abordagem era holística e destacava os efeitos sonoros do capitalismo industrial como um todo. Neste sentido, dedicou-se à crítica do novo e florescente e do novo *ethos* do consumo, baseado na apropriação privada de objetos que leva à devastação áreas da cidade e formas de interação que antes me mostravam tranquilas e repletas de boas vizinhanças. O proprietário capitalista era, para Lessing, essencialmente, a personificação da moderna atitude conspícua que, a coberto da lei, faz tudo o que entende nos seus domínios privados, inclusive gerar grande poluição sonora.

Entretanto não deixou de advogar, sem sucesso, adiante-se, a implementação de medidas regulatórias (horas de expediente, multas, adoção de mecanismo de redução sonora, pavimentação das ruas, etc.) numa constante denúncia da degeneração ambiental. Segundo um comentador, a sua argumentação contra o capitalismo predador do ambiente urbano constituía um autêntico confronto com o desenrolar da moderna condição urbana, na medida em que denunciava o uso da emoção e não da razão, a prevalência da tecnologia sobre a natureza e do individualismo contra o espírito comunitário, fundada na concorrência contra a cooperação e na busca de poder contra a moralidade (Poetzl, 1978). Daí que o filósofo tenha denunciado o ruído urbano como sinal da imaturidade cultural do ocidente que contrastava com a disciplina, a mística contemplação e o silêncio promovidos pelas culturas orientais. Dessa oposição resultaria a chave para a sociedade ideal: usar os avanços tecnológicos e instrumentais do Ocidente numa cultura de serviço coletivo e moralidade típica do Oriente.

Adepto do *motto* então em voga, *non clamor sed amor*, que ao estilo pós-moderno leria algo como “*faz amor e não rumor*”, Lessing cedo se deu conta que o ruído “está em todo o lado” pelo que, apesar do seu apego a uma filosofia ambientalista e comunitária, reconheceu que nem as aldeias nem as vilas tinham escapado à voragem ruidosa que atingira a cidade moderna. Até mesmo

os sons dos rudimentares maquinismos rurais da época, o corte da lenha, ou o gerado pelos animais o dececionaram.

Mesmo assim, apesar das suas campanhas antirruído, Lessing não advogou nunca qualquer paragem ou retrocesso do incessante desenvolvimento tecnológico. Considerava antes que a grande tarefa que os intelectuais e os políticos tinham à sua frente era a da reorganização da sociedade e não a redução do seu progresso. Para Lessing, todo o mal-estar que o ruído da cidade gerava, ainda que pudesse traduzir uma crise do modelo societal vigente, constituía também um desafio para a criação de regras novas de comportamento e adaptação social. Como assinala Karin Bijsterveld (2001, pp. 48), Lessing e outros intelectuais antirruído viravam-se decididamente para a *educação pública*, como a solução redentora da nova sociedade em construção e dispositivo de contenção da degeneração da vida mental.

Conclusão

Termino aqui com este apelo a que escutemos o que outros nos disseram e propuseram para avaliarmos da sua pertinência sociológica para sabermos atuar e propor políticas de educação para o ruído urbano, ao qual nos habituamos e para o que tanto contribuíram artistas e intelectuais de várias estirpes. Com os seus ensinamentos e a experiência urbana de cada um, fomo-nos habituando a esta convivência com o contínuo ruidoso barulho de toda esta máquina urbana. O inicialmente surpreendente e estranho ruído dos primórdios da urbanidade industrial foi assim naturalizado. A tal ponto que poderemos aceitar que, algo paradoxalmente, alterámos a fonte da nossa estranheza cultural e aquilo que estranhamos hoje é, principalmente, o silêncio da cidade. A cidade que se cala é sintoma de avaria dessa poderosa máquina urbana. Daí resulta o nosso atual horror ao silêncio da cidade. Ficamos, como Appolinaire em situação de guerra, dispostos a disparar em todas as direções de onde possa surgir ruído, pois que quando nada se consegue escutar, começa-se a ouvir coisas.

Notas

¹ Entre os textos disponíveis de feição socio-histórica e socio-antropológica publicados em Portugal, registo principalmente os trabalhos de João L. Craveiro (Craveiro, 1994), Ruy V. Nery (Nery, 2008) e de Mário V. de Carvalho (Carvalho, 2014).

² Veja-se, a propósito, o registo que Paula Gomes Magalhães faz do lento surgimento das novas sonoridades da cidade: "A mecânica e os acessórios dos primeiros automóveis constituíam uma verdadeira dor de cabeça para os pioneiros da condição motorizada, obrigados a manobrar várias alavancas e a abrir uma série de válvulas. Mas a principal dor (mais de ouvidos do que de cabeça) era a dos que se viam obrigados a suportar o barulho infernal dos primeiros exemplares, ainda não equipados com painéis de escape ou silenciadores e dotados de buzinas que retumbavam a toda a hora sem aviso prévio." A autora continua, dando conta do depoimento de João Pestana de Vasconcelos, em carta enviada ao Governador Civil de Lisboa, queixando-se de não conseguir dormir desde que se mudara para o centro da cidade por causa dos automóveis que passavam "a toda a hora, para baixo e para cima, subindo e descendo" que lhe causavam um verdadeiro sobressalto "com o estrondo das rodas chapadas de ferro batendo castanholas nos paralelepípedos espaçados e duros da calçada, um barulho de ferro velho dos motores e engrenagens e com o som cavernoso das suas gaitinhas e trombetas" (Magalhães, 2014, pp.179).

³ A historiografia francesa constitui um campo imenso de estudos sobre a realidade sonora em ambientes citadinos medievais em que os estudos sobre os sinos e os campanários das igrejas ganham grande destaque enquanto geradores de paisagens sonoras e a sua dimensão política republicana. Vejam-se, entre outros, as publicações de Corbin (1994), Gutton (2000) e Attali (2001).

⁴ Registo, neste particular, pela sua curiosidade documental acerca do papel do elemento sonoro no ritmo quotidiano, o testemunho de Sigmund Freud sobre a centralidade do som urbano como descritor do quotidiano da cidade de Roma, em carta dirigida aos seus filhos, em 22 de setembro de 1907: "Todas as noites, centenas de pessoas juntam-se na Piazza Colonna, por trás da qual, como sabeis, estou a viver. O ar da noite é muito agradável e Roma quase não tem vento. Atrás da coluna, há um coreto onde, à noite, vem sempre tocar uma banda militar. (...) Há cadeiras de verga disponíveis ao pé da banda de música, mas os locais gostam de sentar-se na balaustrada à volta do monumento. (...) Quando a música para, toda a gente bate palmas ruidosamente, mesmo quem não ouviu nada. De vez em quando, escapam-se gritos estridentes do meio da multidão... (...) Esse alarido é provocado pelos jovens ardinas que (...) irrompem pela praça com os vespertinos do dia. (...) Daqui do meu quarto, oiço perfeitamente a música, mas obviamente não vejo o que se passa. Neste preciso momento, o público está outra vez a bater palmas. Saúda-vos com afeto. O vosso Pai." (Freud, 1975, pp. 261-3).

⁵ De alguma maneira, pode-se dizer que, com esta aproximação à produção musical, Russolo provoca a própria adulteração do ruído através da equiparação ontológica dos sons. Neste sentido acompanho Greg Hainge que sustenta que inserido numa estrutura “musical”, o ruído torna-se aceitável e “perde grande parte da sua natureza rebelde para se converter em algo completamente diferente” (Hainge, 2013, pp. 44), como sucede em composições de Edgar Varèse (*Hyperprisme*, de 1923; cf. <https://www.youtube.com/watch?v=FWXRAOLMq1M> – Consultado em 1/7/2018) e de George Antheil (*Ballet pour Instruments Mécaniques et Percussion*, cuja *première* teve lugar em 1927; cf. <https://www.youtube.com/watch?v=FTbIDvDNtKw> – Consultado em 1/7/2018).

⁶ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=IC3KMbSkYNI&t=12s>. (Consultado em 1/7/2018).

⁷ Como o próprio esclarece: “Chamei *Musica Concreta* a esta vontade de utilizar materiais vindos de experiências sonoras “específicas” para enfatizar a passagem da nossa dependência de sonoridades abstratas preconcebidas para fragmentos da realidade, entendidos como objetos sonoros únicos e particulares, ainda que, e acima de tudo, quando não correspondem às definições convencionais da teoria da música” (Schaeffer, 2012, pp. 14).

⁸ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zzI&t=17s>. (Consultado em 1/7/2018).

⁹ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ykJg-vE3k-E>. (Consultado em 10/10/2017).

¹⁰ Para uma brevíssima referência à relação estabelecida pelos futuristas italianos entre a pintura (cor) e o ruído (som), veja-se o trabalho de Thompson (2004, pp. 134-139).

Permito-me introduzir uma nota pessoal sobre esta matéria, dando testemunho do clamor gerado pelo pintor moçambicano Malangatana e o músico português Carlos Paredes quando, em Maputo em 1987, se entregaram a uma “instalação” única em que, cada um à sua vez, exercitava a sua arte como mote para o improvisado do outro. Malangatana pintou os sons saídos da guitarra de Paredes e, de seguida, foi Paredes a tocar o colorido das pinceladas de Malangatana, como quem punha em prática o apelo futurista de fusão da pintura com os sons.

¹¹ Muitas das referências que seguem a Theodor Lessing devem-se principalmente aos trabalhos de Herbert Poetzl, (1978), Lawrence Baron (1982) e Karin Bijsterveld (2001 e 2008).

¹² Trata-se da fundação da *Deutscher Lärmschutzverband* – Associação Alemã de Proteção contra o Ruído. A Associação, publicou um boletim mensal – *Der Antirüpel: Recht auf Stille* (Antirruído: O Direto ao Silêncio) – até ao ano de 1914, quando o eclodir da guerra conduziu à dissolução da Associação (em consequência da guerra (Bijsterveld 2001, pp. 101).

¹³ Para uma perspetiva sociológica das modalidades de habituação dos operários às novas condições auditivas da cidade e da indústria, veja-se a análise de David Hendy que se refere a relatos da época da industrialização que consideravam que “se estava a assistir à criação de uma nova espécie de humanidade” (Hendy, 2013, pp. 217-220).

Por decisão pessoal, o autor do texto escreve segundo o novo acordo ortográfico.

Referências

- Attali, J. (2001). *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*. Paris: Fayard & PUF.
- Baron, L. (1982). Noise and Degeneration: Theodor Lessing's Crusade for Quiet. *Journal of Contemporary History*, 17, 165-178.
- Bijsterveld, K. (2001). The Diabolical Symphony of the Mechanical Age: Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900–40. *Social Studies of Science*, 31(1): 37-70.
- Bijsterveld, K. (2008). *Mechanical Sound. Technology, culture, and public problems of noise in the twentieth century*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- Carrà, C. (1973). The Painting of Sounds, noises and smells. In U. Apollonio(Ed.), *Futurist Manifestos* (pp. 111-115). Nova Iorque: Viking.
- Carvalho, M. Vieira de (2014). *Escutar a literatura. Universos sonoros da escrita*. Lisboa: Colibri.
- Corbin, A. (1994). *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes aus XIXe siècle*. Paris: Albin Michel.
- Craveiro, J. Lutas (1994). Ambiente urbano: Desigualdades e constrangimentos na cidade de Lisboa. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 15: 113-122.
- Fortuna, C. (1999). Paisagens sonoras: Sonoridades e ambientes sociais urbanos. In C. Fortuna, *Identidades, Percursos, Identidades Culturais* (pp. 103-117). Oeiras: Celta.

- Freud, Sigmund (1975). *The letters of Sigmund Freud*. (Editado por E. L. Freud). Nova Iorque: Basic Books.
- Gutton, Jean-Pierre (2000). *Bruits et sons dans notre histoire. Essay sur la reconstitution du paysage sonore*. Paris: PUF.
- Hainge, Greg (2013). *Noise Matters. Towards an ontology of Noise*. Nova Iorque: Bloomsbury.
- Hendy, David (2013). *Noise: A human history of sound & listening*. Londres: Profile Books.
- Magalhães, Paula Gomes (2014). *Belle Époque: A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- Nery, R. Vieira (2008). Vozes da cidade: Música no espaço público de Lisboa no final do Antigo Regime. In M. Figueira de Faria (Org.), *Praças Reais: Passado, Presente e Futuro* (pp. 23-44). Lisboa: Livros Horizonte.
- Poetzl, Herbert (1978). *Confrontation with modernity: Theodor Lessing's critique of German culture*. Unpublished Ph.D. Thesis. University of Massachusetts.
- Russolo, Luigi (2013 [1913]). *A arte dos ruídos*. Lisboa: Momo.
- Schaeffer, Pierre (2012 [1952]). *In search of concrete music*. Berkeley: University of California Press.
- Schafer, R. Murray (1977). *The Soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.
- Simmel, G. (1997) [1903], “A Metrópole e a Vida do Espírito”. In C. Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização. Ensaios de Sociologia* (pp. 31-43). Oeiras: Celta,
- Thompson, Emily (2004). *The Soundscapes of Modernity*. Cambridge (Mass.): The MIT Press.