

CARLOS FORTUNA  
ROGERIO PROENÇA LEITE (Orgs.)

*Plural de Cidade:*  
*Novos Léxicos Urbanos*



PLURAL DE CIDADE:  
NOVOS LÉXICOS URBANOS

ORGANIZADORES  
CARLOS FORTUNA  
ROGERIO PROENÇA LEITE

EDITOR  
EDIÇÕES ALMEDINA, SA  
Av. Fernão Magalhães, nº 584, 5º Andar  
3000-174 Coimbra  
Tel.: 239 851 904  
Fax: 239 851 901  
www.almedina.net  
editora@almedina.net

PRÉ-IMPRESSÃO | IMPRESSÃO | ACABAMENTO  
G.C. GRÁFICA DE COIMBRA, LDA.  
Palheira – Assafarge  
3001-453 Coimbra  
producao@graficadecoimbra.pt

Setembro, 2009

DEPÓSITO LEGAL  
297901/09

Os dados e as opiniões inseridos na presente publicação são da exclusiva responsabilidade do(s) seu(s) autor(es).

Toda a reprodução desta obra, por fotocópia ou outro qualquer processo, sem prévia autorização escrita do Editor, é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

***Biblioteca Nacional de Portugal – Catalogação na Publicação***

Plural de cidade : léxicos e culturas urbanas / org. Carlos Fortuna, Rogério Proença Leite. - (CES)  
ISBN 978-972-40-3924-4

I – FORTUNA, Carlos  
II – LEITE, Rogério Proença

CDU 316  
711

## SUMÁRIO

Apresentação	7
<b>SECÇÃO I – Artes de fazer a cidade</b>	<b>9</b>
1. Patrimônio cultural e cidade <i>Antonio A. Arantes</i>	11
2. Enobrecimento urbano <i>Silvana Rubino</i>	25
3. Requalificação urbana <i>Paulo Peixoto</i>	41
4. A cidade no diálogo entre disciplinas <i>Heitor Frúgoli Jr.</i>	53
5. Culturas populares na cidade <i>Sérgio Ivan Gil Braga</i>	69
6. Cidade e urbanidade <i>Carlos Fortuna</i>	83
<b>SECÇÃO II – Artes de usar a cidade</b>	<b>99</b>
7. Etnografia urbana <i>José Guilherme Cantor Magnani</i>	101
8. Segregações urbanas <i>Lucia Maria Machado Bógus</i>	115
9. Espaços e vazios urbanos <i>Cristina Meneguello</i>	127
10. Sonoridades e cidade <i>Luciana Mendonça</i>	139

6	PLURAL DE CIDADE: NOVOS LÉXICOS URBANOS	
	11. Usos da rua	151
	<i>Fraya Frehse</i>	
	12. Políticas culturais urbanas	171
	<i>João Teixeira Lopes</i>	
	13. Espaços públicos na pós-modernidade	187
	<i>Rogério Proença Leite</i>	
	<b>SECÇÃO III – Artes de consumir a cidade</b>	205
	14. Narrativa de Lisboa	207
	<i>Irllys Barreira</i>	
	15. Economia do Património	225
	<i>Eva Vicente</i>	
	16. Turismo e cidade	245
	<i>Clarissa M. R. Gagliardi</i>	
	17. Ambiente, sustentabilidade e cidade	265
	<i>Maria Eugénia Rodrigues</i>	
	18. Cidades e migrações	283
	<i>Ulisses Neves Rafael</i>	
	19. Consumo cultural na cidade	299
	<i>Ana Rosas Mantecón</i>	
	20. Intermediários culturais e cidade	319
	<i>Claudino Ferreira</i>	
	Sobre os autores	337

## 10. SONORIDADES E CIDADE

*Luciana F. Moura Mendonça*

*Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana, Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres cantam música urbana, Motocicletas querendo atenção às três da manhã – É só música urbana.*

Renato Russo “Música urbana 2”

### **Introdução**

Como se define a “música urbana”? Que elementos a caracterizam e a compõem? O que nos pode ela dizer ou ajudar a desvelar sobre as cidades e as sociabilidades que nelas se desenvolvem? Estas são algumas perguntas que emergem do desafio de relacionar sonoridades e cidade ou, dito de outro modo, de reflectir acerca das possibilidades de “audição da vida social” (Fortuna, 2007; Hijiki, 2005) como forma de compreensão das dinâmicas urbanas e de vários aspectos das relações sociais nas cidades.

Ao registar diversos ruídos dos meios de comunicação, das vozes humanas (diga-se de passagem, de indivíduos pouco ouvidos e muito audíveis no quotidiano), dos veículos, como parte do que nomeiam como “música urbana”, a canção em epígrafe – interpretada, nos anos 1980, pela banda de rock brasileira Legião Urbana – aponta para a atenção crescente que se tem verificado em relação à combinação de diversos eventos sonoros enquanto forma de expressão da cidade como um todo ou do conjunto das relações e contradições que nela têm lugar.

A tematização dos ruídos urbanos ou mesmo a sua utilização na composição e performance musicais (que teve em John Cage um pioneiro nos anos 20 do século XX)<sup>1</sup> sinaliza uma mudança na percepção dos sons como consequência, por um lado, do aumento do volume e diversidade dos ruídos urbanos e, por outro, pelo carácter repetitivo da música veiculada pelos meios de comu-

---

<sup>1</sup> Em 1937, John Cage já dizia que: “...enquanto no passado o ponto de discórdia estava entre a dissonância e a consonância, no futuro próximo ele estará entre o ruído e os assim chamados sons musicais” (Cage, 1985, *apud* Campos, 1985: xi-xii).

nicação de massas. Neste sentido, no terreno das sonoridades, vê-se esboçada uma das temáticas discutidas na sociologia urbana: a do contraste entre as pequenas cidades – que, como o campo, possuem um número limitado e mais facilmente identificável de fontes sonoras, destacando-se a centralidade, nas cidades Ocidentais, do sino da Igreja como marcador dos eventos repetitivos ou excepcionais, como analisou Alain Corbin (2003) – e as cidades de grande ou médio porte, marcadas por excessos, contrastes, transbordamentos e, por vezes, a co-presença dessas mesmas sonoridades “tradicionais”.

Delimitando o tema pela negativa, não me proponho discutir os diversos modos como a música foi tomada pelas ciências sociais, seja nas circunstâncias em que foi considerada como objecto central de análise, seja naquelas em que foi tomada como “termómetro” do desenvolvimento ou do estado actual da sociedade Ocidental – situações nas quais poderíamos citar desde o trabalho de Max Weber (1995) e de Jacques Attali (1985) sobre a relação ou o paralelismo entre o desenvolvimento da sociedade moderna e da música, com destaque para o seu carácter enunciatório ou premonitório, bem como diversas obras de Adorno (1980, 1994a e 1994b) com as suas reflexões sobre produção e recepção musical na sociedade administrada e as (im)possibilidades de emancipação, chegando até aos diversos estudos sobre música popular no quadro dos estudos culturais britânicos (Willis, 1978; Frith, 1981).

Em antropologia, bem como em outras ciências humanas, a música tem sido tomada, por um lado, como metáfora explicativa de outros objectos, caso em que as várias obras de Lévi-Strauss sobre os mitos são um bom exemplo. Em especial, toda a série das *Mitológicas* toma metáforas musicais como parâmetros estruturais de análise dos mitos. Em *O cru e o cozido* (Lévi-Strauss, 1991), a sinfonia e a fuga, duas formas de composição da música clássica ocidental, atravessam toda a análise e são consideradas análogas aos mitos em termos de estrutura. Por outro lado, também se tem aprofundado a discussão sobre os desafios e perspectivas de uma antropologia sonora (Pinto, 2001; Rocha e Vedana, 2007).

O que se propõe aqui está mais em sintonia com o projecto de uma antropologia sonora da cidade. Tenciona-se tratar de uma perspectiva possível de convergência entre a sociologia e a antropologia urbanas quanto à análise da vida social por meio das sonoridades – conjunto de sons, ruídos e silêncios socialmente organizados, que inclui a música, mas não se restringe a ela. Nesta convergência de horizontes, o conceito de *vida quotidiana* (Lefebvre, 1992 e 2008) é particularmente interessante para situar os espaços urbanos de audição e o seu carácter problemático, contraditório, ao mesmo tempo

subjectivo e objectivo, contribuindo para conferir coerência à apreensão empírica das sociabilidades.

Começo com uma breve reflexão sobre o lugar da escuta no estudo das cidades, passando em seguida a algumas considerações sobre a noção de *paisagem sonora*, que funciona como instrumento para a organização e análise do conjunto de percepções auditivas, e finalizo discutindo a situação do pesquisador-ouvinte em campo no contexto urbano contemporâneo, sob inspiração das reflexões de Henri Lefebvre sobre a *ritmanálise*.

### **A escuta e o estudo das cidades**

Na pesquisa e na reflexão teórica das ciências sociais, ainda se encontra uma forte hierarquização dos sentidos, com nítida predominância da visão. Em antropologia, proliferam metáforas visuais quando se reflecte sobre o trabalho de campo ou sobre a escrita etnográfica. O nosso léxico tem sido prioritariamente o da visualidade: buscamos um *olhar* (“de perto e de dentro”, como diz Magnani, 2002 e capítulo 7 neste volume), que nos permita *observar* e reconstruir, a partir de várias *perspectivas*, o *ponto de vista* dos agentes sociais, a sua *visão de mundo*.

Fora dos quadros minoritários de uma antropologia sonora, quando se tematiza o “ouvido etnográfico” (Clifford, 1982: 12), as questões levantadas dizem respeito, na maioria das vezes, à atenção às diferentes vozes dos actores sociais e à sua presença na etnografia, dentro de um paradigma interpretativo. A essas vozes – melhor definidas como narrativas proferidas a partir de pontos de vista particulares e “lidas” por quem as interpreta – também podem ser aplicadas metáforas sonoras, como a de polifonia, utilizada por Canevacci (1993) ao analisar o contexto urbano. Assim utilizada, a polifonia nada tem a ver com a *audição* de melodias ou temas simultâneos.

Ainda no campo da antropologia ou da etnomusicologia, embora se possa falar de um crescente interesse pela pesquisa dos sons em meio urbano, a música e as sonoridades foram muito mais amplamente utilizadas como meio de investigação dos sistemas de significados e das relações sociais em sociedades não-ocidentais. Verifica-se ainda uma lacuna quanto à sua aplicação aos estudos das dinâmicas culturais das cidades (Schramm, 1992; Cruces, 2004).

No campo da sociologia, a música tem sido pouco analisada no conjunto das sonoridades postas em movimento nas cidades e tem sido tomada como objecto, muito mais frequentemente, na sua forma estética (estilos, géneros) e de mercadoria na sociedade contemporânea, incluindo aqui os aspectos relacionados com a indústria cultural, a ideologia, a recepção e a constituição

das identidades e estilos de vida, sobretudo juvenis, dentro de diversas linhas teóricas, algumas delas referidas acima.

As contribuições mais interessantes de uma exploração mais integral das sonoridades como reveladoras de elementos fundamentais da vivência urbana partem de aproximações em relação à sociologia da vida quotidiana e buscam uma abordagem dos usos e sentidos específicos das formas sonoras como elementos ressignificadores ou construtores das relações sociais e das identidades, como bem exemplificam os trabalhos de Bull (2000), DeNora (2000) e Frith (1996).

Entretanto, durante muito tempo, as sonoridades ou audibilidades foram deixadas de lado ou foram fracamente elaboradas do ponto de vista teórico. Nos quadros da cultura escrita, que é também predominantemente visual, a exploração acerca das possibilidades de mobilizar outros sentidos na investigação social foi claramente marginalizada. Como afirma Carlos Fortuna,

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 objetivismo epistemológico dominante nas Ciências Sociais, corrobora esta estratégia de marginalização da sonoridade enquanto ingrediente cultural de pertinência social

(Fortuna, 2007: 31).

Considerando alguns autores de referência transversal no campo dos estudos urbanos, não se pode negar a predominância do sentido da visão. Clássicos, como Georg Simmel (1981; 1983) ou Walter Benjamin (1989), valorizaram os sentidos como instrumentos de abordagem da realidade social e contribuíram para a consolidação de um paradigma de análise das cidades fortemente baseado em apreensões sensíveis, mas, ainda assim, relegaram a escuta a um segundo plano. O deambular e o olhar são planos fundamentais da observação destes autores. A dimensão auditiva, mais até do que outras dimensões sensíveis, foi considerada em descrições da vida urbana. Mas, ainda assim, ressalta a predominância do sentido da visão como forma de exploração das sociabilidades urbanas. Mesmo as releituras desses autores frequentemente deram mais ênfase aos aspectos visuais das suas análises (Bull, 2000).

Aos poucos, o léxico das ciências sociais vai passando a incorporar a polifonia e a polirritmia, os ruídos e os silêncios da vida social, mas agora esses termos começam a referir-se a uma esfera de integração da audição num quadro de complementaridade entre os sentidos na investigação sócio-antropo-



lógica. A reflexão teórica sobre a escuta do quotidiano urbano vem também se alimentando das percepções quanto ao crescente envolvimento dos sons nos processos de (re)elaboração de identidades e de demarcação ou de quebra de barreiras entre espaços públicos e privados, étnicos e não-étnicos (Connel e Gibson, 2003).

Como se vem apontando, as sonoridades e ritmos, de uma maneira geral, não só vêm se transformando desde o estabelecimento da sociedade urbano-industrial, como são marcadores das diferenças sócio-espaciais e culturais que se estabelecem dentro e nas fronteiras das cidades, apontando também para os entrecruzamentos entre o local e o global. Certos sons – como o dos aparelhos electrónicos (celular, *walkman*), do ruído urbano de automóveis e sirenes, do movimento dos aeroportos, das máquinas de cartão de crédito – globalizaram-se (Fortuna, 2007) tanto quanto certos géneros musicais, como o *rock*, o *pop* e o *rap*. Outros sons, como os pregões de rua e as canções dos músicos ambulantes (Tinhorão, 2005), ou mesmo os ritmos da fala, a disposição (quantidade e qualidade) dos ruídos urbanos e as sonoridades musicais típicas de determinadas regiões podem ser analisados como marcas sociais do local e como indicadores da co-presença de múltiplas temporalidades e identidades.

### **Paisagens sonoras**

Apesar da distinção que se fez acima entre os elementos sonoros que sinalizam as relações sociais mais globalizadas ou mais localizadas, quando *auscultamos* uma determinada cidade, ouvimo-la, num primeiro momento, como um conjunto indiferenciado, como cacofonia, produto da imbricação de vários eventos sonoros, produzidos por uma diversidade de fontes, que vão e vêm de acordo com os ritmos sociais e naturais (o trabalho e o descanso, o dia e a noite, etc.). É esse conjunto aparentemente caótico que a noção de *paisagem sonora* pode ajudar a descrever e analisar.

R. Murray Schafer, músico e teórico canadense, começou a desenvolver a partir de finais dos anos 1960 um enorme projecto de registo sonoro dentro de uma perspectiva ecológica (o *World Soundscape Project*) e elaborou uma definição de paisagem sonora nos anos 1970, criando uma noção operacional para a pesquisa empírica. Em sua concepção, a noção refere-se a um “campo de interacções” e de estudo, que pode ser delimitado pelo pesquisador. Uma peça musical, um programa de rádio, um recinto fechado ou mesmo um ambiente acústico tão extenso como as metrópoles podem ser abordados por meio da noção de *paisagem sonora* (Schafer, 2001).

Contudo, na perspectiva de estudo das sonoridades da/na cidade, cabe alguma ressalva à forma como Schafer qualifica as *paisagens sonoras urbanas*. Em sua análise, Schafer diferencia as paisagens urbanas das rurais, sobretudo medindo o nível de ruído, o que o leva a qualificar as primeiras como *Low-fi* (de baixa fidelidade) e as segundas como *Hi-fi* (de alta fidelidade). A diversidade e a intensidade dos ruídos urbanos são tratadas como “poluição sonora”; caberia, então, na perspectiva ecológica que o autor professa, “limpar” o ambiente e “preservar” ou “resgatar” certos sons, eliminando outros. As cidades e os meios tecnológicos de reprodução sonora criariam “paredes sonoras”, que isolariam os indivíduos do seu próprio ambiente. Bull (2000) dá um exemplo interessante acerca de como os ruídos naturais podem ser vistos como “poluição” em determinadas circunstâncias: o barulho das ondas do mar a perturbar uma conversa ao telemóvel a partir de um convés de navio. Mas, a crítica mais pertinente à formulação de Schafer diz respeito à própria noção de cidade que estaria por trás da sua concepção, descolada do conjunto das práticas culturais que constituem a paisagem sonora urbana (Arkett, 2004).

A perspectiva de Schafer levaria, portanto, a ignorar uma questão importante para o tipo de análise aqui proposto: a da possibilidade da escuta das sonoridades existentes no contexto urbano nos ajudar a compreender as relações entre os diferentes grupos étnicos, nacionais, geracionais e classes sociais que habitam e transitam na cidade. Assim, ao retomarmos a noção de *paisagem sonora*, devemos reter essas críticas e desvencilhá-la da hierarquização *a priori* entre as paisagens urbanas e rurais, baseada nas características físico-acústicas dos sons, em favor de uma análise contextual, que valorize os seus significados no conjunto das relações sonoras em sociedade. Apesar dessas ressalvas, cabe valorizar o pioneirismo de Schafer por ter criado uma terminologia precisa para definir um campo de estudos em construção, abrindo novos horizontes para os pesquisadores das sonoridades. A ausência de fronteiras no espaço auditivo estimula o questionamento sobre o recorte dos objectos, a inserção multilocal das etnografias urbanas ou sobre a permeabilidade entre os espaços. Como sugerem Rocha e Vedana,

a noção de paisagem sonora também pode ser pensada pelo viés da sociologia... Paisagens sonoras são interpretadas a partir de uma unidade perceptível que reúne, ao mesmo tempo, os sons e as formas da vida coletiva desde os pontos de escuta do antropólogo no interior do próprio acontecimento a ser etnografado

(Rocha e Vedana, 2007: 9).

Um aspecto interessante evocado pela noção de *paisagem* é que, por meio dela, se podem qualificar os cenários nos quais se desenrolam os processos de mundialização, como faz Appadurai (2004). O autor destaca cinco cenários fundamentais, definidos a partir da metáfora, para compreender as interações transnacionais: etnopaisagens, mediapaisagens, tecnopaisagens, financiopaisagens e ideopaisagens. Em especial as mediapaisagens e etnopaisagens têm nas sonoridades fortes elementos da sua caracterização: as primeiras, com a ampla divulgação do *pop mainstream*; e as segundas, com a forte presença da música na “bagagem” da diáspora. Poder-se-ia dizer também que mediapaisagens e etnopaisagens se cruzam no campo da *world music*.

Outro aspecto interessante é que, nos casos em que as cidades têm elementos musicais expressivos da identidade urbana ou géneros caracterizadores, a noção de *paisagem sonora* permite articular o tratamento desses patrimónios imateriais como marcas ou imagens da cidade, como já demonstrou Fortuna (2007) para o caso de Coimbra, com a sua forma de canção específica, ou esta autora, em momento anterior, para o caso do Recife (Mendonça, 2004), com a sua marca de diversidade cultural e sonora, que recombina as tradições locais (do frevo, do maracatu, da embolada, entre outros géneros) com géneros mundializados. Outras cidades brasileiras ou portuguesas poderiam ser citadas como possuidoras de uma imagem sonora de marca forte. Para citar apenas dois exemplos, um de cada país, Salvador está marcada pelo samba *reggae* ou pela dita *axé music*, e Lisboa, pelo fado.

Em síntese, a noção de *paisagem sonora* permite apreender e organizar os múltiplos fluxos culturais que atravessam as cidades e perceber continuidades e descontinuidades em relação às diversas vivências urbanas. Ao evocar tempo e espaço, pode incorporar a diversidade de temporalidades e de localidades dos conteúdos que se encontram dispostos num contexto urbano específico, a ocorrência simultânea e sucessiva de diversos eventos sonoros, permitindo explorar a dimensão sensível, consciente e inconsciente, das relações estabelecidas na cidade.

### **Nas trilhas (sonoras) de Lefebvre**

Tem-se tratado aqui da integração da audição (e não da exclusão da visão) na exploração do quotidiano das cidades. Um dos pensadores do urbano que foi pioneiro na proposta de um programa de pesquisas baseado na integração dos dois sentidos foi Henri Lefebvre com a sua proposta da *ritmanálise*, lançada no final do terceiro volume da *Crítica da vida quotidiana* (Lefebvre, 2008) e desenvolvida em livro (1992), que só foi publicado depois da sua morte.

Do rico conjunto das suas reflexões sobre o tema, gostaria de destacar apenas dois aspectos.

O primeiro deles diz respeito às suas reflexões acerca da *ritmanálise* como perspectiva transdisciplinar, situando o pesquisador – o *ritmanalista* – entre o cientista e o poeta. É a sua *presença* física, a vivência, a corporalidade do ritmanalista que garantem a dialética entre proximidade e distância, que o situam como observador-participante, de alguma maneira comparável ao antropólogo urbano – a centralidade da experiência como fonte de conhecimento da vida urbana colocam-nos lado a lado, bem como as dinâmicas entre proximidade e distanciamento, identidade e alteridade. Como afirmam Rocha e Vedana (2007: 14):

A realização de etnografias sonoras na cidade atribui, assim, importância considerável de outras práticas etnográficas no interior da Antropologia Urbana e que geralmente foram por muito tempo excluídas de seu campo de preocupações, ou seja, ao papel das emoções, dos afetos, das sensações, do imaginal como partícipe da construção da representação etnográfica das modernas cidades urbano-industriais

(Rocha e Vedana, 2007: 14).

A importância da *presença* para a *ritmanálise* permite equilibrar o uso dos sentidos, dando relevância à audição (para além das *vozes* dos sujeitos sociais, tão presentes na antropologia dita pós-moderna) e combiná-la com o olhar, coordenando o tempo e o espaço, a sincronia e a diacronia, na percepção da concomitância ou da alternância dos ritmos cíclicos e lineares. E é nos ritmos que Lefebvre vai situar as possibilidades de explorar as fracturas do quotidiano e de encontrar a genuína “música urbana”:

Ritmos. Ritmos. Eles revelam e eles escondem. Muito mais diversos que na música, ou no dito código civil das sucessões, textos relativamente simples em relação à cidade. Ritmos: música da Cidade, uma cena que se escuta a si própria, imagem no presente de uma soma descontínua. Ritmos percebidos a partir da invisível janela, percebidos à beira do muro da sacada... Mas atrás de outras janelas, há também ritmos que lhes escapam

(Lefebvre, 1992: 52. Tradução própria).

Como o etnógrafo urbano nas grandes metrópoles, há sempre algo que escapa da multiplicidade de percepções. Em certo sentido, a figura do ritmanalista

também poderia ser comparada com as do *flanêur* (trabalhada por Benjamin) ou do *estrangeiro* (como o define Simmel) que configuram posições privilegiadas de observação da paisagem da cidade, embora dominadas pelo sentido da visão. Mas, o *flanêur* e o *estrangeiro* distanciar-se-iam tanto do etnógrafo quanto do ritmanalista por realizarem uma antropologia que se caracterizaria mais como “de passagem”, como define Magnani (2002; cf. também cap. 7 deste volume).

Um ponto de partida para a observação da “música urbana” a que se refere Lefebvre, além dos muitos que o autor sugere ao longo do livro, poderia ser a atenção às diferenças na ocupação dos espaços públicos associados às distinções de classe social. A ocupação “popular”, em especial no Brasil, é extremamente ruidosa, marcada pelos pregões dos vendedores ambulantes ou camelôs, pelos alto-falantes que literalmente gritam anúncios e sucessos das rádios, pelas vozes que se levantam sem preocupação, contrastando com uma ocupação mais “bem comportada” dos espaços públicos por parte de classes médias e altas.<sup>2</sup>

O segundo e último ponto a levantar a partir da discussão de Lefebvre sobre a ritmanálise diz respeito ao seu questionamento acerca do estudo dos ritmos musicais. Ele pergunta se os ritmos não estariam ainda pouco explorados nos estudos do tempo musical. Lefebvre lembra que uma das características da música dita “moderna” tem como uma das suas principais referências a presença intensa de ritmos “exóticos”. Autores situados em outras perspectivas disciplinares (Wisnik, 1989; Attali, 1985) falam sobre o domínio do pulso, ou seja, do ritmo na música contemporânea. Lefebvre (1992: 89) afirma um ponto que considera central: “é através e pelo ritmo que a música se mundializa”, considerando que o ritmo tem uma importância superior à da melodia ou da harmonia. Assim, dentro do programa de pesquisa que a *ritmanálise* propõe, encontramos também uma pista para explicar a presença cada vez mais constante da música brasileira (refiro-me sobretudo às formas percussivas – o samba, a música afro-baiana ou a música de capoeira) em Portugal e em outros contextos internacionais.

---

<sup>2</sup> Agradeço a Verónica Sales Pereira por ter me chamado atenção para este ponto e pela leitura crítica do presente texto.

### Conclusão

Finalizo esse percurso de exploração das sonoridades e da audição, como meio de conhecimento da vida urbana, sintetizando três pontos fundamentais que espero ter fundamentado ao longo do texto. O primeiro deles diz respeito às aberturas e possibilidades fornecidas pelo engajamento mais consistente e reflexivo da audição na exploração do cotidiano urbano. Ao estabelecerem uma relação com o espaço completamente diferente das barreiras visuais, as barreiras ou permeabilidades sonoras permitem explorar outros tipos de relações entre lugares ou entre identidades colectivas. Por esse motivo, as sonoridades podem constituir-se num meio complementar e que traz outros aportes para a exploração da cidade como “rede das redes” (Hannerz, 1980) e como ambiente de vivências das desigualdades sociais e diferenças culturais.

O segundo ponto relaciona-se com a noção de *paisagem sonora* e a forma como ela contribui para organizar a observação dos ambientes sonoros urbanos, ajudando a articular também as dimensões musical e não-musical (e os entrelaçamentos entre elas) da audição da cidade. Mencionaram-se acima alguns exemplos de cidades que possuem uma imagem musical própria. E o que dizer das cidades que, do ponto de vista das vozes ou da combinação de sons, apresentam características bastante singulares, mas que não possuem uma imagem marcante? Que factores sociais e históricos contribuem para a singularização ou não de determinadas urbes a partir da sua auscultação? Essas são perguntas que ficam no ar, à espera de investigações futuras.

O terceiro ponto diz respeito ao programa da *ritmanálise* estabelecido por Lefebvre. Ainda pouco explorado, ele permite reflectir sobre a *presença* – corporal, integral, mobilizando todos os sentidos – do pesquisador em campo. E, além disso, permite incorporar, de forma mais clara do que nos quadros do que se vem propondo para a antropologia sonora, uma reflexão sobre o poder, a dominação, a reprodução ou as possibilidades de emancipação no cotidiano urbano. Resta, então, o convite para explorarmos novos terrenos com os ouvidos atentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. W. (1980), “O Fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas* (Os Pensadores). São Paulo: Abril Cultural.
- ADORNO, Theodor. W. (1994a), “Sobre a música popular”. In Cohn, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno: Sociologia*. São Paulo: Ática.
- ADORNO, Theodor. W. (1994b), “A indústria cultural”. In Cohn, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática.
- APPADURAI, Arjun (2004), *Dimensões culturais da globalização. A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- ARKETTE, Sophie (2004), “Sounds like city”, *Theory, Culture & Society*, vol. 21 (1), 159-68.
- ATTALI, Jacques (1985), *Noise. The political economy of music*. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press.
- BAILY, John e Collyer, Michael (2006), “Introduction: music and migration”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol. 32 (2), 167-82.
- BENJAMIN, Walter (1989), *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo (Obras escolhidas, v. 3)*. São Paulo: Brasiliense.
- BULL, Michael (2000), *Sounding out the city: Personal stereos and the management of everyday life*. New York: Berg.
- BULL, Michael e Back, Les (2003), *Introduction: into sound*. In: Michael Bull e Les Backs (ed.), *The auditory culture reader*. New York: Berg, 1-18.
- CAGE, John (1985), *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec.
- CANEVACCI, Massimo (1993), *A cidade polifônica: Ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Studio Nobel.
- CLIFFORD, James (1986), *Introduction: partial truths*. In: James Clifford e Marcus James (ed.), *Writing cultures. The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1-26.
- CONNELL, John e Gibson, Chris (2003), *Sound tracks: Popular music, identity, and place*. Londres: Routledge.
- CORBIN, Alain (2003), “The auditory markers of the village”. In: Michael Bull e Les Backs (ed.), *The auditory culture reader*. New York: Berg, 117-25.
- CRUCES, Francisco (2004), “Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas”. *Revista Transcultural de Música*, nº 8. (Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/trans8/cruces.htm>, acessado em 28/7/07).
- DENORA, Tia, 2000. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- FORTUNA, Carlos (2007), "Paisagens sonoras. Sonoridades e ambientes sociais urbanos". In: Sérgio Braga (org.), *Cultura popular, patrimônio imaterial e cidades*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 29-53.
- FRITH, Simon (1981), *Sound effects: Youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon.
- FRITH, Simon (1996), Music and identity. In: Stuart Hall e Paul du Gay (ed.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage, 108-27.
- HANNERZ, Ulf (1980), *Exploring the city. Inquires toward an urban anthropology*. New York: Columbia University Press.
- HIKIJ, Rose S. D. (2005), Possibilidades de uma audição da vida social. In: José de Souza Martins et al. (org.), *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 271-94.
- LEFEBVRE, Henri (1992), *Éléments de rythmanalyse. Introduction à la connaissance des rythmes*. Paris: Syllepse.
- LEFEBVRE, Henri (2008), *Critique of everyday life, Volume III. From modernity to modernism (Towards a metaphilosophy of daily life)*. Londres: Verso, 2ª ed..
- LÉVI-STAUSS, Claude (1991), *O cru e o cozido*. São Paulo: Brasiliense.
- PINTO, Tiago de Oliveira (2001), "Som e música. Questões para uma antropologia sonora". *Revista de Antropologia*, 44 (1), 221-86.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da e Vedana, Viviane (2007), "A representação imaginal, os dados sensíveis e os jogos da memória: os desafios do campo de uma etnografia sonora. VII Congresso de Antropologia do Mercosul, Porto Alegre. (Mimeo).
- SIMMEL, Georg (1997), "A metrópole e a vida do espírito". In: Carlos Fortuna (org.), *Cidade, Cultura e Globalização*. Oeiras: Celta, 31-43.
- SIMMEL, Georg (1981), "Essai sur la sociologie des sens". In: *Sociologie et épistémologie*. Paris: PUF, 223-38.
- SIMMEL, Georg (1983), "O estrangeiro". In: Evaristo de Moraes Filho (org.), *Simmel*. São Paulo: Ática, 182-8.
- SCHAFER, R. Murray (2001), *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da Unesp.
- SCHRAMM, Adelaida Reyes (1992), "Ethnic music, the urban area, and ethnomusicology". In: Kay K. Shelemay (ed.), *Ethnomusicology. History, definitions, and scope*. New York/Londres: Garland, 297-317.
- TINHORÃO, José Ramos (2005), *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34.
- WEBER, Max (1995), *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp.
- WILLIS, Paul (1978), *Profane culture*. Londres: Routledge.
- WISNIK, José Miguel (1989), *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.