Introdução

A centralidade da visão ocupa um lugar primordial não só na hierarquia dos sentidos que servem o conhecimento humano, mas também nos estudos que têm sido desenvolvidos em torno dos meios de comunicação de massa. Se até ao aparecimento da escrita a perceção sensorial tinha sido desenvolvida através do uso concomitante de cada um dos cinco sentidos, com o surgimento do alfabeto fonético e, numa fase posterior, com a tipografia, as mais diversas formas de conhecimento pareciam subordinadas ao poder do olhar. O som, enquanto elemento portador de significado na comunicação humana emerge – como lembra Madalena Oliveira (2013) – "negligenciado" não só no espaço e no tempo do homem civilizado, mas também nos estudos desenvolvidos sobre comunicação e media.

O objetivo desta dissertação é explorar a discursividade sonora enquanto componente fundamental num meio como a rádio, que apesar de invisual é, fenomenologicamente, sugestivo pelo seu poder evocador na convocação de imagens mentais no ouvinte. Para o fim proposto, analisar-se-á a reportagem radiofónica *A Cidade e as Serras*, de João Paulo Guerra, baseada num dos clássicos da literatura portuguesa, no sentido de avaliar a multiplicidade de funções que a palavra escrita pode desencadear quando submetida a um processo de oralização. Será que as descrições queirosianas são naturalmente sonoras, ou a sua extrapolação para o meio radiofónico pressupõe uma adaptação pertinente em virtude das restrições impostas pela linguagem da rádio? A par desta questão, propõe-se ainda a abordagem do conceito de paisagem sonora (*soundscape*), cunhado pelo compositor canadiano R. Murray Schafer, bem como o seu enquadramento e consequente viabilidade na análise da construção narrativa intentada por João Paulo Guerra. No que diz respeito a esta última concetualização, foi possível constatar que grande parte dos estudos desenvolvidos nesta linha teórica vinculam a paisagem sonora a áreas como a musicologia ou a etnomusicologia. As pesquisas que avaliam o entrosamento das potencialidades propiciadas pela *soundscape* em articulação com a linguagem radiofónica são escassas a nível mundial e inexistentes a nível nacional. A abordagem proposta pretende não só dar a conhecer os pressupostos do projeto acústico que impulsionou o estudo sobre a paisagem sonora planetária, mas também promover a sua integração coerente no jornalismo radiofónico praticado em Portugal.

No concernente à componente metodológica que sedimenta o cerne da investigação à qual nos propomos, optou-se por uma estrutura organizacional que contemplasse duas dimensões de análise. Na primeira dimensão é feita uma comparação entre a análise da reportagem radiofónica e a sonoridade da literatura queirosiana, através do estudo das singularidades que envolvem estes dois últimos objetos empíricos, e que se encontram estreitamente associados a uma entrevista semi-diretiva realizada a João Paulo Guerra. Numa segunda dimensão de análise, relacionar-se-á a peça radiofónica *A Cidade e as Serras* com a catalogação sonora utilizada no âmbito do *World* do *World Soundscape Project*, e que surge detalhadamente exposta por R. Murray Schafer, na sua obra *The Tuning of the World*. Esta última dimensão analítica proporcionará um maior entendimento sobre os desmembramentos que a conceptualização de paisagem sonora impõe, permitindo ainda equacionar a sua consequente adequabilidade à análise de uma peça de rádio, inserida no registo peculiar do projeto *Viagens com Livros*.

A opção por uma análise de conteúdo circunscrita à observação da obra literária de Eça de Queirós e à reportagem radiofónica de João Paulo Guerra é justificada pelo facto de grande parte da peça contemplar fragmentos textuais da obra queirosiana, permitindo examinar não só as partes do enredo que foram preservadas mas também o enquadramento da palavra escrita em contexto radiofónico e a sua conversão em palavra falada. Será que o registo queirosiano é dotado de musicalidade suficiente para poder ser oralizado? Esta questão faz-se acompanhar de uma outra, que se prende com a descrição textual dos ambientes paisagísticos e da sua correspondência com a paisagem sonora gravada em 1995. Será que, quase um século depois da primeira publicação da obra literária (1901), o retrato sonoro feito por João Paulo Guerra encontra semelhanças com as descrições queirosianas? Se tal se confirmar, de que modo é que as sugestões sonoras, registadas em contexto textual, encontram sequencialidade na construção da realidade e da ficção feita pelo jornalista? Em termos metodológicos, a análise de conteúdo à qual nos propomos visa responder a estas questões, não podendo no entanto estar completamente dissociada da realização de uma entrevista semi-diretiva a João Paulo Guerra. As questões formuladas ao longo desta entrevista procuraram solucionar as preocupações gerais e específicas desencadeadas ao longo da investigação em causa, permitindo ao jornalista a exposição livre das ideias e motivações que o acompanharam na construção da reportagem. Acrescenta-se ainda que a ausência de uma entrevista à sonoplasta Alexandrina Guerreiro prende-se com o facto de a sua função na elaboração

desta reportagem ter sido circunscrita à execução técnica, ou seja, à compilação de um conjunto de sonoridades selecionadas, recolhidas e organizadas pelo jornalista, tal como será possível verificar através do guião da mesma reportagem, que apresentamos em anexo.

Para o cumprimento do objetivo proposto foi necessário organizar este trabalho em três capítulos, no sentido de esboçar uma visão consolidada sobre o estudo que a paisagem sonora impõe quando utilizada em contexto radiofónico.

No primeiro capítulo da presente dissertação, apresentar-se-á o papel dos sentidos e da experiência sensível no processo de apreensão do conhecimento humano, que encontra a sua principal fundamentação filosófica em Aristóteles e, na época moderna, em John Locke. Posteriormente abordar-se-á a problemática do *sensorium* nos estudos de comunicação e media através do olhar atento de Marshall McLuhan, bem como todo o processo que secundarizou o mundo sonoro, e destituiu o significado do som da palavra escrita convertendo-o num "código visual". Depois de expostos os pilares que sustentam uma nova perceção sensorial, propõe-se a compreensão e inter-relação dos conceitos de som e sentido, em analogia com a construção social da realidade intentada pelo indivíduo, e com a construção da narrativa sonora em rádio, concebida pelo jornalista. A arquitetura sequencial da primeira parte deste capítulo tem como objetivo fornecer as coordenadas teóricas, que entendemos serem fundamentais para a edificação de uma nova visão do som enquanto sinal simbólico, e para a conceção de uma perceção renovada sobre a significância da sua integração numa reportagem radiofónica.

Nesta sequência proceder-se-á à exposição dos fundamentos conceptuais que sustentam o termo *paisagem sonora*, cunhado por R. Murray Schafer, e que teve a sua origem no âmbito do *World Soundscape Project* (WSP) – um projeto criado em 1969 e que se revelou precursor nos estudos sobre a curva evolutiva da paisagem sonora mundial ao longo da história. Depois de se aludir aos diversos tipos de mascaramento que envolveram o som no decurso do tempo, redirecionar-se-á o estudo da paisagem sonora para o âmbito radiofónico por intermédio da apresentação de um outro projeto, que surgiu em 1975 na sequência do WSP, e que foi conduzido pela investigadora canadiana Hildegard Westerkamp: o *Vancouver Co-operative Radio*. A criação deste projeto permitirá compreender um dos possíveis enquadramentos da paisagem sonora na rádio, de acordo com os pressupostos cunhados pela ecologia acústica. No final deste primeiro capítulo

ser-nos-á possível constatar que a proposta de Westerkamp está dividida entre vantagens e desvantagens, sendo que a sua aplicabilidade ao jornalismo radiofónico da atualidade não é absolutamente inviável, mas exige uma adaptação coerente face aos condicionalismos impostos pela presença das novas tecnologias, que interagem com o sujeito pós-moderno.

Uma vez que a componente empírica desta dissertação está associada à análise da reportagem radiofónica *A Cidade e as Serras* – baseada num dos clássicos da literatura portuguesa, de Eça de Queirós – importa convocar para o segundo capítulo a forma como a literatura da segunda metade do século XIX se desenvolveu em contexto europeu, e o modo como o movimento realista-naturalista inspirou grande parte da obra queirosiana. Como será possível verificar na fase final do presente trabalho, o entendimento dos elementos que caracterizam a língua e estilo de Eça de Queirós interferem na forma como a palavra escrita pode, ou não, ser sonorizada. Ainda neste segundo capítulo, consagrar-se-á um espaço final para a exposição da obra *A Cidade e as Serras*, para que se possa compreender o enredo do romance queirosiano e parte das opções que motivaram o jornalista na escolha de determinados fragmentos textuais, bem como a sua consequente conversão em paisagens sonoras.

O terceiro e último capítulo desta investigação emerge como repositório onde será possível reconhecer o entrosamento de cada uma das ideias patenteadas nos capítulos anteriores. A análise da sonoridade da literatura queirosiana e o estudo da reportagem radiofónica de João Paulo Guerra, por intermédio da catalogação de sons proposta por Schafer permitir-nos-á olhar *A Cidade e as Serras* enquanto espaço onde *sons* e *sentidos* convergem em *paisagem sonora*.

A certeza de que o *som* existe indissociável do *sentido* que o enforma, parece ser uma constatação demasiado óbvia para que sobre ela nos possamos demorar durante muito tempo. No entanto, se nos permitirmos atentar naquilo que deverá ser entendido por «sentido», em correspondência com o termo «significado», rapidamente nos apercebemos que, na *semântica*, a mesma palavra é, "provavelmente em toda a língua", aquela cuja significação "é mais difícil de encontrar" (Strauss, 1978: 24). Para Claude Lévi-Strauss, a palavra «significar» exprime-se pela "possibilidade de qualquer tipo de informação ser traduzida numa linguagem diferente" (Strauss, 1978: 24). Da mesma forma, se um som isolado, no seu estado puro, já é linguagem, a sua emissão intermediada por um objeto

físico e articulada com a palavra falada, parece-nos soar também na voz de "uma linguagem diferente". É neste contexto de transição para uma esfera de novas construções discursivas, que propomos a abordagem do conceito de *paisagem sonora*, que entendemos capacitado para efetivar a conversão das propriedades físicas do som, num espólio impregnado de valor simbólico, que poderá multiplicar e enriquecer o carácter multifacetado da linguagem radiofónica.

1. Comunicação, Som e Sentido

1.1 A Perceção Sensorial como forma de Conhecimento Humano

A certeza de que o homem vive para conhecer e de que, no pensamento ocidental, o processo de conhecimento é intermediado pelos sentidos é uma ideia presente na filosofia grega. Aristóteles, por exemplo, logo no início do primeiro capítulo do Livro I, da sua *Metafísica* afirma que:

> "Todos os homens, por natureza, desejam conhecer. Sinal disso é o desejo que nos proporcionam os nossos sentidos; pois ainda que não levemos em conta a sua utilidade são estimados por si mesmos; e, acima de todos os outros, o sentido da visão" (Aristóteles, 1969: 36).

Embora o estagirita comece por revelar o alargamento do conhecimento a todos os sentidos denota-se um destaque em relação à visão como aquele "que nos leva a conhecer (um) maior número de diferenças entre as coisas" (Aristóteles, 1969: 37). Ainda que esta última conceptualização seja discutível interessa-nos, numa primeira instância, expor o pensamento aristotélico, cuja fundamentação é desencadeada pelas indagações formuladas por filósofos pré-socráticos – como Heráclito de Éfeso, Parménides de Éleia e Demócrito de Abdera –, mas também pelas preocupações subsequentes, que emergem diferenciadas nas perspetivas adotadas por sofistas, e nos postulados defendidos por Sócrates[1].

Na sequência das considerações tecidas por este último, Platão e Aristóteles introduzem na filosofia grega, a necessidade de definir graus de conhecimento, que possibilitem a existência de diversas formas de apreender a realidade. Mas se Platão distingue apenas quatro formas de conhecimento – organizadas hierarquicamente do grau inferior ao

[1] As preocupações demonstradas por estes três últimos pensadores tiveram continuidade em duas posturas filosóficas antagónicas, cada vez mais centralizadas no problema do conhecimento. Se por um lado, os sofistas afirmavam não ser possível conhecer o Ser, mas apenas criar "opiniões subjetivas da realidade"; por outro lado, Sócrates "afirmava que a verdade podia ser conhecida", sendo que para tal seria necessário "afastar as ilusões dos sentidos, as das palavras ou as das opiniões, e alcançar a verdade apenas pelo pensamento" (Chauí, 2000: 139).

superior[2] – das quais se destacam a "crença, a opinião, o raciocínio e a intuição intelectual"; Aristóteles admite sete graus de conhecimento: a sensação, a perceção, a imaginação, a memória, o raciocínio e a intuição[3]. Em contraposição com as conceções platónicas, o pensamento aristotélico não admite a rutura entre os elementos que constituem o conhecimento sensível e intelectual, mas propõe a construção do "saber" através da contribuição das informações cedidas por cada um dos sete graus.

Neste contexto, e de acordo com o discípulo de Platão, a aspiração que move o sujeito rumo ao conhecimento pode ser observada no prazer que lhe é proporcionado pelo uso dos seus sentidos[4]; no recurso à memória, que contribui para um "conhecimento mais completo" em complementaridade com o grau anterior; por intermédio da experiência que propicia uma "regra prática" através da "coalescência de muitas recordações" provenientes "da mesma espécie de objeto"; na recorrência à arte, a partir do "conhecimento de regras práticas, baseadas em princípios gerais"; e, por fim, através da ciência, que faculta "o puro conhecimento das causas e que se encontra num estágio superior em relação aos restantes graus, pelo facto de o seu interesse não se limitar "a um fim prático ulterior", mas à procura "do conhecimento por amor ao próprio conhecimento" (Aristóteles, 1969: 1).

[2] Tal como afirma Chauí, para Platão "os dois primeiros graus devem ser afastados da Filosofia" por integrarem a esfera dos "conhecimentos ilusórios", ou pertencentes ao mundo das aparências, e apenas "os dois últimos devem ser considerados válidos". Este argumento é justificado pelo facto de o raciocínio ser responsável por "exercitar o nosso pensamento, preparando-o para uma purificação intelectual que lhe permitirá alcançar uma intuição das ideias ou das essências que formam a realidade ou que constituem o Ser" (Chauí, 2000: 140).

[3] À semelhança da hierarquização estabelecida por Platão, também Aristóteles segregou os seis primeiros graus do último (intuição), não por considerar que os primeiros são portadores de "conhecimentos ilusórios ou falsos" mas por acreditar que cada um dos sete graus "oferece tipos de conhecimentos diferentes, que vão de um grau menor a um grau maior de verdade" (Chauí, 2000: 140).

[4] Relativamente à faculdade de sentir, Aristóteles reconhece a presença da primeira em todos os animais, mas acrescenta que, se "em alguns deles a sensação gera a memória", "em outros isso não acontece". Como consequência, "os primeiros são mais inteligentes e mais aptos para aprender do que aqueles que não possuem memória; os que não têm a capacidade de ouvir sons são inteligentes, embora não possam ser ensinados, e os que, além da memória, também possuem esse sentido da audição podem ser ensinados" (Aristóteles, 1969: 36).

Esta procura constante pelo "saber", evidenciada em parte da filosofia grega[5], constituiu uma preocupação em praticamente todos os filósofos, mas o estabelecimento da teoria do conhecimento enquanto «disciplina filosófica» é, de acordo com José Ferrater Mora, "relativamente recente" (Mora, 1991: 71). Para o autor da edição abreviada do *Dicionário de Filosofia*, "é plausível defender que só na época moderna (com vários autores renascentistas interessados no método e com Descartes, Malebranche, Leibniz, Locke, Berkeley, Hume e outros) o problema do conhecimento se converte amiúde em problema central – embora não único – do pensamento filosófico" (Mora, 1991: 71). A identificação de um lugar para o conhecimento enquanto disciplina filosófica, encetou uma série de aspetos estruturantes, que mereciam ser analisados na conceção de uma teoria, e que se estendiam desde a "descrição da fenomenologia do conhecimento" à questão da sua possibilidade, passando pelo seu fundamento e classificação em diversas formas possíveis (Mora, 1991: 72).

A multiplicidade de formas que o conhecimento pode assumir estendeu-se à Idade Média e à época moderna[6]. Entre os séculos XVII e XVIII "houve grandes e frequentes disputas acerca do inatismo[7]", o que provocou uma divisão dos autores entre " «inatistas (extremos ou moderados) e «anti-inatistas» " (Mora, 1991: 204). Do primeiro grupo faziam parte filósofos como Descartes e Malebranche; no segundo destaca-se o papel de John Locke no "combate" à "teoria das ideias inatas", através do seu *Ensaio sobre o Entendimento*

[5] No concernente aos estudos sobre o conhecimento desenvolvidos na Grécia Clássica, José Ferrater Mora considera que "os gregos trataram problemas gnoseológicos mas costumavam subordiná-los a questões depois chamadas «ontológicas». A pergunta «O que é o conhecimento?» esteve muitas vezes em estreita relação com a pergunta «O que é e realidade?» (Mora, 1991: 71).

[6] Importa ressaltar que esta diversidade de graus de conhecimento, que se desenvolveu ao longo de toda a Idade Média e na época moderna, já tinha sido patenteada na filosofia grega com a divisão conceptual entre o inatismo de cariz platónico e o empirismo de cariz aristotélico. A este propósito, permitimo-nos clarificar os princípios basilares, que caracterizaram e distinguiram estes dois últimos conceitos. De acordo com José Ferrater Mora, o pensamento de Platão estava marcadamente inclinado para pensar os princípios enquanto "disposições que podem extrair-se num momento determinado pela ação de uma bem dirigida causa exterior"; enquanto o pensamento aristotélico – norteado pelo princípio empírico de que *Nada há no intelecto que não estivesse antes nos sentidos* – advogava para a identificação dos princípios comuns "com «disposições» ou «faculdades» " (Mora, 1991: 204).

[7] Para Mora, o inatismo pode ser definido como "a doutrina segundo a qual há certas ideias, princípios, noções, máximas - «especulativas», ou «práticas» - que são inatas", ou seja, "que possuem a alma, o espírito, etc., de todos os homens sem exceção" (Mora, 1991: 203).

Humano (1689), cujo pendor teórico era também orientado "contra o inatismo da escola de Cambridge" (Mora, 1991: 204).

No primeiro capítulo do *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, Locke assevera que, através do uso de "faculdades naturais", os homens "podem adquirir todo o conhecimento que possuem sem a ajuda de impressões inatas" (Locke, 1999: 37). Em contraposição com a conceptualização de conhecimento evidenciada no modelo cartesiano, John Locke entende que conhecer "nada mais é do que a perceção da conexão e acordo, ou desacordo e rejeição de qualquer uma das nossas ideias", sendo que "onde se manifesta esta perceção há conhecimento, e onde ela não se manifesta (…) encontramo-nos distantes do conhecimento" (Locke, 1999: 211). Desta forma, seria "a conexão imediata das ideias como sinais naturais da racionalidade do real que fundamenta o saber" (Châtelet, 1987: 183).

A certeza de que o inatismo "é uma doutrina do preconceito" que conduz "ao dogmatismo individual" redirecionou Locke para a conceção da alma humana como "uma espécie de papel em branco, no qual inicialmente nada se encontra escrito" (Locke, 1999: 9-10). Desta forma, as fontes de todo o conhecimento humano poderiam ser encontradas por intermédio da "experiência sensível" e da "reflexão". No entendimento de Locke, a experiência sensível e a reflexão "não constituiriam propriamente conhecimento; seriam, antes, processos que suprem a mente com os materiais do conhecimento". Esses materiais correspondem às "ideias"[8] – expressão que "adquire, assim, o sentido de todo e qualquer conteúdo do processo cognitivo" (Locke, 1999: 10-11) – e que é apreendida e sedimentada através da experiência da vida de todos os dias. Neste contexto, é possível descortinar que a conceptualização formulada por John Locke posiciona a experiência num patamar de análise onde o conhecimento pode ser efetivamente fundamentado, e onde os sentidos "familiarizados com os objetos sensíveis particulares, levam para a mente[9] várias e distintas perceções das coisas" (Locke, 1999: 58).

[8] No concernente às ideias de sensação, por exemplo, Locke afirma que estas têm a sua origem no exterior, ao passo que as ideias de reflexão irromperiam do interior do indivíduo.

[9] A expressão "levar para a mente" traduz-se, no entendimento de John Locke, no processo cognitivo em que os sentidos "retiram dos objetos externos para a mente o que lhes produziu essas perceções" (Locke, 1999: 58).

O papel dos sentidos no ato de conhecer a realidade pode ainda ser articulado com aquele que foi "o instrumento mais notável", na construção de um "laço comum", entre os membros mais antigos da sociedade: a linguagem. A certeza de que o homem foi apetrechado para "formar sons articulados", que mais tarde culminaram na formação de palavras, é um dos aspetos referenciados por Locke, numa fase mais avançada do seu *Ensaio*. Neste estágio da obra, é possível compreender que apesar destes sons funcionarem como "sinais de conceções internas", urgia dotá-los de significância, ou seja, "fazê-los significar as marcas das ideias (internas da mente) " através das quais estas seriam conhecidas e transmitidas por intermédio da interação humana (Locke, 1999: 143). A dependência das palavras face à multiplicidade de noções que povoam a componente sensorial – ou até a sua capacidade para enunciar as ideias suscitadas pelos sentidos –, é uma das observações que, de acordo com Locke, sugere ao ser humano "as origens e os princípios de todo o seu conhecimento" (Locke, 1999: 144). As palavras como reflexo de "sinais sensíveis" – indispensáveis ao estabelecimento da comunicação entre indivíduos –, ou enquanto corporificação das ideias "da mente de quem as usa" (Locke, 1999: 147), acaba por se apresentar em estreita correlação com o pilar capital do pensamento lockeano, que advoga para o facto de o "laço das evidências" estar sempre "dependente (…) da experiência sensível interna, na reflexão, ou externa, na sensação" (Châtelet, 1987: 183).

1.2 A Problemática do *Sensorium* nos Estudos de Comunicação e Media

Nos estudos de comunicação, um dos teóricos que concedeu particular importância à perceção sensorial, enquanto dimensão fundamental da relação entre os seres humanos e a realidade, foi o canadiano Marshall McLuhan (1911-1980). No livro *A Galáxia de Guntenberg: a Formação do Homem Tipográfico* (1962), McLuhan elabora um ângulo de abordagem e um conjunto de auscultações históricas, que percecionam a génese da cultura moderna como resultado de um processo de supressão, dissociação e concomitante extensão dos sentidos humanos[10]. Este processo teve início com a transição da cultura oral para a cultura escrita.

[10] Como assevera McLuhan, este aspeto foi igualmente referido pelo antropólogo Edward T. Hall, que afirma – no âmbito da "exploração de materiais" enquanto elemento constituinte do processo

A discursividade oral foi uma das primeiras manifestações do processo comunicacional humano e começou por ter lugar no mundo do som – o "habitat natural da linguagem"[11] – onde a palavra existia para ser falada e ouvida[12], e não para ser trancada no universo visual da escrita. Para uma sociedade não alfabetizada e predominantemente oral, a possibilidade de registar textualmente uma informação, ou até de "procurar" por um determinado fenómeno visual foi sempre problemática. Ainda que os objetos representados pela palavra oralizada pudessem remeter para materiais passíveis de serem visualizados, tratavam-se sempre de *sons*, ou de ocorrências sonoras, para uma cultura que nasceu no espaço sinuoso da oralidade e cujo principal órgão recetor de informação era o ouvido.

Mais tarde, a transição da palavra falada para a palavra escrita, constituiu um dos primeiros estágios através dos quais foi possível percecionar não só o modo como o intelecto foi, gradualmente, sendo distanciado da ação, em concordância com a formação de um indivíduo "destribalizado", mas também o modo como a transformação sentida pela dimensão sensorial humana foi, progressivamente, sendo convertida em utensílios materiais perfilhados pelo sujeito, a par das reconfigurações sofridas nos processos comunicacionais adotados pelas sociedades.

---

comunicacional e da rede global de uma cultura – que, na tentativa de explorarem o ambiente que os envolve, "os organismos adaptam os seus corpos para resistirem a condições ambientais específicas". Em estreita aproximação com o pensamento *mcluhaniano*, Hall acrescenta que "atualmente, o ser humano desenvolveu extensões para praticamente tudo aquilo que costumava fazer com o seu próprio corpo" (Hall, 1981: 55).

[11] A expressão foi usada por Walter J. Ong, no capítulo "The Orality of Language", do seu livro *Orality and Literacy* (Ong, 2002: 8).

[12] A predominância do som na linguagem e no pensamento das culturas orais foi uma observação feita por Walter J. Ong que, a este propósito, propõe a seguinte reflexão:

"Todos nós já ouvimos dizer que uma imagem vale mais do que mil palavras. No entanto, se esta afirmação for verdadeira, porque é que tem que ser dita? Porque uma imagem vale mais do que mil palavras apenas sob condições especiais – que frequentemente incluem um contexto de palavras às quais essa mesma imagem está associada" (Ong, 2002: 7).

No original:

"We have all heard it said that one picture is worth a thousand words. Yet, if this statement is true, why does it have to be a saying? Because a picture is worth a thousand words only under special conditions – which commonly include a context of words in which the picture is set" (Ong, 2002: 7).

Com a criação do alfabeto fonético e o aparecimento da escrita, o carácter dinâmico do mundo sonoro e a "experiência do conhecimento" por intermédio da contribuição de cada um dos cinco sentidos (sinestesia) foi relegada para segundo plano, em virtude da primazia cedida à visão, como elemento crucial na perceção da realidade. Sobre a influência do alfabeto fonético na separação entre o sentido visual e auditivo, McLuhan afirma que somente o primeiro "estabelece uma cisão entre a visão e a audição, entre o significado semântico e o código visual; e, portanto, somente a escrita fonética tem o poder de trasladar o homem da esfera tribal para a esfera civilizada, isto é, de substituir-lhe o ouvido pela vista" (McLuhan, 1972: 44).

A este propósito, McLuhan faz referência ao livro *Psychiatry* (1959) de J.C. Carothers, sublinhando que "uma vez generalizado o alfabeto fonético e abstraído o significado do som da palavra, traduzindo-se o som num código visual, viram-se os homens às voltas com uma experiência nova que os transformou" (McLuhan, 1972: 38). Esta metamorfose experimentada pelo espírito humano, consumido por um contexto sócio comunicacional reconfigurado, estende-se também à construção de uma nova perceção da realidade envolvente. Se para as sociedades sem escrita, a ausência de perspetiva fez com que o real fosse apreendido como um todo, por não existir uma dissociação absolutamente cristalina entre os sentidos visual, auditivo e táctil, para as sociedades alfabetizadas a neutralização da perceção sensorial circunscreveu um mundo repleto de significados, perceções e experiências ao reducionismo semântico e à consequente estandardização das culturas.

A certeza de que o alfabeto fonético contribuiu profundamente para a desagregação do homem em relação às ressonâncias facultadas pelo mundo mágico do som esteve na génese daquilo que McLuhan designou por "esquizofrenia dualista", e que se traduz na divisão das faculdades humanas como consequência da amplificação dos mecanismos

tecnológicos[13]. A análise do impacto que a comunicação escrita[14] teve no universo empírico do indivíduo ocupa grande parte do pensamento *mcluhaniano*, e assume-se como um dos fatores responsáveis pela sua fragmentação sensorial, que se concretiza com a disseminação da tipografia no período pós-renascentista. O aparecimento dos tipos móveis de impressão sucedeu a "etapa primitiva" ou "pré-tecnológica" de "inter-relacionamento dos sentidos", e enfatizou a "linearidade e o perspetivismo visuais" (Lima, 1969: 142), que consumiam o universo mental do homem tipográfico, ávido por responder aos impasses da era eletrónica. A página impressa – vanguardista em 1500 D.C, enquanto forma de comunicação "altamente especializada e (espacializada), – liquidou com dois mil anos de cultura manuscrita"; "criou o estudante solitário", determinou "o predomínio da interpretação particular sobre o debate público", "estabeleceu o divórcio entre a literatura e a vida" e, ao incorporar uma "forma mecanizada de cultura" abstratizou-a (McLuhan, 1969: 144). Estavam criadas as estruturas para o fortalecimento de uma ambiência tecnológica responsável pela reconfiguração do pensar e do sentir, pela permutação do audível pelo visual, e pela extrapolação da velocidade de um "processo de pensamento" como a escrita, para o domínio da sua "contemplação e análise constantes" (McLuhan, 1969: 145).

[13] Como McLuhan assinala, esta questão foi de igual modo abordada por Bertrand Russel, na sua *História da Filosofia Ocidental*, para retratar o modo como o mundo grego acompanhou o processo de alfabetização: "Nem todos os gregos, mas grande número deles, eram apaixonados, descontentes, em conflito consigo mesmos, conduzidos de um lado, pelo intelecto e, de outro, pelas paixões, com imaginação para conceber o céu e a voluntariosa arrogância que cria o inferno. Tinham a máxima "nada em excesso", mas, na realidade, eram exagerados em tudo — no simples pensamento, na poesia, na religião e no pecado. Foi a combinação de paixão e intelecto que os tornou grandes. (...) Havia, de facto, duas tendências na Grécia: uma, apaixonada, religiosa, mística, voltada para o além; outra, alegre, empírica, racionalista e interessada em adquirir conhecimento sobre uma diversidade de fatos" (McLuhan, 1972: 38).

[14] A reflexão sobre o impacto da escrita no comportamento sensorial humano é ainda evidenciada na literatura grega, particularmente em *Fedro*, de Platão. Num dos últimos diálogos retratados pelo filósofo, Sócrates, em conversa com Fedro, refere-se "ao discurso conscienciosamente escrito" –, entendido como um "simulacro" (Platão, 1989: 123-124) –, e estabelece uma analogia entre o discurso do sábio e os cuidados que um agricultor tem com as "sementes às quais dá grande valor" e das quais "pretende obter frutos". Em contraposição com este último, o sábio não pode registar o conhecimento que tem sobre a realidade "na água, nem usará um caniço para semear os seus discursos". Neste sentido, a escrita emerge, para o sábio, como repositório concreto da memória ou, nas palavras de Sócrates, como um "tesouro de rememoração para a velhice" (Platão, 1989: 125).

A este propósito, ressaltamos as palavras de Filipa Subtil – na sua obra *Compreender os Media: As Extensões de Marshall McLuhan* – que, no concernente à separação entre os "produtos objetivos da atividade humana" e os "indivíduos que os produziram" considera que, se por um lado, a escrita dimana como "projeção do homem", por outro, é também "alienação humana" (Subtil, 2006: 38). Deste modo, a mediação da comunicação entre indivíduos, que numa primeira instância visava aproximá-los por intermédio das funcionalidades propiciadas pelos objetos físicos está, em contrapartida, a afastá-los do universo sensorial da experiência[15].

O estado de constante hipnose da civilização, propiciado pela anestesia sensorial que, de acordo com McLuhan, reduz as diversas formas de conhecimento humano a um estado de despersonalização, encontra-se no âmago de uma nova postura do sujeito, cada vez mais dessacralizado[16] e indiferente ao carácter multifacetado de uma realidade, onde

[15] Nesta sequência, mas agora de acordo com o livro *Hegel, Texas: Temas de Filosofia e Sociologia da Técnica* de Hermínio Martins, permitimo-nos acrescentar que a perceção de que a escrita e, numa fase posterior, os artefactos técnicos incorporam "extensões do ser humano" constituiu o cerne do pensamento moderno e converteu-se naquela que poderia ser considerada como a "teoria prostética da tecnologia", desenvolvida e compilada em diversos textos publicados entre 1860 e 1870 (Martins, 1996: 167). Ernst Kapp (1808-1896), como afirma Martins, foi um dos primeiros autores que percecionou a "história humana como a objetivação da essência humana", apresentando-a em 1877, num tratado sobre a filosofia da tecnologia. Para Kapp, as "ferramentas primitivas são facilmente vistas como projeções de partes do corpo humano e sobretudo da mão humana", sendo que os "sentidos da vista e do ouvido forneceriam os modelos para instrumentos óticos e acústicos, respetivamente" (Martins, 1996: 168). No entanto, aquela que parece ser apenas uma teoria antropológica da tecnologia, revelar-se-ia *a posteriori* uma teoria tecnológica da antropologia. Sem nos querermos alongar muito mais sobre este aspeto, permitimo-nos acrescentar uma última consideração sobre esta representação de Kapp, que é também frisada por Hermínio Martins, e que se prende com a ideia de que a "auto-compreensão da natureza humana" só poderá ser efetivamente alcançada por intermédio do "estudo dos produtos do trabalho humano" corporificados em objetos tecnológicos (Martins, 1996: 160). É precisamente esta solidificação das faculdades sensíveis do universo interior do indivíduo, e a sua conversão em elementos pertencentes ao mundo externo que encontra concordância com a investigação desenvolvida subsequentemente por Marshall McLuhan.

[16] O termo *dessacralizado*, que usámos em referência ao homem moderno e alfabetizado, foi utilizado por Mircea Eliade (1907-1986), no seu livro *O Sagrado e o Profano*: *A Natureza da Religião* (1959), também citado por Marshall McLuhan. Relativamente à existência de "dois modos de ser no mundo", Eliade distingue "duas modalidades da experiência": a sagrada e a profana. Se a primeira está associada "à consagração da própria vida humana à sacralidade", ou seja, à relação do homem com a natureza; a segunda diz respeito à consciência do homem moderno, que em relação aos atos fisiológicos (como a "alimentação

predomina a secundarização da relação mutualista entre cada um dos cinco sentidos humanos. O mundo sonoro de outrora, cujo principal órgão recetor de informação era o ouvido foi, com a eclosão do alfabeto fonético, substituído pela máxima "ver para crer", característica das sociedades visuais. Tal como afirma Subtil:

> "O alfabeto fonético terá sido a primeira forma de escrita com força para ameaçar a unidade da cultura tribal, rompendo com o mundo mágico e claustrofóbico da audição e instalando-se no mundo neutro da visão. Ao codificar a experiência num plano linear, visual e sequencial que a limita, teve o poder de 'arrancar' as sociedades do espaço e do tempo descontínuo do 'sagrado' para o espaço e tempo contínuos do 'profano', onde habita o homem 'destribalizado', 'civilizado' e 'pragmático' (Subtil, 2006: 39).

É no limiar das fronteiras espacial e temporalmente delimitadas pela codificação da experiência, que a civilização especializada e fragmentada se desenvolve, para transitar do período tipográfico para uma "etapa de reenvolvimento verbovocovisual, produzida pelo avanço tecnológico" (Lima, 1969: 142). Nesta etapa, entendida como parte integrante do *admirável mundo novo* – em que a civilização experimenta "uma reunificação instantânea de todas as suas partes mecanizadas num todo orgânico" (McLuhan, 1964: 111) – "o meio é a mensagem", na medida em que "configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas" (McLuhan, 1964: 22). Deste modo, e de acordo com McLuhan, o conflito que emerge mais tarde entre a visão e o som, ou entre as "formas escritas e orais de perceção e organização da experiência" só poderia ser superado pela compreensão efetiva dos meios que prolongam a existência humana e que provocam esse conflito interior do sujeito moderno, situado no precipício que conduz à mudança da experiência sensorial (McLuhan, 1964: 29-30).

---

ou a sexualidade"), considera-os meros "fenómenos orgânicos" independentemente do caráter multifacetado que possam ter (por exemplo, a existência de "certas regras para 'comer convenientemente'" ou a apropriação de um "comportamento sexual que a moral social" não reprove). Ainda nesta sequência, Eliade acrescenta que, para o homem "primitivo", os atos fisiológicos nunca são "simplesmente fisiológicos", mas representam uma "comunhão com o sagrado" (Eliade, 1992: 14). Em analogia com o pensamento *mcluhaniano*, poder-se-á dizer que a transição da cultura oral para a cultura alfabetizada foi acompanhada por esta dessacralização do sujeito moderno que, ao contrário do indivíduo primitivo, já não sabe estar em comunhão com o universo sensorial que tem ao seu dispor.

1.3 Som e Sentido

Muito embora o poder do som seja frequentemente subestimado, o mundo no qual vivemos é essencialmente sonoro. Estivemos, desde os primórdios da existência humana[17], constantemente rodeados pelos sons da natureza e, numa fase mais recente, com o advento da revolução industrial, estamos circundados por um cenário marcado pela preponderância de sons mecanizados, que se sobrepõem às sonoridades de baixa frequência. Como já foi referido ao longo deste primeiro capítulo, a comunicação humana germinou por intermédio de modos específicos de comportamento simbólico (visual, gestual, verbal, musical) "fornecendo sistemas culturalmente variáveis de códigos e convenções, através dos quais os objetos e eventos poderiam ser concebidos, percecionados e organizados", encontrando correspondência e reciprocidade nos indivíduos que partilhassem o conhecimento das mesmas convenções. Da mesma forma, os modos verbais e musicais da comunicação humana encontram-se "logicamente organizados através de símbolos" em concordância com o seu som e sentido social. É precisamente este fator que sugere a importância fundamental da acústica sonora nos *media*, nos canais de comunicação e nos códigos desenvolvidos no decurso da evolução do ser humano, e que exigem uma clarificação precisa sobre a concetualização semântica que os enforma (Feld, 1989: 102).

O conceito *som* –, definido por Robert Sydney Roberts como uma "experiência subjetiva, produzida quando o ouvido responde às variações da pressão do ar" (Roberts, 1983: 199); ou por Steven Feld, como um termo que "sugere uma ampla gama de fenómenos comunicacionais associados à história natural e humana" (Feld, 1989: 101) – quando

[17] Na cultura primitiva, o indivíduo desenvolveu a capacidade de transmitir informações a animais humanos e não humanos por intermédio da utilização de uma linguagem relativamente articulada, que se apresentasse percetível ao destinatário. O recurso à modulação vocal, ao relevo de sílabas, mas também à "mímica e ao gesto", ao "pestanejar" de olhos, ou à pressão exercida pela mão, constituem alguns dos casos a partir dos quais um determinado sinal é "recebido pelo observador e interpretado num contexto conhecido ou dentro de um esquema de associações" comummente aceite (Harrison, 1957: 239). Não obstante, antes da construção de uma linguagem articulada – que contemplasse um conjunto de elementos estruturalmente organizados e inteligíveis, responsáveis pela sedimentação da cultura oral verificada posteriormente –, o ser humano começou por organizar uma seleção de diferentes sons, entendidos como fenómenos vibratórios, que continham em si a capacidade de despertar uma sensação, derivada "da estimulação dos nervos auditivos no cérebro, por intermédio das vibrações recebidas pelo ouvido" (Ellmore, 1991: 550).

complementada com a definição de *sonologia*, proposta pelo cientista cognitivo e compositor Otto Laske – que a apreende enquanto "ciência que estuda as estruturas do som suscetíveis a uma interpretação semântica" (Truax, 1999: 21) –, mostram que as características físicas do universo sonoro não se encontram absolutamente distanciadas da sua perceção enquanto "campo unificado de relações imediatas", desencadeadas pela peculiaridade das suas propriedades significantes (McLuhan, 1964: 308).

Este último aspeto remete-nos para a subjetividade do mundo acústico envolvente, que emerge "moldado pela experiência cultural" e pelas "circunstâncias individuais" em que cada indivíduo perceciona uma determinada amostra sonora, conferindo-lhe um sentido peculiar em concordância com a multiplicidade de funcionalidades existentes nos recursos acústicos envolventes. Salientamos a interferência da reverberação, do movimento, da ressonância e do mascaramento, como as principais "variáveis" utilizadas por uma "ciência da audição" como a acústica, e que representam a relatividade das interdependências que a perceção do som comporta (Meditch, 1999: 147). Ainda que as variáveis acima mencionadas enriqueçam o universo acústico, os condicionalismos impostos pela natureza do som e pela sua adaptação às novas tecnologias de radiotransmissão, compelem à explanação de uma consideração que se curve sobre o seu "carácter movediço", intrincadamente embutido na sua própria natureza. Tal como afirma Meditsch, "a existência do som depende de um movimento, e a sua simples presença indica que algo se move ou se modifica". Consequentemente, "a informação que a perceção sonora nos proporciona sobre o mundo refere-se necessariamente a alguma ação" (Meditsch, 1999: 149). Se por um lado a imagem fornece elementos fixos que representam estaticamente um determinado objeto, por outro lado, o som é responsável por criar as fronteiras que dimensionam o seu próprio espaço, que pela sua dinâmica operam na ausência de uma focalização específica. Não obstante, esta aparente contrapartida que o sentido auditivo parece sugerir em relação à visão não impossibilita completamente a perceção que o recetor pode desenvolver através dele. Nas palavras de Meditsch, não só "a diferença de tempo com que a vibração atinge cada um dos ouvidos", mas também a "diferença de intensidade sentida por cada um" deles, "quase sempre permitem ao cérebro discernir a sua origem relativamente à posição da cabeça" (Meditsch, 1999: 151).

Expostas as variáveis utilizadas por uma ciência como a acústica, importa também referenciar a forma como o som é organizado, em consonância com a sua frequência,

amplitude, timbre e dinâmica. Ainda que estas características possam ser "isoladas abstratamente e representadas graficamente", só podem ser "percebidas pelos ouvidos humanos de forma relativa", por se interferirem "mutuamente, afetando a perceção" (Meditsch, 1999: 144). Um exemplo que ilustra a relatividade da perceção sensorial humana – frequentemente vulnerável a "ilusões acústicas" –, pode ser elucidada através da perceção auditiva do *tempo*[18] de um som. Tal como afirma Meditsch, se tivermos dois sons com a mesma duração mas com volumes distintos, será percecionado como mais prolongado, aquele que tiver um volume mais elevado. Esta situação encontra um lugar vincado na música, que através da articulação de um conjunto de sons, apresenta à componente sensorial do recetor um espólio de informação complexo e multifacetado, que ao nível semiótico e estético pode ser distanciado da propagação (unívoca) de um som isolado. São as propriedades significantes do fenómeno acústico e a sua dependência "do ambiente onde se produz e é escutado" que comprovam, no entendimento de Meditsch, que um som concreto "jamais ocorre isolado[19]" (Meditsch, 1999: 147).

A transição entre a audição "natural" do espectro sonoro e a receção das mensagens acústicas numa nova ambiência intermediada pela tecnificação de instrumentos encurtou a distância espácio-temporal e imbuiu o som de novas configurações, associadas ao desenvolvimento de dispositivos técnicos como o telégrafo, o fonógrafo, a rádio ou o computador. A extensão tecnológica da audição é igualmente evidenciada, no decurso dos séculos mais recentes, com o armazenamento e a transmissão das mensagens acústicas através do gravador analógico e, posteriormente, da sua versão em formato digital. Ainda que a diversidade de meios eletrónicos tenha contribuído para potencializar as propriedades do som, confirmando a sua efetiva aplicabilidade na comunicação humana, a complexidade do objeto sonoro implica também, no entender de Ruth

[18] Optámos por não expor em pormenor as restantes características que estruturam o som, e por destacar a dinâmica (associada ao tempo/duração de uma determinada amostra sonora) pelo facto de esta última ser, nas palavras de Meditsch, "fundamental à análise do som como linguagem" (Meditsch, 1999: 146).

[19] A ocorrência deste fenómeno é exemplificada detalhadamente por Meditsch, que acrescenta que "quando a vibração original ocorre num ambiente fechado, como numa sala, os ouvidos percebem simultaneamente o som direto e o refletido nas paredes, no chão, no teto e nos demais obstáculos encontrados pelas ondas na sua propagação. Conforme a distância maior ou menor destes obstáculos em relação à fonte sonora, o som refletido será percebido como integrante do som original ou como eco" (Meditsch, 1999: 147).

Finnegan, o reconhecimento e interpretação da simbologia inerente à perceção da mensagem acústica:

> "O som é de facto complexo, e o ouvido tem que detetar uma grande variedade de propriedades, através das variações de volume, densidade, ritmo, intensidade, velocidade, tom, cadência ou timbre, direção ou alternância de som e de silêncio. Precisamos de reconhecer diferentes modulações e tons de voz, os ruídos feitos por mãos ou pés, as combinações de tons ou ritmos instrumentais, ou os entrelaçamentos complexos existentes no interior de conjuntos musicais. Os seres humanos têm, de alguma forma, desenvolvido técnicas exo somáticas para ajudar a nossa escuta (…) mas, essencialmente, a audição permanece centrada nos ouvidos humanos" (Finnegan, 2002: 65).[20]

A invisibilidade[21] e impalpabilidade do objeto sonoro são, neste contexto, duas das características que o diferenciam da materialidade dos restantes objetos que colonizam o imaginário humano. A fundamentação da realidade circundante a partir do tato e da visão é recorrente e remete o som para uma esfera de consideração, que em diversas culturas é equiparada às "propriedades do espírito". De acordo com José Miguel Wisnik, o som tem um poder mediador e hermético, e funciona como "elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível" (Wisnik, 2006: 28). As propriedades simbólicas do som, ou até da própria música, redirecionam o conhecimento humano da realidade para um domínio subjetivo e acabam por explicar a perceção existente em relação aos instrumentos musicais, frequentemente "fetichizados" e tratados como talismãs" em

[20] No original: "Sound is complex indeed, and the ear has to detect a wide range of properties, from variations of volume, pitch, rhythm, intensity, speed, tone, cadence or timbre to direction, distance or alternations of sound and silence. We need to recognise varying modulations and tones of voices, noises made by hands or feet, combina- tions of instrumental tones and rhythms, or complex intertwinings within musical ensembles. Humans have to some extent developed exosomatic techniques to help our listening – ear trumpets, hearing aids, stethoscopes as well as the range of distance-covering technologies – but essentially audition remains centred on our human ears" (Finnegan, 2002: 65).

[21] Sobre o carácter invisível do som, mas sobretudo sobre o reflexo desse carácter no meio radiofónico, não podemos deixar de voltar a citar McLuhan, quando afirma que a "rádio possui o seu manto de invisibilidade (…) " e "manifesta-se a nós ostensivamente numa franqueza íntima e particular de pessoa a pessoa, embora seja, real e primeiramente, uma câmara de eco subliminar cujo poder mágico fere cordas remotas e esquecidas" (McLuhan, 1964: 338).

culturas que adotam o cultivo da própria música enquanto elemento potenciador da ritualização dos seus hábitos e costumes. Ainda que o som não seja palpável, a sua componente invasiva e as suas propriedades "dinamogénicas" (Wisnik, 2006: 28) invadem constantemente a esfera sensorial do indivíduo desde o nascimento até à morte. O poder incontrolável do som sobre o ser humano e a sua consequente impossibilidade de se desligar das sensações auditivas às quais é submetido começa por ser determinada no período intrauterino:

> "O feto cresce no útero ao som do coração da mãe, e as sensações rítmicas de tensão e repouso, de contração e distensão vêm a ser, antes de qualquer objeto, o traço de inscrição das perceções" (Wisnik, 2006: 29).

A expectativa deixada pela linguagem não referencial do som – que acontece na ausência de um objeto material num primeiro estágio da vida humana –, confere-lhe "um poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente" consumados numa "espécie de eficácia simbólica" (Wisnik, 2006: 30). Este simbolismo inerente à linguagem sonora reflete-se de igual modo no processo de desenvolvimento da criança, que embora ainda não tenha aprendido a falar, é capacitada para identificar a música da voz materna e percecionar nela *um sentido* não verbalizável, mas perfeitamente inteligível.

As múltiplas propriedades do som, a sua produção e transmissão por intermédio da vocalização, dos movimentos corporais (como bater com a mão numa mesa), ou do recurso a materiais externos que conferem sentido e intencionalidade à ação humana, mostram a complexidade que a sua exploração impõe, e o carácter subjetivo do seu significado social e cultural.

Não obstante, importa voltar a frisar o alcance espacial e temporal da audição, estreitamente conotado com o principal ângulo de abordagem que acompanha a componente empírica da presente dissertação.

Tal como afirma Ruth Finnegan em *Communicating: The Multiple Modes of Human Intercommunication*, "o som viaja" (2002: 85). A componente espacial das sonoridades do mundo atravessa os obstáculos impostos pela distância e a "criação de instrumentos externos, que complementam a extensão do imediatismo da voz humana" – como o som das "bandas de música nas ruas, os sons explosivos dos fogos-de-artifício, as buzinas dos

navios" e dos automóveis, e os "sinos do farol no mar" –, ilustram as potencialidades da transmissão de uma mensagem acústica no espaço (Finnegan, 2002: 85). Em contraposição a esta última, a emissão de um som no tempo suscita alguns problemas que se prendem com a efemeridade da sua existência original. Ao contrário da imagem ou do cheiro, o som desaparece sem deixar vestígios. A única forma de superar esta desvantagem do sentido auditivo em relação ao tempo está intrinsecamente associada ao desenvolvimento das novas tecnologias ao longo do século XX, e ao aparecimento do gravador, que embora permita preservar e transportar fisicamente uma determinada amostra sonora, isso não significa que a sua reprodução seja absolutamente fiel à realidade.

A exposição abreviada das propriedades espaciais e temporais do som e a consequente articulação com o seu valor simbólico permitem-nos verificar a sua preeminência na comunicação e sociabilidade humanas. A este propósito voltamos a recorrer a Finnegan, que embora reconheça algumas das limitações que o uso do som pode desencadear, afirma também que os "seres humanos são criaturas barulhentas", e uma das formas de confirmar a sua própria existência é através das "ações e respostas acústicas", ou seja, por intermédio da organização da experiência humana, "que é cheia de som" (Finnegan, 2002: 91).

Desde os ambientes que frequentamos diariamente, à apropriação de mecanismos que nos permitem reagir a eles; a dimensão sonora do espaço físico é dotada de uma ubiquidade incontornável, que se apresenta não só na música e na fala humanas, mas também nos usos simbólicos que servem as dimensões acústicas do tempo e do espaço.

1.4 A Construção da Narrativa Sonora em Rádio

Ao longo deste capítulo salientámos a natureza da dimensão simbólica do som e algumas das funções comunicacionais que lhe estão inerentes. Falta no entanto acrescentar, que é através da sua propriedade expressiva – também promotora de imagens mentais – que é possível estabelecer relações com *sentido* entre emissor e destinatário, em contexto radiofónico.

A partir da transmissão de ícones sonoros, consensualmente detetados pelos indivíduos, a rádio substitui as imagens captadas pelo sentido visual. A construção sonora do "mundo

da vida quotidiana" é, no entanto, mais complexa do que a mera reprodução de uma realidade "certa". Tal como afirmam Peter Berger e Thomas Luckmann em *A Construção Social da Realidade* os fundamentos do conhecimento na vida de todos os dias são subjetivos, na medida em que o mundo tem origem "no pensamento e na ação dos homens comuns" e é percecionado como "real" por eles (Berger & Luckman, 2004: 36). A força destas construções mentais que germinam em contexto social, por intermédio da experiência, reflete-se na apreensão e consequente atribuição de sentido às sonoridades por aqueles que as ouvem.

Na história da rádio, um dos exemplos ilustrativos desta situação remonta à noite de 30 de Outubro de 1938, véspera do Dia das Bruxas, nos Estados Unidos da América. Naquela altura, a estação radiofónica CBS transmitia semanalmente e durante uma hora o programa *Mercury Theatre*, que consistia na exposição de obras literárias adaptadas à linguagem radiofónica, e que era conduzido pelo ator Orson Welles. Na semana de 30 de Outubro, o romance literário escolhido por Welles foi *The War of the Worlds*, da autoria do escritor inglês H.G. Wells, e que havia sido publicado no final do século XIX. O resultado da emissão, considerada pela qualidade da interpretação e pela aproximação da ficção à realidade, culminou num ataque de pânico por parte dos ouvintes, que acreditavam que o planeta Terra estava, de facto, a ser alvo de uma invasão alienígena. Esta sensação de pânico moveu as massas que deixavam a cidade numa tentativa de fuga à invasão marciana, desencadeando vários acidentes nas ruas, bem como todo o tipo de mecanismos que incorporassem uma atitude de defesa face à ocorrência sonora dramatizada pela equipa do *Mercury Theater*. Neste contexto, estava lançado o retrato do poder desempenhado por um meio como a rádio, que através do recurso à simulação de fragmentos fictícios, revelou um impacto surpreendente no imaginário humano.

Em *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic* (1940), o psicólogo social Hadley Cantril vinculou a sua investigação à procura das motivações que conduziriam os ouvintes a acreditar na dramatização radiofónica da obra literária *The War of the Worlds*, e concluiu que o medo e o pânico causados pela construção narrativa de Welles estavam associados às técnicas utilizadas para a apresentação da "notícia" em contexto radiofónico. Nas primeiras páginas deste estudo, Cantril reconhece que a rádio, pela sua natureza, "é o meio por excelência que procura informar os segmentos da população sobre acontecimentos do seu quotidiano" e que é responsável por despertar nas massas "um senso comum de medo ou de alegria, incitando-as a reações similares

direcionadas a um objetivo específico". Deste modo, as características primordiais que a norteiam são "a contemporaneidade, a disponibilidade, o apelo pessoal e a omnipresença" (Cantril, 1940: 10). Não obstante a importância da dimensão caracterizadora do meio radiofónico, há ainda outro aspeto que, no contexto da ocorrência verificada na noite de 30 de Outubro de 1938, assume uma preponderância fundamental na análise das peculiaridades do pânico desencadeado pela emissão confinada à adaptação de *The War of the Worlds*: a audiência da rádio. Tal como constata Cantril, as singularidades que caracterizam o grupo social que constituem o público do meio radiofónico distinguem-se dos atributos pertencentes ao grupo que se reúne para ir ao cinema ou para ler o jornal. A audiência de rádio "é composta essencialmente por milhares de pequenos grupos unidos pelo tempo e que experienciam o mesmo estímulo", cuja natureza e extensão interferem na perceção do ouvinte. Acresce, nesta sequência, saber como é que esse estímulo foi experienciado na emissão conduzida por Welles, e quais os principais fatores que contribuíram para que a ficção tenha sido confundida com a realidade.

Uma das características desta construção radiofónica, responsável por despertar falsos "padrões de julgamento[22]" nos ouvintes que a acompanharam, esteve articulada com o carácter realista da emissão, estreitamente conotado com o facto de a rádio ser considerada como um veículo utilizado para a divulgação de informações importantes. De acordo com as entrevistas patentes na investigação conduzida por Cantril, alguns dos ouvintes que entraram em pânico com *The War of the Worlds*, confessaram considerar a rádio enquanto "meio de confiança", cuja funcionalidade se encontrava restringida à divulgação de informações noticiosas:

> "Nós temos fé na radiodifusão. Numa situação de crise, ela tem que chegar a todas as pessoas". Ou ainda: "Eu sempre senti que os jornalistas traziam as melhores notícias possíveis. Mesmo depois disto, continuo a acreditar na rádio". (Cantril, 1940: 70)

A confiança depositada pelos ouvintes no meio radiofónico contribuiu para enfatizar a componente realista do programa, a par de alguns dos elementos que integraram a

[22] Para Cantril, o conceito "padrão de julgamento" traduz-se num "contexto organizado mentalmente, que fornece ao indivíduo a base para a interpretação" de uma determinada situação. Desta forma, "se um estímulo corresponde à base de interpretação pertencente a um determinado padrão de julgamento e não a contradiz", é muito provável que seja percecionado como real. (Cantril, 1940: 68).

construção da narrativa em causa. Um deles foi o "prestígio" de quem deu voz à emissão. Tal como salienta Cantril, é bem conhecida a ideia de que um produto tem uma melhor probabilidade de ser aceite, se for divulgado por uma personalidade suficientemente credibilizada, cujo *status* seja socialmente reconhecido. O psicólogo social acrescenta ainda que:

> "Os efeitos deste prestígio sugestivo é especialmente forte quando o indivíduo não possui um padrão de julgamento através do qual possa interpretar ou dar um significado a uma determinada situação que o confronte" (Cantril, 1940: 70)[23].

No entendimento de Cantril, "os eventos estranhos" relatados pelos locutores desta transmissão estavam tão distanciados "da experiência comum" com a qual o indivíduo contactava diariamente, que era necessário o recurso a "especialistas" que dotassem de sentido a ficção reportada. No caso desta dramatização, é possível enumerar personalidades como o Professor Farrel do Observatório de Chicago; o Professor Indellkoffer da California Astronomical Society e responsável pela sociedade de "Astrónomos e Instituições Científicas" em Inglaterra, na França e na Alemanha; o Professor Richard Pierson (Orson Welles) – a personagem principal do enredo –, entre outras. Sem nos querermos alongar muito mais a este respeito, ressaltamos apenas a forma como pelo menos três dos ouvintes foram afetados pelo papel institucional das vozes da rádio:

> "Eu acreditei na transmissão assim que ouvi o professor de Princeton e os oficiais de Washington."
>
> "Eu soube que era uma situação perigosa quando percebi que todos os militares estavam lá e quando o Secretário de Estado falou."

[23] No original: "The effect of this prestige suggestion is especially great when na individual himself has no standard of judgment by means of wich he can interpret or give meaning to a particular situation that confronts him and when he needs or is interested in making a judgment or finding a meaning" (Cantril, 1940: 70).

> "Se muitos desses astrónomos presenciaram as explosões, elas devem ter sido reais" (Cantril, 1940: 71)[24].

Para além da credibilidade das fontes enunciadas, também as descrições do evento – com o recurso a mecanismos que permitiram ao ouvinte imaginá-lo facilmente –, constituíram um dos atributos responsáveis por munir a narrativa de uma natureza realista ímpar. Um exemplo ilustrativo, que alia a autoridade da fonte ao conteúdo das suas descrições pode ser encontrado nas declarações do general Montgomery Smith:

> "Tenho sido solicitado pelo governador de Nova Jersey para colocar Mercer e Middlesex (…) sob a lei marcial. Ninguém terá permissão para entrar nesta área a não ser que tenha um passe especial emitido pelas autoridades estatais ou militares. Quatro empresas militares do Estado vão de Trenton a Grovers Mill para ajudar na evacuação de casas dentro da faixa das operações militares" (Cantril, 1940: 72)[25].

A importância das descrições sonoras na configuração e recriação de um determinado acontecimento assume um papel fundamental em rádio. No caso da emissão *The War of the Worlds*, a autenticidade das descrições, a credibilidade das fontes encenadas e sobretudo a posição prestigiada que a rádio ocupava no início do século XX, constituíram três dos principais fatores responsáveis pelo pânico sentido por parte da sociedade americana da época. A construção da narrativa sonora em rádio é um fenómeno complexo não só do ponto de vista das estratégias desenvolvidas no delineamento da sua produção, mas também pela forma como essa mesma produção é, posteriormente, apreendida pelo ouvinte.

---

[24] No original:

"I believed the broadcast as soon as I heard the professor from Princeton and the officials in Washington".

"I knew it was an awfully dangerous situation when all those military men were there and the Secretary of State spoke".

"If so many of those astronomers saw the explosions they must have been real. They ought to know" (Cantril, 1940: 71).

[25] No original: "I have been requested by the Governor of New Jersey to place the counties of Mercer and Middlesex as far west as Princeton, and east to Jamesburg, under martial law. No one will be permitted to enter this area except by special pass issued by state or military authorities. Four companies of State Militia are proceeding from Trenton to Grovers Mill and will aid in the evacuation of homes within the range of military operations" (Cantril, 1940: 72).

Ao longo da fase final deste primeiro capítulo, falámos essencialmente das sonoridades e do seu sentido. Perspetivámos o som não enquanto construção bloqueada, mas como fenómeno multifacetado, que reúne em si conceitos, imagens, cheiros, toques e gostos gravados nos recônditos da memória do indivíduo. A certeza de que o som não é meramente "denotativo, natural ou transparente" mas sobretudo conotativo, interativo e complexo prende-se com o significado que lhe está associado. Nos estudos desenvolvidos sobre comunicação musical, um dos trabalhos que promove a reflexão sobre o som sem o dissociar do seu sentido intitula-se *Emotion and Meaning in Music* (1956), e pertence ao compositor e filósofo Leonard B. Meyer's (1918-2007). Nesta obra, o teórico afirma que o significado "não é unicamente uma propriedade das coisas, localizado num estímulo, ou uma propriedade à qual um estímulo se refere; mas que, em vez disso", deverá ser entendido "como uma relação entre a interação destes dois últimos e a consciência do observador" (Feld, 1989: 104).

É a partir do significado do som, ou seja, da relação estabelecida entre as propriedades dos objetos sonoros e a consciência do observador, enquanto produtor de conteúdos, que apresentaremos o conceito de paisagem sonora, inteiramente imbricado na análise da construção narrativa d'*A Cidade e as Serras*.

1.5 O Conceito de Paisagem Sonora

1.5.1 *The World Soundscape Project*

O termo *soundscape* – neologismo criado por R. Murray Schafer, e que é frequentemente traduzido nos países latinos por "paisagem sonora" – designa "qualquer campo de estudo acústico" (Schafer, 1992: 23), e nasceu no âmbito de uma investigação internacional intitulada *World Soundscape Project*. Este projeto foi desenvolvido em 1969 por um grupo de investigadores que, para além de Murray Schafer, incluía ainda Hildegard Westerkamp, Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse e Barry Truax, da Simon Fraser University no Canadá, e pretendia estudar a evolução da paisagem sonora mundial ao longo da história, e a forma como a sua constante mutação pode ter interferido no comportamento humano.

Para melhor entender de que forma é que essa mutação se desenvolveu, importa fazer uma breve contextualização relativamente à génese das primeiras paisagens sonoras. De acordo com Schafer, o primeiro som ouvido pelo Homem foi a "carícia das águas". A ideia de que a água funciona como alicerce da paisagem sonora original, e de que ainda hoje é o tipo de som que proporciona maior prazer ao ser humano não é recente, e remonta à mitologia grega. Segundo esta última, foi no oceano que nasceram os deuses e todas as criaturas vivas concebidas por Tétis[26]. A identificação do Homem com o som do mar, e a sua preponderância na história da humanidade ficou registada num amplo espólio literário, e encontra algumas das suas referências em *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, – onde as ondas do mar são equiparadas ao pulmão e aos batimentos do coração do ser humano; – ou em *Ilíada*, em que Homero descreve as dimensões sonoras do oceano (Schafer, 1997: 35). Na esfera dos eventos naturais, poder-se-á dizer que tanto o som do mar, como a voz do vento, o ribombar do trovão, ou até o hipotético som apocalíptico (proposto pelas profecias judaicas), constituem uma base sonora arquetípica, que ainda ecoa no ambiente acústico atual, mas sob a preeminência de um elevado grau de ruído característico de uma paisagem sonora *lo-fi*[27].

Este tipo de paisagem sonora – em que os "sinais acústicos individuais são obscurecidos por uma população de sons superdensa" (Schafer, 1997: 71) – foi potenciada por dois grandes marcos na história da civilização: a substituição do nomadismo pela vida agrária (que ocorreu há cerca de doze mil anos atrás), e a transição da vida rural para a vida urbana (evidenciada a partir do século XVIII).

[26] A analogia estabelecida entre o oceano e o útero aquoso da mãe permitem compreender de que forma é que o ouvido do feto se apresenta em consonância com o "marulho e o gorgolejo das águas", como consequência da sua movimentação no líquido amniótico (Schafer, 1997: 33).

[27] Schafer define a paisagem sonora *lo-fi* como um conjunto de sinais acústicos individuais que são obscurecidos pelo ruído envolvente, e onde o sinal de ruído não permite discernir o que é que deve ser escutado pela ausência de perspetiva. Tal como afirma o compositor: "The pellucid sound- a footstep in the snow, a train whistle in the distance or a church bell across the valley-is masked by broad-band noise. Perspective is lost". Este tipo de paisagem sonora é distinguido do sistema *hi-fi*, que por possuir um sinal favorável ao ouvido, incorpora os sons mais discretos que podem ser percebidos pelo baixo nível de ruído do meio ambiente. Nas palavras de Schafer: "The country is generally more *hi-fi* than the city; night more than day; ancient times more than modern" (Schafer, 2006: 32-33).

As primeiras conceções rumo à tecnicização, que acompanharam o período anterior à Revolução Industrial, já deslindavam a introdução significativa de sons responsáveis pela alteração da paisagem sonora mundial. Durante o século XIV, por exemplo, o som do sino da igreja emerge aliado ao relógio mecânico, proporcionando a mensuração da "contagem do tempo de forma audível" (Schafer, 1997: 88). Este "som do tempo" coabitava em concomitância com a ressonância dos passos dos cavalos sob as estradas de pedra, ou com o silêncio das noites, que adormeciam ao som de sinais acústicos específicos, utilizados para anunciar a recolha dos indivíduos às respetivas habitações[28].

Os avanços sonoros subsequentes ao período histórico referido permitiram a incursão numa paisagem sonora *lo-fi*, cuja dimensão "esquizofónica[29]" é ainda hoje difícil de controlar (a este propósito, permita-se acrescentar o exemplo da supressão dos gritos dos indivíduos pelo som do automóvel). Desta forna, estava anunciado um novo modo de vida, um novo ritmo de trabalho, uma nova forma de receber e de transmitir a informação, e um contexto comunicacional imbuído de sonoridades fascinantes mas de ruídos intoleráveis.

Entre 1760 e 1840 eclodiu a Revolução Industrial na Inglaterra (o primeiro país a sofrer o impacto das principais modificações tecnológicas), e com ela crescem os sons da maquinaria, que através de novos materiais (como o ferro e o estanho fundidos) e de novas fontes de energia (como o carvão e o vapor) pincelam um quadro moderno onde a cor quase não tem lugar, dominada pela cacofonia da máquina de costura (1711), da máquina de escrever (1714), das "rodas de ferro para carros a carvão" (1755), do barco a vapor (1781), do motor a gasolina (1791), ou até do telégrafo (1793) (Schafer, 1997: 108). A transfiguração da paisagem sonora ao longo dos séculos XVIII e XIX, como resultado do processo de industrialização descrito anteriormente, em consonância com o crescimento e a reorganização viária das cidades, contribuiu para que, no século XX, o ouvido urbano não fosse mais do que mero recetor passivo face aos estímulos vibratórios da maquinaria.

[28] De acordo com Schafer, este foi um caso frequentemente verificado na Pérsia.

[29] "I said it was intended to be a nervous word" (Schafer, 2006: 34). O termo *esquizofonia* (*Schizophonia*) é utilizado por Schafer para designar a separação "entre um som original e a sua transmissão ou reprodução eletroacústica" (Schafer, 1997: 133). Para o compositor canadiano, os sons parecem ter sido arrancados das suas bases originais, e dotados de uma existência amplificada e independente.

A certeza de que este novo contexto industrial estava cada vez mais perto de modificar não só a perceção auditiva, mas também a suscetibilidade musical dos indivíduos foi um dos aspetos observados por Luigi Russolo. Com a publicação da obra *L'Arte dei Rumori*, em 1913, Russolo propôs a incorporação do ruído na "música do futuro" e a sua dissociação da "esfera do desagradável". Mas se a conceptualização acima referida pode ter tido um impacto positivo no âmbito dos estudos desenvolvidos numa área como a musicologia, o mesmo não aconteceu quando o ruído[30] passou a estar associado a um tipo de som indesejado com consequências drásticas na saúde humana.

Ainda que a análise do ruído predominante nas esferas da vida quotidiana não seja o principal objetivo do presente trabalho, importa referenciar algumas das suas dimensões psicológicas, para que seja possível compreender a relatividade da perceção acústica

[30] A análise do ruído enquanto dimensão técnica não negligenciável do processo comunicacional foi uma das componentes essenciais da teoria matemática da comunicação, formulada em 1949 por Claude E. Shannon e Weaver.

A abordagem e interpretação dos sistemas de comunicação geométricos, e a exploração dos processos de codificação e descodificação de uma mensagem representaram duas das principais ideias desenvolvidas por Shannon, cuja análise posterior impulsionou as investigações subsequentes numa área de estudo como a teoria da informação e da comunicação. Esta abordagem permite estabelecer a plataforma para a transmissão de uma determinada mensagem através de um canal com ruído.

Apesar de numa fase embrionária, a hipótese formulada por um dos percursores da Teoria Matemática da Comunicação ter sido desacreditada por matemáticos e engenheiros da comunicação, mais tarde – ainda que fortemente criticada por parte da comunidade académica – provou que a introdução de redundância, numa mensagem desprovida desse elemento, podia possibilitar a transmissão da informação, na ausência de erros, através de um canal com ruído, no âmbito de um sistema de comunicação discreto. A demonstração de Shannon corrobora a ideia de que no momento anterior à receção de uma mensagem, por um canal sem a interferência de ruído, o destinatário não está absolutamente "seguro", no concernente à informação que o recetor pretende efetivamente transmitir. Esta quantidade de incerteza, verificada por parte do destinatário, relativamente à mensagem que o emissor selecionou, nunca poderá ser totalmente ultrapassada, pelo facto de se encontrar intimamente associada à probabilidade do símbolo recebido divergir do símbolo transmitido. Tal como afirma Shannon: "Se o canal for ruidoso, não é possível, de uma forma geral, reconstruir a mensagem original, ou o sinal transmitido, com segurança por qualquer tipo de operação no sinal recebido E. Existem, no entanto, formas de transmissão da informação que são ótimas no combate ao ruído" (Shannon, 1964: 66).

No original: "If the channel is noisy it is not in general possible to reconstruct the original message or the transmitted signal with certainty by any operation on the received signal E. There are, however, ways of transmitting the information which are optimal in combating noise" (Shannon, 1964: 66).

associada à análise da paisagem sonora total. Neste contexto, permitimo-nos ressaltar o artigo "Noise and Health", da autoria de Gunther Lehmann, que afirma que a transformação de um determinado som em ruído, é intrinsecamente motivada por razões psicológicas, e não por questões acústicas. Ou seja, um som que é associado a algo prazeroso tem uma menor probabilidade de ser considerado ruído, do que um som dotado de uma conotação negativa ou "indesejável". Tal como explica Lehmann:

> "A nossa tendência está constantemente inclinada para subestimar o som do nosso próprio carro, por exemplo, e as crianças da porta ao lado parecem fazer sempre mais barulho do que as nossas. Deste modo, a consideração de um som como ruído, e a constatação da sua própria intensidade, dependem de quem o causa e da relação estabelecida com quem o ouve[31]" (Lehmann, 1967: 26).

No entanto, o diretor do Max Planck Institute for Occupational Physiology em Dortmund, vai mais longe e acrescenta, que uma determinada intensidade de ruído é responsável por alterações na circulação sanguínea e no funcionamento do coração. O mesmo acontece com o impacto que breves períodos de conversa em voz alta podem ter no sistema nervoso de um determinado indivíduo[32].

A certeza de que a polifonia do mundo moderno interfere profundamente nos "fundamentos sensoriais da vida psíquica", e de que a "técnica da vida urbana é inimaginável sem a mais pontual integração de todas as atividades e relações de troca

[31] No original: "We always tend to underrate the noise of our own car, for example, and the children next door always seem to make more noise than our own. So whether a sound is regarded as a noise and how noisy it is depends also on who causes the noise and his relationship with the person who hears it" (Lehmann, 1967: 26).

[32] Os efeitos provocados pelo ruído são confirmados por Lehmann, que constata que "os testes científicos relacionados com o impacto do ruído no ser humano ajudam a explicar algumas dessas reações psicológicas. Eles revelam que as alterações da circulação sanguínea e da ação do coração ocorrem quando uma pessoa está exposta a uma determinada intensidade de ruído. Mesmo os fragmentos de conversa em voz alta são suficientes para afetar o sistema nervoso e, assim, provocar constrições em grande parte do sistema sanguíneo " (Lehmann, 1967: 31).

No original: "Scientific tests relating to the impact of noise on human beings help to explain these psychological reactions. They reveal that changes in the circulation of the blood and in the action of the heart take place when a person is exposed to a certain intensity of noise. Even snatches of loud conversation are enough to affect the nervous system and thereby provoke constrictions in a large part of the blood circulation system" (Lehmann, 1967: 31).

num esquema temporal supra-objetivo", foi também um aspeto explorado pelo sociólogo alemão do início do século XX, Georg Simmel, através do ensaio intitulado *A Metrópole e a Vida Mental* (Simmel, 2004: 80). A tecnicização da vida moderna, e a estimulação nervosa determinada pelos seus resultados, obrigam o indivíduo a uma luta constante pela preservação da sua individualidade, que rapidamente se converte numa postura de indiferença. Esta postura é, irremediavelmente e concomitantemente, não apenas uma das características da personalidade do homem citadino, mas fragmento intrínseco ao estilo de vida urbano, que funciona enquanto mecanismo de proteção face à imposição das externalidades envolventes. Este mecanismo de proteção, também conhecido como atitude *blasé*, em articulação com a criação de paredes sonoras que impediam qualquer género de intromissão acústica, operou como alavanca para intensificar o individualismo já existente nas grandes cidades. Numa primeira fase, o principal objetivo das paredes sonoras foi isolar o som circunscrito a um determinado espaço físico; posteriormente esse isolamento estendeu-se à componente social do homem moderno. À individualidade do "tipo citadino", explorada nos termos de Simmel, acrescentou-se a considerável diminuição da socialização, promovida pela procura de uma experiência acústica individual, que independentemente da sua intensidade na esfera das sensações humanas, tomava o som como analgésico responsável por mascarar as experiências da vida de todos os dias, em locais públicos ou privados.

A exploração do impacto do ruído sobre o indivíduo, ou a multiplicidade de sentidos desencadeados pelas novas configurações do som na comunicação humana, constituiu objeto de estudo em diversas áreas como a sociologia, a psicologia ou a comunicação acústica. Os pressupostos que esculpiram o *World Soundscape Project*, integram uma abordagem multidisciplinar que contempla cada uma das três áreas acima referidas, sendo que é através de obras como *The Tuning of the World* ou *The Thinking Ear*, da autoria de Murray Schafer, que se torna possível estabelecer uma plataforma objetivada que coligue os novos contornos da atual paisagem sonora com os vários tipos de som que a constituem[33], ocasionando a eclosão posterior de investigações sobre a aplicabilidade e viabilidade do conceito de paisagem sonora em contexto radiofónico.

[33] Em *The Thinking Ear*, por exemplo, o compositor canadiense parte da definição de música, conceptualizada por John Cage enquanto "sons à nossa volta, não importa se estamos dentro ou fora das salas de concerto" (Schafer, 1992: 187), para explicar que "a mais vital composição musical do nosso tempo

1.5.2 A Criação do *Vancouver Co-operative Radio*

No final da década de 1960, o desenvolvimento do *World Soundscape Project*, coordenado por Schafer, constituiu uma das primeiras abordagens responsáveis pelo estudo das múltiplas dimensões que o ambiente acústico comporta e pelas consequências sensoriais que a sua tecnologização impôs.

O sentido auditivo é frequentemente convertido a um estado de hipnose consciente, em virtude da criação de objetos técnicos que incorporam uma extensão sensorial, responsável pela materialização das faculdades sensitivas do ser humano. No sentido de enfraquecer os reflexos desta "teoria prostética da tecnologia", e por intermédio de um dos primeiros estudos sistemáticos sobre esta matéria, Schafer investiga a ecologia da paisagem sonora, predominante no final dos anos de 1960, de acordo com os seus "aspetos científicos, estéticos, filosóficos, arquitetónicos e sociológicos" (Westerkamp, 1994: 87).

Mas se numa primeira fase, o lançamento deste projeto parecia ter uma consolidação teórico-prática suficientemente forte para determinar a sua perpetuação, quando Schafer deixou a Simon Fraser University do Canadá, em 1975, o projeto perdeu o ânimo que o impulsionara inicialmente, com a consequente dissolução dos membros da equipa que o integravam. Não obstante, houve pelo menos dois investigadores que mantiveram o desejo de preservar a herança do *World Soundscape Project*: destacaram-se Barry Truax e Hildegard Westerkamp. É em torno das investigações concebidas por Westerkamp, que redirecionamos o estudo sobre a viabilidade da paisagem sonora no meio radiofónico.

> "Imagine uma rádio que, ao invés de nos entorpecer com som, fortalece a nossa imaginação e criatividade; ao invés de nos manipular com a rapidez de produção de trabalho, com informação irrelevante e fatigante, refresca a nossa sensibilidade acústica; ao invés de nos levar a ignorar pensamentos e ambientes, estimula a nossa capacidade auditiva; ao invés de difundir as mesmas informações consecutivamente, não as repete; ao invés de nos silenciar, encoraja-nos a cantar

está a ser executada no palco do mundo" (Schafer, 1992: 187). Um palco ornamentado pela "multiplicação irrestrita de máquinas" e pela "tecnologia em geral", que mascara todos os outros tipos de som (Schafer, 1992: 288).

> ou a falar e a sermos parte integrante no processo de produção radiofónica; ao invés de apenas transmitir, permite que possamos ouvir para além disso" (Westerkamp, 1992: 89)[34].

Marcadamente influenciada pelas ideias de Schafer, Hildegard Westerkamp – compositora e investigadora na Simon Fraser University do Canadá – evidenciara, no final da década de 1970, uma nova sensibilidade auditiva. O espectro sonoro que extrapolava os limites impostos pelo calculismo da música clássica alteraram a sua perceção, não só no concernente à audição, mas também em relação àquilo que se entende por produção sonora.

Desta forma, e em parceria com Barry Truax, Westerkamp trabalhou para "manter e expandir os arquivos de trezentas gravações sonoras que haviam sido recolhidas", sem deixar de lado as "publicações, gravações e leituras", que permitissem desenvolver o legado deixado pelo *World Soundscape Project* (Westerkamp, 1994: 87).

Os resultados deste trabalho emergiram ainda no final dos anos de 1970, com a fundação do *Vancouver Co-operative Radio* – uma rádio peculiar que, nas palavras da investigadora canadiense, ocasionou a "possibilidade de organizar e difundir" o universo sonoro explorado por Schafer, e "dar voz à comunidade através dos sons que ela própria produz diariamente"[35] (Westerkamp, 1994: 87). Este último aspeto constituiu um dos desafios propostos pelos membros do projeto criado pela investigadora, e que assentava no estreitamento da relação entre produtores de rádio e ouvintes.

Concedendo ao ouvinte a possibilidade de criar conteúdos sonoros para o meio radiofónico, Westerkamp pretendia que o primeiro se tornasse cada vez mais ativo, por

[34] No original: "Imagine a radio that, instead of numbing us to sound, strengthens our imagination and creativity; instead of manipulating us into faster work and more purchasing, it inspire us to invent; instead of overloading us with irrelevant information and fatiguing us, it refreshes our acoustic sensitivity; instead of moving us to ignore thoughts and surroundings, it stimulates listening; instead of broadcasting the same things ove rand over again, it does not repeat; instead of silencing us, it encourages us to sing or to speak, to make radio ourselves; instead of merely broadcasting at us, we listen through it" (Westerkamp, 1992: 89).

[35] No original: " … (The Vancouver Co-operative Radio) provided the opportunity to organize and broadcast the sounds and thus to 'speak back' to the community with the sounds of its own making" (Westerkamp, 1994: 87).

intermédio de um envolvimento imediato com a estação radiofónica através da qual essas sonoridades seriam exibidas. O objetivo explicitado anteriormente prendia-se com um outro, que visava transformar a rádio num espaço expressivo de "audição ambiental" ("environmental listening") através da difusão de paisagens sonoras experienciadas pelo ouvinte no decurso do seu quotidiano, e da abordagem de temáticas associadas ao ambiente e à ecologia acústica. Num mundo onde a tendência para ouvir é cada vez mais reduzida, e onde a rádio incorpora um lugar secundário no conjunto de meios de comunicação que o sujeito tem ao seu dispor, importava consciencializar o ouvinte não só através da reprodução da paisagem sonora que o circunda diariamente, mas também por intermédio do convite à sua participação na produção de conteúdos. O propósito do *Vancouver Co-operative Radio* emerge ainda articulado com o desejo de responder a uma questão, que é evidenciada pela investigadora no seu artigo "The Soundscape on Radio":

> "Como é que nós, enquanto artistas sonoros e compositores, fomentamos o desejo de ouvir, num mundo onde a tendência é predominantemente direcionada para não ouvir – a rádio ou a paisagem sonora?" (Westerkamp, 1992: 88)[36].

A certeza de que a rádio escuta o mundo através do microfone, mas de que este último, enquanto utensílio técnico, não tem em si a capacidade de selecionar os sons que transmite e, por isso "existe sem cultura", assume-se como fator incontornável na atribuição de um papel determinante ao produtor de conteúdos radiofónicos, enquanto sujeito detentor de perspetivas e posições diversificadas acerca da realidade.

No âmbito do projecto desenvolvido por Westerkamp, as posições e perspetivas assumidas no momento da gravação de uma amostra sonora, constituem um dos propósitos da *Vancouver Co-operative Radio*. Desta forma, as escolhas da investigadora são influenciadas não só pela perceção que preserva em relação ao ambiente acústico, mas também pela necessidade de sensibilizar o ouvinte para o estado no qual se encontra a paisagem sonora atual. A "reflexão introspetiva das condições sociais, tecnológicas e naturais" do local onde o evento sonoro será gravado emerge, neste contexto, como fator

[36] No original: "A question, then, is raised: how do we, as áudio artists/composers, create the desire to listen in a world where the tendency is predominantly not to listen – to the radio or the soundscape?" (Westerkamp, 1992: 88).

fundamental na formação de uma postura "consciente e responsável" por parte dos "soundmakers" (Westerkamp, 1992: 89).

A concretização deste último propósito, que advoga para a conceção de uma "rádio que escuta", ocorreu entre 1978 e 1979, com a criação de um programa de rádio intitulado *Soundwalking*. Emitido semanalmente e com a duração de uma hora, o *Soundwalking* tinha como principal objetivo "transportar os ouvintes da *Co-operative Radio*" para as peculiaridades acústicas que caracterizavam a paisagem sonora de Vancouver, sem no entanto interagir com as comunidades que dela faziam parte.

A componente inovadora deste programa, do ponto de vista radiofónico, residia no facto de a audição de paisagens sonoras em rádio, como forma de elaborar um retrato do quotidiano dos indivíduos de uma comunidade, ser muito pouco frequente ou até inusual. Para além de transmitir as sonoridades de um determinado local, alguns dos *soundwalks* conduzidos por Westerkamp, proporcionavam ainda a verbalização do som e da paisagem sonora, pelo recurso à explicação oral das características espaciais e temporais que ecoavam no local de gravação. Poder-se-á dizer, a este respeito, que a investigadora tentou corporalizar, através da palavra falada, as impressões sensíveis apreendidas por intermédio do sentido auditivo – e que por ação do gravador sofrem consideráveis alterações –, no sentido de preservar, tanto quanto possível, a informação acústica original.

Ainda no concernente à introdução da palavra falada durante os *soundwalks*, acrescentamos a funcionalidade da voz enquanto mecanismo de recordação[37] que através da presença física da pessoa que se encontra no local de gravação, possibilita a transmissão específica de uma determinada perspetiva acústica. De acordo com Westerkamp, este tipo de estratégia permitiria, "transmitir apenas uma verdade sobre o ambiente acústico reportado, a partir de um determinado microfone ou gravação", e assim "criar uma consciência, ou a curiosidade em cada ouvinte sobre uma única perspetiva acústica" (Westerkamp, 1992: 90). A autora do artigo "The Soundscape on Radio" acrescenta também que uma outra forma de criar uma "rádio que escuta" seria através da gravação das sonoridades de um lugar a partir de um microfone estacionário. Neste caso,

[37] Ressalvamos que este aspeto foi brevemente enunciado, em nota de rodapé, na página treze deste primeiro capítulo, através da obra *Fedro* de Platão, embora neste último caso a memória tenha surgido articulada à análise da palavra escrita.

o espectro sonoro seria captado pelo microfone, na ausência de uma *voice link*, durante um determinado espaço de tempo, transmitindo ao ouvinte uma perspetiva constante do ambiente acústico reportado.

Mas se a captação sonora de um ambiente densamente polifónico (*lo-fi*), a partir de um microfone estacionário, permite retratar, de forma passiva, a complexidade acústica característica das grandes cidades; no caso dos ambientes *hi-fi*, o microfone assume um papel ativo no sentido de "gravar qualquer som que soe". Os sons "microscópicos" e de baixa frequência característicos dos ambientes silenciosos, embora possam ser percetíveis na rádio por intermédio da sua amplificação, exigem "respeito e proteção" pelo facto de "ocuparem um lugar importante no ambiente como um todo" (Westerkamp, 1992: 91). O respeito que um sistema de gravação deve ter pela fonte sonora é ainda salientado por Westerkamp numa breve alusão à componente simbólica das sonoridades *hi-fi*:

> "Os sons pequenos e silenciosos existentes no ambiente acústico natural são simbólicos e representam a fragilidade da natureza, aquelas partes que são facilmente negligenciadas e pisadas, e cuja significação no ciclo ecológico não é completamente entendida" (Westerkamp, 1992: 91)[38].

O apelo feito pela investigadora relativamente à preservação dos sons menos percetíveis, presentes no ambiente acústico estende-se também à atenção que deve ser cultivada no momento da gravação das mesmas sonoridades, estreitamente conotado com a subjetividade das escolhas feitas pelo *recordist*, responsável pela focalização de um determinado som em detrimento de qualquer outro e, deste modo, pela transmissão específica de uma dada perspetiva acústica.

Como foi possível constatar até ao momento, as coordenadas que nortearam a criação e o desenvolvimento da *Vancouver Co-operative Radio*, encontram-se alicerçadas aos pressupostos de uma ecologia acústica que "implica um equilíbrio entre som e silêncio", mas também entre ouvinte e *soundmaking* (Westerkamp, 1992: 93). A certeza de que a rádio nem sempre se apresenta em concordância com os pressupostos ecológicos – que contribuem para a formação de um retrato fidedigno da paisagem sonora envolvente – e

[38] No original: "The small, quiet sounds in the natural environment are symbolic of nature's fragility, of those parts that are easily overlooked and trampled, whose significance in the ecological cycle is not fully understood" (Westerkamp, 1992: 91).

de que, nesse sentido, urge reeducá-la, constituiu uma das últimas preocupações de Westerkamp que, na fase final do seu artigo sobre a paisagem sonora em rádio, formula um conjunto de questões correspondentes ao pensamento capital, que acompanhou a fundação da *Vancouver Co-operative Radio*:

> "O que é que poderia acontecer (…) se fosse possível tornar a rádio audível, ao invés de impormos a sua voz como acontece com um estrangeiro que se apresenta num ambiente completamente novo? E se a rádio fosse "não-intrusiva"; uma fonte para ouvintes e para ouvir? Pode a rádio ser um espaço de aceitação, uma presença de escuta, um lugar de escuta? É possível criar uma rádio que escute, que nos encoraje a escutar e a ouvir-nos a nós próprios? (Westerkamp, 1992: 93)[39].

A retórica estabelecida por Westerkamp posiciona aquilo que poderá integrar a rádio do futuro num patamar de análise interessante, embora parte da sua fundamentação mereça ser coerentemente refletida, em concordância com uma atitude de preservação de algumas das características que sedimentam a "arte radiofónica".

A questionável exequibilidade da utilização da paisagem sonora em rádio, nos termos propostos por Hildegard Westerkamp, encontra-se alicerçada em pelo menos dois limiares de complexidade. Por um lado, somos confrontados com os condicionalismos impostos pela construção da realidade no meio radiofónico; e por outro, pela relatividade da perceção sensorial do universo acústico concebida pelo ouvinte.

Apesar de a construção de uma perspetiva sonora ser possibilitada pela existência de uma informação prévia que o ouvinte tem sobre a natureza de um determinado som, a "falta de precisão e a relatividade da perceção acústica do espaço" poderão impossibilitar a reprodução do real tal como ele ecoa (Meditsch, 1999: 151). Ou seja, há elementos que integram a linguagem radiofónica que merecem ser utilizados, em articulação com a reprodução sonora da realidade, para que a mensagem seja inteligível para o ouvinte. Um desses elementos é, como afirma Meditsch, a palavra falada:

[39] No original: "What would happen if we could turn that around and make radio listen before imposing its voice like an alien into a new environment? What if radio was non-intrusive, a source for listeners and for listening? Can radio be such a place of acceptance, a listening presence, a place of listening? Is it possible to create radio that listens, that in turn encourages us to listen to, and hear, ourselves?" (Westerkamp, 1992: 93).

> "A própria função biológica do ouvido para a espécie – um vigia permanente, que recebe sons de todas as direções, alertando os outros sentidos, que têm menor alcance, sobre qualquer acontecimento – sugere a sua dependência dos demais órgãos sensoriais para um completo desvendamento que soa na natureza. Dependência essa que só pode ser superada pela introdução da palavra no mundo sonoro" (Meditsch, 1999: 151).

No caso do projeto de Westerkamp, a palavra falada foi um recurso utilizado em concomitância com a gravação das paisagens sonoras que integraram algumas das emissões do programa *Soundwalking*. No entanto, se a inserção de um dos elementos da linguagem radiofónica no discurso dos *soundwalks*, torna a mensagem inteligível ao ouvinte; por outro, o facto de grande parte do ambiente acústico ser diretamente reportado não sofrendo, por isso, qualquer manipulação técnica, pode constituir um problema relativo à transmissão determinados sons de intensidade não doseada, por exemplo.

Muito embora a proposta de Hildegard Westerkamp se apresente em conformidade com os pilares que sustentam uma ecologia acústica – o que torna, em parte, compreensível a sua tentativa de reproduzir o real sem recorrer à sua manipulação posterior –, o facto de um determinado ambiente acústico estar a ser transmitido através de um gravador, ou o facto de a comunicação com o ouvinte estar a ser intermediada por um instrumento tecnológico, já impossibilita uma construção da realidade absolutamente virgem. Uma outra perspetiva que consolida esta ideia prende-se com as condições de receção da informação. Caso o ouvinte não tenha fones no ouvido – o que acontece com a maioria das pessoas que ouvem rádio –, a receção da mensagem não corresponderá exatamente ao seu conteúdo original por entrar em dissonância com os sons que povoam o universo auditivo predominante no espaço onde o destinatário se encontra (Meditsch, 1999: 152). Estreitamente articulado com a exposição do primeiro condicionalismo do naturalismo em rádio, evidenciado no parágrafo anterior, emerge também o "fenómeno do mascaramento dos sons", que acaba por não ser utilizado nos *soundwalks* do *Vancouver Co-operative Radio*. Ainda que esta situação acarrete problemas do ponto de vista da captação de amostras sonoras, cujo nível indefinido de intensidade pode funcionar como fator de ruído no estabelecimento da comunicação com o ouvinte, não é menos verdade que o mesmo método funciona como mecanismo que confere uma maior autenticidade à construção sonora da realidade. A este propósito, Eduardo Meditsch sublinha que a "rádio precisa limitar artificialmente as fontes sonoras de uma situação natural que pretenda

reproduzir, tanto em número quanto em intensidade, sob pena de torná-las indiscerníveis pelo ouvido" (Meditsch, 1999: 152).

A certeza de que a rádio é um meio que hospeda os contributos do cinema, da música, do teatro e da literatura, e que a congregação e harmonização das características providas por cada uma das artes consignam a sua existência a uma forma de expressão muito peculiar, desponta como um subterfúgio que a rádio deve abraçar, sem contudo renunciar à sua própria natureza (Meditsch, 1999: 154). Importa, desta forma, recorrer às potencialidades cedidas por cada uma das artes acima mencionadas, sem deixar de canalizar as suas qualidades para a transmissão da mensagem, frequentemente direcionada a um público-alvo que, com o advento da pós-modernidade, se tornou cada vez mais insaciado e tecnologizado.

O caminho rumo à construção de uma "arte radiofónica" poderá ser forjado com a inclusão da paisagem sonora em rádio, mas talvez a sua adaptação ao meio imponha condicionalismos que não devem ceder completamente à radicalidade dos pressupostos ecológicos, pela inviabilidade que a sua aplicabilidade pode provocar na efetiva transmissão da mensagem ao ouvinte.

2. A literatura, em contexto europeu, na segunda metade do século XIX

Depois de apresentado e desenvolvido o conceito de *paisagem sonora*, nos termos do *World Soundscape Project*, e de analisada a sua aplicabilidade ao meio radiofónico, de acordo com o projeto *Vancouver Co-operative Radio*, conduzido por Hildegard Westerkamp, transitamos para um terceiro estágio da dissertação, que se apresenta estreitamente conotado com a análise da componente empírica que a integra.

No início deste terceiro capítulo, e numa aproximação à análise da reportagem radiofónica *A Cidade e as Serras*, propomos a abordagem da eclosão do realismo na literatura portuguesa; atravessamos os pilares que o alicerçaram no âmbito nacional e internacional; e patenteamos a preponderância que um movimento como este teve na formulação de novas configurações estilísticas, adotadas por grande parte dos escritores portugueses, que acompanharam os desafios de uma nova experiência estética e cultural.

Por último, traçamos as coordenadas gerais da vida e obra de Eça de Queirós – uma das figuras influenciadas pela força das conceções científicas que despontaram na segunda metade do século XIX –, e apresentamos o enredo de um dos seus últimos romances, publicado um ano depois da sua morte, *A Cidade e as Serras* (1901).

O percurso adotado ao longo deste terceiro capítulo prende-se, numa primeira instância, com a imprescindibilidade de estabelecer um contacto relativamente próximo com os principais fundamentos que nortearam o movimento realista-naturalista. Acreditamos que esta aproximação possibilitará uma maior inteligibilidade relativamente às aspirações temáticas, linguísticas e estilísticas que marcaram a escrita da época, contribuindo de igual modo, para a compreensão dos diversos elementos narrativos que constroem o enredo d'*A Cidade e as Serras*. Para que a articulação de cada um dos indicadores acima referidos possa ser efetivada, importa conhecer os traços gerais que escoltam a biografia do escritor que lhe deu vida. Tal como será possível constatar no final deste terceiro capítulo, há em parte d'*A Cidade e as Serras* um carácter autobiográfico, que embora seja discutível pela multiplicidade de ambiguidades que desencadeia, vale a pena expor de uma forma objetiva, para que seja possível compreender o fio condutor que acompanha a narrativa da peça radiofónica de João Paulo Guerra, que será analisada no quarto e último capítulo da presente dissertação.

2.1 O movimento Realista-Naturalista

Se nos finais do século XVIII o percurso histórico-cultural foi marcado por um movimento literário como o Romantismo, que impregnou por toda a Europa até princípios do século XIX[40] - ainda que oscilando entre "fases de rutura e de continuidade"[41] (Machado, 1996: 552), - em meados do século referido anteriormente, e em jeito de refutação do idealismo romântico, surge uma outra designação periodológica para delimitar uma nova experiência estético-cultural: o Realismo[42]. Esta "nova experiência", não emergiu indiferente à construção de novos pilares políticos, religiosos, sociais e científicos. Na segunda metade do século XIX, foram precisamente os pressupostos esculpidos por cada um destes pilares que proporcionaram a lufada de ar fresco ambicionada por uma sociedade sedenta de respostas, mas simultaneamente escravizada pela enfatização da conceção filosófica de um «eu», que insistia em menosprezar o cultivo da alteridade. Em concordância com a reestruturação das mentalidades, verificada na época, também a ciência caminhava rumo à procura de justificações científicas que fundamentassem fenómenos que até então haviam sido explicados à luz de uma conceção mecanicista. Nas ciências naturais, a antropogénese cristã deu lugar ao evolucionismo, avançado primeiramente por Jean Baptiste Lamarck, e depois por Charles Darwin, que através da sua obra *The Origin of Species*, publicada em 1859, procurou questionar a

[40] Em Portugal, o romantismo é, "por convenção, considerado historicamente acabado em 1865, data da publicação dos folhetos de Antero de Quental contra Castilho e do desencadeamento da célebre «Questão Coimbrã», ou de «Bom Senso e Bom Gosto», no período de formação da chamada Geração de 70 e da escola realista-naturalista." (Machado 1996: 552).

[41] A observação feita por Claudio Guillén na sua obra *Literature as System*, ilustra bem a posição que assumo no presente parágrafo, no concernente ao facto de a evolução literária se efetivar lentamente mas sob o pendor de uma continuidade, que não tem que ser necessariamente atropelada pela rutura: " (…) os períodos ocorrem uns *depois* dos outros, mas o sentido do «depois» não é fixo. (…) Se «depois» conota diferença, denota acima de tudo sucessão e talvez mesmo *continuidade*." (C. Guillén, *Literature as System*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1971, p. 435 *apud* Machado, 1996: 544).

[42] Claro que esta última experiência (Realismo) não se encontra tacitamente dissociada da primeira (Romantismo). Como será possível constatar na análise posterior à obra de Eça de Queirós, o Romantismo literário em Portugal passou por uma curva evolutiva, que permite dividi-lo em três grupos, respetivamente distribuídos por três gerações distintas. A legitimidade de um esquema como este apresenta-se controversa numa área como a estética, principalmente quando tomamos como exemplo o caso de Eça, que embora submergido pelo movimento realista-naturalista, acabou por criar "ambiguamente, o seu universo «romântico». " (Machado, Manuel, 1996: 553)

esfera simbólica do *sagrado*, e responder cientificamente às questões associadas à natureza biológica da espécie humana[43]. Nas ciências sociais, e em estreita articulação com a teoria da evolução das espécies, proposta por Darwin, emergiu o conceito de darwinismo social, fundamentado teoricamente por Herbert Spencer, e alicerçado num conjunto de treze volumes publicados entre 1850 e 1890 pelo sociólogo e filósofo inglês. Na sequência dos pressupostos desenvolvidos pela teoria evolucionista antecedente, o darwinismo social perceciona as situações de conflito e o processo de seleção natural enquanto condições que promovem e constituem um contributo para o progresso da sociedade. Desta forma, Spencer encontra na análise da competição e na luta entre as espécies a justificação para as alterações registadas no corpo social.

O aparecimento de novos argumentos que reduzissem o Universo a uma visão unitária e materialista, e contribuíssem para a construção de um novo imaginário social parecia ser um dos objetivos das organizações científicas da época. Por esta altura, vislumbrava-se no horizonte o quadro de um novo mundo, absolutamente agitado política e socialmente pelos movimentos ousados de um novo homem. A sede de respostas encontrou prosseguimento numa área como a sociologia e, a este propósito, talvez seja conveniente referir os contributos de Auguste Comte – que com a formulação de uma corrente como o positivismo acaba por deixar de lado os pressupostos outrora gravados pela metafísica, – e de Georg Hegel, que no âmbito da metafísica alemã (amplamente difundida na Europa Latina) torna-se responsável pela elaboração de um método assente no "desenvolvimento da natureza e da história por um encadeamento dialético (tese – antítese – síntese) ", que embora tivesse sido originalmente aplicado ao "encadeamento das ideias, "foi por outros adaptado ao encadeamento dos factos." (Saraiva, 1972: 202)

Anteriormente foram referidas as transformações ocorridas no âmbito das ciências naturais e da filosofia, mas também a literatura não ficou imune às reestruturações

[43] Tal como explica Juanma Sánchez Arteaga, no início de um dos seus artigos publicados pela *Revista Brasileira de História*, "até a segunda metade do século XVIII, a narração da origem de nossa espécie esteve monopolizada na Europa pelo pensamento religioso, e toda a mitologia europeia sobre os acontecimentos humanos originais se fundamentou no livro do Génesis. Mesmo assim, entre os séculos XVII e XVIII, a ideologia burguesa do progresso (…) foi encontrando cada vez mais dificuldades em ajustar- se aos mitos de origem cristãos" (Arteaga, 2008: 372).

significativas provocadas pela movimentação desassossegada que caracterizou a segunda metade do século XIX.

Desta forma, e no concernente às alterações sentidas no campo de acção dos movimentos literários, a relutância manifestada contra aquela que passou a ser percepcionada como uma mentalidade excessivamente romântica, mascarada pela ornamentação de uma realidade utópica, encontrou os seus primeiros fundamentos na França, mais precisamente em 1857, com a publicação de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Nesta obra, Flaubert adota uma posição crítica relativamente ao romantismo, e conta a história de uma mulher inconformada que, face à impossibilidade de encontrar o amor da sua vida, acaba por se suicidar. Depois do impacto de uma narrativa como a de Flaubert, seguiram-se a poesia de Baudelaire e de Victor Hugo, o romance inglês de George Eliot, e a "epopeia de libertação dos homens em relação à fatalidade", narrada por Michelet[44]. (Saraiva, 1972: 202)

Enquanto os avanços ideológicos eram digeridos e entrosados no contexto da sociedade europeia, em termos políticos emergia uma nova vaga de acontecimentos, responsáveis pela conduta de uma crise que crepitaria nas últimas décadas do século XIX. A França foi o país que deu o primeiro passo com revolução de 1789, que contribuiu para a queda do absolutismo e para a ascensão de uma classe hegemónica como a burguesia capitalista, seguida em 1868 pela Espanha, cujo movimento revolucionário denominado *La Gloriosa* forçou a Rainha Isabel II a abdicar do trono, para que cinco anos mais tarde fosse proclamada a primeira república espanhola. Por a mesma altura, a insatisfação política e social instalada em Inglaterra emergiu na forma de um movimento operário apelidado «da Reforma», enquanto a Itália lutava pela sua unificação, sob a liderança de Garibaldi, preparando terreno para o desencadear de uma crise política, que irrompeu por toda a Europa entre 1870 e 1871, e despertou a sociedade para o sabor amargo de uma realidade que almejava ser narrada.

[44] Como será possível verificar mais à frente, a influência de Michelet sob o conteúdo de algumas das obras portuguesas, inseridas num movimento literário como o Realismo, foi absolutamente incontestável. Essa evidência é destacada por António José Barreiros, ao afirmar que "sob traçado de Michelet, muitos escritores nossos (Eça, Antero, Oliveira Martins) pretenderam desmontar peça a peça a sociedade lusa, apeá-la do pedestal da tradição e alicerçá-la em novos princípios de justiça e dinamismo" (Barreiros, 1971: 439).

Foi neste contexto de mudança que o Realismo germinou. Envolto numa postura crítica da sociedade do seu tempo, pautada pela observação e análise constante dos seus hábitos e costumes, o Realismo pretendia retratar a vida de todos os dias, por aquilo que ela (efetivamente) era, despindo-se dos pressupostos estéticos do ambiente apaixonado de outrora.

Para melhor compreender a consistência teórica deste movimento talvez seja conveniente defini-lo de acordo com Manuel Machado, no *Dicionário de Literatura Portuguesa*, que o circunscreve em concordância com as "dominantes ideológicas" da época, com os "temas" selecionados pelo escritor e com as "estratégias literárias" por ele utilizadas. Relativamente à primeira instância definitória, poder-se-á afirmar que o Realismo foi instituído no seio de uma atmosfera na qual predominou uma ideologia de cariz materialista, marcada pelo rasgo do "reformismo liberal" e do então considerado "socialismo utópico". A articulação destes dois últimos com a contestação social, que agitava os limites convencionais impostos pelo período romântico, contribuiu em larga medida para a alteração das temáticas literárias abordadas pela maioria dos escritores, direcionando-as para o campo da "vida familiar (a educação, o adultério), da vida económica (a ambição, a usura, a opressão), e da vida cultural e social (o jornalismo, a política, o arrivismo, o parlamentarismo) " (Machado, 1996: 544). A exploração deste tipo de temas mostrou-se intimamente associada à ideologia que vigorava na época, privilegiando a coletividade como objetivo primordial. De uma forma geral, as obras realistas ostentavam uma perfeita concordância com o presente vivenciado pelo escritor e pelo leitor, um fator que acabou por ser validado pela verificação de temas cujo enfoque incidia nos problemas que envolviam o quotidiano dos indivíduos em sociedade. Para terminar, importa referenciar o último tópico definitório relativo às estratégias literárias adotadas pelo Realismo. Neste patamar, destaca-se a narrativa (particularmente o género *romance*), na qual a alternância constante entre a representação de uma determinada ação e a descrição do espaço no qual ela se desenvolve, criam o palco para o aparecimento de uma *personagem*, que pretende induzir o leitor à reflexão de fenómenos socialmente representáveis. Esta denominação foi, mais tarde, elevada ao estatuto de *personagem tipo* pelo facto da sua componente humana e social se aproximar do mundo real.

Terminada a exposição dos principais fundamentos que estruturam, de uma forma geral, o Realismo, importa ainda situar e clarificar uma outra designação periodológica frequentemente associada a este último, mas que por ter surgido numa fase posterior,

incorpora determinadas especificidades que talvez mereçam ser consideradas. Trata-se do Naturalismo.

De acordo com Machado, este movimento literário emerge "como um espécie de realismo científico, de índole causalista e determinista", cujo fundamento original nasce do positivismo "enquanto filosofia de índole materialista, factualista, antimetafísica e atenta, pelo culto da indução e de métodos experimentais, à importância das leis da Natureza" (Machado, 1996: 528).

A raiz determinista do naturalismo, em conjugação com os aspetos referenciados anteriormente, torna-se particularmente interessante pelo facto de permitir que determinados fatores interfiram diretamente no modo como os fenómenos humanos surgem perspetivados, como consequências incontornáveis, que só podem ser erradicadas no caso do desaparecimento das condicionantes impostas ao ser humano. À semelhança do Realismo, os temas abordados pelo Naturalismo destacam problemáticas de índole social e cultural, sem deixar de enfatizar um ângulo marcadamente[45] científico através do qual os fenómenos são justificados. A explanação deste tipo de temas, numa perspetiva determinista, surge predominantemente consolidada num género literário como o *romance*, pelo facto de ser possível admitir a inclusão de um tempo retrospetivo, que possibilita ao leitor uma viagem ao passado[46] das personagens, no sentido de desenlaçar os nós que travaram o decurso de um presente, que precisa de ser logicamente compreendido e explicado sob pena de comprometer a continuidade do futuro.

[45] Tal como explicita o *Dicionário de Língua Portuguesa*, a excessiva componente científica que o Naturalismo adotou na análise de determinados temas "fez de certas obras naturalistas árduos documentos de análise, sem a qualidade estética que a rotina de uma fórmula estereotipada acaba obviamente por comprometer" (Machado, 1996: 529).

[46] A necessidade de regressar ao passado, no sentido de observar as imagens remotas de uma situação experienciada para melhor entender o *mundo presente*, é uma ideia também sublinhada por Paul Connerton, na sua obra *Como as Sociedades Recordam*. A propósito da distinção entre *memória em geral* e *memória social*, o autor confirma uma das preocupações do movimento naturalista, ao deslindar uma "dificuldade em extrair o nosso presente do nosso passado". Esta dificuldade é justificada "não só porque os fatores presentes tendem a influenciar – alguns diriam mesmo distorcer – as nossas recordações do passado, mas também porque os fatores passados tendem a influenciar ou a distorcer, a nossa vivência do presente" (Connerton, 1993: 2).

No panorama internacional, um dos escritores que dedicou particular atenção ao movimento naturalista foi Émile Zola. Em *Le Roman Expérimental*, Zola tece algumas das preocupações de cariz ideológico e epistemológico que giram em torno do Naturalismo, e acrescenta os pilares edificadores que, no seu entender, fundamentam o romance experimental:

> "Os romancistas naturalistas observam e experimentam e (…) todo o seu labor decorre da dúvida em que se colocam perante as verdades mal conhecidas, os fenómenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperta bruscamente um dia o seu génio e leva-os a instituir uma experiência, para analisar os factos e dominá-los" (Zola, 1971: 67-73, *apud* Machado, 1996: 528).

Nesta sequência, para Zola, o romance experimental deve "possuir os mecanismos dos fenómenos humanos, mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais, tais como a fisiologia as explicará, sob as influências da hereditariedade e das circunstâncias do ambiente; a partir daí, mostrar o homem vivo no meio social que ele mesmo produziu, que ele modifica quotidianamente e no seio do qual experimenta, por sua vez, uma transformação contínua" (Zola, 1971: 67-73, *apud* Machado, 1996: 528).

2.2 A chegada do movimento realista a Portugal: da «Questão Coimbrã» às «Conferências do Casino»

2.2.1 A «Questão Coimbrã»

Cada vez mais conectado com o resto da Europa – quer pela influência dos acontecimentos políticos, quer pelos movimentos sociais que ocorriam em contexto europeu –, Portugal começou por sentir, no final do século XIX, o verdadeiro impacto das propostas realistas. A política praticada por António Fontes Pereira de Melo não parecia ser suficiente para silenciar as ameaças sentidas pela pequena burguesia e por grande parte dos intelectuais da época, um fator que acabou por ser agravado, não só pela sedimentação dos novos ideais "republicanos, socialistas utópicos e iberistas" – arrastados com a proclamação da república, inicialmente em Espanha e mais tarde em França –, mas também pelo contexto social propiciado em 1871, com as "primeiras tentativas para a ramificação da Internacional em Lisboa", e o simultâneo desencadeamento das "primeiras greves operárias." (Saraiva, 1971: 203)

A par de toda esta agitação social e política também o inconformismo, relativamente aos ventos tradicionais do passado, se consolidava na validação de novas teorias filosóficas, que arrumavam a metafísica e a moralidade na gaveta das conjeturas que não mereciam consideração científica. Em 1864, com a construção da linha férrea responsável pelo encurtamento da distância entre Portugal e França, entravam em Portugal novas teorias, na forma de obras empacotadas que chegavam a Coimbra vindas diretamente de Paris. Os conteúdos apresentavam um ângulo de abordagem muito diferente daquele que havia sido explorado até então e preparavam-se para influenciar o pensamento e a cultura da sociedade portuguesa, ainda afeiçoada à expressão sentimentalista de um mundo inexistente, gravada na literatura romântica das décadas anteriores. Apesar da resistência[47] apresentada pelo romântico Feliciano de Castilho às "novidades" que viajavam no comboio das idas sem volta, a mocidade de Coimbra – também conhecida por «geração de 1870» – estudava com peculiar voracidade os ideais veiculados pela literatura realista, e começou a marcar posição na chamada «Questão Coimbrã». Mas se em 1864, a *Visão dos Tempos e Tempestades Sonoras*, de Teófilo Braga, e as *Odes Modernas*, de Antero de Quental, já golpearam tenuemente algumas das suscetibilidades de Castilho, em 1865 a carta incluída e endereçada pelo eterno romântico[48] ao editor d'*O Poema da Mocidade*, de Pinheiro Chagas, redobrava o ambiente intenso, por não se inibir de aludir à estrada tenebrosa por intermédio da qual o "grupo coimbrão" pretendia conduzir a literatura portuguesa. Depois desta manifestação crítica, estava preparado o terreno para um debate aceso, que embora tenha começado em *Bom Senso e Bom Gosto* (1865) com a resposta[49] de Antero de Quental às duras desaprovações de Castilho, encontrou continuidade com a publicação d'*A Dignidade das*

[47] Através da obra *História da Literatura Portuguesa*, já mencionada ao longo da presente tese, António José Barreiros caracteriza por "turbulento" o início do Realismo em Portugal, e explica que tal estava associado "ao facto de Castilho ser o mentor de grande parte dos literatos nacionais e não estar disposto a transigir com novidades que achava perigosas e condenadas a um desaparecimento próximo" (Barreiros, 1971: 442).

[48] Referimo-nos a António Feliciano de Castilho.

[49] De acordo com António José Barreiros, a resposta de Antero de Quental às críticas feitas por Castilho assentava na análise depreciativa a uma das obras do poeta. Nas palavras do autor da *História da Literatura Portuguesa*, Antero "esfaqueou as conceções românticas a que estava preso o «Bardo da Primavera»; e desceu ao insulto, negando-lhe experiência e confessando-se sem nenhuma consideração por ele" (Barreiros, 1971: 444).

Letras e as Literaturas Oficiais (1865), de Antero e com as *Teocracias Literárias* (1866), de Teófilo Braga, num debate que permaneceu vivo em mais quarenta e quatro folhetos com críticas a favor e contra a escola de Castilho. Enquanto a convicção desta última apresentava estar cada vez mais enfraquecida, relegando o Romantismo para segundo plano, a persistência da mocidade de Coimbra (para a qual também contribuiu Eça de Queirós, Oliveira Martins, entre outros) ganhava um novo fôlego conduzindo o Realismo ao tão ambicionado porto seguro.

2.2.2 As «Conferências do Casino» e *As Farpas*

Depois do mar de controvérsia propiciado pelo impulso das discussões que construíram a «Questão Coimbrã», e ainda que muitos dos membros da «geração de 1870» tenham dispersado após a conclusão da formação académica, ao regressarem a Lisboa o ideal que os unia manteve-se. Neste contexto, surgiu a necessidade de lançar à sociedade o desafio de conhecer e de apreender os conteúdos de um movimento moderno, que intentava dissipar parte da fronteira entre Portugal e o resto da Europa. A ideia partiu de Antero de Quental que propôs, numa carta endereçada a Teófilo Braga, a exposição das "grandes questões contemporâneas, religiosas, literárias, políticas, sociais e científicas, num espírito de franqueza, coragem, positivismo." (Barreiros, 1971: 445) Estavam lançadas as sementes para a realização das chamadas «Conferências Democráticas do Casino Lisbonense», cujos objetivos surgem expressos numa "proclamação" emitida n'*A Revolução de Setembro*, registada a 18 de Maio de 1871, e assinada por "Antero, Adolfo Coelho, Augusto Soromenho, Augusto Fuschini, Germano Meireles, Guilherme de Azevedo, Batalha Reis, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Manuel de Arriaga, Salomão Sáragga e Teófilo Braga" (Barreiros, 1971: 445). Em concordância com Barreiros, os objectivos desenhados na proclamação referida, visavam "expor ideias e trabalhos" que se preocupassem "com a transformação social, moral e política dos povos; ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o assim nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; procurar adquirir consciência dos factos que nos rodeiam na Europa; agitar na opinião pública as grandes questões da filosofia e da ciência moderna" e "estudar as questões da transformação política, económica e religiosa da sociedade moderna" (Barreiros, 1971: 445).

Numa sala alugada – e aberta a todos aqueles que estivessem dispostos a pagar um tostão para participar numa discussão que não deixava espaço para a consideração de teses

dogmáticas – realizou-se, no atual Largo de Rafael Bordalo Pinheiro, a primeira conferência sob o título «Causas da Decadência dos Povos Peninsulares», proferida por Antero de Quental, a 28 de Maio de 1871. Depois dessa seguiram-se mais três: «Literatura Portuguesa», por Augusto Soromenho; «O Realismo como nova expressão da arte», por Eça de Queirós e «O ensino», por Adolfo Coelho. Embora as próximas conferências já tivessem sido agendadas e anunciadas ao público, a 26 de Junho foi proibido aquele que seria o quinto discurso. «Os Historiadores Críticos de Jesus», por Salomão Sáragga, foi silenciado, à semelhança das abordagens subsequentes sobre «O Socialismo» (Batalha Reis), «A República» (Antero de Quental), «A Instrução Primária» (Adolfo Coelho) ou a «Dedução Positiva da Ideia Democrática» (Augusto Fuschini). A justificação apresentada pelo Marquês de Ávila e Bolama, presidente do Ministério, baseava-se no pressuposto de que a "religião e as instituições políticas do Estado" estavam a ser atacadas pelos discursos proferidos pelos oradores (Barreiros, 1971: 447).

O desfecho inesperado das «Conferências do Casino» pode ter travado parte de um ciclo, mas não emudeceu por completo as vozes daqueles que ainda acreditavam na efetiva implementação da doutrina realista em Portugal. Numa combinação de crenças constante nasce, também em 1871, a publicação de uma crónica mensal intitulada por «As Farpas», que se apresentava "como uma sátira do mundo oficial, constitucional, burguês, proprietário, doutrinário e grave" (Saraiva, 1972: 205). Numa fase inicial, esta crónica foi redigida por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão (membro recente do grupo coimbrão), mas com a partida de Eça para Cuba, em 1872, a continuidade d'*As Farpas* foi assegurada apenas por Ramalho, responsável pela sua publicação subsequente, condensada num total de quinze volumes.

A par das vicissitudes pessoais responsáveis pelo distanciamento[50] entre os membros da «geração de 1870», e ainda que o contexto político ulterior – com a "queda, em 1874, da República Espanhola, a imobilidade do regime português e a orientação conservadora que depois seguiu a política europeia" (Saraiva, 1972: 206) – tenha contribuído consideravelmente para a continuidade daquela que foi uma luta acirrada pela absorção do ideal realista, aquilo que já tinha sido feito não podia ser alterado. Começando pela

[50] Este distanciamento prolongou-se até 1885, ano em que os membros da "eterna" mocidade de Coimbra se voltam a encontrar para formar o grupo dos «Vencidos da Vida», com o objetivo de apoiar a reforma política planeada por Oliveira Martins.

«Questão Coimbrã», passando pelas «Conferências do Casino» e terminando na concretização d'*As Farpas*, poder-se-á dizer, talvez de uma forma ingénua, que a missão levada a cabo pelo "grupo coimbrão" estava praticamente cumprida. Aqueles que outrora permaneceram fiéis aos ideais românticos passaram a ceder ao impulso do novo movimento literário, sob pena de perderem o leque de leitores, que se mostrava cada vez mais deslumbrado com os romances de Eça de Queirós, inseridos num registo absolutamente diferente daquele que havia sobressaído na prosa de tempos passados.

2.2.3 Da vida à obra de Eça de Queirós (1845-1900)

> "Filho ilegítimo de um magistrado, também escritor, a sua vida recorre sem romance, primeiro como estudante em Coimbra, depois como administrador de concelho em Leiria e, a partir dos 27 anos, como diplomata em Cuba, Newcastle e Paris. Viajou pelo Médio Oriente, onde assistiu à inauguração do canal Suez, e pela América do Norte. Casou com uma senhora da aristocracia fidalga, aos 40 anos. Morreu em Paris, onde residira durante os últimos doze anos da sua vida" (Saraiva, 1972: 209).

As palavras de António José Saraiva, expostas no parágrafo supra, e extraídas da sua obra *História da Literatura Portuguesa*, já citada ao longo do presente capítulo, mostram de uma forma resumida algumas das principais coordenadas epocais e espaciais, que delimitaram a vida e influenciaram a obra de José Maria Eça de Queirós.

Nascido a 25 de Novembro de 1845, na Póvoa de Varzim, mas criado em Aveiro pelos avós paternos, Eça de Queirós juntou-se aos pais com dez anos de idade, e foi na cidade do Porto que deu início aos estudos no ensino secundário. Em 1861 matricula-se na Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, concluindo a formação em 1866. Depois disso, viaja para Lisboa onde se divide entre o exercício da advocacia e do jornalismo, supervisionando temporariamente o jornal *Distrito de Évora*, sem deixar de lado a colaboração com *A Gazeta de Portugal* (1866-1867), cujos folhetins foram compilados, em 1905, no volume intitulado *Prosas Bárbaras*.[51]

[51] De acordo com António José Saraiva, o volume *Prosas Bárbaras* tratava-se de "uma espécie de poemas em prosa inteiramente novo em Portugal, que causou a estranheza e a incompreensão dos contemporâneos, habituados ainda à ferramenta retórica dos românticos franceses de 1830" (Saraiva, 1972: 209).

Numa fase posterior, por volta de 1870, quer a influência de Antero de Quental e a consequente adesão ao grupo do «Cenáculo[52]», quer o estudo de novos autores (nomeadamente Proudhon), dotaram Eça de uma visão ideológica que ameaçava introduzir uma abordagem diferente na literatura portuguesa. Este discernimento por parte do escritor exigiu uma bagagem teórica sólida, mas é possível que também a presença na inauguração do canal do Suez, ou até a viagem pela Palestina, tenham contribuído para a respetiva construção do imaginário coletivo, representado em algumas das suas obras. Quem o confirma é Barreiros, ao afirmar em *História da Literatura Portuguesa*, que grande parte das experiências vividas por Eça, nesta altura, "haviam de servir-lhe para compor mais tarde *O Egipto* e *A Relíquia*" (Barreiros, 1971: 471). No entanto, até lá e já de regresso a Lisboa, a primeira concretização dessa nova conceção ficou particularmente registada em 1871, numa das Conferências do Casino – intitulada «O Realismo como nova expressão da arte», – através da qual Eça definiu "o papel moral e social do artista", e criticou a forma como o romantismo retratava a realidade social com o uso da expressão «Abaixo os heróis!» que, de acordo com António José Saraiva, pretendia resumir "uma das noções básicas do romance realista: «O homem é um resultado, uma conclusão e um produto das circunstâncias que o envolvem» " (Saraiva, 1972: 210). A mesma visão realista refletiu-se também nas colaborações feitas com Ramalho Ortigão, primeiro n'*O Mistério da Estrada de Sintra* (1871) e, numa fase posterior, com a publicação da crónica *As Farpas*.

O concurso para prosseguir uma carreira na área diplomática, encaminhou o escritor para a realização de um estágio como funcionário público, na cidade de Lis. Dois anos depois (1872) é colocado no consulado português de Havana, deixando *As Farpas* ao encargo de Ramalho Ortigão. Em 1874, Eça foi transferido para Inglaterra "e lá começou a escrever *O Primo Basílio* e a pensar n'*Os Maias*, n'*O Mandarim*, n'*A Relíquia*" (Barreiros, 1971: 471). A escrita dos romances acima citados não o impediu de manter outras atividades paralelas. O envio de um leque de correspondência diversificada quer para os jornais de Portugal, quer para os do Brasil, foi feita a partir de cidades como Newcastle e Bristol onde, até então, residiu.

[52] «Cenáculo» foi o termo escolhido para designar o grupo de escritores e intelectuais, pertencentes à «Geração de 70», que se reuniam em Lisboa para discutir questões literárias, sociológicas, políticas e metafísicas da época.

A par dos avanços sentidos na vida profissional, também os passos dados no âmbito da vida afetiva ingressaram na esfera das concretizações. Se em 1886, teve lugar o casamento com D. Maria Emília de Castro, "uma senhora fidalga, irmã do Conde de Resende" (Barreiros, 1971: 471), em 1888, a viagem definitiva para França, com o propósito de supervisionar o Consulado de Paris, obrigaram-no a expressar a arte da escrita a partir da capital francesa. A publicação em jornais da *Correspondência de Fradique Mendes* e d'*A Ilustre Casa de Ramires* são dois exemplos que ilustram a recusa de Eça ao abandono da escrita, a par da redação de alguns textos para a imprensa periódica, ou até a subsequente fundação e direção da *Revista de Portugal*.

Eterno prosador, tantas vezes incompreendido pelas mentes românticas já desgastadas, Eça de Queirós, como aliás já pudemos constatar, deixou-se influenciar pelo realismo, cuja preponderância ficou gravada em muitos dos seus romances, em consonância com a reprodução metaforizada das vivências que acompanharam o quotidiano do escritor que, mesmo após a sua morte, em 1900, não deixou de deslumbrar os olhares dos leitores pertencentes às gerações subsequentes.

Para resumir o percurso bibliográfico queirosiano, poder-se-á dizer que *O Crime do Padre Amaro* (1875) marcou o início de um projeto a solo que pretendia analisar de perto a realidade experienciada pela sociedade portuguesa. Seguiram-se *O Primo Basílio* (1878); *Os Maias* (1880); *A Relíquia*; *O Mandarim*; *Correspondência de Fradique Mendes*; *A Ilustre Casa de Ramires*; *A Capital* e *A Cidade e as Serras* (estes dois últimos romances, publicados postumamente).

2.3 O enredo d'*A Cidade e as Serras*

O romance semipóstumo *A Cidade e as Serras*, originalmente publicado em 1901, resulta do desenvolvimento embrionário de um conjunto de textos agregados ao conto "Civilização", que embora tenham sido publicados em 1894, acabam por ter continuidade depois da morte de Eça de Queirós (1900). A compilação das ideias contidas no conto acima referido foram preservadas e encontram-se patenteadas até à página 164 d'*A Cidade e as Serras*, de acordo com a advertência[53] feita na sua primeira edição,

[53] A advertência da primeira edição da obra encontra-se presente na última página do livro correspondente, que analisamos no terceiro capítulo desta dissertação, mas cujo número de edição (mais recente) não é especificado:

correspondente a 24 de Abril de 1901. As últimas noventa e uma páginas foram desenvolvidas por Ramalho Ortigão, um dos seus "amigos e companheiro de letras, a quem foi confiado o trabalho dedicado e piedoso de tocar no manuscrito" de Eça de Queirós" (Queirós, 2009: 256).

O romance *A Cidade e as Serras* insere-se naquela que é entendida, por António José Saraiva e Óscar Lopes, como a última fase literária de Eça de Queirós, tendo sido alvo de diversas críticas por parte daqueles que por ela se debruçam. De acordo com Frank F. Sousa, "há aqueles que veem neste romance uma rutura na perspetiva crítico-satírica[54]", que converge na análise do último romance queirosiano "como sendo uma reconciliação com um Portugal tradicionalista e reacionário"; mas há também quem percecione esta obra como "uma continuação bem vinculada – tanto a nível temático como estético – às que a antecedem na obra queirosiana[55]" (Sousa, 1996: 9-10).

Ao longo da presente dissertação não iremos explorar a bipolarização de críticas que se apresentam em torno d'*A Cidade e as Serras*, nem tentar – à semelhança de Frank F. Sousa – descortinar a existência das possíveis teses suscitadas pela construção da narrativa queirosiana. Muito embora tais críticas constituam ferramentas pertinentes para a "interpretação" e "classificação da obra" enquanto romance ideológico ou realista; para o propósito da presente investigação, focar-nos-emos na abordagem dos elementos genéricos que estruturam o enredo d'*A Cidade e as Serras*, por entendermos que através deles pode ser desbravada uma melhor compreensão da reportagem radiofónica, em análise no capítulo subsequente.

"Desde a página 164, até o final, as provas deste livro não foram revistas pelo autor, arrebatado pela morte antes de haver dado a esta parte da sua escrita aquela última demão, em que habitualmente ele punha a diligência mais perseverante e mais admiravelmente lúcida" (Queirós, 2009: 256).

[54] Salientamos os casos de Miguel Unamuno, de António José Saraiva e Óscar Lopes, de João Gaspar Simões ou de Jacinto do Prado Coelho, apresentados por Frank F. Sousa em *O Segredo de Eça: Ideologia e Ambiguidade em A Cidade e as Serras* (Sousa, 1996: 9).

[55] A este propósito, ressaltamos a abordagem de Mário Sacramento, também citada por Frank F. Sousa, que partilha da opinião que o romance queirosiano comporta uma "visão essencialmente ironista". Nas palavras de Sousa, "para este estudioso (Mário Sacramento), a narrativa intenta filtrar a realidade com «olhos de ironia» e o objetivo do autor não teria sido o de criar personagens de «carne e osso» com profundidade psicológica" (Sousa, 1996: 10).

No concernente aos aspetos formais, este romance encontra-se dividido em dezasseis capítulos, sendo que os primeiros oito abordam (de um modo geral) o desenvolvimento da vida das personagens na cidade (Paris), enquanto os últimos oito retratam o quotidiano dos protagonistas nas serras (Tormes).

O enredo d'*A Cidade e as Serras* desenvolve-se no século XIX, em Paris – a "metrópole oitocentista por excelência, devido à (sua) riqueza, tradição e cultura", percecionada como "centro da cultura europeia, e por extensão eurocêntrica, da cultura universal" (Sousa, 1996: 13). Nas primeiras páginas do romance é reservada uma atenção especial para a contextualização biográfica de uma das personagens principais (Jacinto), cuja história de vida encontra antecedentes em Portugal, e é contada na voz de um dos seus melhores amigos (Zé Fernandes), que assume o papel de narrador-participante, ao longo de toda a narrativa.

Com o regresso de D. Pedro a Portugal, em 1831, para ocupar o trono do seu irmão D. Miguel, o avô de Jacinto (D. Galião) recusa-se a permanecer no seu país e emigra para França. Paris é a capital eleita para criar o seu filho (Cintinho) cujos problemas de saúde, desenvolvidos ao longo da infância, não melhoram em fase adulta. Cintinho acaba por falecer três meses antes de nascer o seu primeiro e único descendente: Jacinto.

Em contraposição com o historial patológico do seu pai, Jacinto cresce saudável e mostra um particular entusiasmo pelo desenvolvimento do intelecto, propiciado pelo fervilhamento da cultura parisiense daquela época. Na faculdade, a conversão do "Príncipe da Grã-Ventura" (alcunha que lhe foi cedida pelo seu amigo Zé Fernandes) aos ideais positivistas torna-se responsável pela formulação daquela que foi, aos 23 anos, a sua filosofia de vida:

> "Ora nesse tempo Jacinto concebera uma Ideia…Este Príncipe concebera a Ideia de que «o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado» " (Queirós, 2009: 10).

Numa primeira fase, o deslumbramento de Jacinto perante a civilização citadina e o reconhecimento das vantagens potencializadas pela "mecânica" e pela "erudição" contrasta com o ceticismo que Zé Fernandes preserva relativamente à cidade. Esta diferenciação de perspetivas é particularmente relevante no final do primeiro capítulo,

quando Zé Fernandes comunica ao Príncipe dos Campos Elísios a sua intenção de voltar temporariamente a Guiães e recebe como resposta:

> "Para Guiães!...Oh Zé Fernandes, que horror!" (Queirós, 2009: 18)

Mas se no primeiro capítulo é possível verificar o apreço do narrador d'*A Cidade e as Serras* pela sua terra natal; logo no início do segundo capítulo da obra queirosiana, constata-se uma inversão de posições entre os protagonistas.

Depois de sete anos em Portugal, Zé Fernandes regressa à capital francesa, provido do deslumbramento que assolara Jacinto na primeira fase da narrativa. "Eis a civilização!" é o "murmúrio" que denuncia a transformação da visão[56] de Zé Fernandes, agora convertido à metrópole francesa, "augusta criação da humanidade" (Queirós, 2009: 83). Em contraposição com este último, o seu amigo Jacinto revelava sinais físicos de desgaste:

> "Reparei então que o meu amigo emagrecera: e que o nariz se lhe afilara mais entre duas rugas muito fundas (…). Não frisava agora o bigode, murcho, caído em fios pensativos. Também notei que corcovava" (Queirós, 2009: 21).

Em concordância com a objetividade das evidências de um cansaço acumulado, constatado por Zé Fernandes, o próprio Príncipe da Grã-Ventura reconhece as contrapartidas do quotidiano das grandes cidades:

> "Sim, há confortos… Mas falta muito! A humanidade ainda está mal apetrechada, Zé Fernandes… E a vida conserva resistências" (Queirós, 2009: 22).

A partir deste estágio da obra, emergem uma série de peripécias ocorridas em Paris, que ilustram as contrapartidas da vida nas grandes cidades e reforçam a tese de Jacinto que, desencantado, reflete cada vez mais o cansaço da "civilização" que consome Paris.

[56] No início do VI capítulo da obra queirosiana, é possível verificar de uma forma mais precisa esta nova visão de Zé Fernandes relativamente à cidade. O narrador caracteriza-a como "prodigiosamente viva, cheia de um povo forte, com todos os seus poderosos órgãos funcionando, abarrotada de riqueza" e "resplandecente de sapiência, na triunfal plenitude do seu orgulho, como Rainha do Mundo coroada de Graça" (Queirós, 2009: 83).

A partir do oitavo capítulo, a receção de uma carta de Tormes – que informava Jacinto de que os restos mortais dos seus avós iriam ser trasladados da igreja de S. José para uma capela nova – convocava Jacinto a regressar a Portugal para assistir à "majestosa e aflitiva cerimónia" de trasladação dos ossos dos seus familiares (Queirós, 2009: 113).

Mas aquela que inicialmente parecia ser uma estadia temporária na terra natal de Zé Fernandes foi, para Jacinto, uma viagem de ida sem volta. Ao chegar a Portugal, o Príncipe da Grã-Ventura deixou-se contagiar pelos vales, pelos "bandos de arvoredos", que "eram como um musgo macio onde apetecia cair e rolar"; pela fragrância sacudida pelo "esvoaçar leve dos pássaros"; pela "água sussurrante" e "fecundante"; ou até pelos "espertos regatinhos", que "fugiam, rindo com os seixos, de entre as patas da égua e do burro" (Queirós, 2009: 137). A grandeza dos dias passados nas serras, constada por Jacinto no primeiro estágio da sua temporada em Tormes, foi de igual modo extensível ao deslumbramento pelas noites, que nem os "trezentos e oito tratados sobre Astronomia", ou o "Saber" acumulado conseguiam explicar (Queirós, 2009: 148-149):

> "Mas que nos importava que aquele astro além se chamasse Sírio e aquele outro Aldebarã? Que lhes importava a eles que um de nós fosse Jacinto, outro Zé? Eles tão imensos, nós tão pequeninos, somos a obra da mesma Vontade. (…) Do astro ao homem, do homem à flor do trevo, da flor do trevo, ao mar sonoro – tudo é o mesmo Corpo…" (Queirós, 2009: 149).

O distanciamento de Jacinto do cultivo do pensamento – preservado nas grandes cidades – converte-se, neste contexto, na valorização consciente de tudo aquilo que é efetivamente genuíno, e que só poderia ser encontrado naquele "pedaço de terra, plantado de milho", onde "todo um mundo de impulsos e forças" é revelado, no auge da sua "expressão suprema" (Queirós, 2009: 164).

Desde esta fase do enredo até ao final do romance queirosiano, a posição favorável de Jacinto em relação às serras mantém-se oposta à de Zé Fernandes, que só no último capítulo reconhece que a cidade não era um lugar perfeito para viver:

> "Enquanto fumava o meu charuto, estranhamente se apossaram de mim os sentimentos que Jacinto outrora experimentava no meio da Natureza, e que tanto me divertiam. Ali, à porta do café, entre a indiferença e a pressa da Cidade, também eu senti, como ele no Campo, a vaga tristeza da minha fragilidade e da minha solidão" (Queirós, 2009: 245).

3. Da Literatura à Paisagem Sonora no Jornalismo Radiofónico

3.1 *A Cidade e as Serras* no Contexto da Série *Viagens com Livros*

A peça radiofónica *A Cidade e as Serras* insere-se num projeto denominado *Viagens com Livros*, concebido por João Paulo Guerra, em 1995, na altura jornalista na *TSF Rádio Notícias*. Este trabalho tinha como objetivo a revisitação das situações e dos lugares evidenciados em alguns dos grandes clássicos da literatura portuguesa dos séculos XIX e XX. Pretendia-se, desta forma, "elaborar um mosaico, uma geografia literária, cultural e social do país", através da "investigação das situações, dos lugares, dos autores e das suas épocas", sem deixar de ter em consideração a evolução das temáticas abordadas em contexto literário e os vestígios deixados pelas suas personagens[57]. A procura da realidade existente em determinados fragmentos da ficção – corporificada nas obras literárias selecionadas –, constituiria ainda outro dos propósitos do projeto. Nas palavras de João Paulo Guerra, o objetivo destas *viagens* (reais e oníricas) pressupunha o recurso "a todo aquele tempo, com escritores mais antigos, outros mais atuais; procurando fazer um painel do país (desde o norte, ao centro, ao oeste, às ilhas e ao sul), e um painel de situações económicas, sociais e políticas, que derivavam do conteúdo do romance, do tema do romance"[58].

Ainda que a proposta inicial comportasse duas séries de doze reportagens, a segunda – embora já delineada – acabou por não se concretizar. A primeira, no entanto, foi emitida a partir de 7 de Abril e prolongou-se pelos meses de Maio e Junho de 1995, sendo que dela faziam parte as seguintes reportagens: *Contos e Novos Contos da Montanha*, de Miguel Torga (7 de Abril); *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett (14 de Abril); *A Cidade e as Serras*, de Eça de Queirós (21 de Abril); *O Fogo e as Cinzas*, de Manuel da Fonseca (28 de Abril); *Dinossauro Excelentíssimo*, de José Cardoso Pires (5 de Maio); *Léah e Outras Histórias*, de José Rodrigues Miguéis (12 de Maio); *Quando os Lobos Uivam*, de Aquilino Ribeiro (19 de Maio); *Mau tempo no Canal*, de Vitorino Nemésio (26 de Maio); *A Lã e a Neve*, de Ferreira de Castro (2 de Junho); *Casa na Duna*, de Carlos

[57] Ver anexo 1, p.106.

[58] Ver anexo 3.

Oliveira (9 de Junho); Manhã Submersa, de Vergílio Ferreira (16 de Junho); e *Uma Família Inglesa – Cenas da Vida do Porto,* de Júlio Dinis (23 de Junho).

Como já enunciámos, *A Cidade e as Serras,* de Eça de Queirós, foi uma das obras literárias reproduzidas em contexto radiofónico por João Paulo Guerra. Esta peça foi emitida na *TSF Rádio Notícias* a 21 de Abril de 1995, e contou com a participação de Alexandrina Guerreiro – responsável pela sonoplastia da peça[59].

Quando questionado sobre a opção por uma das últimas obras de Eça em detrimento de qualquer outra, João Paulo Guerra confessa que a leitura deste livro durante a sua infância teve alguma preponderância nesta escolha:

> " (*A Cidade e as Serras*) é daqueles romances que acompanham a vida das pessoas. E portanto, uma das vezes que reli percebi que isto era absolutamente interessante para reconstituir aquilo na atualidade, o que é que existe desta ficção, o que é que ficou desta ficção. Este assunto, este tema da vida na cidade e da vida nas serras … e a partir daí fui desenvolvendo a ideia."[60]

Com 27 minutos e 56 segundos de duração, a reportagem radiofónica *A Cidade e as Serras* partilha o mesmo nome, o mesmo enredo e até citações da obra semipóstuma de Eça de Queirós, mas acrescenta a sonorização das descrições queirosianas a partir dos sons que existiam em 1995 na região de Santa Cruz do Douro, também conhecida por Tormes.

A representação sonora d'*A Cidade e as Serras* consubstancia elementos como a palavra falada, a música e a paisagem sonora, no sentido de dar a conhecer ao ouvinte os

[59] Relativamente a este aspeto, salientamos que não foi considerada uma entrevista à sonoplasta Alexandrina Guerreiro, pelo facto de as opções sonoras terem sido tomadas pelo jornalista, ficando a execução técnica ao encargo da sonoplasta. Tal como afirma João Paulo Guerra: "O papel da Alexandrina foi importante, mas a realizar isto, a executar isto. As músicas foram todas escolhidas para este, como para todos os outros episódios, são coisas escolhidas de acordo com a época, com o tema do autor (…). Neste caso concreto, a escolha foi inteiramente minha, noutras não foi…eu dava-lhe ideias ou discutíamos um bocado, trocávamos ideias, mas este aqui foi uma coisa que eu escolhi, eu estudei, a música das épocas, os compositores das épocas…" (Consultar páginas 2 e 3 da transcrição da entrevista feita a João Paulo Guerra).

[60] Ver anexo 3, p.116.

resquícios de realidade existentes na ficção queirosiana. A proposta para o delineamento de uma geografia social e cultural, de uma região como Santa Cruz do Douro, assume-se como um aspeto essencial no âmbito do propósito da presente dissertação, pelo facto de permitir o cultivo de um melhor entendimento relativamente à aplicabilidade do conceito de paisagem sonora, não só na harmonização estética da reportagem radiofónica, mas sobretudo na efetivação da representação do Portugal queirosiano, por intermédio da invocação sonora das imagens literárias que, em 1995, ainda correspondiam a alguns dos cenários descritos por Eça. Esta questão será melhor compreendida através das considerações tecidas no próximo subponto, onde procederemos à análise da sonoridade existente n'*A Cidade e as Serras* do escritor realista.

3.2 A Paisagem Sonora d'*A Cidade e as Serras*

3.2.1 Da Análise da Peça Radiofónica à Sonoridade da Literatura Queirosiana

O principal objetivo deste subponto é perceber de que forma é que João Paulo Guerra adaptou a palavra escrita à palavra falada e em que medida é que, em *A Cidade e as Serras*, o registo textual de Eça de Queirós se encontra imbuído de algum tipo de sonoridade. Será que as descrições queirosianas são naturalmente sonoras, ou a sua extrapolação para o meio radiofónico pressupõe uma constante adaptação resultante das restrições impostas pela linguagem da rádio?

Por motivos sequenciais, optar-se-á por responder a esta questão numa fase posterior da presente análise. Para já, destacar-se-ão os fragmentos textuais que correspondem à voz *off* do jornalista, bem como os fatores preponderantes que motivaram uma determinada escolha em detrimento de outras.

Ainda que o enredo d'*A Cidade e as Serras* tenha sido considerado como um todo, nesta peça radiofónica, João Paulo Guerra optou pela reprodução de um fragmento específico

do livro, compreendido entre as páginas 125 e 147[61]. Estas vinte e duas páginas correspondem à viagem de comboio de Paris a Tormes, feita por Jacinto e Zé Fernandes; à descrição "da comidinha dos moços da quinta" – o célebre arroz com favas –; e à degustação do vinho "fresco, esperto, seivoso", característico daquelas serras (Queirós, 2009: 147). Ao longo das mesmas páginas, é feita uma descrição pormenorizada do espaço físico onde a cena se desenrola (Tormes), um aspeto que se assume estreitamente conotado com a proposta delineada pelo jornalista para a elaboração do projeto *Viagens com Livros*. De acordo com João Paulo Guerra, esta série de reportagens, na qual se integra *A Cidade e as Serras*, tinha como objetivo procurar, "através da visita aos locais de ação e cenários de um conjunto de obras literárias – os sítios, as casas, ruas e largos, as situações, as pessoas, os ambientes, o que de real terá existido na ficção" e "o que se cruza entre a ficção dos livros e a realidade da vida dos autores".

Através da análise do guião da reportagem em causa é possível constatar, que logo no terceiro parágrafo, emerge uma referência textual à obra original. Ou seja, não só neste caso inicial, mas também em outras ocorrências verificáveis ao longo da peça, o jornalista constrói a narrativa radiofónica a partir de fragmentos do texto queirosiano:

> "Tormes, a quinta e a casa senhorial de Tormes, lá está ainda hoje, 'com o seu brasão de armas, de secular granito', sobre o Douro, 'ao alto numa prega da serra, entre arvoredo'. 'Uma lindeza. E que paz!' Comentava Jacinto, o melancólico Príncipe da cidade" (J.P. Guerra, anexo 2: 109).

Na obra de Eça de Queirós, esta ideia emerge reproduzida da seguinte forma:

> "E ao fundo das faias, com efeito, aparecia o portão da quinta de Tormes, com o seu brasão de armas, de secular granito, que o musgo retocava e mais envelhecia" (Queirós, 2009: 139).

Saliente-se que a apreciação que precede a descrição anterior ("Uma lindeza. E que paz!") corresponde ao desabafo que Jacinto deixa escapar apoiado no "poial de uma janela" do casarão da quinta de Tormes:

[61] Estas páginas correspondem a uma das edições d'*A Cidade e as Serras*, emitida pela Porto Editora em 2009.

> "O meu Príncipe, depois de um silêncio grave, murmurou, com a face encostada à mão: é uma lindeza…E que paz!" (Queirós, 2009: 142).

Por intermédio desta primeira exemplificação, é possível verificar o modo como a literatura é utilizada enquanto plataforma para a construção sonora de uma realidade, que embora pertença à ficção, não deixa de integrar parte da vida e obra de Eça de Queirós. De acordo com o presente ângulo de análise, destaca-se ainda o modo como foi feita a adaptação radiofónica correspondente ao primeiro parágrafo da reportagem. Embora a ideia patenteada corresponda a um fragmento muito semelhante da obra de Eça, é possível verificar uma diferenciação entre a escolha da palavra falada por contraposição à palavra literária. Este fator poderá justificar-se pelos condicionalismos inerentes à construção da linguagem sonora em rádio.

A elaboração estrutural da palavra falada – um dos elementos da linguagem radiofónica – apresenta uma preponderância fundamental na transmissão inteligível da mensagem ao ouvinte. Ainda que a palavra escrita possa ser sempre mais complexa, sem receio de que um discurso enigmático condene tacitamente a sua compreensão, o mesmo não acontece com a palavra falada, em contexto radiofónico. Ao contrário do leitor, o ouvinte não tem a oportunidade de regressar ao parágrafo anterior para interiorizar uma ideia já emitida. Aquilo que é dito em contexto oral deve, desta forma, ser claro (ou até, em determinadas situações, redundante), para que a compreensão da mensagem possa ser efetivada.

Permitimo-nos ainda ressaltar o facto de que a pragmaticidade da palavra falada, não significa que esta seja menos rica (em termos emocionais) do que a palavra escrita. A este propósito, Faus Belau declara que a primeira "é mais rica emocionalmente" por ser "capaz de comunicar para além das ideias, emoções e realidades" (Belau, 1981: 190, *apud* Bonixe, 2012: 33). Este poder evocador da palavra falada – que recorre aos mecanismos gravados nos recônditos da experiência sensorial experimentada pelo ouvinte –, não pode estar dissociado da voz que lhe dá vida. A multiplicidade de possibilidades desencadeadas pelo registo vocal[62] do jornalista/locutor de rádio, é preponderante na formação de um

[62] Sobre a significância dos registos vocais do jornalista/locutor em rádio, destacamos as palavras de Armand Balsebre, que considera existirem tipos de vozes cujo registo se adequa melhor aos propósitos informativos, do que aos propósitos expressivos. Uma voz grave, por exemplo, talvez seja "mais indicada para denotar presença e conotar uma ação comunicativa com um contato psicológico mais estreito entre locutor e ouvinte, sendo mais apropriada para programas noturnos"; ao passo que uma voz aguda "que

laço emocional com os ouvintes mas é também, como diria Luís Bonixe, responsável pela "criação de imagens mentais acerca da realidade que lhes é transmitida" (Bonixe, 2012: 35).

Ainda que o timbre vocal de João Paulo Guerra possa ser inserido num registo grave, responsável por uma aproximação (in) direta com o ouvinte, consideramos que a construção do seu discurso assume, de igual modo, algumas especificidades que harmonizam a narrativa d'*A Cidade e as Serras*. Embora Martinez-Costa e Unzueta destaquem seis funcionalidades da palavra falada, para o fim proposto, ressaltamos apenas aquelas cuja aplicabilidade encontra uma maior correspondência com a reportagem em análise: as funções pragmática, descritiva, narrativa e expressiva.

A função pragmática da palavra dita pelo jornalista pretende unificar as diversas partes que integram o discurso radiofónico. A função descritiva, tal como sugere o próprio nome, pressupõe a descrição dos "ambientes, cenários e personagens", assumindo no presente caso, uma preponderância fundamental pela articulação evidenciada com a reprodução do texto literário. Ainda que os ambientes da peça de João Paulo Guerra sejam descritos de acordo com aquilo que é possível encontrar em 1995, na região de Santa Cruz do Douro, os cenários paisagísticos recorrem frequentemente às palavras queirosianas. Este fator enriquece o domínio semântico da reportagem conferindo-lhe, em concomitância, uma singularidade constatada no recurso constante ao passado e ao presente do lugar e das pessoas que nele habitam. Relativamente entrosada com esta última, emerge a função narrativa da peça, cujo objetivo assenta no relato "dos acontecimentos" e na sua organização em "três tempos distintos: a apresentação dos factos, o nó que estabelece a sequência dos factos e o desenlace da situação reportada" (Martinez Costa e Unzueta, 2005: 46, *apud* Bonixe, 2012: 36). Em *A Cidade e as Serras*, esta funcionalidade destaca-se por dotar a narrativa de uma sequencialidade, que acompanha o ouvinte do início ao fim do enredo – trata-se do fio condutor da peça que não deve ser quebrado sob pena de a história perder o seu teor contextual, assumindo uma significação confusa. Por último, destacamos a funcionalidade expressiva da palavra radiofónica, expressa através do "tom, timbre e intensidade e pela entoação e ritmo com que é transmitida", o que reveste a significação da mensagem verbal de um caráter

denota mais claridade e inteligibilidade" será "mais apropriada para programações diurnas, mais alegres, atenuando certos efeitos de distração" por parte da audiência (Balsebre, 2004: 53).

ambíguo, pelo facto de a sua interpretação não ser meramente linguística mas também paralinguística (Martinez Costa e Unzueta, 2005: 47, *apud* Bonixe, 2012: 36).

Depois da abordagem de um dos elementos da linguagem radiofónica, em estreita conotação com a sua aplicabilidade n'*A Cidade e as Serras*, procederemos à continuidade da análise do discurso jornalístico a partir do quarto parágrafo do guião em causa.

João Paulo Guerra prossegue a narrativa radiofónica com a descrição da geografia que circunda "a quinta e a casa senhorial de Tormes", sem deixar de aludir às restantes obras literárias produzidas pelo escritor realista. A peça continua com a inserção da primeira entrevistada – Maria da Graça Sousa Pinto, bisneta da caseira de Eça de Queirós – que acaba por permitir a menção específica de uma das ideologias detidas pelo protagonista do romance queirosiano: Jacinto. Essa ideologia, explicitada através da frase "o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado" desponta numa das passagens do livro, que embora seja defendida inicialmente acaba por ser revogada ao longo do romance, para enfatizar o enobrecimento das serras em contraposição com a deterioração da vida nas grandes cidades.

> "Maria da Graça nunca leu Eça de Queirós, mas participa na ilusão da realidade: sabe de cor o enredo da história de Jacinto, o Príncipe da Grã-Ventura, o fidalgo que defendia a ideia de que 'o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado', mas que acabou por procurar a cura para os excessos da civilização na doçura da vida do campo" (J.P. Guerra, anexo 2: 109).

Em analogia com o parágrafo anterior, as primeiras páginas d'*A Cidade e as Serras*, expõem a Ideia formulada por Jacinto, absolutamente convertido à crença de que "a felicidade dos indivíduos, como a das nações" é alcançada "pelo ilimitado desenvolvimento da Mecânica e da Erudição" (Queirós, 2009: 11):

> "Ora nesse tempo Jacinto concebera uma Ideia…Este Príncipe concebera a Ideia de que «o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado» " (Queirós, 2009: 10).

A adaptação deste fragmento textual por parte de João Paulo Guerra reproduz sonoramente uma das noções que acompanha parte da obra literária, mas que emerge corporificada textualmente através da utilização de determinados substantivos destacados

com letra maiúscula. A apropriação deste processo estilístico praticado por Eça não foi, de modo algum, fortuito e pretendia evidenciar o teor abstrato dos substantivos "Ideia", "Mecânica" e Erudição", sem deixar de ressaltar o seu valor simbólico. A premissa de que "o homem só é superiormente feliz quando é superiormente civilizado" simplifica – em termos radiofónicos – não só a Ideia de felicidade concebida por Jacinto, mas também a perceção de que esta última só é possível numa civilização desenvolvida industrialmente (Mecânica) e alimentada por uma fonte inesgotável de conhecimento (Erudição). A este propósito, salientamos as observações de Ernesto Guerra Da Cal, que em relação ao "amor lírico" de um primeiro Eça "pelos nomes abstratos ou generalizados", constata a evolução deste fenómeno confirmando o que foi dito anteriormente:

> "Vemos então aliar-se, de um lado, a crescente tendência ao desenvolvimento em seu estilo do elemento simbólico e alegórico e, de outro, a inclinação e habilidade – para o manejo engenhoso, irónico e superficial das ideias gerais. O novo carácter que o uso destes substantivos tem, vem sublinhando pela presença, quase invariável, das maiúsculas com que os veste, como para tornar mais evidente o seu estilo abstrato ou o seu valor de simbolização" (Guerra Da Cal, 1981: 121).

A partir da personalidade e do temperamento ideológico de Jacinto, João Paulo Guerra retoma a narrativa com um dado biográfico concernente a um dos aspetos da vida pessoal de Eça de Queirós, comprovando a presença deste último em Tormes:

> "Eça viveu de facto em Tormes. Chegou em 1892 e achou Santa Cruz do Douro 'um pouco banal e mesquinha'. Mas dois ou três passeios reconciliaram-no com a serra. 'Tem grandeza!', comentou Jacinto, olhando a paisagem da janela do comboio, à aproximação da 'pequenina estação de Tormes', 'termo ditoso' de uma viagem atribulada desde Paris" (J.P. Guerra, anexo 2: 110).

Como é possível constatar através da citação anterior, o dado biográfico de Eça é articulado com o discurso de Jacinto, o qual coincide com a apreciação que a personagem faz relativamente ao rio Douro:

> "O Douro, hem?...É interessante, tem grandeza. Mas agora é que eu estou com uma fome, Zé Fernandes!" (Queirós, 2009: 131).

Na peça radiofónica, o excerto de voz *off*, acima referido, é precedido pelo som do comboio a aproximar-se da "pequenina estação de Tormes" e do instrumental *Prélude à la Près- Midi d'un Faune*, de Debussy. Esta passagem sonora encontra semelhança com o poder expressivo[63] da descrição textual feita por Eça, embora o som da sineta não ecoe neste contexto:

"A sineta tilintou languidamente. E o comboio deslizou, com descanso como se passeasse para o seu regalo sobre as duas fitas de aço, assobiando e gozando a beleza da terra e do céu" (Queirós, 2009: 131).

A corporificação literária do som do comboio, que conduz o leitor para a criação de uma imagem visual e sonora correspondente à chegada das personagens ao destino, encontra uma sonorização equivalente na reportagem radiofónica, que articula o "sinal sonoro" (som do comboio) com o instrumental de Debussy, alusivo às características da paisagem campestre. Ressaltamos ainda, que a apropriação da ideia literária expressa anteriormente – quer pelo som do comboio, quer pelo instrumental de Debussy – materializa o poder do encadeamento lógico das palavras de Eça, que parecem provocar "significações secundárias não só pelo sentido, mas também pelo som" (Guerra Da Cal, 1981: 100).[64]

A perceção, identificação e classificação da composição musical de Claude Debussy com uma sonoridade que aproxima o ouvinte dos apanágios existentes na vida do campo,

[63] A propósito do poder expressivo do léxico utilizado numa fase final da obra de Eça, permitimo-nos constatar, por intermédio da análise de Ernesto Guerra Da Cal, a profundidade e transcendência da palavra queirosiana, que "procura ajustar o mais possível a sua missão à expressão da realidade exterior e comum das coisas" e "passa a um emprego novo do veículo verbal que busca sugerir o cerne do espírito íntimo dessa existência, o que há nela que supera o transcendente o aparente e imediato, o que de absoluto e eterno transparece e se adivinha no particular e transitório" (Guerra Da Cal, 1981: 98). A obliquidade das funções gramaticais e semânticas do léxico utilizado por Eça de Queirós dotam-no de uma multiplicidade de significações que extrapolam a decifração objetiva de uma determinada mensagem. De uma forma talvez intuitiva, a componente subjetiva da prosa queirosiana acabou por ser reproduzida em termos radiofónicos, por intermédio das sensações despertadas pela articulação do instrumental de Debussy com a palavra falada de João Paulo Guerra.

[64] A ideia de que o "efeito fónico", ou de que a "associação deste a outros elementos da frase" interferem na sensibilidade do leitor de Eça, é outro dos aspetos sublinhados por Guerra Da Cal, que frisa o facto de a utilização de "aceções reflexas das palavras" por parte do escritor realista, contribuem para fazer "atuar o lastro de sugestões psicológicas e de evocações sensíveis que elas carregam" sem deixar de lhes conferir o "duplo gume de uma função intelectiva e de outra afetivo-sensorial" (Guerra Da Cal, 1981: 100).

remete-nos ainda para uma análise da música, não enquanto componente programática, mas como elemento constituinte da linguagem radiofónica, que interfere profundamente no seu sistema semiótico. A utilização da música na construção sonora da realidade –, que por intermédio da transpiração de sensações auditivas, induz o ouvinte a criar uma imagem mental específica – é uma das ideias substanciadas por Armand Balsebre e que encontra continuidade nos estudos desenvolvidos por Martinez-Costa e Unzueta. A partir destes dois últimos, consideramos que a "função referencial, expositiva ou ornamental", proposta pelos autores, é aquela que melhor se aplica ao estudo do enquadramento do instrumental de Debussy, pelo facto de a sua utilização se encontrar diretamente correlacionada com a identificação de um cenário campestre, sem deixar de funcionar também enquanto fundo musical "quando acompanha a própria palavra, reforçando o seu sentido e atribuindo-lhe maior expressividade" (Martinez-Costa e Unzueta, 2005: 52, *apud* Bonixe, 2012: 38).

Depois da observação de Jacinto relativamente à "grandeza" de Tormes, constatada na aproximação à respetiva estação, a reportagem tem continuidade com um retrocesso ao passado para explicar os quadros que construíram uma "viagem atribulada desde Paris". Este retorno às peripécias experienciadas pelas personagens, ao longo da viagem, encontra razão de ser na tentativa intentada pelo jornalista, que se predispõe a explicar – por intermédio da responsável pelo património da CP do Norte – se a viagem de comboio entre Paris e Santa Cruz do Douro era possível, no final do século XIX.

> "Cansado de civilização, saturado de tédio, farto da ilusão perversa da cidade, Jacinto deixara Paris no *Sud Expresso* com destino ao Douro. O pretexto para fugir da cidade e procurar o refúgio das Serras era a transladação dos ossos dos velhíssimos Jacintos. O fidalgo dos Campos Elíseos enfrentou o desafio de 'deixar a Europa' e aventurar-se pela Península, 'a barbárie'. À cautela mandaram o caseiro de Tormes reconstituir na remota quinta do Douro, o luxo e o conforto do palacete do 202 dos Campos Elíseos. Mas a carta perdeu-se nas voltas do correio e a bagagem foi parar a Alba-de-Tormes, em Espanha. Com ou sem percalços, a viagem de comboio entre Paris e Santa Cruz do Douro era possível nesse final do século XIX. Foi o que apurou a responsável pelo património da CP no Norte, Rosa Gomes" (J.P. Guerra, anexo 2: 110).

A forma como a narrativa radiofónica foi construída, no parágrafo anterior, sugere a inversão da personalidade de Jacinto em concordância com o retrato desenhado por Eça de Queirós. O cansaço da civilização, e o arrefecimento daquela que já foi uma devoção plena à vida no meio urbano, é um aspeto registado textualmente nas primeiras páginas do terceiro capítulo:

> "Quando o dia social de Jacinto se apresentava mais desafogado, e o céu de Março nos concedia caridosamente um pouco de azul aguado, saíamos depois do almoço, a pé, através de Paris. Estes lentos e errantes passeios eram outrora, na nossa idade de estudantes, um gozo muito querido de Jacinto – porque neles mais intensamente e mais minuciosamente saboreava a cidade. Agora, porém, apesar da minha companhia, só lhe davam uma impaciência e uma fadiga que desoladoramente destoava do antigo, iluminado êxtase" (Queirós, 2009: 35).

Depois da declaração de Rosa Gomes – responsável por explicar a forma como se efetivava o trajeto de comboio entre Paris e Tormes – é introduzido um outro instrumental de Debussy, intitulado *Fêtes*[65], cuja duração não excede os três segundos, para dar espaço à voz do jornalista que retoma o enredo do romance em análise:

> "Com partida de Paris-Orleães, Eça ele próprio, ou o seu príncipe Jacinto, terá feito a viagem por Irum, Medina, Salamanca e Barca d'Alva. Estava por fim em Portugal. Cofiou o bigode e sem pressa foi à vidraça conhecer a sua terra. 'Então é Portugal, hem? Cheira bem!'(…) E nem deu, como deu o seu amigo e companheiro de viagem, Zé Fernandes, pelo 'profundo, rico e macio azul' que rebrilhava sobre Barca d'Alva. Já lá vai um século. Do lado português, o comboio andou para trás e já não chega até à fronteira. Saudade para António Lopes, maquinista reformado da CP, que

[65] A natureza particularmente concisa deste instrumental torna pertinente a referência a uma das "inserções musicais" conceptualizadas por Armand Balsebre: o "golpe musical". Consideramos que a composição *Fêtes* é dotada do valor semântico correspondente ao "golpe musical", não só pelo seu carácter pouco duradouro mas também pela intensidade com que irrompe num determinado momento da peça, contribuindo para enfatizar "uma determinada ação verbal". Estas duas características sugerem ritmo ao episódio narrado, sem deixarem de suscitar a formação de uma imagem mental concordante com a palavra falada (Balsebre, 2004: 99, *apud* Bonixe, 2012: 37).

> fez parte da sua vida a conduzir a 'marrona' a vapor, entre Salamanca e o Porto, com entrada por Barca d'Alva" (J.P. Guerra, anexo 2: 110-111).

Neste fragmento da peça, há pelo menos duas referências que refletem, na íntegra, a obra original: a postura de Jacinto, que no momento da chegada a Tormes, "cofiou o bigode e sem pressa foi à vidraça conhecer a sua terra"; a expressão subsequente 'Então é Portugal, hem?... Cheira bem.'; e o comentário de Zé Fernandes, que depois de acordar 'envolto num largo e doce silêncio' percebeu o 'profundo, rico e macio azul de que' os seus 'olhos estavam aguados' (Queirós, 2009: 130). Ainda que no caso acima explicitado, a descrição queirosiana apele mais aos sentidos visual, olfativo e táctil, a sua utilização reveste-se de uma extrema importância por permitir a criação de uma imagem mental associada ao enredo do romance. A abordagem desta questão acaba por comprovar que, na rádio, embora o recurso ao som seja fundamental na reprodução de um determinado cenário, a palavra falada emerge como elemento complementar e simultaneamente fulcral, não só na construção sonora do real mas também do fictício.

Depois da entrevista a António Lopes, maquinista da CP, a reportagem prossegue com um novo entrevistado – "Fernando Silva, descendente do Louro Pimenta, chefe da estação de Tormes no tempo de *A Cidade e as Serras*". A este propósito, destaca-se a voz *off* do jornalista, que antecede a inclusão das declarações de Fernando Silva:

> "O comboio já não vai a Barca d'Alva. Mas foi o comboio da História que deu à estação de Aregos, na Linha do Douro, o sobrenome de Tormes. E ali está a pequena estação, 'clara e simples, à beira do rio, entre rochas, e por trás a serra coberta de velho e denso arvoredo'. Fernando Silva é o descendente do Louro Pimenta, o Pimentinha, o Pimentão, chefe da estação de Tormes no tempo de *A Cidade e as Serras*" (J.P. Guerra, anexo 2: 111).

Neste excerto, importa destacar dois momentos, em analogia com a narrativa queirosiana. Por um lado, a descrição da "pequenina estação de Tormes" como "clara e simples", que corresponde à reprodução das palavras de Zé Fernandes:

> "… Esperámos com alvoroço a pequenina estação de Tormes, termo ditoso das nossas provações. Ela apareceu enfim, clara e simples, à beira do rio, entre rochas, com os seus vistosos girassóis enchendo um jardinzinho

> breve, as duas altas figueiras assombreando o pátio, e por trás a serra coberta de velho e denso arvoredo …" (Queirós, 2009: 134).

E por outro, a identificação de Fernando Silva – atual chefe da estação de Tormes – com o seu homólogo Louro Pimenta – pertencente ao tempo d'*A Cidade e as Serras*. Esta identificação comporta um pormenor digno de nota, associado à utilização do mesmo substantivo (Pimenta) nos graus diminutivo e aumentativo (o Pimentinha, o Pimentão), que imprime uma certa dinâmica ao discurso de João Paulo Guerra. Esta opção obedece também à estrutura da narrativa queirosiana ainda que, nesta última, o grau aumentativo anteceda o diminutivo:

> "Mal o trem parou ambos saltámos alegremente. A bojuda massa do Pimenta rebolou para mim com amizade:
>
> – Viva o amigo Zé Fernandes!'
>
> – Oh belo Pimentão!...
>
> Apresentei o senhor de Tormes. E imediatamente:
>
> – Ouve lá, Pimentinha… Não está aí o Silvério?" (Queirós, 2009: 134)"

Depois da entrevista do chefe da estação de Tormes, e a partir dos 11'21, emerge o som da sineta do comboio e um apito que induzem à sua partida, bem como o som do arranque do trem, que com a diminuição gradual da sua intensidade provoca o efeito de desaparecimento no espaço. A introdução desta informação sonora permite rematar um dos episódios retratados na peça de João Paulo Guerra e no romance de Eça de Queirós. Ao conjunto de sons referido acima é acrescentada a palavra do jornalista, que pretende complementar a imagem sonora anterior com um dado que não podia ser sonorizado mas apenas imaginado pelo ouvinte[66]:

[66] O dado imagético ao qual nos referimos encontra-se ancorado à expressão "belo fumo claro". Em contraposição com outros fragmentos textuais presentes ao longo da obra, a predominância do sentido auditivo neste excerto facilitou a sua reprodução em contexto radiofónico. O repicar da sineta, o desaparecimento do comboio e a alusão ao silêncio que envolveu aquela zona depois da partida do trem, são três aspetos que podem ser sonorizados sem dificuldade. Acrescente-se também, que embora a construção literária d'*A Cidade e as Serras* esteja marcada pelo apelo aos cinco sentidos (às vezes o sentido visual e olfativo mais do que propriamente o auditivo) esse facto não parece dificultar a sua sonorização.

> " E foi assim: 'a sineta repicou… E com um belo fumo claro o comboio desapareceu por trás das fragas altas." Tudo em torno ficou mais calado e deserto, e o príncipe dos Campos Elísios, trepou para Tormes fazendo o caminho dos Jacintos do século XIV. Ou terá sido o próprio Eça de Queirós a subir da estação para a quinta?" (J.P. Guerra, anexo 2: 111).

Embora seja possível discernir uma analogia entre o excerto anterior (adaptado para a narrativa radiofónica) e a palavra impressa, em contexto queirosiano o som do "repicar da sineta" teve um significado mais forte do que o simples anúncio da partida do comboio. Como será possível constatar de seguida, no comboio que desaparecera "por trás das fragas altas" haviam ficado as vinte e três malas de Jacinto e Zé Fernandes. Para as personagens d'*A Cidade e as Serras*, o som da sineta significou não só um estado de frustração - pela impossibilidade de recuperar os bens que haviam permanecido dentro do comboio –, mas também o desafio de enfrentar a vida nas serras tendo como únicos recursos um "paletó alvadio" e uma "bengala"[67]:

> "A sineta repicou… E com um belo fumo claro o comboio desapareceu por trás das fragas altas. Tudo em torno pareceu mais calado e deserto. Ali ficámos pois baldeados, perdidos na serra, sem Grilo, sem procurador, sem caseiro, sem cavalos, sem malas! Eu conservava o paletó alvadio, donde surdia o Jornal do Comércio. Jacinto, uma bengala. Eram todos os nossos bens" (Queirós, 2009: 135).

A introdução da palavra falada (através da redundância que lhe é permitida no momento de transmitir uma dada mensagem) emerge, neste tipo de situações, como complemento das pinceladas sonoras, que reforçam a mensagem radiofónica da dose certa de inteligibilidade.

[67] Esta dupla funcionalidade que um mesmo som pode assumir em contexto literário, só é possível pelo conteúdo da narrativa construída por Eça de Queirós. Uma vez que algumas das peripécias que as personagens experienciam ao longo do romance são ocultadas pelo jornalista, não poderá ser expectável que o "repicar da sineta do comboio" assuma uma conotação na reportagem, que extrapole o seu significado unívoco correspondente à partida do comboio. Consideramos, desta forma, que a complexidade do enredo da obra queirosiana é responsável pela duplicidade de significações sonoras, que nem sempre poderão ser detetadas ao nível da construção sonora de João Paulo Guerra pelo facto de o propósito da reportagem em análise não ser a reprodução integral da história d'*A Cidade e as Serras*, mas o delineamento dos traços geográficos de Santa Cruz do Douro, e de alguns dos costumes e ambientes da mesma região que encontram similitude, ou que funcionam como extensão, da obra de Eça.

A retórica exposta por João Paulo Guerra, volta a sugerir uma das ideias já referidas acima, e que se prende com a constante apresentação do percurso de Jacinto como extensão de parte da vida de Eça. Mas se anteriormente a mesma comparação não remeteu o ouvinte para os detalhes da vida queirosiana, desta vez as palavras do jornalista foram seguidas das declarações Maria da Graça Salema de Castro, "nora da filha do escritor e herdeira de Tormes". Nesta passagem, Maria da Graça Salema de Castro conta uma das aventuras vividas por Eça, que coincide com um dos fragmentos interpretados pelas personagens do romance em análise, e remata a narrativa ao afirmar ser "muito natural que toda a parte de culinária que ele escreve tenha sido mesmo autêntica."

Depois das palavras da nora da filha de Eça, a peça prossegue com a recuperação da prosa queirosiana na voz de João Paulo Guerra, e pela introdução de um outro instrumental de pendor popular – *Songs and Dances* – que convida à viagem em torno do imaginário cultural de um povo, onde a tradição ocupa um lugar primordial:

> "Jacinto, 'desconfiado, provou o caldo, que era de galinha e rescendia'. Há anos que o fidalgo não sentia aquela fome. E foi quando, 'abalando o sobrado', surgiu a 'rija moça de peitos trementes' que pousou sobre a mesa uma travessa a transbordar de arroz com favas'. Daquelas favas, 'nem em Paris' – 'Oh que fava! Que delícia!' O prato ficou na ementa da região. Manuel Monteiro, fogueiro reformado, residente no cenário de Tormes, trata por tu o arroz com favas. Cozinhava-o a bordo, na caldeira da 'marrona'" (J.P. Guerra, anexo 2: 112).

Também no romance em análise, é possível encontrar a componente textual equivalente à voz *off* do jornalista:

> "Depois, desconfiado, provou o caldo, que era de galinha e rescendia. Provou – e levantou para mim, seu camarada de misérias, uns olhos que brilharam, surpreendidos. (…) Foi ele que rapou avaramente a sopeira. E já espreitava a portadora dos pitéus, a rija moça de peitos trementes, que enfim surgiu, mais esbraseada, abalando o sobrado – e pousou sobre a mesa uma travessa a transbordar de arroz com favas! (…) Depois de um brado: – Ótimo!... Ah, destas favas, sim! Oh que fava! Que delícia!" (Queirós, 2009: 146)

A alusão ao arroz de favas, enquanto prato que integra a ementa da região, é uma referência que se apresenta alicerçada nas palavras de Jacinto e no contexto d'*A Cidade e as Serras*, sendo que a linguagem utilizada neste momento da peça não é acompanhada por uma sonoplastia complementar que enriqueça a palavra falada. O discurso segue com as declarações de Manuel Monteiro e de Maria da Graça Sousa Pinto, para confirmar que este cenário de "ficção ou de realidade, ainda está de pé, em Tormes" (João Paulo Guerra).

Tal como já foi referido no introito relativo a este subponto, um dos últimos momentos focalizados por João Paulo Guerra, que encontra analogia com a obra queirosiana, está associado ao "vinho verde, fresco e frutado", produzido na Quinta de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro. Neste sentido, a voz *off* do jornalista, explica que:

> "A quinta, localizada na fronteira do vinho generoso e numa zona de transição entre o Verde e o Maduro, produz hoje um vinho verde, fresco e frutado. Onde há um século 'vicejava fartamente uma horta', perto de uma 'fontinha rústica' de onde corria 'um longo e rutilante fio de água', só se avista hoje a plantação da vinha de Tormes. A eira, 'velha e mal alisada', ainda lá está 'dominando o vale'" (J.P. Guerra, anexo 2: 112).

Através destas linhas sonoras, a alusão ao vinho verde faz-se acompanhar de cinco expressões registadas textualmente, sendo que apenas uma delas apela à perceção sensorial auditiva: o "longo e rutilante fio de água". Tendo em consideração que a água funciona como alicerce da paisagem sonora original, e de que ainda hoje é o tipo de som que proporciona maior prazer ao ser humano, permitimo-nos questionar se a opção de Eça de Queirós foi ou não arbitrária. Será que a sonorização literária da água foi intencional, ou o processo de escrita queirosiano é, no concernente à transposição dos sentidos para a palavra impressa, fruto de uma opção meramente intuitiva? Ao passo que as restantes descrições contemplam o sentido visual ('vicejava fartamente uma horta', 'fontinha rústica') e táctil ('velha e mal alisada'), o correr do "longo e rutilante fio de água", embora não seja constituído por elementos que permitam uma sonorização explícita, parece invocar a audição do movimento da água.

Depois de concluída a voz *off* do jornalista, explicitada no parágrafo supra, emerge o som dos passos de João Paulo Guerra e de Maria da Graça Sousa Pinto, que se dirigem rumo à vinha da quinta de Vila Nova. Ao longo desta passagem nota-se a predominância de sons extraídos de elementos da natureza, como é o caso do som da água emitido pela

ribeira existente no local. Ao longo da descrição da vinha, feita por Maria da Graça Sousa Pinto, surge a referência à imagem do cemitério que pode ser visto a partir daquele "lugar", e no qual se encontram os restos mortais de Eça de Queirós. Em concordância com esta referência, emerge o instrumental *Balada do Rio Grande*, de Rao Kyau, prosseguido pela voz do jornalista, com a informação da data de nascimento e morte do escritor realista:

> "Ali descansa entre os seus, José Maria Eça de Queirós, 1845 – 1900. Mas Tormes não é apenas uma memória de pedra: é hoje a sede da Fundação Eça de Queirós. A casa e a quinta marcam ainda toda a vida do lugar de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro, desde que Jacinto, cansado de civilização, suspirou em Tormes 'como quem enfim descansa', deixando para trás os trezentos e oito tratados de astronomia que não lhe tinham deixado ver as estrelas do céu. A herdeira de Tormes e presidente da Fundação não encontrou a casa como nos tempos de Jacinto: 'medonha', um 'pardieiro'. Mas ainda testemunhou e protagonizou as alterações para fazer de Tormes uma casa habitável" (J.P. Guerra, anexo 2: 112-113).

O fragmento de palavra falada acima exposto encontra similitude no registo textual queirosiano, nomeadamente no cansaço da civilização testemunhado por Jacinto e na contemplação do "sumptuoso céu de Verão", que culminou na constatação de que os "trezentos e oito tratados de astronomia" não constituíam um fator imprescindível para a observação dos pontos de luz que habitavam no céu:

> " – Oh Jacinto, que estrela é esta, aqui, tão viva, sobre o beiral do telhado?
>
> – Não sei… E aquela, Zé Fernandes, além, por cima do pinheiral?
>
> – Não sei.
>
> Não sabíamos. Eu, por causa da espessa crosta de ignorância com que saí do ventre de Coimbra, minha Mãe Espiritual. Ele, porque na sua Biblioteca possuía trezentos e oito tratados sobre Astronomia, e o Saber, assim acumulado, forma um monte que nunca se transpõe nem se desbasta" (Queirós, 2009: 148-149).

As várias fases que constituíram as alterações feitas à casa de Tormes, que é hoje a sede da Fundação Eça de Queirós, são descritas por Maria da Graça Salema de Castro, sendo que a referência ao facto de a mesma casa ser agora "um ponto no mapa do turismo rural" é a informação que se segue na voz de João Paulo Guerra:

> "As pedras e os tempos em Tormes: o velho casarão dos Jacintos está a caminho de ser um ponto no mapa do turismo rural. 'Eis a civilização', comentaria, atordoado, Zé Fernandes. Mudaram-se os tempos, ficaram as pedras, a memória e as pessoas" (J.P. Guerra, anexo 2: 113).

Relativamente a este último trecho importa acrescentar que pela primeira vez, ao longo da reportagem, o enobrecimento da civilização desponta na voz de Zé Fernandes. Ainda que ao longo do romance esta personagem faça inúmeras vénias aos confortos da cidade e ao mérito das pessoas que nela habitam, até ao momento, os laivos de apreciação e de desalento no concernente à civilização tinham sido tecidos por João Paulo Guerra, em associação ao Príncipe dos Campos Elísios, Jacinto.

Depois da última declaração de Maria da Graça Salema de Castro, a reportagem prossegue com o instrumental de Debussy, *Prélude à la Prés-Midi d'un Faune*, já anteriormente utilizado. Neste contexto, permitimo-nos afirmar que esta reutilização de um instrumental que marcou grande parte do início da peça poderá estar associada à necessidade de alertar o ouvinte para o fim da estória. A conclusão de um ciclo que começa e termina no mesmo espaço: na paisagem serrana da Quinta de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro, mais conhecida por Tormes.

Esta recuperação do instrumental, que parece anunciar o desfecho da peça, é acompanhado pela voz *off* de João Paulo Guerra, cujo teor da palavra falada circunda as ideias chaves que permanecem retidas na mente de quem leu a obra queirosiana, e que deverão também ficar presentes no ouvido de quem escuta a sua adaptação sonora:

> "Numa visão não literária da realidade, Eça de Queirós escreveu sobre o reverso da beleza de Tormes, descrevendo a miséria e a imundice das casas da aldeia. Jacinto, por sua vez, descobriu a fome e a miséria dos caseiros de Tormes, paredes-meias com 'a esplêndida segurança dos seus cento e nove contos de renda': 'É horrível, Zé Fernandes, é horrível'. A conversão do Príncipe dos Campos Elísios passou pela reforma social da quinta e do

> lugar. Chegou a afirmar-se na serra 'que aquele bom senhor era el-rei D. Sebastião que voltava'. Afinal, 'na serra ou na cidade cada um espera o seu D. Sebastião'. E o fidalgo de Tormes correspondia a essa espécie de lembrança, como a Lotaria da Misericórdia, tal a generosidade com que deu a volta à dura vida dos caseiros" (J.P. Guerra, anexo 2: 113).

A descoberta, por parte de Jacinto, da "fome e da miséria dos caseiros", encontra registo no décimo capítulo da obra queirosiana, em que o Príncipe dos Campos Elísios afirma:

> "Que miséria, Zé Fernandes, eu nem sonhava…Haver por aí, à vista da minha casa, outras casas, onde crianças têm fome! É horrível…" (Queirós, 2009: 202)

A conversão de Jacinto – expressa no discurso adaptado de João Paulo Guerra – e a comparação do seu historial ao de el-rei D. Sebastião, encontra correspondência no final do décimo primeiro capítulo d'A *Cidade e as Serras*, onde é descrito o "crescimento da popularidade" de Jacinto, percecionado como "um rei fundador de um reino, e grande edificador" (Queirós, 2009: 206):

> "E eu mesmo me impressionei quando o Melchior me contou que o João Torrado (…) morador misterioso de uma cova no alto da serra, por toda a serra afirmava que aquele bom senhor era el-rei D. Sebastião, que voltara!" (Queirós, 2009: 209).

Esta contextualização, feita em conformidade com o enredo do romance em análise, volta a dar espaço ao testemunho de Maria da Graça Sousa Pinto, que hoje fala por intermédio das vozes daqueles que a criaram, mas também por situações de miséria que presenciou naquela região. A generosidade de Jacinto d'*A Cidade e as Serras* teria sido necessária em algumas ocasiões, mas o facto de esse ser um fragmento que pertence ao papel e não à realidade, integra a abordagem ulterior feita por João Paulo Guerra:

> "Eça de Queirós não seguiu o percurso do seu Jacinto. Rematando uma carta para a mulher em Junho de 1898, prometia não se demorar em Tormes mais que 'dois ou três dias'. Depois, 'Lisboa, e querendo Deus, logo Paris a seguir'. A conversão da personagem Jacinto não converteu o autor, Eça de Queirós, tal como a realidade da vida na serra não se converteu por obra e graça da ficção. Um século depois, a bisneta da

> caseira de Tormes está dividida entre o reboliço da Cidade e o 'atraso de vida' das Serras" (J.P. Guerra, anexo 2: 114).

As declarações de Maria da Graça Sousa Pinto surgem de novo para afirmar a forma como se encontra distanciada das cidades. Ainda que confesse conhecer mal Lisboa e Porto, a bisneta da caseira de Eça, explica que tal se deve ao facto de ter passado grande parte da sua vida a trabalhar no campo. (23'50) Quando interpelada pelo jornalista sobre se preferia viver na cidade ou nas serras, Maria da Graça confessa que não se imagina a viver no centro de uma metrópole como o Porto, mas considera que Vila de Baião ou Marco de Canavezes seriam duas possibilidades aceitáveis.

Um aspeto que vale a pena destacar prende-se com a justificação apresentada pela entrevistada, relativamente à atmosfera acústica predominante na cidade e nas serras. Maria da Graça salienta o facto de já se encontrar acostumada ao silêncio do campo, e que o ruído da cidade lhe causa "confusão"[68]. Por outro lado, acrescenta que permanece no campo por se encontrar estabelecida no local há muitos anos, mas compreende que a juventude não o faça. De acordo com a entrevistada não há empregabilidade naquela região e, nessa medida, são escassos os motivos que podem prender os jovens às serras.

Esta última declaração, concluída com a introdução do instrumental *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy, é aproveitada pelo jornalista, no sentido de remeter o ouvinte para os intuitos que justificaram a opção feita pelo protagonista da obra queirosiana:

> "Jacinto fez o percurso em sentido contrário: renunciou às mentiras da Civilização. Adeus cidade. 'Adeusinho, até nunca mais'. Das janelas abertas do castelo da Grã-Ventura, Tormes 'entrevia uma outra vida, que não anda somente cheia do homem e do tumulto da sua obra'. Refugiou-se na serra, 'no solo eterno e de eternal solidez', nas coisas simples e naturais, fugindo ao 'horror das cidades', onde perdia o apetite e bocejava, sofrendo de fartura, embaraçado de viver, cansado, entre as almofadas do

[68] Enquanto a entrevistada afirma que "o ruído da cidade lhe causa confusão", o som de fundo predominante é caracterizado pelo piar de um pássaro (24.00 - 24.29). No entanto, uns segundos depois, esse som é suplantado pelo ruído de fundo de uma motoreta (24.30 – 24.45).

> diva, da vida 'escorregadia e fácil' e das 'flores da civilização'- 'Uma seca! Uma maçada!" (J.P. Guerra, anexo 2: 114).

A voz *off* do jornalista é seguida do ambiente sonoro predominante nas grandes cidades, frequentemente caracterizado pelo som caótico das buzinas dos carros, que ecoam no reboliço imposto pela rotina do quotidiano dos transeuntes. São estes trinta e três segundos de ruído que criam a esfera envolvente para o desfecho da reportagem.

Ao longo das considerações anteriormente tecidas foram apresentadas algumas das relações verificadas entre a obra literária de Eça de Queirós e a sua consequente correspondência com a reportagem radiofónica de João Paulo Guerra. Não obstante, ficou por clarificar a questão proposta no segundo parágrafo deste subponto: será que as descrições queirosianas são naturalmente sonoras, ou a sua extrapolação para o meio radiofónico pressupõe uma adaptação pertinente em virtude das restrições impostas pela linguagem da rádio?

Uma vez que a mesma questão contempla duas abordagens distintas permitimo-nos direcionar o leitor para um primeiro patamar de elucidação, correspondente à sonoridade existente nos registos textuais de Eça. Relativamente a este aspeto, verificamos, em articulação com a análise empírica apresentada, que o pendor estilístico e verbal do escritor realista é marcadamente influenciado pela musicalidade da sua construção frásica.

Fundamentamos o primeiro estágio de resposta à questão patenteada com a referência ao estilo, à temática e à informação pertencentes à linguagem do romance queirosiano, de acordo com a obra *Língua e Estilo de Eça de Queirós: Elementos Básicos*, da autoria de Ernesto Guerra Da Cal.

Tal como foi descortinado no segundo capítulo da presente dissertação, a literatura de Eça de Queirós foi primeiramente influenciada pelos movimentos realista e naturalista, e por escritores como Gustave Flaubert e Émile Zola. A evolução para um "realismo imagístico", constatado numa fase posterior do seu trabalho, imprimiu à estrutura do seu estilo e linguagem um sabor poético, ainda que a sua fidelidade à prosa permanecesse incólume. É precisamente este teor poético, também presente n'*A Cidade e as Serras*, que permite a perceção da realidade por intermédio dos sentidos. Tal como é possível constatar ao longo deste terceiro capítulo, a dimensão sensorial das descrições do escritor

acompanham o romance semipóstumo realçando a panorâmica do discurso narrativo e a sua paisagem, condensadas numa prosa que prende o leitor ao mundo sonoro e visual da mensagem transmitida.

A certeza de que a frase queirosiana é edificada a partir de uma corrente de signos verbais evidencia, no entender de Ernesto Guerra Da Cal, "subestruturas sintáticas, fonéticas e semânticas, que veiculam o substrato informativo do seu estilo", sem deixar de parte o "substrato imagístico" responsável pelo "teor poético da novelística, de tudo aquilo que o conto ou romance comunica" (Guerra da Cal, 1981: 23). Desta forma, encontramo-nos perante os contornos de uma mensagem, cujo *status* marcadamente estético interfere não só na construção da arquitetura estilística, mas também no rigor dos critérios selecionados no momento da sua criação. A subordinação do conteúdo semântico da sentença literária à expressividade temática, na qual a primeira se encontra inserida, atribuem à sua componente estilística não só uma simbologia movida pela capacidade referencial da frase literária, mas também um caráter essencialmente expressivo ao nível imagético. O poder invocador das imagens literárias, intimamente associado ao ritmo e "ao efeito prosaico da cadência sentencial" conferem uma "tonalidade musical" a uma determinada frase, reforçando em simultâneo a sua própria estrutura. A propósito da musicalidade da prosa queirosiana e do pendor imagético das suas descrições, parece-nos pertinente voltar a citar Ernesto Guerra Da Cal, que a partir das características anteriores destaca a prosa do escritor realista dos restantes autores da sua época:

> "Daí a inferência a de que a prosa de Eça se distingue da linguagem dos seus contemporâneos, pelo efeito singular da síntese obtida, entre o grau supremo de musicalidade verbal e a plenitude da saturação significativa. É claro que ambos esses fatores não seriam suficientes para nos explicar o encanto exercido pelo romancista, se não se acrescenta a eles o manuseio queirosiano da carga energética das imagens" (Guerra Da Cal, 1981: 25).

A sonoridade (ou a musicalidade) da palavra literária de Eça de Queirós é, de acordo com as referências anteriores, um dos atributos estilísticos da sua prosa, embora a sua reprodução integral em contexto radiofónico não seja propriamente linear, ou até viável, do ponto de vista da audiência à qual é destinada e dos condicionalismos profundamente agregados ao meio de comunicação em causa. Um dos fatores que, no nosso entender, poderá explicar esta impossibilidade de extrapolar a "estilística não-linear" da literatura

queirosiana para a linguagem da rádio, prende-se com o elevado grau entrópico presente na construção da frase literária. Muito embora, neste último caso, a entropia relativa da fonte corresponda ao seu elevado teor de originalidade e, consequentemente, a uma maior quantidade de informação transmitida, por outro, a sua adaptação à linguagem radiofónica pressupõe a inserção de uma dose de redundância – responsável pela inteligibilidade da mensagem veiculada –, o que implica a perda dessa mesma originalidade e a redução da quantidade de unidades informacionais tecnicamente transferidas.

Não obstante, permitimo-nos reconhecer a natureza subjetiva da produção estética do escritor lusitano, e a sua tendência para a construção de um retrato polifónico da palavra impressa. O resultado desta disposição coincide com a oscilação (in) consequente entre "a expressividade temática" e a "forma musical" de uma frase, submetida a uma considerável transformação sintática e semântica. Esta "estética do rigor estilístico" que faz com que "cada palavra, na frase, exerça uma função sintáxica e semântica, controlada subjetivamente pelo escritor" é apresentada por Ernesto Guerra Da Cal ao qual temos recorrido com frequência ao longo da última parte deste quarto capítulo:

> "Nesta temática, a ordem lógica dos períodos sofre torturas sintáxicas e deformações semânticas, para atingir o objetivo visado pelo contraponto verbal na organização das estruturas sonoras. A polifonia contrapontística, em Eça, resulta de normas flexíveis e subtis de composição verbal. Não há verdade em arte, mas prazer, tonalizado intelectualmente, ou ideia, embora tonalizada afetivamente" (Guerra Da Cal, 1981: 32).

As qualidades acústicas, visuais, olfativas e tácteis constatadas na literatura queirosiana contribuem para uma "orquestração verbal" harmoniosamente entrosada com "a linha melódica da frase" mais do que com o seu "sentido". É neste contexto, que o elemento material é convertido em elemento expressivo, responsável pela carga imagética da palavra escrita.

No caso d'*A Cidade e as Serras*, a componente expressiva das temáticas abordadas pelo escritor são reaproveitadas por João Paulo Guerra, que a partir da reprodução de determinados fragmentos da obra semipóstuma consegue preservar um conjunto polifónico de elementos textuais registados por Eça, sem deixar de os adaptar às especificidades da linguagem radiofónica. Desta forma, "o princípio melódico, na sua profundidade e altura, a estrutura tonal realçada através do detalhe e do ornamento", e

todos os "elementos sonoros e musicais da prosa construtiva de Eça" convergem num universo auditivo peculiar, que edifica a realidade por intermédio da paisagem sonora de Santa Cruz do Douro, e reconstrói a ficção através das personagens que um dia lhe deram vida no domínio imaginário do escritor lusitano.

Depois da observação da sonoridade da literatura queirosiana e da sua adaptação à linguagem radiofónica, importa analisar a paisagem sonora da reportagem *A Cidade e as Serras* em concordância com os sistemas de classificação propostos por Schafer em *The Tuning of the World* (1977). No sentido de avaliar a "composição musical" que se desdobra constantemente em torno do indivíduo, o compositor canadiano propõe um conjunto de sistemas de catalogação de sons, que permitem classificar a paisagem sonora em função das suas características físicas (acústica); das suas faculdades psicoacústicas; da sua componente semântica ou semiótica, e ainda de acordo "com as suas qualidades emocionais ou afetivas" (Schafer, 1997: 189). Da mesma forma que este sistema fornece as coordenadas para a avaliação de vários aspetos da paisagem sonora mundial, considerámos que, no âmbito da presente dissertação, a mesma opção poderia ser útil em aplicabilidade à análise da paisagem sonora d' *A Cidade e as Serras*.

Propomos, neste contexto, o estudo dos sons fundamentais; dos sinais; das marcas sonoras; das qualidades estéticas; das figuras, fundos e campos; da música e da perceção auditiva; da perspetiva e dinâmica; dos gestos e texturas; dos aspetos morfológicos; do simbolismo dos sons utilizados e do ruído intencional e não intencional, enquanto elementos sonoros que acompanham a peça de João Paulo Guerra.

3.2.2 Sons Fundamentais

Os sons fundamentais de uma paisagem sonora são os sons criados pela sua geografia e pelo seu clima. Tal como afirma Schafer, este tipo de sons são importantes por contribuírem para "delinear o carácter dos homens que vivem no meio deles" (Schafer: 1997: 26). Na linguagem radiofónica corrente, os sons fundamentais podem ser equiparados aos típicos "sons de fundo".

Numa primeira fase de análise da reportagem radiofónica de João Paulo Guerra, foram identificados como sons fundamentais os sons da natureza (ribeira, pássaros) e o som da televisão que acompanha o fundo de uma determinada entrevista.

Tal como é confirmado pelo jornalista João Paulo Guerra a gravação destas sonoridades foi feita no local sendo que o seu caráter original foi preservado, ainda que possam ter sido efetivadas algumas alterações relativas à sua intensidade, em adaptação ao contexto no qual o próprio som foi inserido na peça radiofónica:

> "Sim, os sons foram todos captados no local. (…) Eu estava inteiramente virado para aqui, empenhado naquilo. E portanto, acabava de jantar e ia para casa e gravava os pés no chão, o som dos cães a ladrar, ou não sei que mais…achava que tudo aquilo podia vir a ter qualquer utilidade para reconstituir aquele tipo de ambientes" (João Paulo Guerra)

Outro dos sons fundamentais que surge ao longo da reportagem em análise é o som da televisão, que emerge como fundo da entrevista do fogueiro Manuel Monteiro.

Ainda que o som da televisão, que acompanha as declarações de Manuel Monteiro, não seja proveniente da geografia e clima da região, as suas características acústicas inserem-se no típico "som de fundo" remetendo o ouvinte para o ambiente onde a entrevista foi feita. Não obstante a imprescindibilidade deste fundo para o destaque da figura em causa, importa acrescentar que, embora as declarações sejam percetíveis, a voz do entrevistado não se apresenta absolutamente limpa pela interferência de um ambiente acústico, cuja componente audível se entrecruza com um tipo de som que aprendemos a ignorar. O ruído poderá emergir, neste caso, como uma das contrapartidas deste som fundamental.

3.2.3 Sinais

Os sinais são os sons "destacados" e que podem ser "ouvidos conscientemente". Em relação aos sons fundamentais, e nos termos da psicologia da perceção visual, os sinais podem ser comparados às figuras que se destacam em relação ao fundo.

Em *A Cidade e as Serras,* permitimo-nos classificar o som do comboio e o som dos passos na esfera daquilo que Schafer entende por sinais sonoros. De acordo com as justificações apresentadas por João Paulo Guerra, ambos têm como função primordial transmitir ao ouvinte a ideia de que está a ser feita uma deslocação de um sítio para outro.

O jornalista afirma que a opção pelo som do comboio não foi meramente intuitiva e acrescenta que este som "faz a transição entre uma música citadina, composta por Debussy, para alguém que está em viagem, e que vai deslocar-se de um lado para o outro. (…) O comboio diz onde é que chega. A seguir à chegada do comboio … comboio a aproximar-se … Debussy… Cansado de civilização, saturado de tédio … deixa Paris … Isto tem a ver com aquele citadino, que eu identifico com a música do Debussy (parisiense e tal), que viaja no *Sud Expresso* em direção ao Douro. E portanto, dá-me a deslocação

dele no comboio. E depois isto liga com a historiadora da CP, a dizer que aquilo era possível. Aquela viagem nem sequer era ficção. Aquela viagem não era uma ficção do Eça, era possível fazer aquela viagem naquele tempo preciso. E daí passo para a viagem propriamente dita, o que é que ele teve que fazer, que transbordos é que ele teve que fazer, até o comboio chegar a Santa Cruz do Douro e (as personagens) desembarcarem".

De acordo com Mario Kaplún, em *Produccion de Programas de Radio: El Guión - La Realización*, os sons que integram uma reportagem radiofónica possuem várias funções. No caso do som do comboio, a função evidenciada pelo autor está associada à narrativa da peça radiofónica, ou seja, na presente reportagem, o som do comboio serviu como "passagem" de uma cena para outra. A este propósito, Kaplún ilustra a função narrativa de uma amostra sonora através da exemplificação do som do comboio, que se aplica perfeitamente ao caso em análise:

> "Se uma cena termina com um comboio que parte e a próxima começa com a entrada do comboio na estação, esses dois sons explicam que os viajantes, depois de terem concluído a sua viagem, estão agora a chegar ao destino" (Kaplún, 1999: 214).

Para além de um sinal sonoro como o do comboio verifica-se, numa fase mais avançada da peça, o som dos passos do jornalista e de uma das entrevistadas que o acompanhava.

Quando questionado sobre se o som dos passos foi gravado intencionalmente ou enfatizado num estágio posterior da montagem da reportagem, João Paulo Guerra afirma "que não ia a gravar os passos" e acrescenta:

> "Eu até disse que uma vez ia para casa com o gravador pendurado e ia a gravar os passos no chão. E fiquei ali com aquele som de reserva para qualquer outra coisa. Mas isto, eu ia com ela a falar. E portanto, devem ter ficado ali os passos que depois provavelmente, na montagem, a gente subiu um pouco o som para dar aquela (sensação de) deslocação de um lado para o outro" (J.P. Guerra, anexo 3: 128).

Tendo em consideração que a inserção deste tipo de som na reportagem foi intencional - não no momento da sua captação, mas na sua montagem e edição – voltamos a recorrer às formulações tecidas por Mario Kaplún, pelo facto de este afirmar que outra das funcionalidades das sonoridades que integram uma peça radiofónica é a sua função

ambiental ou descritiva. No caso do som dos passos, poder-se-á constatar uma função descritiva pelo facto de esse sinal ter sido utilizado enquanto "cena de fundo", com uma "finalidade fotográfica ou realista". Embora na altura da gravação, o som dos passos fizesse parte do acompanhamento do diálogo entre jornalista e entrevistada, no momento da edição esse mesmo sinal sofreu uma amplificação, cujo objetivo foi a transmissão de um efeito de deslocação no espaço. Tal como afirma Kaplún, este tipo de som tem que integrar uma peça, embora a sua intensidade não deva ser demasiado forte "para não se sobrepor às vozes e não impedir a continuidade do diálogo". O autor acrescenta que "a rádio veio para enfatizar os sons de aviso, que dificilmente seriam ouvidos, como o som dos passos ou das portas a ranger" (Kaplún, 1999: 212).

3.2.4 Marcas Sonoras

As marcas sonoras referem-se a todos os tipos de som característicos de uma determinada comunidade, e cujas qualidades acústicas são suficientemente significativas para o povo de um determinado lugar, que esteja a ser representado em termos sonoros.

Para a análise da reportagem *A Cidade e as Serras*, permitimo-nos articular o conceito de marcas sonoras, proposto por Schafer, com o sotaque das pessoas de Santa Cruz do Douro – a zona geográfica retratada pelo jornalista. A propósito de uma das primeiras contextualizações espaciais, que surge logo nos primeiros minutos da reportagem, João Paulo Guerra ressalta o sotaque dos entrevistados que a integram como componente fundamental para remeter o ouvinte a um determinado local:

> "A série chama-se *Viagens com Livros* e portanto eu começo por dizer onde é que estou, para onde vou, e com quem, quem é que eu levo comigo. Levo comigo o Eça de Queirós, o livro do Eça de Queirós. E vou ler aquele livro no local onde ele se passa, e com pessoas do local. Aquele sotaque da empregada é fantástico. Aquilo dá absolutamente autenticidade àquela paisagem e àquela descrição que eu estou a fazer. Dá-lhe uma grande autenticidade, e situa as pessoas ali: "olha, é nesta terra onde se fala assim, naqueles lugares onde se fala assim, e tal". Ela tem uma voz até muito límpida e clara, embora às vezes fosse difícil de acompanhar porque ela virava-se para o lado e apontava e tal, e eu tinha que ir com o microfone atrás dela (risos); e perdia às vezes um bocadinho de clareza, mas acho que tudo isto situa as pessoas. Onde é que estamos? Estamos aqui, estamos numa margem

do rio Douro, numa encosta sobre o rio; a terra tem um nome, o Eça deu-lhe outro, estamos num cenário que o Eça aproveitou para contar uma história, que se passou, efetivamente ou não, mas que tem algum substrato real. E o primeiro substrato real é a paisagem, é o local, é o sítio, ao qual ele dá outro nome, mas aquele sítio existe" (J.P. Guerra, anexo 3: 123).

3.2.5 Qualidades estéticas do som

O estudo das qualidades estéticas do som é um campo marcado pela subjetividade. A divisão tradicional da investigação em torno do som e a sua análise de uma forma isolada por disciplinas como a acústica, a psicoacústica, a semântica e a estética, suscita alguns problemas que, de acordo com Schafer, estão associados à insuficiência de *interfaces*. Para além disso, as diferentes respostas estéticas que podem ser ocasionadas perante uma determinada amostra sonora interferem na precisão de uma conclusão categórica, pela diversidade de significações que a emissão de um único som pode despertar no indivíduo. No caso de uma amostra sonora como a buzina de um carro, por exemplo, uma perspetiva acústica vai caracterizar esse som como um "estado estacionário, reiterativo, com uma frequência predominante de 512 hertz; 90 decibéis"; por outro lado, uma disciplina como a semântica cria dois contextos possíveis para a interpretação deste tipo de som: "Saia do meu caminho!" ou "Acabo de me casar!. Do ponto de vista estético, se a possibilidade "saia do meu caminho!" remete para a perceção do "desagradável e do aborrecido", a opção "acabo de me casar" confere um tom "festivo e excitante" (Schafer, 1997: 209).

No caso da reportagem radiofónica em análise, a utilização do som das buzinas na construção do seu desfecho tem uma componente simbólica forte e, talvez por isso, não seja necessariamente percecionada como desagradável para o ouvinte. A integração daquele tipo de som foi doseada em intensidade, e adaptada a uma construção sonora da realidade que não culminasse em fator de ruído. A situação de caos é evidente, mas assume-se enquanto representação de uma ideia presente na mente do indivíduo citadino (que a experiencia diariamente) ou do indivíduo das serras (que tem conhecimento do transtorno provocado por aquele tipo de som, embora não contacte com essa realidade com tanta frequência). Os efeitos estéticos distintos que este tipo de som produz, enfatiza a funcionalidade e imprescindibilidade da contextualização e da semântica na preservação

da identidade de uma determinada amostra sonora, salvaguardando-a de uma eventual perceção equivocada.

Podemos concluir que a função da paisagem sonora na reportagem radiofónica é fornecer uma determinada perspetiva da realidade através da utilização de um tipo de som (com significados distintos) que quando inserido num determinado contexto providencia uma perceção concordante com o ângulo de abordagem da peça produzida pelo jornalista. Tal como as notícias são construções sonoras da realidade, também as reportagens, através do espólio sonoro selecionado, funcionam como plataformas para a reconstituição de fragmentos do quotidiano que quando submetidos a um dado contexto ganham a forma pretendida pelo jornalista.

3.2.6 Figura, Fundo e Campo

De acordo com Schafer, os termos figura, fundo e campo "fornecem uma estrutura para organizar a experiência" (Schafer, 1997: 215), sendo a figura definida como o "foco de interesse" que corresponde ao "sinal" ou à "marca sonora", o fundo ao "cenário ou contexto", e o campo caracterizado pelo "lugar onde todos os sons ocorrem, a paisagem sonora" (Schafer, 1997: 214).

Para a análise da presente reportagem poder-se-ão destacar como figuras, a palavra falada (declarações dos entrevistados, voz do jornalista) e o som do comboio (sinal sonoro); como fundo, o ambiente sonoro circundante (caracterizado pelo som dos pássaros, da ribeira ou do televisor); e como campo, o local onde ocorreu todo o processo de recolha de sons (Santa Cruz do Douro, também conhecida por Tormes).

3.2.7 Música e Perceção Auditiva

A peça radiofónica em análise tem início com um instrumental de Claude Debussy (1862 – 1918), intitulado *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* que, aliás, torna a ser retomado na parte final. Esta composição musical articula instantes de tensão e de distensão tonais, com a sugestão de uma imagem sonora, inerente à pulsão curiosa de saber que tipo de informação será introduzida.

Se tivermos em consideração que uma das contribuições de Debussy para a modernidade musical esteve intimamente associada à conceptualização de tempo, a opção por parte do jornalista pela integração de um instrumental da autoria deste compositor apresenta-se em absoluta conformidade com a temática da própria peça. Isto porque, para a reprodução radiofónica de uma obra como *A Cidade e as Serras*, importa ter em linha de conta não só a correspondência entre as paisagens sonoras descritas na prosa queirosiana e a sua extrapolação sonora, mas também a uniformidade das escolhas musicais, que ao contribuírem para preencher o restante ambiente sonoro, deverão envolver e remeter o ouvinte para a esfera das sensações gravadas na memória. É exatamente essa viagem, temporalmente organizada, que o instrumental de Debussy permite.

Quando questionado sobre a opção por um instrumental, em detrimento de qualquer outra canção que envolvesse a palavra falada, João Paulo Guerra afirma que "o instrumental adequa-se mais porque sustenta uma introdução que chama a atenção e depois porque não perturba a narração. Se for uma canção há ali uma mistura de palavra, que perturba a narração e que distrai o ouvinte da narrativa" (J.P. Guerra, anexo 3: 122).

Relativamente à escolha específica desta composição musical de Debussy, o jornalista recorda ter considerado que aquela faria "uma boa ligação" com o contexto descritivo e acrescenta:

> "O Debussy é um contemporâneo desta narrativa, do próprio Eça, de Paris, tem coisas como o *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, que é uma coisa pastoril, e que foi escrita por um citadino, uma música que tem aquele lado pastoral, do bosque, sobre o qual ele compõe; e portanto, achei que era uma boa opção. Não traía o espírito da época, pelo contrário, completava-o, ilustrava bem o espírito daquela época e que fazia uma boa transição entre Paris: Paris, de onde vinha o fidalgo para se instalar no campo onde ele vai encontrar a casa de família meia arruinada" (J.P. Guerra, anexo 3: 122).

A funcionalidade da música, quando utilizada no contexto da reportagem radiofónica, é outra das temáticas abordadas por Mario Kaplún. Na sua obra *Producción de Programas de Radio*, já referenciada anteriormente, Kaplún encontra na música as funções gramatical, expressiva, descritiva, reflexiva e ambiental. A função gramatical funciona como "signo de pontuação" permitindo "separar secções ou blocos de texto" e "transitar

de um assunto para outro" (Kaplún, 1999: 197); a função descritiva pretende remeter o ouvinte para o espaço e o tempo no qual ocorre um determinado evento; e a função expressiva procura apelar à emoção, através da criação de uma "atmosfera sonora", responsável por "provocar no ouvinte uma determinada identificação emocional" (Kaplún, 1999: 198).

No caso do instrumental de Debussy, e de acordo com a conceptualização criada por Kaplún, poder-se-á dizer que a função descritiva é aquela que apresenta uma maior concordância com a justificação apresentada por João Paulo Guerra. Ou seja, neste caso, o *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* sugere a descrição da paisagem sonora campestre, sem deixar de situar o ouvinte numa "época passada" (à qual pertence o próprio instrumental).

Esta sugestão imagética proporcionada pelo instrumental de Debussy, estreitamente relacionada com a paisagem sonora campestre, remete-nos para uma reflexão de Diderot que, citado por Claude Lévi-Strauss, afirma que "toda a música deve ter um sentido":

> "O que é que se diria de um pintor, que se limitasse a lançar sobre a tela traços ousados e quantidades das mais vivas cores, sem nenhuma semelhança com qualquer objeto conhecido? A aplicação faz-se naturalmente à música" (Diderot *apud* Lévi-Strauss, 1995: 63).

A certeza de que a música, tal como a pintura, deve conter em si uma representação da realidade promove, nas palavras de Lévi-Strauss, o encontro de "um conjunto de exigências de ordem semântica", que contemplem o tratamento do tema pelo artista, mas também a sua articulação com a procura de uma "harmonia formal" e de uma "disposição, sobre uma superfície, de linhas e de cores, já de si bela" (Lévi-Strauss, 1995: 62).

Ainda que aos 6'17 da reportagem radiofónica em análise, surja um outro instrumental de Debussy intitulado *Fêtes*, optamos por evidenciar de seguida a observação analítica da composição de Rao Kyau pelo facto de considerarmos pertinente a sua simbologia no contexto narrativo da peça.

A opção pela *Balada do Rio Grande*, da autoria de Rao Kyau, insere-se em concordância com a função expressiva da música. Ou seja, "ao mesmo tempo que separa cenas ou paisagens, a música comenta aquilo que é escutado, contribuindo para suscitar um clima emocional" (Kaplún, 1999: 198). A funcionalidade expressiva deste instrumental,

descrita nos termos da conceptualização desenvolvida por Kaplún, em articulação com a justificação apresentada por João Paulo Guerra, permitem-nos situar a componente estética de uma determinada escolha num patamar de análise equiparado àquele que poderia ter sido feito no âmbito de uma dimensão factual.

Tal como é possível constatar através das palavras de João Paulo Guerra, a escolha deste instrumental foi motivada por questões estéticas:

> "Esse instrumental é do Rão Kyau, chama-se "Balada do Rio Grande"… Foi absolutamente uma questão estética. É um instrumental do Rão Kyau, e foi absolutamente por dar uma boa ligação com a memória de pedra que eu falo do Eça de Queirós" (J.P. Guerra, anexo 3: 128).

3.2.8 Perspetiva e Dinâmica

De acordo com Schafer, a dinâmica encarada no âmbito da expressão musical e da perceção auditiva, apresenta-se analogamente associada ao conceito de perspetiva, introduzido na cultura europeia ao longo do século XV.

A dinâmica dos sons poderá permitir a sua formação em perspetiva numa determinada paisagem sonora. Esta questão é ilustrada por Schafer, através da citação de um técnico de efeitos sonoros – Alan Edward Beeby – que propõe a divisão da cena sonora em "três palcos" por intermédio da seleção pertinente de um conjunto de sons, que permita determinar o seu respetivo grau de importância. Beeby explica que:

> "O 'plano de três palcos' divide toda a cena sonora (chamada *scenic*) em três partes principais: o "Imediato", o "Suporte" e o "Fundo". Tome-se, por exemplo, o registo de um som de um parque de diversões. O efeito 'imediato' seria a voz do comentarista. Diretamente atrás dele viriam os efeitos 'suporte' de qualquer item das diversões da feira ao qual ele pudesse estar se referindo, seguido, em grau levemente menor, pelo efeito 'fundo' de música e ruídos" (Alan Edward Beeby, op.cit., p.12, *apud* Schafer, 1997: 221).

Partindo do pressuposto desenvolvido por Schafer, segundo o qual a paisagem sonora *lo-fi* não possui perspetiva, talvez seja pertinente questionar se a presença da dinâmica, que

dá vida à peça em análise, está associada ao facto de a sua paisagem sonora ser essencialmente *hi-fi*. Seria possível compreender a reportagem como um todo perfeitamente articulado, se a presença ininterrupta de sons não deixasse espaço ao ouvinte para "respirar" a mensagem emitida?

Ao nível da dinâmica da própria reportagem, poder-se-á sugerir, em concordância com a terminologia desenvolvida por Alan Edward Beeby, que a voz *off* do jornalista equivale ao tal efeito 'imediato', o aparecimento de um sinal, como o som do comboio, representaria o efeito 'suporte'; e o som fundamental que envolve todo o espaço acústico envolvente corresponderia ao 'fundo'. A situação anteriormente referida constitui apenas um dos exemplos, que permitem ilustrar a forma como a dinâmica sonora se apresenta evidenciada nesta peça radiofónica, para dar ao ouvinte uma determinada perspetiva da realidade (ou da ficção que nela existe).

3.2.9 Gestos e Texturas

A textura do ambiente sonoro pode ser *hi-fi*, *lo-fi*, natural, humana ou tecnológica (Schafer, 1997: 192).

Atribuir uma única textura ao ambiente sonoro da reportagem *A Cidade e as Serras* é praticamente impossível pelo facto de nela coexistirem cada uma das componentes acima referidas. Se por um lado predominam os sons naturais, característicos de uma paisagem sonora *hi-fi* (como o som dos pássaros ou da água que corre na ribeira), por outro lado verifica-se a presença de sons mecânicos (provenientes da partida do comboio ou até da buzina dos carros), de sons de entretenimento (como é o caso do ruído causado pelo som da televisão que serve de fundo às declarações do entrevistado Manuel Monteiro), ou até, ao nível da componente humana, de sons da fala (evidenciados pela oralidade do jornalista e da palavra falada das fontes, que complementam a construção da narrativa) e do corpo humano (como por exemplo, as respirações dos entrevistados, ou o som dos passos que proporcionam a sensação de deslocação no espaço).

3.2.10 Aspetos Morfológicos

Ainda que o termo "morfologia" tenha sido utilizado no século XIX por evolucionistas "no estudo do desenvolvimento das formas biológicas", Schafer adota este conceito para se referir "às formas sonoras que se modificaram no tempo e no espaço"

(Schafer, 1997: 227). A abordagem analítica da paisagem sonora da reportagem em causa adota esta última perspetiva de Schafer, no sentido de descortinar quais os tipos de sons que, numa sequência cronológica ou geográfica, sofreram consideráveis alterações. Este aspeto revela-se complexo, não só pela efemeridade que caracteriza uma avaliação temporal – isto porque "embora os sons sejam pronunciados no tempo, são também apagados pelo tempo" (Schafer, 1997: 228) –, mas também porque parte das amostras sonoras que poderiam ser objeto de estudo "soaram" num tempo em que o gravador ainda não tinha sido inventado. Neste tipo de casos, compreender a evolução de um som só poderá ser feita através de relatos literários que serão, inevitavelmente, subjetivos.

Muito embora Schafer afirme que "não é pelas batidas do coração que o pulso da sociedade deve ser medido, mas pela coreografia dos seus passos" (Schafer, 1997: 231), a utilização do som dos passos nesta peça emerge com uma simbologia específica – apresentando-se estreitamente conotado com a ideia de deslocação no espaço –, sendo que ao nível das suas características morfológicas não foi encontrado qualquer aspeto peculiar que pudesse remeter o ouvinte para um determinada época histórica.

João Paulo Guerra explica que o som dos passos foi captado enquanto caminhava juntamente com a entrevistada sobre a eira, que na altura não apresentava nenhum cereal plantado. Neste sentido, o som ecoado é o resultado sonoro do contacto dos sapatos sobre o chão de pedra:

> "Isso são os nossos passos na eira…porque a gente passa da casa, vai andando, ela vai falando, e vamos andando, e entretanto passamos para a eira, que não tem nenhum cereal lá espalhado; está só o chão de pedra da eira…antes de se chegar à vinha" (J.P. Guerra, anexo 3: 128).

3.2.11 Simbolismo dos Sons Utilizados

Aos 18'02 da reportagem *A Cidade e as Serras*, o instrumental que predominava até então é silenciado pelo som de passos, que se dirigem rumo à vinha da quinta de Tormes. Ao longo desta passagem nota-se a predominância de sons extraídos de elementos da natureza, como é o caso do som da água emitido pela ribeira existente no local. Ao longo da descrição da vinha, feita por Maria da Graça Sousa Pinto, surge a referência à imagem do cemitério que pode ser visto a partir daquele "lugar", e no qual se encontram os restos

mortais de Eça de Queirós. Em concordância com esta passagem emerge o instrumental de Rao Kyau, prosseguido pela voz do jornalista, com a informação da data de nascimento e morte do escritor realista.

A utilização do instrumental de Rao Kyau, no contexto alusivo aos restos mortais de Eça de Queirós, poderia suscitar algum tipo de questionamento relativo à articulação intencional entre o ritmo de uma determinada música e o seu tema. Neste caso, a opção por um instrumental lento – entrosado com um tema como a morte – foi apenas motivada por questões estéticas. Quando questionado sobre este aspeto, João Paulo Guerra volta a frisar que em determinados estágios da realização de uma reportagem, há opções que são meramente intuitivas e que cabe ao jornalista/sonoplasta perceberem em que medida é que uma determinada música se adequa ou não ao tema patenteado:

> "Acho que depende sempre do que é (e) em que circunstâncias é que estamos a …Olhe, há um dos livros que eu reconstituo sonoramente através disto, que é "O Dinossauro Excelentíssimo" do José Cardoso Pires, que é uma história supostamente para crianças. A história do Salazar contada através do dinossauro. O dinossauro morreu e tal (…) e eu sonorizei isso com a "Dança Macabra" do Saint-Saens, que é (…) (supostamente) uma dança de esqueletos…uma dança macabra, e com outras coisas desse género. E portanto, acho que depende tudo muito do tom: do tom da peça, do tom da reportagem, do tom do texto; acho que varia muito. Será sempre uma coisa mais ajustada para isto" (J.P. Guerra, anexo 3: 129).

O entrosamento entre a palavra falada e o contexto descritivo proporcionado pelas personagens que habitam o espaço geográfico retratado contribuem para dotar a composição musical de Rao Kyau de uma das perspetivas simbólicas apresentadas anteriormente. Não obstante, na fase final da peça em análise há mais três tipos de sonoridades que se apresentam repletas de um valor simbólico, que embora subjetivo merece ser evidenciado. O som da água, por exemplo, emerge antecedido do som dos passos e precedido da referência ao local onde se encontram os restos mortais de Eça de Queirós. Este tipo de som é revestido de um valor simbólico fortíssimo, embora a intencionalidade da sua integração naquele momento da reportagem seja, como será possível constatar de seguida, questionável.

De acordo com a investigação concebida por Schafer, o som da água (expresso na representação da chuva, das fontes, dos rios, dos mares ou cachoeiras) denota um sentido de "limpeza, purificação e renovação" (Schafer, 1997: 240). Num âmbito mais específico, e talvez mais adequado ao contexto analítico da presente reportagem, fala-se da água enquanto símbolo de eternidade e como fonte de regeneração da vida humana. A fluidez do seu movimento e o seu carácter purificador evocam a efemeridade da existência das coisas vivas, e a anulação de um passado maculado. O efeito purificador da água emerge como mecanismo responsável pela dissolução desse passado, e introduz a morte como tema. Neste contexto, nota-se uma bipolaridade simbólica que atravessa o significado do som da água aproximando-o simultaneamente da vida e da morte. A ambiguidade semântica de um mesmo símbolo é constatada por José Carlos Bruni, que no artigo intitulado "A água e a vida" afirma que "se pensarmos nas águas sombrias das profundezas do oceano, nas águas escuras dos lagos à noite, nas águas paradas e mal iluminadas em geral, elas sugerem a imagem de sepulcros, de noite eterna, de ausência de vida (isto sem falar nos efeitos destrutivos das águas violentas) " (Bruni, 1993: 62).

A aplicabilidade do significado da água enquanto símbolo de morte funciona como introito da referência aos restos mortais de Eça de Queirós, mas talvez a sua aproximação aos signos de vida ou de eternidade seja mais adequada. O som da água poderá assim ser associado à imortalização do espólio literário deixado pelo escritor, cuja memória permanece de alguma forma viva (principalmente na região de Santa Cruz do Douro), imortalizada pela presença das personagens e situações por ele criadas. O potencial simbólico que gira em torno da extensão das personagens do romance para a realidade e a certeza de que uma delas (Jacinto) corresponderia ao perfil do próprio Eça, acentua o carácter eterno da personalidade queirosiana. Não obstante, importa acrescentar que a analogia anteriormente estabelecida (entre o símbolo do som da água e a eternidade da memória de Eça) assenta apenas numa das possíveis interpretações à luz de uma dimensão simbólica puramente subjetiva. Ressalve-se que a integração deste tipo de som no decurso da presente reportagem foi meramente ocasional. Ou seja, o som registado no momento da entrevista, denota uma das características do espaço físico envolvente, sendo que a eventual simbologia sonora existente, neste contexto, resulta apenas de uma possível interpretação que o ouvinte pode, ou não, fazer.

O som do canto dos pássaros surge no final da reportagem (24'00 – 24'29), durante a entrevista feita à bisneta da caseira do Eça, Maria da Graça Sousa Pinto. No que diz

respeito ao domínio simbólico academicamente estabelecido, um dos propósitos deste som foi "orquestrar o amor" (Schafer: 1997: 253), mas no âmbito da peça de João Paulo Guerra, este tipo de sonoridade procura remeter o ouvinte para o espaço onde a entrevista se desenrola. Ainda assim, e ingressando mais uma vez na esfera das impressões subjetivas, talvez seja interessante destacar um aspeto curioso: enquanto a entrevistada afirma que "o ruído da cidade lhe causa confusão", o som fundamental predominante é caracterizado pelo piar de um pássaro para, segundos depois, ser suplantado pelo ruído de uma motoreta.

A intervenção deste tipo de ruído (o som da motoreta) permite-nos estabelecer a plataforma para a simbologia sonora da própria máquina. De acordo com Schafer, este tipo de som "simbolizou (tradicionalmente) duas coisas: poder e progresso" (Schafer, 1997: 253). Esta questão não é recente e surge ilustrada nos termos da revolução industrial. O fascínio do indivíduo citadino pela maquinaria e pela sua velocidade e eficácia contribuiu para a inserção do ruído tecnológico na vida de todos os dias, formando a paisagem sonora que conhecemos atualmente.

No caso da reportagem em análise, o som da motoreta emerge como ruído por se sobrepor a outro tipo de som. O contexto em que essa sobreposição acontece, apresenta-se imbuído de um valor simbólico interessante, por ilustrar sonora e imageticamente a realidade evidenciada pela entrevistada: "o ruído da cidade causa confusão". Neste excerto da peça, e ainda que esta opção não tenha sido intencional, o ouvinte é (quase que inconscientemente) forçado a transitar de uma paisagem sonora *hi-fi* (característica do local onde a entrevista está a decorrer) para uma paisagem sonora *lo-fi* (pertencente ao espaço sugerido/evocado através das palavras de Maria da Graça Sousa Pinto).

3.2.12 Ruído Intencional

A perfeita inteligibilidade da comunicação humana está aliada à eficácia da transmissão de uma mensagem sem a interferência de qualquer tipo de ruído. Se no âmbito da teoria matemática da comunicação, formulada por Shannon, o combate ao ruído pode ser feito através da introdução de redundância numa determinada mensagem, no concernente a uma área de estudos como a acústica, esse fator dificilmente tem a mesma aplicabilidade.

A inserção de um conjunto de sons de buzinas de carros, que ecoam em pleno trânsito, funciona bem enquanto analogia ao movimento caótico prevalecente nas grandes cidades, mas apenas porque a sua intensidade foi doseada e ajustada ao efeito pretendido pelo jornalista. A reprodução prolongada deste mesmo som na intensidade real em que este acontece poderia provocar no ouvinte uma sensação de desagrado, motivado pela incapacidade de suportar o limiar do inaudível.

João Paulo Guerra explica que a opção por este tipo de som foi intencional, estando associada ao contexto narrativo da reportagem radiofónica, mas acrescenta que foram várias as sonoridades experimentadas para transmitir o mesmo efeito:

> "Eu experimentei várias coisas, vários sons que iam, num crescendo…esses sons iam subindo e acabavam numa coisa absolutamente caótica de mistura: uma coisa ininteligível; era um barulho ensurdecedor e eu não gostei. E depois acabei por pôr aquele porque acho que é o mais incomodativo das cidades. O som mais incomodativo das cidades, acho que é o barulhão do trânsito…acho que é o que mais define a saturação e o *stress* da vida nas cidades" (J.P. Guerra, anexo 3: 132).

3.2.13 Ruído Não Intencional

O tipo de ruído associado ao som da televisão, embora seja fundamental sob pena de a sua remoção conferir um certo grau de artificialidade à entrevista, poderá interferir na absoluta clareza da audição e desviar a atenção do ouvinte. Este é um tipo de ruído que através de artifícios técnicos poderá ser atenuado, mas nunca removido na totalidade. Uma vez que, neste contexto, o som da televisão é o "fundo" da entrevista, qualquer tipo de mascaramento técnico poderia destituir a credibilidade e naturalidade da "figura" representada por Manuel Monteiro.

Conclusão

A certeza de que o estudo do ambiente acústico tem sido dominado pela "metodologia de uma ciência do real, denominada engenharia acústica", foi uma constatação tecida por Barry Truax no seu capítulo "Sonology: A Questionable Science Revisited", que integra o livro *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons* (Truax, 1999: 30). Como acrescenta o compositor e investigador canadiano, numa disciplina como a engenharia acústica o som é "tratado enquanto artefacto para ser medido, quantificado e entendido", mas pouca atenção tem sido dada à forma como os ouvintes "percecionam, entendem e agem com os sons no ambiente onde se encontram inseridos" (Truax, 1999: 30). O *World Soundscape Project* – embora tenha recorrido à engenharia acústica para usar termos como *sound signal*, *soundmark* e *keynote sound*, que permitissem identificar a importância cultural quer dos sons da cidade, quer das sonoridades de baixa frequência pretendia desapegar-se das perspetivas puramente acústicas do ambiente, para definir a paisagem sonora em concordância com a interpretação que o ouvinte faz dos sons que o envolvem. Muito embora esses sons sejam "acusticamente distintos", no âmbito dos estudos sobre a paisagem sonora, a preocupação primordial incide sobre a informação que cada uma dessas sonoridades pode transmitir ao ouvinte. Tal como acrescenta Truax, "essa informação provém não apenas da observação do padrão sonoro, mas sobretudo do conhecimento que os ouvintes desenvolvem sobre o seu contexto ambiental, social e cultural" (Truax, 1999: 31).

Ainda que a componente metodológica da presente dissertação não contemple um estudo de receção que permita confirmar as últimas palavras de Truax, entende-se que a compreensão da integração da paisagem sonora na construção discursiva da realidade em contexto radiofónico exige uma sensibilidade que admita a multiplicidade de perceções que o som pode desencadear no ouvinte quando inserido em ambientes acústicos distintos.

Através da análise da reportagem radiofónica *A Cidade e as Serras*, foi possível identificar a proeminência de sons da cidade e sobretudo de sons campestres, recolhidos com uma atitude de respeito pela fonte sonora original. Tal como foi explicitado no último capítulo, o jornalista João Paulo Guerra não recorreu a bases de dados ou a sonoridades já gravadas, mas deslocou-se à Quinta de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro, para que os sons recolhidos encontrassem uma correspondência o mais coerente possível com a

atmosfera acústica do local, verificada em 1995, e com as descrições queirosianas, corporificadas por uma observação do mesmo espaço mas que aconteceu cem anos antes. Embora esta atitude de respeito pela origem da fonte sonora se encontre intimamente associada a um dos objetivos do projeto *Viagens com Livros*, não podemos deixar de constatar a sua curiosa conexão com um dos pressupostos do *Vancouver Co-operative Radio* de Westerkamp, que embora assuma uma visão demasiado "ecológica", que acarreta condicionalismos numa futura adaptação à "arte radiofónica", contem em si algumas coordenadas, que podem ser apropriadas pelo jornalista no momento da construção sonora de uma determinada realidade. Uma delas, tal como foi referido no segundo capítulo deste trabalho, prender-se-ia com a consciência do jornalista/sonoplasta relativamente às condições sociais, tecnológicas e culturais do ambiente acústico que pretende reportar. Para Westerkamp, é esta consciência que interfere na perspetiva adotada pelos *soundmakers* no momento da gravação de uma amostra sonora. No nosso entender, esta consciência é, em parte, refletida na postura assumida por João Paulo Guerra, que para a conceção da reportagem em análise procurou conhecer, por intermédio dos sentidos, a região retratada por Eça de Queirós, não só para que as descrições textuais do romance semipóstumo encontrassem equivalência na linguagem radiofónica, mas também para que a geografia sonora de Santa Cruz do Douro pudesse ser (re)conhecida pelo ouvinte.

No concernente à sonoridade da literatura queirosiana, que ocupou grande parte do terceiro capítulo, foi possível concluir que embora os condicionalismos da linguagem radiofónica pressuponham que a adaptação da palavra escrita obedeça aos cânones que estruturam a palavra falada, a musicalidade evidenciada pelo registo estilístico de Eça de Queirós contribuiu, em larga medida, para que a reprodução integral de determinados fragmentos textuais do romance não constituíssem fatores de ruído responsáveis pela ininteligibilidade da mensagem veiculada. Ainda que o recurso ao som constitua a medida certa de redundância para a transmissão da informação pretendida, a palavra falada – e, neste caso, a musicalidade da palavra queirosiana complementada com o discurso do jornalista –, constituem o elemento diferenciador que faz d'*A Cidade e as Serras* uma reportagem rica na sua construção textual e sonora.

Analisar a reportagem de João Paulo Guerra pressupôs a sua correlação com alguns dos fundamentos que sedimentaram o projeto de Hildegard Westerkamp; a verificação da componente melodiosa da literatura queirosiana, como fator coadjuvante na adaptação de

determinados fragmentos do romance à linguagem praticada em rádio; e permitiu-nos ainda percecionar, de uma forma mais alargada, a viabilidade da inserção da paisagem sonora na produção e análise de uma reportagem radiofónica.

Esta última abordagem apresenta-se estreitamente conotada com os pressupostos balizados pelo *World Soundscape Project*. O resultado deste estudo, desenvolvido a nível internacional, foi sistematizado por Schafer na obra *The Tuning of the World*, onde o compositor propõe um conjunto de sistemas de catalogação de sons que permitem analisar diversos aspetos da paisagem sonora mundial.

Para avaliar a paisagem sonora da reportagem radiofónica *A Cidade e as Serras* optou-se pela técnica de análise sugerida por Schafer, que inclui a perceção do som do ponto de vista acústico, semiótico, semântico e estético. As categorias correspondentes a esta técnica analítica – analisadas separadamente no terceiro capítulo desta investigação – permitiram-nos examinar a paisagem sonora da peça não só consoante as suas características físicas e propriedades estéticas, mas sobretudo sobre a sua funcionalidade e significado em concordância com a intencionalidade das opções concretizadas pelo jornalista.

No caso da categoria classificatória relativa aos sons fundamentais constatou-se nomeadamente que a reportagem de João Paulo Guerra contempla não só um ambiente *hi-fi*, onde se integram os sons da natureza (como a água da ribeira a correr e o piar dos pássaros), mas também fragmentos de um ambiente *lo-fi* (como o som da televisão ou as sonoridades finais das buzinas dos carros). A coexistência de dois ambientes distintos, não teria sido possível sem que a sua adaptação não fosse feita em concordância com os cânones da arte radiofónica. Por outras palavras, foi preciso amplificar o piar de um pássaro para que ele pudesse ser discernível, e dosear em intensidade o som da buzina de vários carros para que a sua integração não culminasse em fator ruído. Ainda que ao nível musicológico a admissão da análise de vários sons de forma separada possa constituir alguns problemas, consideramos que, em consonância com o propósito da presente dissertação, esta classificação propicia um entendimento alargado sobre a fenomenologia das características de cada uma das categorias para a perceção da paisagem sonora enquanto componente interdisciplinar que merece ser considerada numa reportagem radiofónica.

O *World Soundscape Project* forneceu, por intermédio da ecologia acústica, as coordenadas para o desenvolvimento de um projeto que firmou a "paisagem sonora mundial como uma imensa composição musical" que se desdobra "incessantemente à nossa volta (Schafer, 1997: 287). A ideia de que o sujeito contemporâneo é concomitantemente público e compositor do universo acústico que o circunda, confere-lhe o peso da responsabilidade pela forma como perceciona as sonoridades nas quais tropeça diariamente. Uma maior consciência de jornalistas e sonoplastas a este respeito poderá proporcionar não só um percurso solidificado rumo à produção de conteúdos sonoros com sentido, mas também uma forma teoricamente sustentada de chegar ao ouvinte de rádio.

Referências Bibliográficas:

Aristóteles (1969), *Metafísica*, Porto Alegre, Editora Globo.

Arteaga, Juanma S. "O darwinismo e o sagrado na segunda metade do século XIX: alguns aspectos ideológicos e metafísicos do debate", *Revista Brasileira de História*, Vol. 28, nº56, 2008, pp. 371-382.

Balsebre, Armand (2004), *El Lenguage Radiofónico*, Madrid, Cátedra.

Barreiros, António J. (1971) *História da Literatura Portuguesa – Volume II – Século XVII-XX*, Braga, Editora Pax.

Berger, Peter e Luckmann, Thomas, [1966] (2004), *A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*, 24ª Edição, Petrópolis, Editora Vozes.

Bonixe, Luís, (2012) *A Informação Radiofónica: Rotinas e valores-notícia da reprodução da realidade na rádio portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.

Bruni, José C. (1994), "A água e a vida". *Tempo Social*, *Revista de Sociologia*. USP, S. Paulo, 5 (1-2): 53-65.

Cantril, Hadley (1940), *The Invasion from Mars: A Study in the Psychology of Panic*, Princeton, Princeton University Press.

Châtelet, François (1987), *História da Filosofia: de Galileu a Rousseau*, Lisboa, Círculo de Leitores.

Chauí, Marilena (2000), *Convite à Filosofia*, São Paulo, Edições Ática.

Connerton, Paul (1993) *Como as Sociedades Recordam*, Lisboa, Celta Editora.

Eliade, Mircea (1992) *O Sagrado e o Profano*, 1ª Edição, São Paulo, Martins Fontes Editora.

Ellmore, Terry R. (1991), *NTC's Mass Media Dictionary*, Illinois, National Textbook Company.

Feld, Steven (1989), "Sound" in Barnouw, Erik [et al.], *International Encyclopedia of Communications*, Oxford, Nova Iorque e Toronto, Oxford University Press.

Feld, Steven (1989), "Human Sound Communication" in Barnouw, Erik [et al.], *International Encyclopedia of Communications*, Oxford, Nova Iorque e Toronto, Oxford University Press.

Feld, Steven (1989), "Sound and Meaning" in Barnouw, Erik [et al.], *International Encyclopedia of Communications*, Oxford, Nova Iorque e Toronto, Oxford University Press.

Finnegan, Ruth (2002), *Communicating: The Multiple Modes of Human Interconnection*, Nova Iorque, Routledge – Taylor & Francis Group.

Guerra Da Cal, Ernesto (1981) *Língua e Estilo de Eça de Queirós: Elementos Básicos*, Coimbra, Livraria Almedina.

Hall, Edward T. [1959] (1981), *The Silent Language*, Nova Iorque, Doubleday – Anchor Books Editions.

Harrison, R.J (1957), *O Homem, esse Conhecido*, Lisboa, Editora Ulisseia.

Kaplún, Mário (1999), *Produccion de Programas de Radio: El Guión - La Realización*, Quito Equador, CIESPAL.

Lehmann, Gunther (1967), "Noise and Health". *The Unesco Courier*. Julho de 1967 (edição intitulada por *Noise Pollution*), pp.26-31.

Lévi-Strauss, C. (1978), *Mito e Significado*, Lisboa, Edições 70.

Lima, Luiz C. (1969) *Teoria da Cultura de Massa*, Rio de Janeiro, Editora Saga.

Locke, John (1999), *Ensaio sobre o Entendimento Humano*, São Paulo, Nova Cultural.

Machado, Manuel A. (1996), Leitura. In *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença.

Martins, Hermínio (1996), *Hegel, Texas: Temas de Filosofia e Sociologia da Técnica*, Lisboa, Edições Século XXI.

McLuhan, Marshall (1964) *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*, São Paulo, Editora Cultrix.

McLuhan, Marshall (1972), *A Galáxia de Guntenberg: a Formação do Homem Tipográfico*, São Paulo, Companhia Editora Nacional – Editora da Universidade de São Paulo.

Meditsch, Eduardo (1999), *A Rádio na Era da Informação – Teoria e Técnica do Novo Radiojornalismo*, Coimbra, MinervaCoimbra.

Mora, José F. (1991), *Dicionário de Filosofia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Oliveira, Madalena. "A história surda dos estudos de radio e os desafios da investigação sobre as significações do ouvir". *Significação – Revista de Cultura Audiovisual*, nº39 (2013): 71-87.

Ong, Walter J. [1982] (2002), *Orality and Literacy – The Technologizing of the World*, Londres, Routledge: Taylor & Francis Group.

Platão (1989), *Fedro*, Lisboa, Guimarães Editores – Colecção Filosofia & Ensaios.

Queirós, Eça (2009), *A Cidade e as Serras*, Porto, Porto Editora.

Roberts, Sydney R. (1983), *Dictionary of Audio, Radio and Video*, Boston, Butterworth & Co Ltd.

Saraiva, António J. (1972), *História da Literatura Portuguesa*, Póvoa de Varzim, Publicações Europa-América.

Schafer, Murray R. (1997), *A Afinação do Mundo*, São Paulo, Fundação Editora UNESP.

Schafer, Murray R. (1992), *O Ouvido Pensante*, São Paulo, Fundação Editora da UNESP.

Schafer, Murray R. (1994), *Our Sonic Environment and The Soundscape: The Tuning of the World*, USA, Destiny Books.

Schafer, Murray R. (2006), "The Music of the Environment", in Cox, Christoph; Warner, Daniel, *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Nova Iorque, The Continuum International Publishing Group Ltd.

Shannon, Claude E. (1948), "A Mathematical Theory of Communication", *The Bell System Technical Journal*, Vol. 27, July, October, pp. 379–423, 623–656.

Shannon, Claude E. (1998), "Communication in the Presence of Noise", *Proceedings Of The IEEE*, Vol. 86, No. 2, February, pp.447-457.

Shannon & Weaver (1964), *The Mathematical Theory of Communication*. 10ª Edição, USA, The University of Illinois Press: Urbana.

Simmel, Georg (2004), *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

Sousa, Frank F. (1996) *O Segredo de Eça: Ideologia e Ambiguidade em A Cidade e as Serras*, Lisboa, Edições Cosmos.

Subtil, Filipa (2006), *Compreender os Media. As Extensões de Marshall McLuhan*, Coimbra, MinervaCoimbra.

Truax, Barry (1999) "Sonology: A Questionable Science Revisited", in Tabor, J. (Ed.) *Otto Laske: Navigating New Musical Horizons*, Londres, Greenwood.

Truax, Barry (1996), "Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition", Contemporary Music Review, vol. 15, Issue 1-2: 49-65.

Westerkamp, H. (1994) "The Soundscape on Radio", in Augaitis D. & Lander D. *Radio Rethink: Art Sound and Transmission*, Alberta, Banff Centre Press.

Wisnik, José M. (2006), *O Som e o Sentido*: *Uma Outra História das Músicas*. São Paulo, Companhia das Letras.

ANEXOS

ANEXO 1

VIAGENS COM LIVROS

Revisitar os lugares e as situações de algumas obras significativas do último século da literatura portuguesa.

Série de reportagens procurando, através da visita aos locais de acção e cenários de um conjunto de obras literárias - os sítios, as casas, ruas e largos, as situações, as pessoas, os ambientes, o que de real terá existido na ficção, o que se cruza entre a ficção dos livros e a realidade das vidas dos autores -, elaborar um mosaico, uma geografia literária, cultural e social do país, pela investigação das situações, dos lugares, dos autores e das suas épocas, da evolução dos assuntos e dos lugares, do rasto das personagens.

Que encontramos hoje, ao longo de "Viagens na Minha Terra" pelo Vale do Tejo e em Santarém (Almeida Garrett)? O que é hoje Santa Cruz do Douro, a Tormes de "A Cidade e as Serras" (Eça de Queirós? Que acontece hoje "Quando os Lobos Uivam" nas aldeias, serras e baldios da Beira Alta (Aquilino Ribeiro)? O Alentejo está reduzido a "O Fogo e as Cinzas" (Manuel da Fonseca)? Já terá passado o "Mau Tempo no Canal" (Vitorino Nemésio)? Será ainda de "troncos e de pasmo" o cenário da Gândara que rodeia "A Casa na Duna" (Carlos de Oliveira)? Que outras e novas voltas levaram as avenidas onde ganharam vida "Léah e Outras Histórias" (José Rodrigues Miguéis)?

Procurar a realidade que há na ficção e ligar ao ambiente da ficção das obras literárias, "as impressões de viagens e digressões de toda a ordem", como diz Óscar Lopes a propósito das "Viagens" de Garrett, as situações concretas e actuais, sem perder de vista o tratamento literário dado pelos autores, nas épocas dos livros respectivos, a cada situação.

AUTORES, LIVROS E LUGARES:

I Série - Abril, Maio e Junho

- Miguel Torga - Contos e Novos Contos da Montanha (Trás-os-Montes) - 7 de Abril
- Almeida Garrett - Viagens na Minha Terra (Santarém , o Vale de Santarém) - 14 de Abril
- Eça de Queirós - A Cidade e as Serras (de Paris ao Douro, Santa Cruz, Tormes) - 21 de Abril
- Manuel da Fonseca - O Fogo e as Cinzas (Alentejo, passado, presente e futuro) - 28 de Abril
- José Cardoso Pires - Dinossauro Excelentíssimo (Santa Comba Dão ou a pista do Dinossauro) - 5 de Maio
- José Rodrigues Miguéis - Léah e Outras Histórias (Lisboa, avenidas novas, Almirante Reis) - 12 de Maio
- Aquilino Ribeiro - Quando os Lobos Uivam (a florestação e os baldios na serra da Nave) - 19 de Maio
- Vitorino Nemésio - Mau Tempo no Canal (Açores, a saga dos baleeiros do Pico) - 26 de Maio
- Ferreira de Castro - A Lã e a Neve (Covilhã, a serra, os têxteis) - 2 de Junho

- Carlos de Oliveira - Casa na Duna (região da Gândara, Cantanhede, Mira) - 9 de Junho
- Vergílio Ferreira - Manhã Submersa (Beira Alta, Castanheira, Guarda, seminário do Fundão) - 16 de Junho
- Júlio Dinis - Uma Família Inglesa - Cenas da Vida do Porto (os ingleses no Porto, o Porto, o vinho do Porto) - 23 de Junho

II Série -

- Camilo Castelo Branco - Novelas do Minho (Minho)
- Raúl Brandão - Os Pescadores (litorais)
- Florbela Espanca - Charneca em Flor (Alentejo)
- Manuel Teixeira Gomes - Agosto Azul (Algarve)
- Agustina Bessa Luís - (Porto)
- Fernando Pessoa / Álvaro de Campos - Ode Marítima (Lisboa e o mar, o cais das saudades de pedra)
- Alves Redol - Gaibéus (Ribatejo: Coruche, Marinhais, Glória)
- José Saramago - Memorial do Convento (Mafra e a passarola - o sonho de voar)
- Jorge de Sena - Sinais de Fogo (Figueira da Foz, final dos anos 30, guerra civil de Espanha)
- Baptista-Bastos - O Secreto Adeus (o velho e o novo Bairro Alto, os velhos e os novos jornalistas)
- Lídia Jorge - O Dia dos Prodígios (Algarve)
- António Nobre - (Coimbra)

ANEXO 2

VIAGENS COM LIVROS:
"A CIDADE E AS SERRAS"
de Eça de Queirós

CLAUDE DEBUSSY - Prélude... (FAIXA 4: texto entra aos 18")

Da janela de "A Cidade e as Serras" vê-se "A ILustre Casa de Ramires", avista-se a primeira paróquia do Padre Amaro e a quinta de Afonso, um dos "Maias". Tormes pertence à ficção mas também à vida e obra de Eça de Queirós:

RM - Graça S. Pinto (C 5 A - 100): "Foi sentado nestes banquinhos...
... também escreveu lá várias obras" (105)
DEBUSSY - Prélude ... (aos 32")

Maria da Graça Sousa Pinto é bisneta da caseira de Eça de Queirós, na quinta de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro: a casa de Tormes de "A Cidade e as Serras".

Tormes, a quinta e a casa senhorial de Tormes, lá está ainda hoje, "com o seu brasão de armas, de secular granito", sobre o Douro, "ao alto, numa prega da serra, entre arvoredo". "Uma lindeza. E que paz!", comentava Jacinto, o melancólico Príncipe da cidade. Do outro lado do rio, na margem esquerda, segue a geografia da obra de Eça de Queirós: o Mosteiro de Cárquere, a Torre da Lagariça, Resende, S. Cipriano, cenários da "Ilustre Casa"; a Quinta do Paço, a que Eça chamou Santa Olávia e onde situou a quinta do Afonso dos "Maias"; Feirão, a primeira paróquia do Padre Amaro.

Maria da Graça nunca leu Eça de Queirós, mas participa na ilusão da realidade: sabe de cor o enredo da história de Jacinto, o Príncipe da Grã-Ventura, o fidalgo que defendia a ideia de que "o homem só é superiormente feliz qundo é superiormente civilizado", mas que acabou por procurar a cura para os excessos da civilização na doçura da vida no campo. A Cidade corrompe, o campo enobrece, desperta os homens para a riqueza das coisas simples. Para a bisneta da caseira de Tormes, Jacinto não é uma simples personagem de romance: é a própria realidade na ficção de Eça de Queirós:

RM - Graça S. Pinto (C 5 A - 181): "Esta é a cozinha...

... que ele comeu o arroz com favas"
DEBUSSY - Prélude (aos 1' 38")

Eça viveu de facto em Tormes. Chegou em 1892 e achou Santa Cruz do Douro "um pouco banal e mesquinha". Mas dois ou três passeios reconciliaram-no com a serra. "Tem grandeza!", comentou Jacinto, olhando a paisagem da janela do comboio, à aproximação da "pequenina estação de Tormes", "termo ditoso" de uma viagem atribulada desde Paris:

RM - comboio a aproximar-se (C 4 A - 305)
DEBUSSY - Prélude ... (aos 2' 47")

Cansado de civilização, saturado de tédio, farto da ilusão perversa da Cidade, Jacinto deixara Paris, no Sud Expresso, com destino ao Douro. O pretexto para fugir da Cidade e procurar o refúgio das Serras era a trasladação dos ossos dos velhíssimos Jacintos. O fidalgo dos Campos Elíseos enfrentou o desafio de "deixar a Europa" e aventurar-se pela Península, "a barbárie". À cautela, mandara o caseiro de Tormes reconstituir na remota quinta do Douro o luxo e o conforto do palacete do 202 dos Campos Elíseos. Mas a carta perdeu-se nas voltas do correio e a bagagem foi parar a Alba-de-Tormes, em Espanha.

Com ou sem precalços, a viagem de comboio entre Paris e Santa Cruz do Douro era possível nesse final do século XIX. Foi o que apurou a responsável pelo património da CP no Norte, Rosa Gomes:

RM - CP Porto (C 4 A - 329): "Tanto quanto consegui apurar...
... propriedade do Estado" (357)
DEBUSSY - Fetes (FAIXA 6, de início)

Com partida de Paris-Orleães, Eça, ele próprio, ou o seu Príncipe Jacinto, terá feito a viagem por Irun, Medina, Salamanca e Barca d'Alva. Estava por fim em Portugal: "cofiou o bigode" e "sem pressa" foi à vidraça "conhecer a sua terra". "Então é Portugal, hem?... Cheira bem!". E nem deu, como deu o seu amigo e companheiro de viagem Zé Fernandes, pelo "profundo, rico e macio azul" que rebrilhava sobre Barca d'Alva.

Já lá vai um século. Do lado português, o comboio andou para trás e já não chega até à fronteira. Saudade para António Lopes, maquinista reformado da CP,

que fez parte da vida a conduzir a "marrona" a vapor, entre Salamanca e o Porto, com entrada por Barca d'Alva:

RM - CP Porto (C 4 B - 12): "Barca d'Alva, pequena povoação...
... é da autoria dele, vá" (017)
(B 029): "O senhor é capaz de me descrever...
... entrávamos em Barca d'Alva" (B 049)
TOQUE DE CAIXA - Encosta do Silêncio (FAIXA 1, de início)

O comboio já não vai a Barca d'Alva. Mas foi o comboio da História que deu à estação de Arêgos, na Linha do Douro, o sobrenome de Tormes. E ali está a pequena estação, "clara e simples, à beira do rio, entre rochas, e por trás a serra coberta de velho e denso arvoredo". Fernando Silva é o descendente do louro Pimenta, o Pimentinha, o Pimentão, chefe da estação de Tormes no tempo de "A Cidade e as Serras":

RM - Tormes / Estação (C 4 A - 241): "Não é do meu tempo...
... daí que derivou esse nome" (243)
(248) "Quanto à estação...
... da construção da linha" (284)
(310) - comboio parado, sineta, apito, arranca e desaparece
Mistura com TOQUE DE CAIXA (FAIXA 1, aos 35")

E foi assim: "a sineta repicou... E com um belo fumo claro o comboio desapareceu por trás das fragas altas. Tudo em torno ficou mais calado e deserto". E o Príncipe dos Campos Elíseos trepou para Tormes, fazendo o caminho dos Jacintos do século XIV. Ou terá sido o próprio Eça de Queirós a subir da estação para a quinta? Maria da Graça Salema de Castro, nora da filha do escritor e herdeira de Tormes, aprendeu a história bem perto das fontes:

RM - Graça Salema (C 5 B - 134): "Eu sempre ouvi contar...
... tenha sido mesmo assim" (148)
(119): "O sítio onde eu penso que o Eça de Queirós comeu...
... um bocadinho forte, de facto" (129)
SONGS AND DANCES... Chula (FAIXA 2)

Jacinto, "desconfiado, provou o caldo, que era de galinha e rescendia". Há anos que o fidalgo não sentia aquela fome. E foi quando, "abalando o sobrado", surgiu "a rija moça de peitos trementes" que "pousou sobre a mesa uma travessa a transbordar de arroz com favas". Daquelas favas, "nem em Paris" - "Oh que fava! Que delícia!".

O prato ficou na ementa da região. Manuel Monteiro, fogueiro reformado, residente no cenário de Tormes, trata por tu o arroz com favas. Cozinhava-o a bordo, na caldeira da "marrona":

RM - Tormes / Estação (C 4 A - 167): "Ainda tenho uma recordação...
... praticamente era maduro tinto" (193)
RONDA DOS 4 CAMINHOS - Chula de Baião (FAIXA 2)

O arroz com favas entrou para o dicionário da gastronomia do Marão, à medida da largueza de horizontes da Serra, pela pena de Eça e pelo apetite de Jacinto. Até aí, era "a comidinha dos moços da quinta. E cada pratada!". Quanto ao cenário, da ficção ou da realidade, ainda está de pé, em Tormes:

RM - Graça S. Pinto (C 5 A - 190): "Ele até tem uma história...
... é óptimo" (213)
RONDA DOS 4 CAMINHOS - Chula de Cabril (FAIXA 4)

A quinta, localizada na fronteira do vinho generoso e numa zona de transição entre o Verde e o Maduro, produz hoje um vinho verde, fresco e frutado. Onde há um século "vicejava fartamente uma horta", perto de uma "fontinha rústica" de onde corria "um longo e rutilante fio de água", só se avista hoje a plantação da vinha de Tormes. A eira, "velha e mal alisada", ainda lá está "dominando o vale":

RM - Graça S. Pinto (C 5 A - 281): "Era a eira antiga...
... mas o ribeiro já zoia" (287)
(291): "Aqui é a vinha...
... restos mortais do Eça. Vê-se daqui" (295)
RÃO KYAO - Balada do rio grande (FAIXA 4)

Ali descansa, entre os seus, José Maria Eça de Queirós, 1845 - 1900.

Mas Tormes não é apenas uma memória de pedra: é hoje a sede da Fundação Eça de Queirós. A casa e a quinta marcam ainda toda a vida do lugar de Vila Nova, em Santa Cruz do Douro, desde que Jacinto, cansado de civilização, suspirou em Tormes "como quem enfim descansa", deixando para trás os 308 tratados de astronomia que não lhe tinham deixado ver as estrelas no Céu. A herdeira de Tormes e presidente da Fundação não encontrou a casa como nos tempos de Jacinto: "medonha", "um pardieiro". Mas ainda testemunhou e protagonizou as alterações para fazer de Tormes uma casa habitável:

RM - Graça Salema (C 5 B - 157): "Houve várias fases...
... uma casa ao serviço do público, não é!?" (185)
RÃO KYAO - Balada (FAIXA 4, aos 1' 26")

As pedras e os tempos, em Tormes: o velho casarão dos Jacintos está a caminho de ser um ponto no mapa do turismo rural. "Eis a civilização", comentaria, atordoado, Zé Fernandes. Mudaram-se os tempos, ficaram as pedras, a memória e as pessoas:

RM - Graça Salema (C 5 B - 270): "As pessoas...
... penso que não" (283)
DEBUSSY - Prélude... (FAIXA 4, de início)

Numa visão não literária da realidade, Eça de Queirós escreveu sobre o reverso da beleza de Tormes, descrevendo a miséria e a imundície das casas da aldeia. Jacinto, por sua vez, descobriu a fome e a miséria dos caseiros de Tormes, paredes-meias com "a esplêndida segurança dos seus cento e nove contos de renda": "É horrível, Zé Fernandes, é horrível". A conversão do Príncipe dos Campos Elíseos passou pela reforma social da quinta e do lugar. Chegou a afirmar-se na serra "que aquele bom senhor era el-rei D. Sebastião que voltava". Afinal, "na serra ou na cidade cada um espera o seu D. Sebastião". E o fidalgo de Tormes correspondia a essa espécie de esperança, como a Lotaria da Misericórdia, tal a generosidade com que deu a volta à dura vida dos caseiros:

RM - Graça S. Pinto (C 5 A - 307): "Nós éramos caseiros...
... algumas coisas cá da casa" (317)
DEBUSSY - Prélude... (FAIXA 4, aos 1' 38")

Eça de Queirós não seguiu o percurso do seu Jacinto. Rematando uma carta para a mulher, em Junho de 1898, prometia não se demorar em Tormes mais que "dois ou três dias". Depois, "Lisboa, e querendo Deus, logo Paris a seguir". A conversão da personagem Jacinto não converteu o autor Eça de Queirós, tal como a realidade da vida na serra não se converteu por obra e graça da ficção. Um século depois, a bisneta da caseira de Tormes está dividida entre o reboliço da Cidade e o "atraso de vida" das Serras:

RM - Graça S. Pinto (C 5 A - 340): "Eu nasci cá na quinta...
... eram capazes de não se dar cá" (361)
(364): "Quantas pessoas vivem aqui?...
... com aquelas barulheiras todas..." (383)
DEBUSSY - Prélude... (FAIXA 4, aos 2' 47")

Jacinto fez o percurso em sentido contrário: renunciou às mentiras da Civilização. Adeus Cidade, "adeuzinho, até nunca mais". Das janelas abertas do Castelo da Grã-Ventura, em Tormes, "entrevia uma outra vida, que não anda somente cheia do Homem e do tumulto da sua obra". Refugiou-se na serra, no "solo eterno e de eterna solidez", nas coisas simples e naturais, fugindo ao "horror das cidades", onde perdia o apetite e bocejava, sofrendo de fartura, embaraçado de viver, cansado, entre as almofadas do divã, da vida "escorregadia e fácil" e das "flores da civilização" – "Uma seca! Uma maçada!"

RM - montagem de sons da Cidade (C 4 B - 184)

ANEXO 3

Transcrição da Entrevista

Entrevistado: João Paulo Guerra

Aspectos Formais:

1. **Em que ano foi realizada/emitida a peça?**
    - De acordo com o CD, a reportagem foi lançada em 1995. Essa data coincide com a data de emissão da peça pela estação radiofónica (TSF)?

A reportagem foi emitida na *TSF – Rádio Notícias* a 21 de Abril de 1995. Nesse mesmo ano, foi compilada juntamente com uma série de doze reportagens sobre doze romances da literatura portuguesa, do último século e meio, procurando recorrer a todo aquele tempo, com escritores mais antigos, outros mais actuais; procurando fazer um painel do país (desde o norte, ao centro, oeste, ilhas, sul), e um painel de situações económicas e sociais, políticas etc., que derivavam do conteúdo do romance, do tema do romance.

Era para ser uma primeira série, haveria uma segunda. Quanto à segunda, eu cheguei a fazer um trabalho de pesquisa mas acabou por não se fazer porque entretanto surgem sempre problemas: havia gente a dizer que também queria fazer trabalhos daquele género; e que eu, aparentemente, era um privilegiado. (E de alguma forma era, porque deram-me condições (o Carlos Andrade). Quando aquilo foi proposto, o director ainda era o Emídio Rangel, mas o projecto acabou por ser feito no tempo do Carlos Andrade. Era uma ideia antiga que eu tinha…por acaso até partiu d'*A Cidade e as Serras*: foi a partir daqui que eu tive a ideia de fazer aquilo.

2. **Como surgiu a ideia de realizar uma reportagem baseada num dos clássicos da literatura portuguesa?**

Porque li isto e achei que isto era muito…eu tinha lido isto em pequeno. E é daqueles romances que acompanham a vida das pessoas (esta edição é antiquíssima). E portanto, uma das vezes que reli, percebi que isto era absolutamente interessante para reconstituir aquilo na actualidade, o que é que existe desta ficção, o que é que ficou desta ficção. Este assunto, este tema: da vida na cidade e da vida nas serras…e a partir daí fui desenvolvendo a ideia. Fiz várias propostas a várias entidades: à Rádio Comercial, na altura, à RTP…levei sempre para trás (risos). Na TSF: eu trabalhava na TSF; eu era dos serviços de redacção da TSF (era editor). E portanto, lá dentro, foi mais fácil fazer uma proposta porque, ainda por cima, vinha na sequência de um outro trabalho que eu tinha feito, e em

que tinha sido posto à parte da redacção para o fazer. Isso aí foi uma proposta da direcção para fazer uma reconstituição da descolonização vinte anos depois. Portanto, já pensada a frio, já sem aquela emoção…E eu fiz um trabalho desse género, chamado *O Regresso das Caravelas* (que era dividido em seis episódios) e passava todos os dias à mesma hora (de segunda a sexta), e que teve o mérito de juntar os protagonistas (que na altura a grande maioria deles estavam vivos…o Spínola…apanhá-los todos, pô-los todos a falar, pôr alguns que não falavam uns com os outros a dialogar através de mim…eu falava com um, e depois ia falar com outro…"mas há quem diga isto assim e assim": e portanto, eles respondiam uns aos outros. O Spínola e o Costa Gomes (que não se falavam), por exemplo. Isso teve um grande êxito, recebeu os prémios todos que podia receber e tal, e na sequência disso, disseram-me: "Opa, vê lá…se tiveres outra ideia diz." E eu disse: "Tenho outra ideia". Apresentei aquela velha ideia, que já tinha sido chumbada por uma data de gente, e aceitaram-na. (até 06:47)

3. Qual o sonoplasta responsável pela sua sonorização?

O sonoplasta responsável pela sonorização da reportagem foi a Alexandrina Guerreiro.

Neste caso concreto … No *Regresso das Caravelas*, ela teve maior intervenção. Neste, (eu trouxe-lhe o guião do programa d'*A Cidade e as Serras*), como vê: com Debussy – *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, faixa quatro, entra aos dezoito segundos – portanto, eu isto escolhi tudo minuciosamente porque o Debussy não entrava aqui por acaso, porque "ah, a música liga bem", não! Entrava porque aquilo tinha a ver com o período; *A Cidade e as Serras* começa em Paris, aliás, começa em Alcântara com pai do Jacinto (o fidalgo farto de fartura, que resolve vir para as serras, cansado de civilização) a dar um trambolhão, na calçada da Trabuqueta[69], que é ali em Alcântara, e vinha a passar o D. Luís[70] e disse: "Oh, você agora anda a rebolar por aqui nas pedras…" Mas depois, ele está em Paris, e é em Paris que ele se cansa, daquela civilização. E isto é na época do Debussy. O *Prelúdio* era uma música pastoril e dava para aquela situação; mas também criava uma estética para o próprio programa. Sigo com o Debussy, depois tenho aqui "RM

[69] Termo original: "Travessa da Trabuqueta." (Queirós, 2009: 5)

[70] De acordo com a obra queirosiana, é o infante D. Miguel que levanta "o enorme Jacinto *Galeão*". (Ver Queirós, Eça ( ), *A Cidade e as Serras*, Porto, Porto Editora, p.5)

comboio a aproximar-se"…mas tenho o minuto e o segundo onde entra e sai o RM, onde entra e sai a música.

O papel da Alexandrina foi importante, mas a realizar isto, a executar isto.

As músicas foram todas escolhidas para este, como para todos os outros episódios, são coisas escolhidas de acordo com a época, com o tema do autor…por exemplo, eu fiz a reportagem sobre a Família Inglesa, do Júlio Dinis, que retrata uma época áurea no Porto, é um tema muito ligado ao Porto (os ingleses e o vinho do Porto), e descobri por acaso (foi no próprio dia, porque na maior parte destas coisas, eu saía daqui sem agenda, no caso d'*A Cidade e as Serras*, eu saí daqui, marquei uma conversa com a senhora que vivia lá, portanto, eu fui daqui direito lá e falei com ela. Depois ela fez-me saber, mais tarde, que tinha ficado um bocado ofendida comigo porque eu dei mais tempo na entrevista à criada dela do que a ela própria. Mas a criada era bisneta da caseira do Eça. Da caseira que fez o arroz com favas, portanto acabava por ser uma pessoa muito mais interessante do que a própria dona do sítio. Mas ela ficou muito…eu perguntei-lhe uma vez (foi quando tive que lhe pedir autorização para publicar a fotografia no CD), e perguntei-lhe se ela tinha ouvido. E ela disse "ouvi, ouvi; por acaso até reparei que deu muito mais tempo à minha criada do que a mim (risos). "

Neste caso concreto, a escolha foi inteiramente minha (11:12), noutras não foi…eu dava-lhe ideias ou discutíamos um bocado, trocávamos ideias, mas este aqui foi uma coisa que eu escolhi, eu estudei, a música das épocas, os compositores das épocas… No caso da Família Inglesa, ligada àquela época vitoriana, na cidade do Porto, a meio do século XIX, com os ingleses lá e tal…e eu comecei com o Elgar, com a *Marcha de Pompa e Circunstância*, que dá exactamente o ambiente vitoriano que depois liga muito bem com a passagem à descrição através do mordomo, da feitoria inglesa, daquele ambiente: os jantares na feitoria, e para dar a máxima actualidade, eu tinha dois entrevistados ingleses. Um era da família Symington – ainda hoje um dos maiores produtores de vinho do Porto, e agora também de vinho de mesa do Porto -; e tive a sorte de entrevistar o último Symington que falava muito mal português, o que foi fantástico, porque se ele falasse muito bem português tirava um bocado de credibilidade àquilo (risos). Ele pedia imensa desculpa, mas falava mal português, o que foi óptimo. E depois, na actualidade, falava com o treinador do Futebol Clube do Porto, que era o inglês Bobby Robson, que me descrevia a vida de um inglês no Porto. Com muito humor, ele era um tipo muito

inteligente; com muita graça e tal, gozando um bocado com aquilo; porque ele era um inglês de passagem, menos pegado às tradições.

Mas isto para dizer que foi uma coisa feita sem agenda, em muitos casos com alguma sorte, descobrir as pessoas com alguma persistência, procurar e encontrar, eu fui para lá tinha a entrevista com a senhora, e depois o chefe da estação já foi por intuição: eu fui para a estação e o chefe da estação contava-me a história do sino e a história do Mário Soares decidir ignorar aquilo com outro nome; a caseira foi por sorte, a bisneta da caseira foi por sorte, o fogueiro, foi o chefe da estação que me falou nele ("o menino quer o fogueiro, que fazia aquele trajecto todo?"), e portanto era um misto de sorte. E com alguma persistência, a sorte encontra-se… para quem a procura. Fui encontrando estas pessoas e dando vida a esta história, que era uma história que vinha do passado, ligada a um escritor, e que chega ao presente.

4. **Quanto tempo demorou a elaborar esta reportagem? Foi pressionado em termos de tempo? (14:40)**

Tive inteira liberdade para fazer a peça. Isso foi fantástico. Assim como não era pressionado em termos de tempo: ia para um sítio e podia ficar lá dois, três, quatro dias. Eles também já me conheciam e sabiam que eu não ia abusar. E não ia propriamente de férias (…) e portanto tinha que trabalhar muito. Tinha que ir para lá e trabalhava até à noite, porque surgia o serão na casa de uma pessoa; surgiam sempre ali motivos de conversa, questões com interesse…

5. **Sei que esta peça foi compilada em simultâneo com outras reportagens baseadas em clássicos da literatura portuguesa. Qual o intervalo de tempo entre a realização destas reportagens (por exemplo, entre o lançamento d'*A Cidade e as Serras* e *Uma Família Inglesa*, de Júlio Dinis)?**
    - A duração de cada peça foi-lhe imposta, ou teve liberdade completa para levar a cabo a sua elaboração?
6. **Quais os motivos que o levaram a optar pela última obra de Eça? (15:37)**

Foi uma tentativa de dar outra forma de projecção (ou divulgação) à leitura, aos livros, foi uma coisa em que sempre tive interesse. Lembro-me quando era miúdo, comecei a trabalhar como estagiário na Rádio Clube Português, nos noticiários. Fiz grande amizade com o Fernando Curado Ribeiro, porque era já um veterano na altura: um actor, mas que

trabalhava também na rádio, que tinha um programa chamado "Leitura", que era um programa muito interessante, sobre divulgação de livros e eu admirava-o muito, já antes de ir para lá admirava o programa e quis conhecer o autor e falar com ele; e ele era um tipo simpático e que me ensinou muita coisa da linguagem da rádio e assim…Portanto, eu sempre tive esse gosto por falar de livros, divulgar livros, etc., e pensei que esta era uma maneira interessante de dar às pessoas uma outra leitura de um livro; uma leitura sonora. E a máxima consagração que eu tive foram os prémios que eu recebi por isto; foi o telefonema de um ouvinte cego, que me telefonou a agradecer por eu lhe ter permitido ler um livro. Ler um livro que ele não teria possibilidade de ler.

Na sua opinião, essa leitura sonora pode fazer a diferença?

Sim, claro. Essa leitura é a minha leitura, que eu proporciono às pessoas, através da seleccção que eu faço; das pessoas que eu oiço; da sonorização que sugiro ou que executo. É a transposição da ficção para a realidade. Porque aquilo é com pessoas vivas. Eu estou a falar com pessoas vivas, sobre uma obra escrita há cem anos.

A última obra do Eça foi uma escolha aleatória?

Foi por gostar d*'A Cidade e as Serras*. Aliás, eu começo por dizer que "da janela de *A Cidade e as Serras* se vê *A Ilustre Casa de Ramires*, se avista a paróquia do *Padre Amaro*", porque de facto é verdade, e isso é uma entrevistada minha (a criada da dona da casa) que me diz. Que o Eça escrevia aqui, "sentado nestes banquinhos…" e o que é que se vê desta janela? "Vê-se a Ilustre Casa de Ramires, vê-se Resende, vê-se Cárquere". E Resende é onde se passa *A Ilustre Casa de Ramires*; Cárquere é uma paróquia do *Padre Amaro*. (…)

Também a maneira como Eça aborda aquela questão: do indivíduo que está farto da opulência, cansado da civilização, como ele diz, e que depois entra rumo a certa relutância da vida rural: ele fica desconfiado da colher de estanho (limpa-a disfarçadamente); fica muito abismado quando lhe servem a primeira refeição e ele prova com uma certa relutância e depois diz "mas isto é bom" (espantado). E que depois se converte àquela vida no campo, nas serras, e descobre uma coisa que ele desconhecia e que afinal é um complemento…que, aliás hoje em dia, é uma coisa cada vez mais na ordem do dia: há cada vez mais gente a sair das cidades para ir para o campo. Até para procurar uma outra forma de vida, porque as cidades estão saturadas e falta o trabalho; como por opção de vida porque de facto isto é uma civilização citadina, uma coisa urbana, uma coisa

cansativa, stressante…e o som dos passarinhos é uma maneira muito mais agradável de acordar do que as buzinas dos automóveis. (01:54 – Track 2)

7. **Os sons que integram a reportagem foram sugeridos por si, pelo sonoplasta, ou este foi um trabalho elaborado em parceria?**

Ver resposta à terceira questão.

8. **Para a realização de reportagens deste género, é frequente a troca de impressões entre jornalistas e sonoplastas, tendo em vista o encadeamento entre palavra falada e som?**
9. **Na sua opinião, a paisagem sonora tem uma forte influência do ponto de vista simbólico, ou a sua integração numa reportagem radiofónica serve unicamente o domínio estético?**

A Reportagem:

1. Porquê a opção por *A Cidade e as Serras* (prende-se com a mera reprodução do título da obra de Eça, ou pelo facto de um dos ângulos de abordagem da peça privilegiar a distinção entre a vida na cidade e a vida no campo?
2. Qual o principal ângulo de abordagem que pretendeu dar à reportagem? Poder-se-á dizer que o João Paulo incorpora a função que Zé Fernandes tinha na obra de Eça (narrador)?

Às vezes senti-me nessa pele. Senti-me na pele do narrador, e o Eça andaria comigo e tal… (risos). Mas sabe que quem põe o Eça a viver aquela história são as pessoas locais, que contam a história. A bisneta da caseira de Tormes, conta aquela história na pessoa do Eça: "e depois o Eça de Queirós vinha para aqui, e o amigo vinha com ele…". Sabe porquê? Eu acho que eles todos conhecem o romance de contarem o romance. Não conhecem de o ler. E contando uns aos outros, eu acho que aquele romance tem passado de geração em geração de forma oral (contando uns aos outros). E portanto, eu acho que muita daquela gente nunca leu o romance, alguns deles não sabem ler provavelmente (ou não sabiam), e contam aquela história, mas quem diz este romance diz outros. São histórias que passam por via oral, de uma geração para outra, e as pessoas colocam aquelas histórias na pessoa dos escritores, e não na pessoa das personagens que o escritor criou, e contam como se aquilo se passasse com o próprio escritor. Se bem que, como disse, há estudiosos da biografia do Eça de Queirós que dizem que aquilo se passou com

ele, e que ele coloca aquilo como personagens de ficção mas que de facto aquelas coisas se passam com ele.

Sobre o elogio rural que Eça faz ao campo ou sobre a polémica existente entre quem compilou a obra A Cidade e as Serras. (06:58)

(Viver no campo) seria melhor no fim da vida. Ele não propõe trocar a vida que teve nas cidades, rodeada do conforto das cidades, daquela elegância que o Eça gostava muito (ele gostava muito daquelas coisas, ele era vagamente diplomata, frequentava meios elegantes, refinados, cultos, onde se cultivava a discussão erudita, a conversa, a tertúlia, ele cultivava isso e gostava disso), o que ele sugere é isso para o fim da vida. Quando a civilização já cansa, então a gente vai até ao campo.

O Ramalho, é bem possível que tenha tido algum papel nisso, porque eles têm muita coisa em conjunto, eles trabalharam muito em conjunto, portanto acho que o Ramalho seria a pessoa mais indicada para pegar numa coisa incompleta, eventualmente incompleta ou desligada do Eça e, até sem atraiçoar o estilo do Eça (porque eu acho que o Ramalho se quisesse escrevia como o Eça, ou o Eça se quisesse escrevia como o Ramalho), eu acho que eles se complementam muito. (08:32)

3. **A peça tem início com um instrumental de Debussy (*Prélude à l'Après-midi d'un Faune*). Esta escolha foi intencional? Quais os motivos que o levaram a optar por um instrumental deste compositor?**

O instrumental adequa-se mais porque sustenta uma introdução que chama a atenção e depois porque não perturba a narração. Se for uma canção há ali uma mistura de palavra que perturba a narração e que distrai o ouvinte da narrativa.

(Quanto à opção por Debussy), considerei que era uma boa ligação. O Debussy é um contemporâneo desta narrativa, do próprio Eça, de Paris, tem coisas como o *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, que é uma coisa pastoril, e que foi escrita por um citadino, uma música que tem aquele lado pastoral, do bosque, sobre o qual ele compõe; e portanto, achei que era uma boa opção. Não traía o espírito da época, pelo contrário, completava-o, ilustrava bem o espírito daquela época e que fazia uma boa transição entre Paris: Paris, de onde vinha o fidalgo para se instalar no campo onde ele vai encontrar a casa de família meia arruinada.

4. Logo nos primeiros segundos da reportagem sugere-se a ideia de que *A Cidade e as Serras* é uma extensão da vida pessoal de Eça de Queirós. Nessa medida, poder-se-á dizer que um dos objectivos da presente reportagem é dar a conhecer uma das facetas do escritor, por intermédio de um dos protagonistas (Jacinto) da sua última obra?
5. **Também nos primeiros minutos da reportagem, é através da entrevistada – Maria da Graça Sousa Pinto – que é feita uma breve contextualização espacial, relativa a um dos locais onde se situa o enredo da história: Tormes. De seguida, esta contextualização é complementada com a voz *off* de João Paulo Guerra e com o recurso aos adjectivos utilizados por Jacinto ("lindeza" e "paz") para caracterizar Tormes.**

Esta contextualização prende-se com a necessidade de remeter o ouvinte a um dos espaços d'*A Cidade e as Serras*, ou está associada a um dos (possíveis) ângulos de interpretação da peça: o enobrecimento das serras?

A série chama-se *Viagens com Livros* e portanto eu começo por dizer onde é que estou, para onde vou, e com quem, quem é que eu levo comigo. Levo comigo o Eça de Queirós, o livro do Eça de Queirós. E vou ler aquele livro no local onde ele se passa, e com pessoas do local. Aquele sotaque da empregada, é fantástico. Aquilo dá absolutamente autenticidade àquela paisagem e àquela descrição que eu estou a fazer. Dá-lhe uma grande autenticidade, e situa as pessoas ali: "olha, é nesta terra onde se fala assim, naqueles lugares onde se fala assim, e tal". Ela tem uma voz até muito límpida e clara, embora às vezes era difícil de acompanhar porque ela virava-se para o lado e apontava e tal, e eu tinha que ir com o microfone atrás dela (risos); e perdia às vezes um bocadinho de clareza, mas acho que tudo isto situa as pessoas. Onde é que estamos? Estamos aqui, estamos numa margem do rio Douro, numa encosta sobre o rio; a terra tem um nome, o Eça deu-lhe outro, estamos num cenário que o Eça aproveitou para contar uma história, que se passou, efectivamente ou não, mas que tem algum substracto real. E o primeiro substracto real é a paisagem, é o local, é o sítio, ao qual ele dá outro nome, mas aquele sítio existe.

O uso dos adjectivos "lindeza e paz"

Pois isso era usar…comentava as próprias expressões de personagens do Eça. Eu digo "uma lindeza e que paz, comentava Jacinto, o melancólico príncipe da cidade."

Isso também pode estar associado a um eventual ângulo que privilegia o enobrecimento das serras?

Sim tem. Exactamente. Tem a caracterização das serras e a caracterização das personagens e a apreciação das personagens em relação àquelas terras.

6. **Depois dos 3'15, a alusão à passagem de Eça de Queirós por Tormes é sequenciada pelo som de um comboio, imediatamente seguido por um instrumental ritmado. A opção por este instrumental e o seu encadeamento com o som do comboio têm alguma justificação, ou foi uma escolha meramente intuitiva? (Quem foi o responsável por esta escolha (jornalista ou sonoplasta)? (14:40)**

Cronologicamente, no romance, eles chegam de comboio. Eu até tive a ideia de ir falar com uma historiadora da CP, ao Porto, e perguntar-lhe como é que se fazia uma viagem de Paris a Santa Cruz do Douro, no final do século XIX; e ela conta como é que aquilo se fazia. Era possível fazer aquela viagem embora tivesse que se mudar por causa da bitola das linhas, mas era possível fazer aquela viagem de comboio, e ela descreve como é que aquela viagem se fazia, como era possível. Depois falo com o chefe da estação e o chefe da estação é uma das pessoas que me diz "o Eça de Queirós desembarcou aqui, e depois começou a subir a pé, ele e o amigo e tal…portanto, ele transpõe o romance do Eça para a figura do Eça. E uma coisa que ele provavelmente não faz ideia nenhuma, é de que há historiadores que dizem que o Eça transpõe coisas da vida dele para personagens que ele criou ali, e ele faz isso naturalmente. Ele (chefe da estação) faz a coisa ao contrário: transpõe o que o Eça escreveu para a figura do Eça. Ele e muitas outras pessoas. E depois aquela linguagem tem tanta autenticidade, o próprio sotaque (…) e a construção das frases, que é fabulosa.

A Filomena conhece esta reportagem, mas eu lembro-me das doze reportagens. E ainda me lembro de algumas outras, porque cheguei a recolher sons e tal, e cheguei a fazer entrevistas para as outras, que depois não foram por diante. Uma delas, que eu apostava imenso nela, era uma reportagem à volta da *Ode Marítima* do Álvaro de Campos. Uma reportagem deste género sobre a Ode Marítima do Álvaro de Campos. Quer dizer que era pôr toda a vida marítima, numa reportagem feita no porto de Lisboa (com os barcos que chegam, os que partem, os grandes veleiros ao pé dos pequenos botes); apostava imenso

naquilo, e foi a primeira da segunda série em que eu comecei a recolher sons para aquilo mas acabei por não fazer.

Mas essa autenticidade das pessoas a falar é uma coisa inesquecível. Eu tenho na memória auditiva, frases das pessoas a falarem comigo. Eu vejo a pessoa, e lembro-me exactamente do cenário: onde é que elas estavam, como é que estavam. (18:45) (…)

Isso faz deste trabalho que eu fiz, o trabalho que me deu mais prazer fazer. Só tenho pena que…Isto foi editado em discos; os discos foram mal promovidos, foram mal vendidos, acabaram num armazém; não sei o que é que lhes aconteceu; depois às tantas estavam a ser vendidos isoladamente (já não era em colecção) na FNAC…o que perdia um bocado o sentido completo do trabalho que eu quis fazer. Mas de qualquer maneira foi um trabalho fantástico. Está esgotado, eu tenho uma colecção da qual não me quero desfazer; e duas ou três que tinha fui oferecendo, sempre que era a última pessoa que merecia aquilo (risos) e depois acabei por ficar só com aquela (que é minha).

Em relação ao som do comboio. A opção foi meramente intuitiva?

Não. Eu acho que o som do comboio faz a transição entre uma música citadina, composta por Debussy, para alguém que está em viagem, e que vai deslocar-se de um lado para o outro. E onde é que chega: o comboio diz onde é que chega. A seguir à chegada do comboio…comboio a aproximar-se…Debussy…"Cansado de civilização, saturado de tédio"…deixa Paris…Isto tem a ver com aquele citadino, que eu identifico com a música do Debussy (parisiense e tal), que viaja no *Sud Expresso* em direcção ao Douro. E portanto, dá-me a deslocação dele no comboio. E depois isto liga com a historiadora da CP, a dizer que aquilo era possível. Aquela viagem nem sequer era ficção. Aquela viagem não era uma ficção do Eça, era possível fazer aquela viagem naquele tempo preciso. E daí passo para a viagem propriamente dita, o que é que ele teve que fazer, que transbordos é que ele teve que fazer, até o comboio chegar a Santa Cruz do Douro e desembarcarem.

7. **Aos 8'37, aquando da introdução do entrevistado Fernando Silva, é integrada uma declaração em que o chefe da estação de Tormes sussurra. O jornalista poderia ter optado por ocultar este sussurro, e partir imediatamente para o fragmento objectivo da informação pretendida, mas não o fez. Esta opção foi motivada pela consideração de que aquele sussurro conferia um carácter genuíno à declaração, ou porque o som do sussurro (na sua completude) pode funcionar como mecanismo de captação da atenção**

do ouvinte? Qual a sua opinião sobre a integração deste tipo de som numa peça radiofónica? (23:06)

(25:09) **O JPG podia ter optado por cortar esse sussurro mas não o fez:**

Não…isso aí é valiosíssimo. É valioso porque ele reconstitui ali ao vivo, faz a reconstituição do percurso, falando consigo próprio, que é uma coisa que frequentemente as pessoas usam ("não, isto passa por aqui? Ora deixa cá ver…"). E é o que ele fez.

Eu acho que dá mais autenticidade à reconstituição que ele faz das estações, o facto de ele fazer a reconstituição para ele próprio porque ele se certifica de que é assim. Dá autenticidade ao que ele está a fazer. Porque se ele dissesse tudo de um jacto, uma pessoa podia dizer "ah, é/não é?". Mas ele reconstituiu primeiro para ele como muitas pessoas fazem. E eu acho que deixar ficar aquela contagem para ele próprio, dá mais autenticidade àquilo que ele vai dizer.

Em relação à psicologia do sussurro proposta por Murray Schafer/ o facto de integrar este sussurro foi por, no seu entender, ser uma informação privilegiada?

Não. Quer dizer, foi por ser uma informação privilegiada por parte do chefe da estação, a dizer quais são as estações que passam. Mas ele está a falar onde é que o comboio parava (que não é do tempo dele). Ele aliás, começa por dizer "isto não é do meu tempo". Mas ele reconstitui. E a reconstituição que ele faz, primeiro para ele, e depois confirma.

Eu acho que mantive esses dois planos, em que ele reconstitui aquilo, para que o segundo fosse autenticado pelo primeiro, não é? Ele pensa para ele e depois confirma. Acho que, de algum modo pode ser uma informação privilegiada porque ele confirma-a para ele próprio. Ele confirma consigo próprio, aquilo que depois vai dizer em voz mais alta para o ouvinte…sendo que, ele não faz isso com nenhum sentido a não ser o de confirmar. Ele não tem nenhuma noção estética da rádio, ou da estética da comunicação, para estar a fazer isso com qualquer um desses sentidos, não é?

A minha opção foi essa: (o sussurro de Fernando Silva) dá mais valor àquilo que ele vai dizer a seguir. Porque ele confirma-a consigo próprio. É o que as pessoas fazem muitas vezes ("deixa cá ver, e tal…").

A opinião de JPG em relação ao sussurro em rádio (28:54):

(29:02) Bem, eu acho que, para já, aquilo que faz sentido em rádio… a rádio tem sempre um perigo de se tornar nalguma coisa inaudível ou em alguma coisa ruidosa, que nós devemos evitar. Tanto a coisa inaudível como a coisa ruidosa, porque ambas são inaudíveis. É tão inaudível o sussurro, como é o ruído extremo. Mas eu acho que qualquer das coisas pode ser um documento, e pode ter um sentido. A minha preocupação é que as coisas tenham um sentido; não estejam ali por acaso. Porque são engraçadas, ou porque são bonitas, não! Que façam sentido. E que ajudem a explicar aquilo que eu quero transmitir aos outros. E portanto eu acho que, nesse sentido, se pode utilizar este sussurro que não perturba a audição. Quer dizer, se for um sussurro muito prolongado: as pessoas se têm dificuldade em ouvir, mudam. Não ficam a ouvir. A menos que seja uma coisa que as apanhe, que as agarre de uma tal maneira que elas vão ficar a ouvir. Mas em princípio não ficam. Qualquer dificuldade de audição pode afastar o ouvinte e nós devemos contrariar isso. Pelo contrário, nós devemos tornar a audição numa coisa agradável, estimulante. Mas o estimulante pode incluir um homem a dizer: "deixa cá ver…não, é assim". Portanto, pode incluir alguma variação num discurso simplesmente linear e directo que parece alguma coisa mais papagueada, ou dita sem ter a carga do improviso de quem está a falar espontaneamente. E portanto, é nesse sentido que eu acho que se deve incluir esse tipo de variações do tom de voz, desde que a gente pese bem as coisas, e pense que isto vai prejudicar a audição, isto vai prejudicar o ouvinte, isto vai dificultar a audição, isto vai criar aqui um lapso ("o que é que ele está a dizer?"). Isso deve ser pesado por nós e decidido por nós, e servir como critério. Não porque é bonitinho, porque é engraçado, porque é giro…deve ser com um critério bem definido e bem pensado.

Essa escolha, ou esse critério, não podem ser subjectivos?

Sim, isso é sempre subjectivo. Eu faço uma coisa, segundo o meu critério. Eu procuro ser objectivo, mas a minha objectividade é a carga das minhas subjectividades todas (risos). E portanto, é sempre algo discutível.

8. **Aos 18´02, depois do instrumental, segue-se o som de passos. Este som foi gravado em campo ou recorreu-se a uma base de dados? Qual o objectivo da integração do som dos passos de uma pessoa?**

37:07

Isso são os nossos passos na eira…porque a gente passa da casa, vai andando, ela vai falando, e vamos andando, e entretanto passamos para a eira, que não tem nenhum cereal lá espalhado; está só o chão de pedra da eira…antes de se chegar à vinha.

Tive a sensação que o som dos passos foi aumentado propositadamente. Foi essa a intenção?

Provavelmente, provavelmente…porque eu não ia a gravar os passos. Eu até disse que uma vez, ia para casa com o gravador pendurado e ia a gravar os passos no chão. E fiquei ali com aquele som de reserva para qualquer outra coisa. Mas isto, eu ia com ela a falar. E portanto, devem ter ficado ali os passos que depois provavelmente, na montagem, a gente subiu um pouco o som para dar aquela…a deslocação de um lado para o outro.

9. De seguida nota-se também uma sonoplastia em torno dos sons da natureza. Estes sons foram captados no local?

Sim, os sons foram todos captados no local. Eu ficava muitas vezes…eu ia para estas coisas, a maior parte das vezes sozinho. Houve uns em que ia um…não era técnico, mas porque eram grandes distâncias, e depois às vezes era preciso ficar alguém com o carro para eu me deslocar e tal…Era uma espécie de turista…não é bem turista, mas um funcionário lá da TSF que ia comigo a guiar o carro e…parece-me que, neste, ninguém foi, mas não tenho ideia. E depois, eu estava inteiramente virado para aqui, empenhado naquilo. E portanto, acabava de jantar e ia para casa e gravava os pés no chão, o som dos cães a ladrar, ou não sei que mais…achava que tudo aquilo podia vir a ter qualquer utilidade para reconstituir aquele tipo de ambientes.

10. **O instrumental que acompanha a referência ao cemitério, onde se encontram os restos mortais de Eça de Queirós, é marcadamente lento (e até melancólico). Esta opção foi feita sob o ponto de vista estético ou a lentidão das músicas pretende, neste caso, invocar o domínio simbólico? Em rádio, e no que concerne à musicalidade, a morte é frequentemente sonorizada de acordo com instrumentais mais lentos? Se sim, há algum factor que justifique essa opção?**

Esse instrumental é do Rão Kyau, chama-se "Balada do Rio Grande"…foi absolutamente uma questão estética. É um instrumental do Rão Kyau, e foi absolutamente por dar uma boa ligação com a memória de pedra que eu falo do Eça de Queirós.

Em rádio, e no que concerne à musicalidade, a morte é frequentemente sonorizada de acordo com instrumentais mais lentos? (41:00 – Track 2)

Acho que depende sempre do que é…em que circunstâncias é que estamos a …Olhe, há um dos livros que eu reconstituo sonoramente através disto, que é "O Dinossauro Excelentíssimo" do José Cardoso Pires, que é uma história supostamente para crianças: a história do Salazar contada através do dinossauro. O dinossauro morreu e tal… e eu sonorizei (tenho as entrevistas com o coveiro de Santa Comba, onde está enterrado o Salazar), e eu sonorizei isso com a "Dança Macabra" do Saint-Saens, que é uma música supostamente …é uma dança de esqueletos…uma dança macabra, e com outras coisas desse género. E portanto, acho que depende tudo muito do tom: do tom da peça, do tom da reportagem, do tom do texto; acho que varia muito. Será sempre uma coisa mais ajustada para isto. Olhe, por acaso não estava sozinho, tenho a certeza que não estava sozinho, porque eu quis no fim da reportagem, depois de ter ido à campa do Eça de Queirós (porque é fantástico que o Eça nunca terá vivido ali, nunca terá vivido naquela quinta; porque aquela quinta esteve ser arruinada, e dificilmente alguém poderia ter vivido durante muito tempo, no tempo do Eça, ali. Quando eu lá fui, estava ainda em obras para ser transformada numa coisa de turismo rural, mas no tempo do Eça não. Mas no entanto é lá que o Eça está sepultado; está sepultado ali ao lado; na Póvoa de Varzim, onde ele nasceu, não está; em Lisboa, onde ele viveu, ou em Paris, ou nas cidades todas onde ele viveu (em Bristol), não…é ali que ele está. Não sei se aquilo corresponde a alguma vontade dele, não sei…mas é ali que ele está sepultado: num pequeno cemitério; é um cemitério pequenino de Santa Cruz do Douro.

E eu, depois de ver a sepultura dele, saí do cemitério, andei ali assim e recolhi uma flor que achei a flor mais bonita, e fui lá pôr…mas fui pôr naturalmente e espontaneamente. E a pessoa que ia comigo, que era o Mário Pereira, que era o responsável pela frota automóvel da TSF (um compincha, um companheirão) tirou-me uma fotografia e depois veio-me dar. "Olha toma lá e tal"; "opa, tiraste-me uma fotografia?"; "Tirei"…e eu ainda tenho a fotografia de eu a pôr a flor no túmulo do Eça, que é uma pedra enorme, muito grande e que diz "José Maria Eça de Queirós: 1845-1900".

E ele que nunca ali viveu, está ali…eu achei interessante pôr isto aqui: "ali descansa, entre os seus, José Maria Eça de Queirós", porque ele não está em nenhum dos sítios onde ele viveu, está no sítio…

Ou seja, a referência ao facto de os restos mortais do Eça estarem ali, tem esse sentido? Despertar a curiosidade no ouvinte?

É…não tem nada a ver com a vida dele, e tem a ver com um romance que foi publicado depois da morte dele, que eventualmente não terá sido acabado por ele; tem todas essas dúvidas, mas é ali que ele está de facto…não sei se há alguma disposição…por acaso é uma coisa interessante de se saber. Mas eu na altura…também não me ocorreu na altura…quer dizer, na altura achei natural que estivesse, mas só depois é que comecei a pensar nisso; só depois é que… "mas porque é que ele está ali?". É uma coisa que não tem nada a ver com a vida dele.

A minha intenção quando propus a série era divulgar a vida do escritor, a geografia do escritor e da sua escrita. Há casos mais fáceis: o Carlos de Oliveira é um dos romancistas que eu trato toda a obra, em prosa e em poesia do Carlos de Oliveira, que se circunscreve a uma área geográfica restrita e absolutamente definida que é a área da Gândara, entre Cantanhede, a Figueira da Foz e a Tocha. Tudo, tudo, tudo…o imaginário dele é todo ali. Uma história que tem muito pinhal, areia e tal… e depois há muitas lendas de bruxas. Ele reflecte esse imaginário todo. Qualquer livro dele passa-se ali.

O Eça podia ter ido para uma data de sítios…até podia ter ido para o Egipto.

11. **No final da peça, o paradoxo *cidade-serras* torna-se mais explícito quando o João interpela a bisneta da caseira de Eça sobre a sua preferência em relação a um dos dois espaços. A escolha desta última entrevista para fechar a peça, prende-se com o facto de um dos ângulos de abordagem ser a diferenciação entre o estilo de vida no campo e na cidade?**

Absolutamente…É uma sugestão da diferença que existe. É pôr isso como uma alternativa.

Eu continuo a dizer que a vida dele foi mais citadina, ele é um civilizado, um homem da cidade, absolutamente. A zona de Lisboa, sobre a qual ele escreveu, *Os Maias* passa-se muito aqui, embora haja umas remissões lá para a zona do douro, *O Primo Basílio* e tal…ele é muito daqui, é muito da cidade. Não é uma cidade dele sequer…Eu não conheço nenhuma obra do Eça passada na Póvoa de Varzim … (risos)

Para o fim da vida dele pode ter inspirado a obra …e pode ser ele a projectar a sua experiência numa personagem criada por ele. (50:00)

Agora fez-me pensar nisso: fez-me pensar nessa questão do ele projectar isto…Porque o que eu tinha visto era o contrário: as pessoas com as quais eu falei contavam-me a história como se passasse com o Eça. Um facto que eu atribui foi que elas tinham conhecimento da história, do enredo, do romance por transmissão oral, porque ouviram contar e não porque a tenham lido. E portanto as pessoas começaram a contar aquilo e tal e era o Eça de Queirós. Mas isso, encontra em muitas outras reportagens sobre essa série. As pessoas dizem: "ah e depois o fulano chegou aqui" e falam do escritor. Transpõem aqueles acontecimentos, aquelas coisas para o escritor.

Ou seja, a reportagem acaba por ser uma reprodução da vida do próprio Eça?

De alguma vida do próprio Eça, da realidade onde ele coloca as suas personagens, e da geografia onde coloca as suas personagens. A proposta que eu fiz à direcção da TSF era uma série que procurasse a realidade que há na ficção. Portanto, agarrar em doze romances da língua portuguesa, e procurar a realidade que há naquela ficção. Realidade da vida do escritor, do que ele viveu, do que ele conheceu, dos sítios onde ele passou, onde ele viveu, das personagens que ele criou, das situações que ele criou: a história dos baldios, no romance do Aquilino Ribeiro *Quando os Lobos Uivam*, questão central daquilo: a administração dos baldios. A questão dos baleeiros, no Vitorino Nemésio …portanto, há questões que são fulcrais; questões da economia, da vida das pessoas que são ali…O romance do Carlos de Oliveira, é o romance do pequeno trabalhador rural que se transforma em pequeno patrão rural, em pequeno agricultor, o pequeno agricultor é absorvido pelo grande, o grande é absorvido pela indústria … vai tudo desaparecendo e vai-se tudo concentrando numa só realidade.

É muito interessante que eu a partir disto…em abstracto, mas com a confiança de que posso encontrar, e que essa realidade existe. A realidade da ficção existe. E depois chegar e começar a falar com as pessoas e cada pessoa que me começa a contar uma coisa e eu "Cá está! Já apanhei. É isto e tal…".

E a que tipo de conclusão é que chegou? Que espécie de realidade é que existe na ficção? (54:00)

É que a realidade continua a existir. Em muitas situações, não ultrapassada, não resolvida. Mesmo em questões que legalmente ou juridicamente as questões estão ultrapassadas, não estão resolvidas, politicamente ou economicamente não estão. Existem na mesma.

A maior prova de que as serras podem ser uma alternativa às cidades, é a explosão do turismo rural, que é uma coisa, que neste tempo (quando eu comecei a fazer isto) já existia, mas que agora é uma coisa exuberante. Há turismo rural por todos os lados. É porque as pessoas da cidade querem mesmo procurar, nem que seja uns diazinhos de sossego, no sossego do campo. A Casa de Tormes é hoje uma casa de turismo rural.

Novamente em relação aos ângulos de abordagem/síntese

Um dos ângulos de abordagem seria o tal paradoxo cidade-serras; o outro seria dar a conhecer a vida do Eça e a própria obra. Falta mais algum?

Não… e depois dar a conhecer a geografia daquela obra e a realidade actual daquela obra, porque as pessoas colocam as suas questões actuais, que podem coincidir mais ou menos com as situações colocadas numa obra escrita uns anos antes, nalguns casos, um século antes. Podem coincidir, ou não, mas têm algumas pontes. Algumas pontes existem entre uma coisa e outra.

Ainda de acordo com as palavras da entrevistada, faz-se referência ao ruído existente numa cidade como o Porto, sendo que a peça termina com o som das buzinas dos carros, a sugerir o ritmo caótico da cidade. Esta opção vai de encontro a uma última tentativa de enobrecimento das serras? Porquê o som das buzinas dos carros, e não qualquer outro som associado ao ritmo de vida nas grandes cidades (como por exemplo as máquinas industriais, as paisagens sonoras dos centros comerciais, etc)? (01:01:04)

Eu experimentei várias coisas, vários sons que iam, num crescendo…esses sons iam subindo e acabavam numa coisa absolutamente caótica de mistura: uma coisa ininteligível; era um barulho ensurdecedor e eu não gostei. E depois acabei por pôr aquele porque acho que é o mais incomodativo das cidades. O som mais incomodativo das cidades, acho que é o barulhão do trânsito…acho que é o que mais define a saturação e o *stress* da vida nas cidades.

Mas na época em que viveu o Eça, o som do trânsito nas cidades não era exactamente o mesmo…

Pois não. Mas há hoje. Eu naquela altura já estou a falar com uma mulher que me diz que aquilo é um "atraso de vida" (risos). E eu quero pôr um contraponto àquele atraso de vida e ponho o atraso de vida do trânsito (risos).

Se pudesse alterar alguma coisa nesta reportagem, o que é que alterava?

Alterava muita coisa… mas tinha alterado se fizesse esse exercício um mês depois. Eu acho sempre que as coisas não estão …por exemplo, quando isto passou para disco, a edição foi ligeiramente alterada. Mas foi ligeiramente alterada, nalguns sons por questões de tempo, para caberem duas reportagens em cada CD. Portanto, se é essa edição que ouve, já não foi essa a original que foi para o ar.

Mas, eu sei que estive num estúdio de gravação com outro sonoplasta: ele esteve a remasterizar isto e aproveitou a remasterização para condensar algumas coisas que tinham que ser condensadas por causa do tempo. Para caberem duas reportagens em cada CD. A ordem pela qual estão em CD também foi determinada para caberem dois a dois. O critério foi esse. Nalguns não houve necessidade de mexer. E aqui, onde houve necessidade de mexer foi cortando algumas passagens musicais…foram coisas mínimas. Porque era para cortar, ao todo, meio minuto…uma coisa assim. Portanto, isto foi mais um trabalho técnico de remasterização, em que eles podem logo condensar isso ligeiramente sem alterar a velocidade das vozes nem nada…podem alterar logo isto.

Mas há algum aspecto na reportagem que considere necessário alterar? (01:06:40)

Ah, sim! Com certeza! Se eu for ouvir, e se for ler, claro que digo. Eu sou outra pessoa hoje…sei mais coisas, e portanto…Olhe, amanhã…eu necessariamente teria que incluir qualquer coisa relativamente ao facto de o Eça de Queirós nunca ter vivido lá, eu ia obrigatoriamente falar aqui que o Eça de Queirós nunca viveu lá, e no entanto é lá que está sepultado.

De certeza absoluta…e isto provavelmente ia dar até outro enfoque até à própria reportagem…talvez não sei se eu não modificaria isto com a história do livro que já foi publicado depois da morte; e se isto não era o Eça a apontar, na última obra que escreveu, que era um final de vida…ele que viveu sempre nas cidades…muito provavelmente alterava (a reportagem) neste sentido, muito provavelmente.