

A OUTRA AFINAÇÃO DO MUNDO: OS TERRITÓRIOS SONOROS

Jorge de La Barre

RESUMO: A partir do exemplo de dois filmes da primeira metade dos anos 1990 nos quais a trilha sonora ocupa um papel importante na estrutura narrativa – *Until the End of the World*, de 1991, e *Lisbon Story*, de 1994 (ambos dirigidos por Wim Wenders) –, este artigo retoma algumas preocupações refletidas nos trabalhos de Raymond Murray Schafer sobre as paisagens sonoras. Um dos eixos fundamentais do questionamento schafariano – a sensação de desencanto decorrente da homogeneização dos sons nas cidades modernas – é recontextualizado para uma leitura do mundo sonoro em termos de territórios e de processos de territorialização.

PALAVRAS-CHAVE: Esquizofonia; Desencanto; Idiofonia; Paisagem sonora; Re-encanto; Território sonoro.

ABSTRACT: abstract: Departing from the example of two movies from the first half of the 1990s whose soundtrack plays an important role for the narrative structure – 1991's *Until the End of the World*, and 1994's *Lisbon Story* (both directed by Wim Wenders) – this paper explores some of the preoccupations reflected in the works of Raymond Murray Schafer on soundscape. One of the fundamental issues addressed by Schafer's work – the sensation of disenchantment resulting from the homogenized sounds in modern cities – is recontextualized for an examination of the sonic world in terms of territories and processes of territorialization.

KEYWORDS: *Disenchantment; Idiophonia; Re-enchantment; Schizophrenia; Soundscape; Sound territory.*

Uma leitura original das ideias desenvolvidas por Raymond Murray Schafer sobre as paisagens sonoras (Schafer, 1977) pode ser encontrada em dois filmes produzidos na primeira metade dos anos 1990 por Wim Wenders: *Until The End Of The World (Até o fim do mundo)*, e *Lisbon Story (O céu de Lisboa)*, respetivamente de 1991 e 1994.¹ Os dois filmes ilustram interessadamente um dos eixos fundamentais do questionamento schafariano: a sensação de desencanto decorrente da homogeneização dos sons nas cidades modernas. A preocupação wendersiana não é dessemelhante. Considerados em seguida, os dois filmes sugerem um jogo de espelho de desencanto/re-encanto, no qual o registro sonoro documenta de forma deter-

¹ Este artigo é uma versão revista e aumentada de uma palestra proferida em novembro de 2011 no NARUA (Núcleo de Estudos Artes, Rituais e Sociabilidades Urbanas – UFF/PPGA). O autor agradece o Professor Fernando Morais por ter discutido, numa palestra anterior, as paisagens sonoras de Schafer a partir do exemplo de *Lisbon Story*, o que motivou a elaboração da presente “resposta”.

minante as sensações vividas pelos protagonistas em relação ao ambiente sensorial. Na medida em que o re-encanto encontrado em *Lisbon Story* segue um ponto limite – o desencanto encontrado no fim de *Until The End Of The World* –, os dois filmes merecem ser considerados em seguida, numa continuidade narrativa.

DEPOIS DO ROAD MOVIE

Tanto *Until The End Of The World* como *Lisbon Story* apresentam variações sobre o tipo *road movie* – embora com situações diferenciadas e resultados distintos relativos àquilo que vai acontecer *depois do road movie*. Nos dois casos, chegamos a um destino, a um novo ponto de fixação. Um novo lugar de escolha para viver que se traduz em termos territoriais por uma reterritorialização – mais ou menos bem sucedida. Esses momentos *depois do road movie* são radicalmente opostos: em *Until the End of the World*, o ponto de chegada é um lugar obscuro, metáfora para o próprio fim do mundo representado por uma caverna-laboratório na Austrália, onde um gênio inventou uma tecnologia que permite gravar os sonhos das pessoas em formato vídeo – para depois os sonhos poderem ser visualizados por outras pessoas. O filme é construído em duas partes (com intervalo musical entre as duas, concebido pelo próprio Wim Wenders): uma parte *road movie* de mais ou menos duas horas,² decorrendo entre várias cidades e autoestradas europeias; e uma segunda parte de fixação-territorialização na caverna-laboratório no “fim do mundo” (na Austrália). Nessa segunda parte bastante pesada e claustrofóbica, a leveza do *road movie* inicial se transforma numa experimentação que vira obsessão: a gravação dos sonhos, as dificuldades técnicas, o sofrimento ocasionado pelos protagonistas sonhadores. Este “fim do mundo” sugere um acabamento justamente interminável: o filme infinito feito de sonhos filmados, como se o fim do mundo estivesse precisamente encenado pelo desencanto, como se o “sonho tecnológico” de ter a possibilidade de gravar os sonhos desse cada vez mais início a um pesadelo sem fim.

Por contraste, a “história de Lisboa” contada em *Lisbon Story* é uma história de nova partida, de esperança renovada. O filme também começa com uma parte *road movie*, mas nesse caso o *depois do road movie* vem abrir espaço para a possibilidade do re-encanto. Um engenheiro de som alemão chega ao seu destino, Lisboa, com o projeto de documentar as paisagens sonoras justamente, depois de ter atravessado a Europa de carro vindo da Alemanha, e passando pelas autoestradas de França e de Espanha. A chegada ao novo lugar é momento de abertura:

² Na sua edição europeia, a duração de *Until The End Of The World* é de mais de três horas.

aqui, o céu de Lisboa é contraponto quase perfeito da caverna obscura do fim de *Until The End Of The World*. Assim, *Lisbon Story* sugere que é preciso parar para se deixar encantar ou re-encantar pelo novo lugar de escolha. Portanto, temos aqui uma narrativa transversal juntando os dois filmes, cujas circunstâncias, apesar de serem aparentemente semelhantes (as partes *road movie*, ambas ocorrendo na Europa), são radicalmente contrastadas.

Se com efeito os dois filmes mostram uma Europa aberta e sem fronteiras, feita de autoestradas fluidas, de novas tecnologias interativas de tipo GPS, de telas de informação e comunicação integradas, de redes e terminais de computadores, eles sugerem também, no conjunto, uma forma de mediação integral, de hiper-realização do mundo pela tecnologia. Datando de 1991, *Until The End Of The World* antecipa de fato a assinatura do Tratado de Maastricht em 1992, que vai consagrar a Europa dos cidadãos livres de movimento e circulação dentro do espaço europeu. A parte *road movie* do filme encena claramente essa nova liberdade, mas o notável entusiasmo do diretor alemão pelas virtudes supostamente emancipadoras das novas tecnologias termina aqui. Com a ideia de caverna-laboratório no fim do mundo da Austrália onde uma tecnologia permitiria a gravação dos sonhos em vídeo, Wim Wenders considera também, além do registro ficção científica, uma potencialidade negativa: a da saturação, da exaustão tanto da Europa como das tecnologias – e o decorrente desencanto.

Por contraste ainda, assistimos em *Lisbon Story* a um investimento ativo, uma territorialização afetiva do espaço numa cidade pouco conhecida da Europa. *Lisbon Story* convida a um descobrimento lento, progressivo de Lisboa-cidade misteriosa e secreta, o que também é precisamente condição de possibilidade para um re-encanto europeu. Na Europa da livre circulação, unificada pelas redes e vias expressas e outras estradas da informação, Lisboa não ficaria muito longe da Alemanha, mas ao mesmo tempo ela representa um lugar distante em relação à Europa mais moderna, mais conectada com o Norte. Chegando a Lisboa, o engenheiro de som alemão vai encontrar uma *outra Europa*, dentro dos limites do próprio espaço europeu, com uma temporalidade diferente, e uma espacialidade diferente também; no conjunto, uma cidade um tanto afastada dos padrões reconhecidos da Europa moderna e tecnocrática. Ele vai descobrir esse outro ponto da Europa: uma espécie de quintal dos fundos, por assim dizer. Tanto como a Austrália representava o fim do mundo em *Until the End of the World*, a Lisboa de *Lisbon Story* é um pouco como o fim da Europa, “onde a terra acaba e o mar começa” como disse Camões. Será que a possibilidade de re-encanto (ou o desencanto) se encontra justamente na chegada a um lugar limite simbólico, onde uma transformação radical vai ser experimentada sem que, no entanto, a finalidade última estivesse bem definida?

Em *Until the End of the World*, o sentido dessa transformação não deixa espaço para qualquer ambiguidade: a profusão tecnológica do dispositivo de gravação dos sonhos acaba com a vida social. Assistimos ao fechamento definitivo do indivíduo que vai se perdendo em si próprio na caverna simbólica dos sonhos – em comparação, a caverna de Platão era até preferível. A este indivíduo-monadizado custa-lhe lembrar e sonhar, ele tem que se concentrar para que os sonhos possam ser gravados adequadamente; ele vai ficar obcecado e cada vez mais afastado da realidade. O próprio mundo fora deixa de existir, dando espaço integral ao dispositivo tecnológico de gravação puramente virtual, que vai fazer do indivíduo sonhador um híbrido cansado, uma espécie de câmera subjetiva – hipersubjetiva no caso –, pela qual o indivíduo é reduzido a um cérebro conectado aos seus próprios sonhos, mediados pelas telas de vídeo. Um mero cérebro deprimido, exausto que vai sonhar gravando, e que vai gravar sonhando. Considerando o desencanto proporcionado, a brutal des-corporealização dos indivíduos nesse fim do mundo de *Until the End of the World*, o re-encanto que vamos encontrar em *Lisbon Story* não poderia ter sido mais oposto.

LISBOA, MADREDEUS: O RE-ENCANTO WENDERSIANO

Entre outras cidades (Berlim, Londres, Paris...), Wim Wenders terá filmado cenas em Lisboa, para a realização da parte *road movie* de *Until the End of the World*. Encantará-se por Lisboa, e terá decidido lá voltar para dedicar um filme à cidade branca. Nessa reterritorialização no quintal dos fundos da Europa, o realizador alemão também terá descoberto a música que iria acompanhar e refletir de forma tão compacta a narrativa do re-encanto que a cidade mais afastada ao Sul da Europa Ocidental vai-lhe proporcionar: a música de Madredeus, e particularmente o disco *Ainda*, trilha sonora do filme (Madredeus, 1995). Literalmente, Wim Wenders vai imaginar a cidade de Lisboa através da música de Madredeus. O filme representa de fato uma dupla e inseparável homenagem à cidade de Lisboa e à música de Madredeus. De forma idealizada, esta última vai ocupar todo o céu de Lisboa, as suas ruas e sua gente, seus mistérios e seus segredos. De forma indissociável, a música de Madredeus é causa e efeito do re-encanto wendersiano em *Lisbon Story*.

É importante lembrar que, nos dois filmes, o dispositivo tecnológico de captação, de gravação da realidade ocupa um lugar central, seja ele voltado para o mundo objetivo (a gravação dos sons da cidade de Lisboa pelo engenheiro de som alemão), ou pelo mundo subjetivo (a gravação dos sonhos pelo gênio na caverna-laboratório no fim do mundo da Austrália). Embora com resultados

obviamente opostos, a mediação tecnológica e sua omnipresença são determinantes nos dois casos para a emergência de novos sentidos e de novos significantes. Será que poderemos de fato gravar um dia os nossos sonhos em formato vídeo? Será possível sonhar em paz? Ou não será esse precisamente o fim do mundo, um fim impossível, infinito? À tecnologia de um futuro assustador vem responder a tecnologia do presente que, pela gravação dos sons, pela criação (tão schafferiana) de paisagens sonoras na cidade, vai abrir espaço para um re-encanto eventual, cuja tradução é afinal muito simples: é preciso estar atento, despreziosamente e sem preconceito, pelo “aqui e agora”.

Podemos então estabelecer uma oposição “ponto por ponto”, entre os dois filmes, particularmente no que diz respeito aos momentos do *depois do road movie*, que resumimos na tabela seguinte (Tabela 1).

TABELA 1: Oposição entre *Until The End Of The World* e *Lisbon Story*

<i>Until The End Of The World</i> (1991)	<i>Lisbon Story</i> (1994)
Caverna-laboratório na Austrália	Céu de Lisboa, mar, rio Tejo
O fim do mundo	O fim da Europa
O começo do fim	O começo de algo de novo
Dispositivo de gravação dos sonhos	Dispositivo de gravação dos sons do mundo fora
Pesadelo, desencanto	Re-encanto
Sons obscuros, torturados	A música de Madredeus
Desterritorialização	Reterritorialização
Regressão no ventre materno simbólico da caverna, à procura dos sonhos perdidos. A caverna obscura enquanto não lugar, simples laboratório cuja vocação é incentivar a diáspora mental no universo dos sonhos tecnologicamente mediados; a caverna-laboratório enquanto pseudoterritório, cuja vocação é a des-territorialização dos indivíduos sonhadores	À procura de novos pontos de referência no mundo real ali fora
O próprio dispositivo de gravação dos sonhos representa um sonho tecnológico: sonho de transparência perfeita a si próprio através da mediação tecnológica, embora ao custo do desaparecimento da realidade fora	Centralidade dos sons e da sua captação no processo exploratório da cidade, que vai levar ao re-encanto

<p>Hipersubjetividade, perda em si próprio, no labirinto do eu, do <i>self</i>, do próprio. A procura infinita e regressiva dos sonhos esquecidos. Mesmo quando re-encontrados e por consequência gravados, mediados, os sonhos sempre escapando qualquer noção de “verdade”, que não pode ser re-encontrada e ainda menos gravada. Contudo, a sensação de solidão, o sofrimento</p>	<p>A objetividade da gravação de sons enquanto atitude de abertura para o mundo</p>
--	---

Nessa narrativa transversal aos dois filmes, a visão de Wim Wenders fica bastante clara. O re-encanto não pode surgir da hipersubjetividade (que as novas tecnologias também possibilitam); se re-encanto houver, ele só poderá surgir quando o protagonista (o engenheiro de som alemão em *Lisbon Story*, no caso) estiver disposto a olhar de novo para os seus arredores, e escutar, estar atento ao mundo fora. O descobrimento – ou redescobrimento – do ambiente próximo é a condição wendersiana para o re-encanto; a possibilidade para o re-encanto está contida (embora talvez escondida) *na cidade*: nas suas ruas e jardins, nas suas praças e largos, com sua gente, seus sons, seus sentidos.

RE-ENCANTO, ESTÉTICA “ETÉREA”, COSMOPOLITISMO

Para Wenders, a música límpida de Madredeus, a voz cristalina de Teresa Salgueiro são significantes centrais que permitem recriar um sentido de lugar específico, aqui representado pela cidade de Lisboa. Já não são os sons anônimos das máquinas, carros, caminhões, ou ruídos de trânsito, que Schafer poderia ter gravado em qualquer cidade do mundo, lamentando o fato de os sons das grandes cidades ficarem cada vez mais uniformizados. Aqui o realizador alemão está mais interessado em documentar os afetos sonoros que remetem para um sentido de pertencimento específica ao lugar, da forma mais inequívoca possível (logicamente, este também é um exercício tecnologicamente mediado). O fado *new age* de Madredeus vem informando o sentido de pertencimento direto e “imediato” à cidade de Lisboa, que por isso também vai encantar o engenheiro de som alemão. Nesta Europa dos cidadãos do meio dos anos 1990, o sentimento de pertencimento dos cosmopolitas europeus a qualquer cidade é sempre possível, até desejável. E Madredeus está de fato cantando para o mundo; o pertencimento ou seu sentido não remetem para uma propriedade exclusiva ao lugar. Wenders consegue transmitir a ideia de que o mundo – os Alemães, Japoneses, Franceses, Espanhóis,... – vão descobrir Lisboa

através da música de Madredeus. O que de fato aconteceu durante os anos 1990, auge do sucesso mundial da banda portuguesa, tanto como da cidade de Lisboa que, em 1998, hospedou a Exposição Universal.

Nesse período, surge a ideia de que o fado, de uma forma geral, é sobretudo *sentido*: ele “fala”, para além do sentido das palavras cantadas em português incompreensíveis para o engenheiro de som alemão tanto como para qualquer melômano cosmopolita. Ele “fala” e por qualquer um, como já “falava” a voz de Amália Rodrigues antes de Madredeus, ou como “fala” hoje em dia a voz de Mariza. Em *Lisbon Story*, a música de Madredeus e a cidade de Lisboa são ao mesmo tempo inseparáveis e para todo o mundo “sentir” e se identificar. Assim especificado, o espaço sonoro da cidade e a dimensão dos afetos localizados, territorializados remetem para a magia do lugar. Mas eles também remetem para uma dimensão cosmopolita representada aqui pelo fado *new age* numa estética que David Toop caracterizaria de “etérea” (TOOP, 1995).

DAS PAISAGENS SONORAS AOS TERRITÓRIOS SONOROS?

Talvez tenhamos aqui uma dimensão paradoxal do território sonoro de Lisboa, mais uma vez mediado pela música de Madredeus, e que valeria a pena explorar em outros contextos. Os processos de territorialização e de reterritorialização podem (e talvez devem) interessar qualquer um, seja ele ou não do lugar. Essa parece ser a narrativa, a “história de Lisboa” de Wim Wenders, que também é uma leitura sonora, indissociavelmente. Além da visão/escuta de Lisboa/Madredeus, teríamos espaço, em qualquer cidade, para um re-encanto acessível a todos, com a participação de todos. Em outros termos, uma leitura idealizada (e tecnologicamente mediada) do território em termos sonoros.

As implicações dessas formas de reterritorialização mereceriam ser questionadas. Para começar, questionemos a própria forma do território sugerido aqui: um território flexível? E que forma de ocupação? Uma ocupação sensível, festiva? Estamos assistindo à emergência de uma passagem talvez irreversível, das paisagens sonoras para os territórios sonoros, por enquanto eles são e serão cada vez mais territórios identificáveis, previsíveis, e planejados até. Em termos schafferianos, os sons do território já não seriam tanto “uniformizados” ou “anônimos” (os sons de máquinas ou de carros em qualquer cidade). Eles se tornariam de repente significantes novos, de um “aqui e agora” numa cidade determinada (e não “qualquer cidade”). Para Lisboa (e dentro de Lisboa a Alfama, a Mouraria, todos os bairros “tradicionais” do fado “tradicional”): a língua portuguesa cantada, o estilo

e a harmonia do fado, que vão transmitindo inequivocavelmente o sentido de pertencimento ao lugar tão procurado, pelos moradores e talvez mais ainda pelos turistas em busca de “autenticidade”... De fato, o fado em *Lisbon Story* é que vai constituindo um território de significações e de afetos, inclusive, e talvez sobretudo, através da mediação tecnológica. As tecnologias, nesse sentido, são também tecnologias de imersão e de encanto.

Se Schafer tinha medo da homogeneização sonora das cidades (SCHAFER, 1994), ele provavelmente não teria medo desta paisagem sonora de Lisboa. O *soundscape* wendersiano de Lisboa é tudo menos uniformizado: ele é o *específico do lugar*, ou pelo menos representado como tal – o que talvez criaria em Schafer uma outra forma de medo: o medo da idiofonia, da (ilusão de uma) correspondência perfeita e hiper-realizada entre som e lugar. Mas o medo contemporâneo não decorreria tanto dos sons ou do barulho (sejam eles uniformizados), tanto como do *silêncio*. O silêncio é que parece ser ameaçador hoje em dia. É como se um território sem som tivesse uma dimensão a menos. O território silencioso seria vulnerável, susceptível de ser *invadido*, literalmente ocupado por qualquer som alheio. Refletindo esse medo do silêncio, o território contemporâneo precisa ser ocupado, sonorizado. A reinvenção do território contemporâneo tem que ter a sua trilha sonora correspondente.

Na equação “Madredeus = Lisboa”, a especificidade é obviamente *imaginada*. Supõe-se que, efetivamente, à dimensão mágica da música e dos afetos deve corresponder uma dimensão equivalente da própria cidade. Idealmente, a *mise-en-scène* (encenação) de Wim Wenders constrói, através dos afetos da música, uma Lisboa *resignificada para o mundo* e, se for possível, mais ainda uma Lisboa para qualquer turista se re-encantar, fosse ele engenheiro de som alemão ou mesmo lisboeta, turista da sua própria cidade.

FORA DA ESQUIZOFONIA: UM “AQUI E AGORA” FEITO SOM

Nos olhos (e ouvidos) de Wenders e nos nossos também, a copresença específica representada pela “dupla portuguesa” dos anos 1990 – Lisboa e Madredeus – sugere uma sincronia perfeitamente idealizada, *hiper-realizada* entre som e lugar. Tudo portanto menos a “esquizofonia” de Schafer, onde o som gravado está para sempre afastado do som original, no espaço como no tempo. Aqui, pelo contrário, a música é Lisboa e Lisboa é a música. Lisboa, cidade idealmente e integralmente representada pela música de Madredeus. Além da dimensão esquizofônica das paisagens sonoras, esta forma nova de reterritorialização hipermediada (e por isso

também hipereficaz em termos de imaginário mercantil) implicaria o regresso a uma imaginação do território sonoro enquanto espaço idiosincrático – *idiofónico* por assim dizer.³

Para Wenders (e ao contrário de Schafer, que não estava tão preocupado em “criar” sentidos de lugares propriamente ditos), a resignificação do lugar, o possível re-encanto são precisamente possibilitados pelo conjunto idiofónico “lugar / som”. Em *Lisbon Story*, essa idiofonia vai *reproduzir* (no sentido performativo) a cidade de Lisboa *enquanto território sonoro*, com os vários significados associados: cidade luminosa, cidade a céu aberto, etc. Apesar (e talvez pelo fato) de ela ser também secreta e misteriosa, a própria cidade aberta para o mundo: a música de Madreus é prova disso. Estamos aqui longe da esquizofonia schafariana, também materializada nos filmes de Wenders quando ouvimos, por exemplo, na parte *road movie* de *Until The End Of The World*, uns cantos pigmeus ou qualquer outra *música do mundo* ou de *rock alternativo*, no rádio do carro que vai se deslocando com velocidade numa autoestrada qualquer. Esquizofonia schafariana doravante banalizada pela profusão das “paisagens sonoras privadas”, cujo dispositivo tecnológico (iPod, celular...) permitiria uma forma renovada de “experiência urbana” (BULL, 2007). O que talvez afinal não está de fato muito longe do futuro assustador imaginado por Wenders no fim de *Until The End Of The World*: o futuro agora próximo dos híbridos monadizados que são os *neoflâneurs* atuais com iPod, perdidos eles também num êxtase tecnológico pelo qual eles são sonhados mais do que sonham, a liberdade de circulação e de territorialização num espaço urbano por eles flexibilizado. Mais do que uma “experiência urbana”, essa diáspora mental nas paisagens sonoras privadas aparenta-se a um tecnossolipsismo: a virtualização da experiência social é assim consagrada, e podemos questionar o que é que o híbrido *flâneur-iPod* teria para dizer ao mundo.

Mais uma vez, a dimensão voluntariamente idiofônica do processo de reterritorialização está perfeitamente refletida na escolha wendersiana unívoca de Madreus para a trilha sonora de *Lisbon Story*, que contrasta com o impressionante ecletismo musical de *Until The End Of The World*. Talvez Wim Wenders quisesse sugerir com *Lisbon Story*, que o re-encanto só pode chegar quando acontecerem resignificação e reterritorialização – duas dimensões que, por definição, remetem para uma essencial centralidade do lugar *específico*. Chegamos portanto ao momento idiofônico, às territorializações sonoras que ilustram a reinvenção de uma identidade forte entre lugar e som (apesar do próprio território ser de natu-

³ Clément Rosset referiu à “idiotice” do real: só existe *um* real, autossuficiente neste sentido, e em todo caso, sem equivalente a partir do qual nós poderíamos compará-lo ou confrontá-lo (ROSET, 1977).

reza flexível, aberto para o mundo, cosmopolita neste sentido). Em outras palavras, chegamos a um momento pós-esquizofônico, quando as paisagens sonoras são reinvestidas e reterritorializadas.

Passamos então de uma dimensão contemplativa das paisagens sonoras, a uma dimensão participativa dos territórios sonoros, ilustrada pelos processos de reterritorialização, apropriação, e corpo-realização. A oposição entre paisagem e território pode ser resumida da forma seguinte (Tabela 2).

TABELA 2: Oposição entre paisagem sonora e território sonoro

Paisagem sonora	Território sonoro
Contemplação	Participação
Escapismo	Apropriação
Externo	Interno
Objetivo	Subjetivo

No momento em que a ocupação sonora do espaço se torna metáfora para uma ocupação integral, passamos do medo schafariano da homogeneização dos sons das cidades ao medo do silêncio. Um silêncio que representa uma ameaça, pois ele coloca o território em perigo de ser invadido, ocupado por qualquer som estrangeiro. Nessa conjuração de um silêncio supostamente ameaçador, as paisagens sonoras se tornam reterritorializações sonoras via uma ocupação territorial particular: a ocupação sonora do território.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BULL, M. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. New York: Routledge, 2007.
- ROSSET, C. *Le réel: traité de l'idiotie*. Paris: Minuit, 1977.
- SCHAFER, R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment And The Tuning Of The World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.
- _____. *The Tuning Of The World*. New York: Knopf, 1977.
- TOOP, D. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail, 1995.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS E FILMOGRÁFICAS

- Lisbon Story* (DVD). Direção de Wim Wenders. Portugal/Alemanha: Madragoa Filmes/Road Movies Filmproduktion, 1994.
- Madredeus. *Ainda* (CD). EMI Portugal/Valentim de Carvalho, Lda. c1995.

Until The End Of The World (DVD). Direção de Wim Wenders. Alemanha/França/Austrália: Road Movies Filmproduktion/Argos Films/Village Roadshow Pictures, 1991.

Until The End Of The World (CD). Trilha Sonora. Warner Bros/WEA. c1991.

Recebido em 15.12.2011

Aceito em 13.03.2012