

O SOM DO SILÊNCIO: OS CEMITÉRIOS COMO TERRITÓRIOS ACÚSTICOS

Mariana Telles d’Utra Vaz¹

Resumo:

Como nos afeta a dimensão sonora da cidade? Para Brandon LaBelle (2010), o som pode representar uma nova matriz epistêmica em que a negociação e a diversidade têm destaque. Em seu livro “Acoustic territories” (2010), LaBelle traça as “vias sonoras” da metrópole a partir de uma topografia “auditiva”, construída desde os espaços do cotidiano urbano. Seguindo este viés, este artigo propõe um estudo da dimensão acústica dos cemitérios. Construídos para sepultar os mortos, são familiares a qualquer cidade ocidental; mas, são também um lugar de memória e fazem um contraponto à descartabilidade da cultura contemporânea. Pensá-los significa também pensar o lugar da morte na atualidade. Nesse sentido, o cemitério reúne tanto a mudez silenciosa dos mortos como a surdez dos vivos.

Palavras-chave: Comunicação. Cultura do Ouvir. Contemporaneidade. Cidade. Território Acústico.

Com todas as nossas forças tendemos a afastar a morte, a eliminá-la de nossa vida.
Tentamos lançar sobre ela o véu do silêncio
Sigmund Freud

A noção de cidade é parcialmente acessada através do experimento de seus componentes sensíveis (MACHADO, 2009) - a partir dos recursos da audição, do paladar, do tato, da visão, da olfação e das sinestésias. Neste sentido, as imagens são a ferramenta mais utilizada para representar a cidade que, por sua vez, estimula a visualidade do sujeito urbano impactando-o diariamente com uma avalanche de imagens publicitárias, transmitidas desde diferentes mídias. Mas, se a paisagem urbana nos devora com imagens que disputam nosso olhar, como então se comporta a dimensão sonora do espaço urbano? Como ela nos afeta?

José Miguel Wisnik (1989) afirma que o som é subjetivo, ambivalente (pois está dentro e fora), disperso mas nos toca com uma grande precisão. O autor (1989) reflete sobre sua

¹ Mestre pelo Mestrado em Comunicação da Cásper Líbero. E-mail: marivaz99@gmail.com

capacidade de estímulo enfatizando que “seu poder, invasivo e às vezes incontrolável, é envolvente apaixonante e aterrorizante” (WISNIK, 1989, p.28). O diretor de cinema David Lynch, que faz questão de envolver-se na sonoplastia e criação trilhas sonoras de seus filmes, afirmou que “ O som é quase como uma droga. É tão puro que, quando entra nos seus ouvidos, instantaneamente provoca algo em você [...]” (thecityofabsurdity.com). Além disso, o som contribui determinantemente para a forma com que o indivíduo enxerga o mundo. O que as pessoas ouvem - ou não - influencia suas ações (MULLER, 2012). George Prochnik (2011), em seu livro “In Pursuit of Silence” (“Em Busca do Silêncio”), entrevistou Adam Cvijanovic, um pintor que, na infância, foi acometido temporariamente por uma surdez. Ao avaliar sua experiência de privação sonora concluiu: “o som te impõe uma narrativa. E essa narrativa é sempre de outra pessoa. Minha experiência de silêncio (como surdo) é a de estar num sonho que eu pudesse dirigir.” (PROCHNIK, 2011, p.13).

Para o artista Brandon LaBelle (2010), o som produz uma teia invisível de indivíduos ligados em um tempo e espaço; aproxima o público e o privado e, por isso, desempenha um papel integrador, acenando com o potencial de uma nova matriz epistêmica em que a negociação e a diversidade ocupam posição de destaque. Em seu livro “Acoustic territories: sound culture and everyday life” (“Territórios Acústicos: cultura sonora e vida cotidiana”, 2010), LaBelle traça as “vias sonoras” da metrópole a partir de uma topografia auditiva, construída desde os espaços do cotidiano urbano. O livro explora seis territórios acústicos que são familiares à maioria das cidades ocidentais: o metrô, o espaço privado do lar; as calçadas; as ruas e carros; os centros comerciais e o céu. Cada um deles é identificado com uma figura sonora, respectivamente: o eco, o volume do som, o ritmo, a vibração; a música ambiente e a transmissão. Em todos estes espaços o som se manifesta de maneiras diversas, encarnado em práticas locais que ressoam em questões socioculturais mais amplas. o som proporciona uma conexão espacial entre pessoas, cria instantaneamente comunidades temporais e espaciais (LABELLE, 2010) .

Seguindo o viés do autor, a proposta deste artigo é um estudo da dimensão acústica do cemitério. Familiares a qualquer cidade ocidental, foram construídos com a função social definida, a de sepultar os mortos de um determinado local. Entretanto, mais do que isso, são um lugar de memória e representam um contraponto à descartabilidade da cultura ocidental con-

temporânea. Pensá-los - sob qualquer aspecto - significa também pensar o lugar da morte na contemporaneidade. Nesse sentido, o cemitério é o local do silêncio por excelência, pois reúne tanto a mudez silenciosa dos mortos como a surdez dos vivos.

II

A palavra vem do latim *coemeterium*, "lugar para dormir", numa referência à crença cristã na morte como um momento de descanso antes da ressurreição para a vida eterna. Ou seja, o cemitério seria um abrigo passageiro e silencioso, um dormitório para uma noite longa pois a ressurreição está por vir. Se nos cemitérios os mortos calam, os vivos dão voz a uma gama de sons. E quando cessam, são engolidos pelo silêncio novamente.

Em sua origem semita, silêncio significa "ser humilde, ser calmo" (MYHR, 2014). No latim, a palavra remete a *silēre*, cuja origem é desconhecida, mas parece estar relacionada ao Gótico *anasilan*, que denota quando o vento está diminuindo. Também pode estar relacionada ao latim *dēsinerē*, que significa "parar" (DICTIONARY OF WORD ORIGINS, 1990). Ambas etimologias sugerem uma ideia de cessão, interrupção. Segundo a definição do The Free Dictionary, o silêncio é a "ausência de ruído ou som" (thefreedictionary.com). Entretanto, como bem aponta o pesquisador francês Michel Chion, o silêncio "nunca é um vazio neutro. É o negativo do som ouvido anteriormente ou imaginado. É o produto de um contraste" (CHION, 2011, p.57). Para Murray Schafer (2011), pesquisador canadense, o silêncio é um som absolutamente puro e, portanto, "só existe como conceito teórico" (SCHAFER, 2011, p.168). Na mesma linha, o músico John Cage afirmou que o silêncio absoluto não existe (RUA, 2011, pg.27). Chris Cutler avançou no tema ao afirmar que "o silêncio é um som que não escutamos" (apud RUA, pg.31). Por isso, em outras palavras, podemos dizer que o silêncio é uma utopia. A noção de silêncio é uma idéia, nunca um fato; já que existem sons na mais plena quietude.

Desde os primórdios, silêncio e o som caminham juntos. Na narrativa bíblica de Gênesis, é o silêncio que antecede a nomeação do mundo (MYHR, 2014). Se o silêncio é a língua dos mortos, a palavra é aquela que institui o fundamento humano, sinaliza "a centralidade da linguagem na condição humana", segundo George Steiner (2010, p.12).

Já na cultura Oriental, o lugar do silêncio é muito diferente. O homem oriental, aprendeu a buscar sentido no silêncio, na ausência e no vazio (SOUSA, 2007). Indícios disso são

encontrados na poesia haikai e em determinadas tradições como budismo e o taoísmo, em que a ascensão espiritual parte dos domínios da linguagem em direção ao silêncio (STEINER, 2010). Na meditação, busca-se a ruptura dos limites da linguagem para que haja uma compreensão integral. Mais do que a mera cessão de palavras, trata-se de internalizar o silêncio “Mais difícil do que o silêncio da boca, das palavras, dos sons emitidos é o silêncio interno, o silêncio da mente”, afirma a zenbudista Monja Coen (2011). O escritor moçambicano Mia Couto, em entrevista ao jornalista Ubiratan Brasil, do jornal O Estado de S. Paulo (2011), também refletiu que, na tradição africana:

não há o medo do silêncio, pois não existe o sentimento da ausência: o silêncio está sendo ocupado, alguém está falando. Na verdade, trata-se da relação com a explicação religiosa de que alguém está sempre presente. Até a mais absoluta solidão é povoada. Isso retira o medo do vazio, da solidão, algo que persegue nossa cultura ocidental (BRASIL, 2011).

Ou seja, para o escritor, na cultura ocidental o silêncio remete à ausências: do verbo, do outro; já para o oriental o silêncio “fala”. Mas, também ressoa, trazendo consigo uma aura fantasmática. De acordo com Murray Schafer, após um som o silêncio reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa. (SHAFER, 2011, p. 71). Para ele (2011), o silêncio está cheio de sons, assim como de sentidos.

Assim como sem silêncio não há som, sem vida não há morte. O homem é o único ser dentre todos que tem consciência de sua finitude. E, justamente por isso, estabelece com ela uma relação conflituosa. Em sua dissertação “O Som do Silêncio: a angústia social que encobre o luto” (2005), a pesquisadora Milena C. B. Freire coloca o que, cada vez mais, a sociedade ocidental faz-se surda diante da dor que grita nos enlutados. A perda é vivida, portanto, de maneira isolada.

Mas, nem sempre foi assim. Desde a era Cristã até o início do século XX ocorreram mudanças na percepção e expressão da consciência da morte. Segundo Freire, a sociedade moderna trouxe consigo novas maneiras de negar a morte. A negação - na sociedade contemporânea - não consiste mais em crer numa continuidade, mas em viver a vida como se a morte não existisse:

No momento contemporâneo, como a vida perdeu o sentido – à medida que desapareceu o sentido da própria história ou do próprio sentido da história – também não há significa-

do para a morte. Há vários mecanismos que tentam afugentá-la, como se negá-la de alguma forma fosse garantia de sua não aproximação. Tratam-se dos mesmos mecanismos envolvidos no “fazer passar” a vida: o refúgio no imediato, a compartimentação entre gerações, a perda no senso de continuidade. No mundo contemporâneo, o indivíduo vive uma corrida alucinada para esquecer que vai morrer e que tudo o que faz não tem, estritamente, nenhum sentido [...] (OLIVA-AUGUSTO,1994, p. 101 apud FREIRE, 2005, p.11).

A autora (2005) analisa que, no luto, as formalidades que permaneceram devem permanecer discretas, uma evidência disso é a supressão das condolências à família que antes eram realizadas ao final dos serviços de enterro. O enlutado deve manter uma certa contenção nas demonstrações de sentimentos, que muitas vezes só acontece na presença solitária do defunto (ARIÈS, 1997 apud FREIRE, 2005). Sendo assim, ainda segundo a autora (2005), atualmente pesa sobre o enlutado - além do isolamento e desamparo - a expectativa de que ele sofra muito pela perda de um ente querido. Freire (2005) afirma que, à luz da lógica do moderno sistema de divisão “racional” do trabalho, o indivíduo sofre pelos (grifo meu) outros, como um bode expiatório que resguarda o coletivo do contato com os sentimentos do luto. A autora (2005) conclui que, o isolamento do enlutado, que surge na forma da tristeza e do silêncio, é, portanto, consequência tanto de uma expectativa social como também da recusa ocidental de pensar na morte. Nesse caso, diferente dos mortos que não podem falar, o silêncio dos vivos na relação com a morte é um sintoma do lugar que ela ocupa no imaginário social.

Até alcançar status de tabu na sociedade ocidental, a morte percorreu uma longa trajetória. À medida que transformou-se a relação da sociedade com a morte, transformou-se também a paisagem sonora dos cemitérios. Segundo Philippe Ariès (2003 apud FREIRE, 2005), desde as civilizações pré-cristãs até o séc. XII, havia uma familiaridade no convívio com a morte apoiada na aceitação do destino coletivo. José Carlos Rodrigues (1983 apud FREIRE, 2005) comenta as diferentes finalidades conferidas aos cemitérios :

[...] nele [no cemitério] as pessoas iam passear, dançar, vender e comprar, lavar a roupa; nele se dava justiça, se resolviam questões políticas da comunidade, se consumavam execuções, se faziam reuniões, representações teatrais e se deixava o gado pastar (RODRIGUES,1983, p. 165 apud FREIRE, 2005, p.30).

Naquele contexto, o emudecimento era apenas dos mortos. Dos vivos, não esperava-se apenas lágrimas e silêncio, mas outros sons: canto, conversa, gritos (de compra e venda), etc.

O convívio dos vivos e mortos significava, então, uma compreensão da ligação entre ambos enquanto fatos que se sucedem obrigatória e inevitavelmente. Mais que a proximidade física, era a pluralidade de usos - e, portanto de sentidos - conferida àquele espaço que indica esta intimidade. Talvez, justamente porque até então a morte não era individualizada, também não era sentida na sua dimensão mais assustadora. A morte era, então, do outro; não sendo identificada como ameaça. Os sons que aí se escutavam não eram apenas de gritos de dor, mas da vida acontecendo.

Para Freire (2005), a preocupação com a finitude do indivíduo e a consciência da fragilidade surgem entre o século XII e o século XVIII. No século XVIII, a morte passa a ser identificada com a perda do próximo e com isso vem o luto sofrido e dramático, o que perdura até o início do século XIX. Nesse momento, o avanço da medicina tem conseqüências paralelas: a higienização da morte e a medicalização do doente, além do aumento da expectativa de vida. Estes elementos, na visão da autora (2005), contribuem para intensificar o horror à morte.

Seja nos cemitérios ou nos vazios silenciosos do cotidiano, é mesmo nesse ambiente acústico que se digere o luto. Pois, como afirma Freud : “o processo próprio do recalque se dá em silêncio” (NASIO, 2010. p.233). É no lugar mais íntimo do indivíduo - o silêncio do inconsciente - que a mente refugia os maiores temores e desejos inconfessáveis. No cemitério, portanto, o silêncio também vem do emudecimento do indivíduo diante do absoluto, pois a morte é absoluta, irreversível. Diante do defunto funciona um diálogo imaginário: o silêncio dos mortos para os vivos e, de novo, dos vivos para os mortos. O cemitério em silêncio, com a cidade “ressoando” ao fundo, constrói uma atmosfera que beira o irreal, pois subverte o protagonismo dos sons da cidade dos vivos; lá é o silêncio que fica à espreita, voltando sempre a espalhar-se por entre os túmulos. Entretanto, mesmo esse silêncio intenso pressupõe som: escutar o próprio corpo vivo, pulsando. Assim, quando defronte ao jazigo, em silêncio, o verbal do sujeito cede lugar ao não-verbal e seu corpo pode “falar”. Nas palavras do filósofo Jean-Luc Nancy:

Silêncio, na verdade, deve ser entendido aqui não como uma privação mas como um rearranjo de ressonância: um pouco - ou exatamente como - quando numa condição

perfeita de silêncio você ouve seu próprio corpo ressoando, seu próprio fôlego, seu coração e toda sua caverna ressonante (NANCY, 2007, p.40).

Incorporados ao cenário urbano, os cemitérios se assemelham às cidades no que tange a organização espacial: as separações por ruas, quadras e diferenciação dos jazigos. Entretanto, as relações ocorridas nesse espaço devem adequar-se a uma certa noção moral traduzida na forma de um código de culto e respeito, sendo o túmulo o lugar onde as emoções podem ser demonstradas mais abertamente para homenagear a memória do morto (RODRIGUES, 1983 apud FREIRE, 2005). Neste caso, o silêncio é não apenas a língua comum com que se comunicam mortos e vivos, mas o fundamento do luto. Sendo o silêncio a escuridão dos ouvidos, cai como um manto (re)cobrindo as emoções mais intensas e escondendo dos olhos (e ouvidos) o incômodo que o excesso da dor pode causar. Nesse sentido, Freire (2005) pondera se o silêncio e a solenidade no cemitério remeteriam a uma distância na relação entre vivos e mortos, para controlar a sensação de ameaça contida na morte para os que ficam.

III

Para complementar a pesquisa, foram incluídas visitas a dois cemitérios: do Morumby, na cidade de São Paulo e o Hollywood Forever, em Los Angeles. A visita a ambos teve três objetivos: escutar in loco (grifo meu) a atmosfera sonora dos cemitérios para compreensão dos ruídos secundários que compõem sua dimensão sonora; cunhar observações sobre o diálogo entre o aspecto visual e o sonoro; e, por fim, comparar os resultados de ambos, buscando especificidades culturais.

O primeiro, do Morumby, é localizado no Brasil, na cidade de São Paulo, no distrito do Morumbi - reduto da classe alta paulistana - a cerca de 15 quilômetros do centro. O cemitério, fundado em 1968, tem cerca de 300.000 m² e é um cemitério-jardim; tendo como principal característica o trabalho paisagístico e a ausência de monumentos nos túmulos, que são identificados apenas por uma placa de bronze ou granito colocada sobre o solo. O site do cemitério é simples e conta com fotos pequenas do local ao lado de curtas frases explicativas com informações dos procedimentos fúnebres e dos ambientes como lanchonete, floricultura e capela. O segundo, originalmente chamado de Hollywood Memorial Park Cemetery, foi fundado em 1899 e conta com uma extensão de 250.000 m². Localizado no distrito de Hol-

lywood, fica a cerca de 10 quilômetros do centro da cidade. O distrito é conhecido pela concentração de empresas do ramo cinematográfico e, por isso, se tornou um símbolo dessa indústria. Além de sua função original, o cemitério abriga eventos de música e exibição de longas-metragens, além de ser usado como cenário de locação de filmes. O site do cemitério é rico em detalhes, com um mapa interativo dos artistas e celebridades enterrados ali, além de conteúdos dos serviços fúnebres, bibliografia dos defuntos conhecidos e agenda dos eventos culturais que o cemitério abriga. O site todo, especialmente agenda cultural, conta com fotos, um trabalho gráfico atual e um texto que, muitas vezes, procura justificar a relevância dos eventos para a comunidade local. Por exemplo, no texto da festa do Dia dos Mortos, o site coloca que a festividade é realizada “como uma plataforma que sintetiza a criatividade como meio de lembrar os espíritos que partiram de nossas vidas” (www.ladayofthedead.com).

A incursão ao Cemitério do Morumby ocorreu às 10h00 do dia 03/08/14, domingo. O local é dividido entre as áreas administrativa, capela, floricultura, lanchonete e jazigos. No dia da visita, o cemitério estava pouco movimentado, apesar do velório com cerca de 30 pessoas que acontecia na capela; o qual podia ser vislumbrado, mas pouco ouvido. A medição auditiva apontou um intervalo médio de 44 a 48 dB, sendo que o menor índice registrado foi de 40 dB e o maior de 54 dB. À medida que um carro estacionava ou deixava o local, aumentava o índice registrado. Os visitantes observados, 4 no total - sendo três familiares e um indivíduo sozinho - mantiveram-se calados na maior parte do tempo, com uma troca mínima de palavras. No entorno - devido à sua localização bastante afastada- praticamente não ouviu-se ruídos, com exceção dos pássaros que visitam o jardim e um eventual ronco de automóvel. As flores deixadas nos jazigos se misturavam ao verde local compondo um cenário que, de fato, lembrava um parque; não fosse pelo silêncio atípico ali encontrado.

No Hollywood Forever Cemetery, a visita foi feita às 9h15 do dia 26/08/14, terça-feira. Logo na entrada, avistou-se a loja de souvenirs - entre eles, o mapa do local com a localização dos jazigos célebres - e um velório realizado na capela. O ambiente era totalmente distinto, não apenas do Cemitério do Morumby, mas da concepção tradicional de um cemitério: uma filmagem estava sendo conduzida no local e, por essa razão, parte dos jazigos estavam isolados da visitação. Simultaneamente, uma obra de ampliação estava sendo conduzida, o que contribuiu para elevar o volume do ambiente. Muitos trabalhadores iam e vinham do

local com escadas, britadeiras e uma série de equipamentos usados em construções. Diversos - pelo menos quinze - turistas visitavam túmulos célebres. Os monumentos tumulares eram variados em tamanho: desde estátuas com a feição do defunto nos jazigos de famílias russas, passando por lápides sóbrias do século XIX até as celebridades como o cantor Johnny Ramone (1948-2004), que conta com uma réplica em bronze tocando guitarra sobre seu túmulo. A medição acústica registrou índices médios entre 59 a 62 dB, sendo que o menor índice foi de 48 dB e o maior de 75 dB.

Considerações Finais

Comparando ambos cemitérios, salta aos olhos - ou aos ouvidos - a diferença nos volumes médios registrados. O Cemitério do Morumby apresentou uma média de 45 a 48 dB. Em São Paulo, de acordo com um levantamento da USP, 95% dos principais pontos de circulação de veículos apresentam um nível de ruído que gira em torno de 80 dB, excedendo os 55 dB diurnos e os 45 dB noturnos permitidos na legislação (NETO, 2001). Ou seja, pelo que foi observado, conclui-se que a paisagem sonora do Cemitério do Morumby é diferenciada, oferecendo uma média de ruídos 40% menor do que no restante da capital. Se por um lado a imagem do cemitério lembra pouco a tradicional, devido à disposição de jazigos sem monumentos; por outro, é a atmosfera acentuadamente silenciosa que nos lembra quase imediatamente que estamos num cemitério. Nesse sentido, a falta de monumentos não é determinante, pois o silêncio comunica a identidade do local, convidando à introspecção e reflexão. Já no Hollywood Forever a situação se inverte. O cenário tradicional de suntuosos monumentos tumulares e instalações não nos deixa esquecer que estamos num cemitério. Mas, é justamente a quantidade de ruídos - não aqueles produzidos na vizinhança, como acontece em cemitérios localizados nos centros urbanos, mas aqueles produzidos no próprio cemitério; é que causam a sensação de estranheza. Como se faltasse à experiência visual, a trilha sonora adequada. A falta de silêncio *dentro* (grifo meu) do cemitério não propicia e até dificulta a reflexão muitas vezes associada a esses locais. Mais ainda numa cidade que chega a alcançar médias de 90 a 92dB nas vias de acesso (Fonte: <http://elevatingsound.com>).

O silêncio nos cemitérios é, portanto, um código sonoro de sua identidade cultural contemporânea. Sendo ele também um sintoma da relação da sociedade com a morte, é interessante observar a experiência promovida pelo Hollywood Forever - semelhante a de outros

cemitérios como Laurel Hill (Filadélfia); Mountain Hill (Vancouver) e o High Gates (Londres). A manutenção de uma agenda regular de eventos culturais como, por exemplo, a festa do Dia dos Mortos, ao lado de sessões de cinema e shows, sinaliza uma tentativa do Hollywood Forever de agregar outros sentidos a seu espaço. A escolha por conteúdos de entretenimento não é aleatória, considerando os laços históricos do Hollywood Forever com esta comunidade. Ao somar à proposta original, uma dimensão histórica e turística, o convívio com os mortos torna-se menos distante, mais usual e a quebra do silêncio denuncia justamente essa (re)aproximação, que é também uma apropriação do espaço. Sob essa perspectiva, talvez os ruídos indiquem uma tentativa de resignificação do sentido da perda. Mas, e o silêncio? Ele deve ser mantido nos cemitérios? Qual sua urgência para a sociedade atual? Estas são indagações que ficam como sugestão para um estudo posterior, que as pondere tendo em vista não apenas a perspectiva urbana e o contexto das práticas de saúde; mas também à luz de uma visão filosófica. Ao invés da acepção de um silêncio radical, o que está em jogo é a compreensão de seu potencial facilitador da escuta de sons que normalmente não são expressos musicalmente (CAGE, 1961 apud LABELLE, 2010) e, lembrando Brandon LaBelle (2010), com isso “construir um caminho para uma narrativa em que os barulhos cotidianos possam ser abordados de modo mais positivo, inspirando outras possibilidades de construção de relações sociais e espaciais” (LABELLE, 2010, pg.47).

Referências

AYTO, John. Bloomsbury Dictionary of Word Origins. Londres: Bloomsbury, 2001.

BRASIL, Ubiratan. O inegável valor do silêncio. Estado de S. Paulo, 7 ago. 2011. Caderno Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,inegavel-valor-do-silencio-imp-,755121>>. Acesso em: 1 set. 2014

CHION, Michel. A audiovisualização: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

COEN, Monja. A importância do silêncio. Disponível em: <<http://www.monjacoen.com.br/textos/textos-da-monja-coen/1587-materia-sobre-a-importancia-do-silencio>>. Acesso em: 10 set. 2014.

LABELLE, Brandon. Acoustic Territories: Sound culture and everyday life. Continuum: Londres, 2010.

MACHADO, Renata Silva. Abordagens aos sons da cidade: entre o cotidiano e a prática científica . Reunión de Antropología del Mercosur, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/gpit/wp-content/uploads/2011/03/machado-renata-abordagens-aos-sons-da-cidade.pdf> >. Acesso em: 15 ago.2014

MULLER, Jurgen. The Sound of History and Acoustic Memory: Where Psychology and History Converge. *Culture & Psychology*, n.18, p 443–464, dez. 2012. Disponível em: <<http://cap.sagepub.com/content/18/4/443.full.pdf> >. Acesso em: 15 ago.2014.

MYHR, Elizabeth. A Haunted Silence: Examining Poetry’s Relationship with Silence in the *Wake of the Shoah* through the Work of Johannes Bobrowski and Paul Celan. Disponível em: <<http://wdsreviewofbooks.webdelsol.com/myhr.html>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Listening*. New York: Fordham UP, 2007.

NASIO, Juan-David. *O silêncio na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NETO, José Gonçalves. Nível de ruído fere a lei em 95% dos corredores, 2001. Disponível em: <<http://dgi.unifesp.br/sites/comunicacao/index.php?c=Noticia&m=ler&cod=4694df05>>. Acesso em: 20.ago 2014

PROCHNIK, George. *In pursuit of Silence: Listening for Meaning in a World of Noise*. Doubleday: Nova Iorque, 2011.

SCHAFER, Murray R. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Unesp, 2011.

RUA, Vitor Manuel Ferreira. *Acusticologia. Pensamentos Filosófico-Analíticos sobre Som e a Música*. 2011. 130 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais, Sociologia da Música). Faculdade Nova de Lisboa, Portugal.

STEINER, George. *Language and Silence*. Londres: Faber and Faber, 2010.

WISNIK, José M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUSA, Tatiane de Aguiar. *Haikais de bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 117 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.