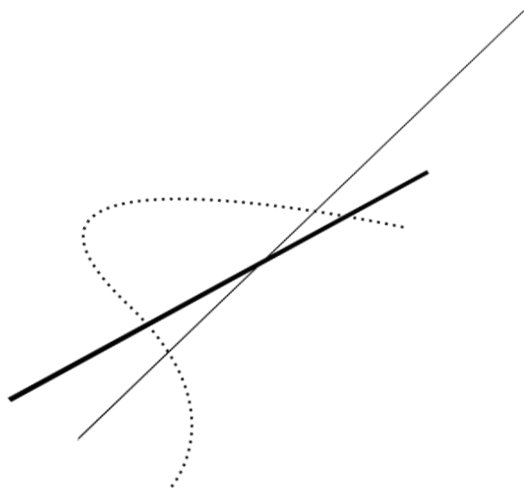




DA ESCUTA ÀS RELAÇÕES DE PODER: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DE DISCURSO DOS CONCEITOS E DAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS NA ECOLOGIA SONORA

Daniel Gouvea Pizaia¹

Resumo: O artigo investiga a constituição da escuta como objeto do discurso, analisando as posições do artista e do ouvinte a partir das formulações teóricas e das práticas artísticas ligadas à ecologia sonora. Partimos de um exame histórico para compreender como, no debate estético da música de concerto euro-ocidental, as formulações sobre a escuta se configuraram pelo distanciamento entre diferentes papéis musicais. O trabalho se desdobra então na análise de três corpus acadêmicos complementares. Iniciamos com as formulações de Murray Schafer e de seus contemporâneos da *Simon Fraser University*, com o objetivo de situar o conceito de paisagem sonora. Em seguida recorreremos às críticas voltadas às questões epistemológicas, conceituais e uma possível arqueologia do termo, destacando seus limites e problemáticas. Por fim, analisamos práticas artísticas historicamente vinculadas ao conceito, com ênfase nas caminhadas e nas composições de paisagem; ambas serão observadas a partir dos procedimentos de controle do discurso e do conceito de dispositivo. Esperamos que o arco analítico desenvolvido ao longo do texto nos permita compreender algumas das condições históricas de possibilidade que tornaram possível a emergência da ecologia sonora, bem como as relações de poder produzidas pelos discursos sobre tais práticas.

Palavras-chave: Ecologia Sonora, Análise de Discurso, Procedimentos de controle do discurso; Escuta Ativa;

FROM LISTENING TO POWER RELATIONS: A PROPOSAL FOR A DISCOURSE ANALYSIS OF THE CONCEPTS AND ARTISTIC PRACTICES OF SOUND ECOLOGY

¹ Professor assistente do curso de licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando em criação sonora pela Universidade Federal do Paraná e mestre em musicologia pela Universidade Federal da Paraíba (2022). Atualmente é bolsista pela Fundação Araucária (FA), atuando como pesquisador no grupo Arte, Informação e Sentido (UEL) e como estudante no Núcleo Música Nova (UFPR). Desenvolve análise crítica de discurso aplicada a diferentes abordagens da arte sonora e dos estudos do som.

Abstract: The article investigates listening as an object of discourse, analyzing the positions of the artist and the listener through the theoretical formulations and artistic practices associated with sound ecology. We begin with a historical analysis to understand how formulations concerning listening emerged through the distancing between different musical roles in the aesthetic debates on Western European concert music. The study then unfolds through an analysis of three complementary strands of academic literature. We begin with the formulations of Murray Schafer and his contemporaries at Simon Fraser University, with the aim of situating the concept of the soundscape. Next, we turn to critiques focused on the epistemological, conceptual and a possible archaeology of the term, emphasizing its limits and problematics. Finally, we analyze artistic practices historically linked to the concept, such as soundwalks and soundscape compositions, which are examined through discourse control procedures and the concept of the dispositif. We hope that the analysis developed throughout the article will help us understand some of the historical conditions of possibility that enabled the emergence of sound ecology, as well as the power relations produced by the discourses related to these practices.

Keywords: Sound Ecology; Discourse Analysis; Discourse control procedures, Active Listening,

DE LA ESCUCHA A LAS RELACIONES DE PODER: UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS DEL DISCURSO DE LOS CONCEPTOS Y DE LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE LA ECOLOGÍA SONORA

Resumen: El artículo investiga la escucha como objeto de discurso, analizando las posiciones del artista y del oyente a partir de las formulaciones conceptuales y las prácticas artísticas asociadas a la ecología sonora. Partimos de un análisis histórico para comprender cómo las formulaciones sobre la escucha se configuraron a partir del distanciamiento entre diferentes papeles musicales. El trabajo se desarrolla a partir del análisis de tres corpus académicos complementarios. Comenzamos con las formulaciones de Murray Schafer y de sus contemporáneos de la Simon Fraser University, con el objetivo de situar el concepto de paisaje sonoro. Posteriormente, recurrimos a críticas enfocadas en los aspectos epistemológicos, conceptuales y a una posible arqueología del término, destacando sus límites y problemáticas. Finalmente, analizamos prácticas artísticas históricamente vinculadas al concepto, como las caminatas sonoras y las composiciones de paisaje sonoro, examinadas a partir de los procedimientos de control del discurso y del concepto de dispositivo. Esperamos que el análisis desarrollado a lo largo del artículo nos permita comprender algunas de las condiciones históricas de posibilidad que hicieron posible la emergencia de la ecología sonora, así como las relaciones de poder producidas por los discursos relacionados con estas prácticas.

Palabras clave: Ecología sonora; Análisis del discurso; Procedimientos de control del discurso; Escucha activa

1. Introdução

Este artigo se insere no escopo de uma pesquisa que investiga diferentes estratégias artísticas fundamentadas na premissa de uma escuta ativa. Derivado dos pressupostos associados ao idealismo alemão (Bonds, 2014), o discurso em torno da escuta ativa tem suas raízes em um paradigma que consolida um significativo distanciamento entre as figuras do crítico e do compositor em relação ao papel do ouvinte. É ao longo do século XIX que a escuta se afirma como tema central da crítica musical, deslocando-se para o campo da subjetividade e passando a ser concebida como uma prática dependente da ação e da intencionalidade do sujeito

(Riley, 2004, p. 7; Bonds, 2014, p. 50). Certamente situada em um contexto euro-ocidental, tal mudança torna-se possível em razão de um conjunto de transformações no campo da estética e da consolidação da noção de obra musical como conceito regulatório (Goehr, 1992).

A ideia de uma atividade da escuta ou, de modo ampliado, do trabalho artístico como portador de um potencial de ação e engajamento do espectador, não permanece restrita aos enunciados da crítica musical vinculada aos ambientes de concerto. Ao longo do século XX é sistematicamente retomada e atualizada em práticas e formulações teóricas que transitam entre os campos das artes visuais, da música e da arte sonora. É o caso do debate em torno das artes instalativas desenvolvido a partir de 1960, marcado por críticas aos locais e aos espaços de exposição, pela substituição de modelos de contemplação por estratégias de interação e pela problematização do distanciamento entre o artista, o objeto e o espectador (Bishop, 2005; Reiss, 1999). De modo semelhante, as práticas *site-specific* enfatizam uma crítica à normatividade das salas de concerto (desta vez entendida como sinônimo de um ambiente de escuta ‘contemplativa’ e ‘desengajada’), propondo o deslocamento da experiência artística para os espaços públicos, a incorporação do espaço arquitetônico como conteúdo da obra e o desenvolvimento de estratégias voltadas a sensibilização e a interação por parte do ouvinte.

No âmbito dos discursos sobre a escuta, o conceito de paisagem sonora, formalizado por Murray Schafer (1974, 2011) e pelos artistas do *World Soundscape Project* (doravante WSP) (Westerkamp, 1974, 2002, 2017; Truax, 1984, 1996, 2002) atualizam o argumento de engajamento do ouvinte de uma maneira particular, desta vez voltado ao ambiente acústico. Como ferramenta teórica, a paisagem sonora visou uma análise dos elementos e características sonoras de determinado ambiente e sua relação com os indivíduos. O termo transitou entre uma ferramenta analítica e um conceito que embasou práticas composicionais ocupadas em tratar do vínculo entre elementos ambientais, material sonoro e produção de significados. No âmbito do WSP é marcado tanto por um caráter arquivístico, visando um estudo formal dos documentos e uma análise do material sonoro em contextos diversos, mas, sobretudo, pelo seu objetivo pedagógico/educacional, dedicado a oferecer aos ouvintes estratégias de sensibilização, conscientização e modos de intervenção ao ambiente acústico.

Este artigo investiga a constituição da escuta como objeto do discurso, analisando as posições do artista e do ouvinte a partir das formulações teóricas e das práticas artísticas ligadas à ecologia sonora. Partimos de um exame histórico para compreender como, no debate estético da música de concerto euro-ocidental, as formulações sobre a escuta se configuraram pelo distanciamento entre diferentes papéis musicais. O trabalho se desdobra então na análise de três corpus acadêmicos complementares. Iniciamos com as formulações de Murray Schafer e de seus contemporâneos da *Simon Fraser University*, com o objetivo de situar o conceito de paisagem sonora. Em seguida, recorreremos à crítica voltada às questões epistemológicas, conceituais e uma possível arqueologia do termo, destacando seus

limites e problemáticas (Aragão, 2019; Picker, 2019; Sterne, 2013, 2015; Akiyama, 2010; Kelman, 2010). Por fim, analisamos práticas artísticas historicamente vinculadas ao conceito, com ênfase nas caminhadas e nas composições de paisagem; ambas serão observadas a partir dos procedimentos de controle do discurso e do conceito de dispositivo (Foucault, 2005, 2014; Castro, 2009). Esperamos que o arco analítico desenvolvido ao longo do texto nos permita compreender algumas das condições históricas de possibilidade que tornaram possível a emergência da ecologia sonora, bem como as relações de poder produzidas pelos discursos sobre tais práticas.

2. O lugar da escuta no debate estético e os papéis musicais

A partir da inserção do fenômeno musical no sistema de troca capitalista, as produções musicais foram progressivamente codificadas e atribuídas à figura do compositor, responsável por manter o controle sobre sua propriedade e seu uso (Attali, 1985, p. 57). Obra musical é designada agora como produto discreto, perfeitamente formado e completo, resultante da produção de um único indivíduo (Goehr, 1992, p. 222). O surgimento dos concertos públicos transferiu de forma progressiva o protagonismo da performance à responsabilidade dos músicos profissionais, limitando a atuação dos amadores aos ambientes privados (Weber, 1977, p. 10). Tais fatores impactaram não apenas a segmentação das atividades de produção e apreciação musical, e seus respectivos papéis associados, mas também o lugar da escuta nos discursos críticos, situada na transição entre dois paradigmas que orientaram o debate estético: o regime iluminista/naturalista, predominante até meados do século XVIII, e o regime idealista consolidado nas primeiras décadas do século XIX (Riley, 2004; Bonds, 2014).

O naturalismo forneceu o fundamento filosófico para a doutrina da mimese (Bonds, 2014). De acordo com essa perspectiva, a obra de arte, ao imitar a natureza ou as paixões humanas, induziria no ouvinte uma reação emocional correspondente (Bonds, 2014, p. 49). Os domínios ‘emocional’ e ‘imagético’, fundamentais para descrever o significado musical nesse contexto, eram compreendidos a partir de seus supostos efeitos diretos sobre o espectador. Tal concepção fundamentava-se ainda em um dos princípios centrais do iluminismo: valores espirituais ou mentais se refletiriam em objetos e processos materiais, que por sua vez possibilitariam sua inteligibilidade a qualquer indivíduo (Bonds, 2014, p. 50). Essa premissa conferiu à linguagem um papel decisivo no discurso musical, definida como a mediação entre o domínio material e o espiritual/mental a partir de relações de correspondência e causalidade. A confluência entre música e linguagem manifestava-se nos paralelos estabelecidos em inúmeros tratados e escritos de época, seja pelo emprego dos termos da gramática (tema, frase, período, antecedente e consequente) como

ferramenta de análise formal, seja pela tentativa de instituir um sistema de signos e equivalências².

A analogia entre música e linguagem operava assim como um princípio de ordenação dos lugares ocupados pelo compositor e pelo ouvinte. O compositor era comparado a um orador e as composições instrumentais a ‘discursos sem palavras’. Competia-lhe construir e transmitir uma série de pensamentos musicais como uma estrutura análoga às frases verbais (Bonds, 2014, p. 92), capaz de assegurar, por meio do uso adequado de regras, a inteligibilidade da obra para o espectador.

Até meados do século XVIII os enunciados sobre a escuta não possuíam um caráter prescritivo, funcionando como estratégias de avaliação e recepção das obras e situando-se entre o debate estético/filosófico e os comentários de espectadores (Szendy, 2008, p. 19; Johnson, 1995, p. 47). Tratava-se de delinear um conjunto de regras e diretrizes adequadas à prática composicional. Tais premissas sugerem que o espectador não necessitava empreender um esforço individual para acompanhar o discurso musical, pois cabia ao músico alcançar o ouvinte e não o inverso (Bonds, 2014, p. 97). Uma composição estruturada de acordo com os critérios de época tenderia, segundo tais premissas, a suscitar uma reação imediata no sujeito que ouve respaldada por uma relação de causa e efeito, fazendo com que os enunciados fossem dirigidos prioritariamente ao artista e não ao espectador.

A partir do distanciamento entre os papéis musicais, podemos localizar uma mudança significativa no lugar da escuta. Ao assumir o papel de ouvinte/crítico, o músico amador passa a ocupar uma posição que avalia e analisa a produção musical, articulando os conceitos para sua compreensão. A ampla transição dos concertos beneficentes para os concertos públicos é marcada por uma alteração social nos perfis dos espectadores. Com a diversificação dos ouvintes, grande parte dos escritos do início do século XIX buscou responder à demanda pela produção de textos de caráter didático voltados ao novo público pagante³. Os critérios estéticos emergentes forneceram, então, uma nova linguagem para a avaliação e a qualificação das obras musicais alinhadas às características do idealismo (Goehr, 1992, p. 239).

O idealismo constitui uma tradição de pensamento que se tornou hegemônica na estética alemã do final do século XVIII. Os escritos ofereceram um amplo vocabulário associado às noções emergentes de música absoluta e de obra musical. Segundo Bonds, o idealismo se distingue do regime iluminista ao postular a existência de uma realidade situada em um domínio metafísico (Bonds, 2014, p. 48). A relação entre arte e mundo não decorreria assim de uma simples conexão

² Bonds destaca o comentário de Charles Batteux em *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1746) a fim de ilustrar tal premissa: “[...] A Palavra nos instrui, nos convence: ela é o instrumento da razão. Mas o som e o gesto são os instrumentos do coração: eles nos afetam, nos conquistam, nos persuadem. A palavra expressa as paixões apenas através das ideias às quais os sentimentos estão associados, como se fossem seu reflexo” (Batteux, 1746, p. 263-264 *apud* Bonds, 2014).

³ É o caso do *Ueber die Theorie der Musik* [Sobre a teoria da música] de J. N. Forkel publicado em 1777, frequentemente considerado um dos primeiros guias musicais concebidos especificamente para o público ouvinte.

imitativa, mas do vínculo de ambos com um plano superior. A emergência de tais concepções delineiam o princípio da separabilidade que estabeleceu limites classificatórios, critérios de avaliação e princípios normativos (Goehr, 1992), gerando impactos significativos na prática e implicando uma alteração nos termos de descrição da obra e da escuta.

Se no regime iluminista a linguagem era capaz de explicar o suposto efeito imediato do objeto sobre o ouvinte, dessa vez será enfatizada sua insuficiência e limitação para a descrição da experiência⁴. Ao dispensar o efeito do fenômeno musical e focar no âmbito de uma essência, as descrições voltaram-se à natureza ativa da percepção estética. Uma experiência estética só poderia ocorrer de forma voluntária e deliberada, rompendo com qualquer relação de causa e efeito entre a intenção composicional, a obra e o espectador (Riley, 2004, p. 88). A escuta dependeria agora de um esforço sistemático por meio de uma prática de ‘imaginação criativa’ [*Einbildungskraft*] (Bonds, 2014, p. 98). Em termos sociais, tal premissa ofereceu ao crítico especialista uma estratégia para lidar com a divergência de gosto dos novos frequentadores dos concertos públicos: se a escuta resulta de um ‘esforço voluntário’, de uma ação deliberada que o sujeito exerce sobre si mesmo (Riley, 2004, p. 88), sua eficácia não poderia ser atribuída apenas à obra.

O crítico passa a ocupar um papel protagonista, sendo responsável, desta vez, por elaborar uma teoria sólida capaz de orientar os ouvintes. Assim, podemos localizar uma inversão no que diz respeito ao lugar da escuta: se antes ela figurava como objeto de amplos debates coletivos, envolvendo espectadores, músicos, filósofos, críticos e voltando-se às regras da prática composicional, tornou-se progressivamente ligada à crítica especializada e direcionada à figura do ouvinte/espectador.

O impacto dos pressupostos do regime idealista na prática musical pode ser observado nas mudanças do comportamento do público, evidenciadas pela consolidação do ‘silêncio’ como norma disseminada em distintos ambientes de concerto ao longo do século XIX (Johnson, 1995; Riley, 2004). O esforço dos críticos para instruir os ouvintes materializou-se na circulação de manuais de etiqueta que orientavam os espectadores a evitar o incômodo a outros indivíduos. Nos espaços de concerto de Paris, a partir de 1770, aumenta o número de queixas em relação às distrações, em defesa de uma escuta atenta (Johnson, 1995, p. 270). As práticas de conversa se tornaram inconcebíveis dentro da norma musical do período. Tal mudança pode ser entendida ainda pelo conceito de ‘polidez’: “Ao rotular uma série de comportamentos aceitáveis, [...] a polidez direcionou as respostas musicais para dentro, criando, por razões sociais, uma esfera privada que nas gerações anteriores tinha sido pública” (Johnson, 1995, p. 235, tradução nossa)⁵. Ela gerou assim um

⁴ Kant já havia formulado a incompatibilidade entre linguagem e realidade ao definir a beleza como uma função da percepção subjetiva, desvinculada de qualquer qualidade intrínseca ao objeto (Bonds, 2014, p. 62). Uma ideia estética seria definida como uma representação da imaginação que induz uma grande quantidade de pensamento, mas sem a possibilidade de estabelecer qualquer conceito adequado para descrevê-la.

⁵ No original: In labeling a range of responses unacceptable, and defining when the acceptable ones could be expressed, politeness directed musical responses inward, carving out for social reasons a private sphere of feeling that in earlier generations had been public. Todas as futuras traduções serão de nossa responsabilidade.

conjunto de condutas que possibilitou aos indivíduos se auto policiarem, buscando a confirmação de sua própria identidade no campo social.

O jogo entre as posições de sujeito e os enunciados sobre a escuta se manifesta ainda em diferentes modelos formulados no âmbito teórico entre o final do século XIX e o início do século XX, mapeados pela noção de Escuta Estrutural (Subotnik, 1995). Encontramos aqui a materialização de transformações históricas a respeito da natureza da escuta: a hierarquização entre diferentes formas de audição, o distanciamento das posições entre crítico e ouvinte e a consolidação de um caráter normativo que passou a orientar diferentes debates estéticos. Tal normatividade, dominante até meados do século XX, levou à anulação de qualquer possibilidade de compreender a escuta como prática sociocultural, inviabilizando a emergência de abordagens metodológicas capazes de considerar como sujeitos concretos de fato lidam com o fenômeno musical⁶.

A genealogia apresentada aponta para uma série de condições relacionadas à emergência de uma 'escuta ativa'. Para que o ouvinte se torne o foco desses enunciados, seja por meio das prescrições de orientação, seja na forma de normas e condutas, é necessário que a escuta seja incorporada aos processos de subjetivação. Tal movimento implica a constituição de um campo de posições enunciativas histórica e contextualmente delimitadas, marcado pelo enfático distanciamento entre o papel do crítico e o do ouvinte. O crítico e o compositor (por vezes confundidos na figura de um mesmo indivíduo) não apenas ocupam uma posição capaz de falar sobre a escuta, como também definem os critérios conceituais para descrevê-la. Trata-se de um lugar social a partir do qual a escuta se constitui como objeto específico e exclusivo de discurso. Funda-se, dessa forma, uma distribuição de posições que delimita quem pode falar sobre ela, em quais termos e com base em quais competências técnico-estéticas. Tal lugar possibilita a organização de vocabulários, modos de representação e critérios de inteligibilidade, configurando formas de enunciados que se articulam na relação entre obras musicais, textos teóricos e técnicas auditivas.

A partir da década de 1970, o conceito de paisagem sonora atualiza, com certas especificidades, o argumento da atividade da escuta. Seu propósito pedagógico, observado na formulação de estratégias de sensibilização, conscientização e intervenção no ambiente acústico direcionadas ao ouvinte, aproxima o termo da longa genealogia inscrita na noção de escuta ativa, fazendo com que incorpore suas problemáticas conceituais e as posições de enunciação que lhe são associadas.

⁶ A partir da década de 1980 estudos empíricos e comparativos sobre a experiência da escuta passaram a se desenvolver amplamente, sobretudo a partir de perspectivas antropológicas, sociológicas e culturais (Born, 2010). Neste contexto, destacam-se o conceito de 'acustemologia' proposto por Steven Feld (2013), as abordagens dedicadas à compreensão do papel das tecnologias de gravação e das mídias digitais nas formas de escuta (Sterne, 2003; Bull, 2005) e o conceito de 'território acústico', que enfatiza os conflitos e as tensões sociais continuamente negociadas nas práticas de escuta coletiva e nos processos de construção de sentido do som (Labelle, 2019).

3. Modalidade enunciativa, dispositivo e procedimentos de controle do discurso

Discurso trata-se de um conjunto de formulações que se apoiam no mesmo sistema de formação, constituído por um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir suas condições de existência (Foucault, 2005, p. 132-133). Ao observar as formulações conectadas às suas condições históricas de possibilidade, podemos identificar a individualização dos discursos pelas regras do sistema de formação: normas para a elaboração de conceitos ou teorias, campo de objetos delimitados, estratégias e possibilidades de enunciação.

O conceito é então expandido para diferentes formas de análise nos escritos foucaultianos. Se inicialmente diz respeito à produção de enunciados verbais vinculados às formulações teóricas dos campos do saber ocidentais, a partir do uso do termo dispositivo, passa a estar associado ao campo da visualidade, das práticas e das relações de poder. O discurso não se refere, assim, apenas ao que é formulado no campo da linguagem, seja ela de natureza oral ou escrita, mas também aos instrumentos e estratégias de interferência material por meio de intervenções no espaço ou de práticas pedagógicas, científicas e artísticas. O discurso acoplaria, desse modo, uma relação entre elementos de naturezas distintas, incluindo o dito e o não dito (Castro, 2009, p. 124).

Associadas à autoridade e à legitimidade, as modalidades enunciativas definem, no âmbito da arqueologia, quais indivíduos se inserem em determinado campo de discurso e de que maneira sua posição é configurada em relação aos objetos e conceitos. Elas possibilitam analisar os sistemas de diferenciação, as relações dos indivíduos com as formas de interrogação, os traços característicos e os tipos descritivos que viabilizam a produção de um determinado saber (Foucault, 2005, p. 56). A investigação dos modos de enunciação é pautada no exame do estatuto do sujeito que fala e dos lugares institucionais que o circundam. O sujeito não seria instituído, portanto, anteriormente à formação do discurso, é o próprio discurso que estabelece uma série de posições a serem potencialmente ocupadas pelos indivíduos que dele se apropriam (Foucault, 2005, p. 61).

O dispositivo possibilita que a análise do discurso introduza a investigação das relações de poder observáveis nas visualidades e nas práticas. Trata-se de um conceito que articula elementos heterogêneos, tais como os discursos verbais, as leis, as formas arquitetônicas, a distribuição dos indivíduos no espaço, as medidas de segurança e as proposições filosóficas, conferindo-lhes um eixo de coerência. Pressupõe, assim, uma operação do discurso no campo das funções estratégicas, sugerindo uma rede de relações entre elementos heterogêneos (Castro, 2009, p. 124). A noção de dispositivo aplica-se, portanto, quando um discurso verbal coincide ou encontra sua correspondência em ações materiais.

Com a introdução das relações de poder como eixo da investigação genealógica, são formulados os procedimentos de controle que estruturam a análise crítica (Foucault, 2014). Eles são divididos em 3 categorias: exclusão, ordenação e sujeição. É apenas o último que será aprofundado na nossa pesquisa, uma vez que o interesse é investigar as posições entre o artista e o ouvinte nas formulações sobre a ecologia sonora.

Atualizando a modalidade enunciativa, os procedimentos de sujeição não apenas descrevem como os indivíduos se situam em relação aos objetos e conceitos, mas procuram explicar as condições contextuais e as formas de apropriação social que tornam tais posições possíveis, bem como os modos pelos quais elas podem ser ocupadas. Os procedimentos de sujeição impõem aos indivíduos que falam determinado número de regras, não permitindo que todos tenham acesso ao discurso: “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (Foucault, 2014, p. 35). Delimita-se, dessa forma, quem pode participar do discurso e quem deve ser ouvido ao formular enunciados.

Quatro subcategorias compõem tais procedimentos: os rituais da palavra, os grupos doutrinários, as sociedades do discurso e as apropriações sociais. Interessamos, aqui, apenas a primeira e a terceira. O ritual estabelece os gestos, os comportamentos e as circunstâncias que devem acompanhar os sujeitos (Foucault, 2014, p. 37). As sociedades de discurso, por sua vez, implicam uma divisão estruturada em amplos espaços coletivos a partir da maneira como se constitui a repartição de papéis e as posições de poder a elas associadas. No campo da música, o concerto ou a universidade podem ser situados como espaços que produzem divisões de tarefas e posições possíveis em relação aos sujeitos que falam. Um exemplo particularmente relevante é a figura do sujeito criativo, comparável ao papel do compositor:

A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou descreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade do discurso” (Foucault, 2014, p. 38 - 39).

4. Corpus de análise: ecologia sonora

4.1 A formalização do conceito de paisagem sonora

Embora os primeiros usos sistemáticos do termo apareçam nas publicações do final da década de 1960 em revistas e artigos escritos pelos membros do WSP, é a partir de *A afinação do mundo* (Schafer, 2011), publicada em 1977, que se oferece um tratamento completo à noção de paisagem sonora, tornando-a uma das obras citadas com maior frequência nos trabalhos que se utilizam do conceito (Kelman, 2010, p. 216). A definição inicialmente dada é ampla. Trata-se de qualquer campo

de estudo acústico: “podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras” (Schafer, 2011, p. 23). Ela possuiria, assim, uma pretensão extensiva, abrangendo um campo de sons de um local específico ou de uma cultura inteira e seu vínculo com os indivíduos (Sterne, 2013, p. 182). No entanto, grande parte das análises schaferianas são mais específicas do que previstas no conceito, concentrando-se, sobretudo, nos sons de amplos ambientes acústicos.

O desenvolvimento do projeto seria possível após a análise da ecologia acústica, definida como “[...] o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade. [...] Só poderá ser desenvolvido se forem considerados, no próprio local, os efeitos do ambiente acústico sobre as criaturas que ali vivem” (Schafer, 2011, p. 287). A ecologia acústica ocorreria pela via de um exame do impacto do ambiente sobre os indivíduos, suas respostas físicas e as características comportamentais dos sujeitos (Schafer, 2011, p. 364).

Tal investigação deveria gerar uma série de estratégias e ferramentas de intervenção, possibilitando moldar a paisagem em favor de um ‘equilíbrio sonoro’. Nesse sentido, o estudo da paisagem sonora schaferiana pressupõe a projeção de um ambiente ideal “[...] preocupando-se com uma ecologia acústica dos espaços ‘politicamente corretos’ e a busca por uma sociedade sonora que preserve as condições auditivas ‘adequadas’” (Obici, 2008, p. 40). Desse modo, Schafer não estaria apenas ocupado em documentar distinções, tendências e diferenças nos ambientes e em seu impacto sobre o comportamento, mas também em propor métodos para educar o público. Dois elementos destacam-se nesse sentido: a proposição de estratégias de sensibilização direcionadas ao ouvinte e o papel protagonista atribuído à figura do engenheiro acústico.

Ainda que a intervenção e a análise do ambiente sonoro devam ser concebidas como uma responsabilidade coletiva, alguns indivíduos assumiriam, segundo Schafer, um papel central ao realizar tal tarefa; é o caso dos compositores a quem teriam “maior experiência em planejar efeitos destinados a provocar respostas específicas nos ouvintes” (Schafer, 2011, p. 288). O papel do compositor é substituído pelo do projetista ou engenheiro acústico, estabelecendo uma série de semelhanças e equivalências entre ambas as figuras: “O projetista acústico incita a sociedade a ouvir novamente modelos de paisagens sonoras lindamente modulados e equilibrados, tal como ocorre, hoje, nas grandes composições musicais” (Schafer, 2011, p. 330). Já os exercícios de limpeza de ouvido configuram-se como estratégias de sensibilização baseadas nas concepções de som fundamental, sinal e marco sonoro⁷, bem como na dicotomia *lo-fi* e *hi-fi* amplamente encontrada nos escritos schaferianos. Eles teriam como propósito ‘respeitar o

⁷ Som fundamental é definido como eventos sonoros que constituem um fundo contra os quais outros sons são percebidos (Schafer, 2011, p. 368). Já os sinais sonoros estariam situados em oposição aos sons fundamentais, configurando-se como figura na relação figura-fundo (Schafer, 2011, p. 26). Por fim, marco sonoro é entendido como o conjunto de sons que possuiriam qualidades particulares relacionadas a uma comunidade acústica, contribuindo para a identidade de um local ou grupo específico (Schafer, 2011, p. 27).

silêncio' (Schafer, 2011, p. 291). Trata-se de um programa sistemático que permitiria escutar a paisagem de maneira mais 'discriminada', em especial os sons ambientais (Schafer, 2011, p. 365). Articulam-se, desse modo, diversas estratégias de concentração e relaxamento que permitiriam uma escuta 'clariaudiente', definida como a capacidade auditiva de sensibilização e conscientização dos sons ambientais possibilitada pelos exercícios de limpeza de ouvido (Schafer, 2011, p. 363).

Seja pelo uso de um grupo de conceitos, pela proposição de estratégias de sensibilização ou pela designação da figura do engenheiro acústico, o projeto schafferiano lança mão de uma noção de paisagem sonora como um termo totalizante, que buscava descrever um campo acústico por meio de suas supostas características sonoras 'intrínsecas'. No entanto, em tais descrições é notável uma série de julgamentos estéticos a respeito da qualidade dos sons: a história da 'paisagem sonora mundial' é contada como um processo gradual de degradação de um ambiente acústico *hi-fi* para um ambiente *lo-fi*, entendendo o primeiro como benéfico e positivo (pois passível de uma identificação entre figura e fundo) e o último como negativo e degradante, mascarando o sinal sonoro pela ampla densidade de sons (Kelman, 2010, p. 217). A transição de uma paisagem sonora rural para uma paisagem sonora urbana seria equivalente a um caminho progressivo de deterioração dos sons. Tal discurso manifesta uma linha contínua entre a avaliação geral de um ambiente a ser superado e os modos, ações e condutas que os indivíduos devem assumir para a realização de tal tarefa. Tal problemática se tornará o foco das críticas desenvolvidas em artigos que se debruçaram sobre o modelo schafferiano.

4.2 Crítica e arqueologia

Segundo Kelman (2010, p. 216), a paisagem sonora trata-se de um conceito prescritivo frequentemente tomado como descritivo, dado que Schafer conta a história humana como uma descida sonora do 'natural' e 'harmonioso' para o 'mecânico' e 'dissonante'. Não se trata de uma avaliação a respeito do ambiente sonoro, mas de uma notável prescrição auditiva alinhada às mensagens ideológicas e ecológicas sobre quais sons importam e quais não:

Diferenciar sons que importam de sons que não importam significa que a paisagem sonora importa apenas como um tipo de pano de fundo para o julgamento das experiências sonoras por um ouvinte. Em alguns casos, sua paisagem sonora é um problema a ser superado, enquanto em outros ele a relega para o pano de fundo sonoro da vida social. Ele se opõe a certas qualidades dos sons modernos e privilegia os sons em seus "encaixes naturais" sobre qualquer coisa gravada, transmitida ou amplificada. Essas preferências ecoam a confusão central entre som e escuta, e a obscuridade dessa relação levanta mais questões sobre o uso e a aplicação do termo "paisagem sonora" para os estudiosos do som (Kelman, 2010, p. 219-220)⁸.

⁸ No original: Differentiating sounds that matter from sounds that don't means that the soundscape only matters as a kind of background for a listener's adjudication of sonic experiences. In some instances, his soundscape is a problem to be overcome, while in others he relegates it to the sonic background to social life. He objects to certain qualities of modern sounds and privileges sounds in their "natural sockets" over anything recorded,

Sterne (2015) e Picker (2019) situam o aparecimento do termo em contextos difusos, mapeando seus diversos sentidos e significados até sua formalização pelos membros do WSP. Já Théberge et al. (2015) o explica a partir de um conjunto mais amplo de discursos estéticos. Duas práticas complementares fundamentariam o sentido contemporâneo do termo, consolidado em 1970: a) a estética *hi-fi* e o papel ‘transparente’ da escuta, difundido nos discursos comerciais dos dispositivos estereofônicos no pós-guerra estadunidense e b) a distinção entre os papéis de compositor e de ouvinte, tais como se configuram nos enunciados da música de concerto.

Picker (2019) rastreia as primeiras ocorrências do termo em 1907. Sua aparição inicial encontra-se em um artigo sobre a candidatura do dramaturgo Augusto Thomas à prefeitura da cidade de *New Rochelle*, no qual é empregado de modo metafórico, derivado de *seascape*, para descrever a capacidade de uma pintura em representar um evento acústico. Já em 1911 é localizado em um artigo do *Club Journal of the American Automobile Association*. O texto descrevia uma possível experiência sensorial a ser vivenciada pelo comprador de um automóvel ao passear de carro pela *Long Island* e cruzar a ponte da vila de *Westchester*. Paisagem sonora opera, aqui, como um neologismo destinado a nomear uma experiência associada à posse do veículo, inserindo-a no âmbito de um contexto capitalista que busca categorizá-la como um bem, uma experiência ou um produto a ser consumido. Trata-se, desse modo, de um símbolo da tecnologia moderna de conquista do espaço, associado à representação de um ‘local perfeito’ para uma escuta de alta fidelidade (Picker, 2019, p. 148-149).

A partir da década de 1950, a paisagem sonora é deslocada para os debates sobre rádio, composição e performance, em diálogo com as artes visuais, mantendo seu caráter descritivo. Burnett James, crítico inglês, utiliza o termo para analisar a música de Duke Ellington, buscando mapear paralelos entre a obra do compositor e a pintura impressionista francesa (James 1961 *apud* Picker, 2019, p. 149). Esse sentido aponta para um deslocamento ocorrido em 1960, designando a paisagem como ‘uma composição musical que consiste em uma textura de sons’, significado que seria posteriormente formalizado no *Oxford English Dictionary* e que começava a se aproximar das definições fornecidas pelos membros do WSP (Picker, 2019, p. 150).

O sentido propriamente ambiental se consolidou apenas na década de 1960 pelos textos dos estudiosos Buckminster Fuller e Michael Southworth. Fuller utiliza, pela primeira vez, o termo paisagem sonora em seu sentido ambiental. Ela passa a ser descrita como um ‘campo sonoro total’ que estabelece uma relação dinâmica entre som, homem e natureza. Já Southworth, em seu texto *O ambiente sônico das cidades* (1969), propôs um estudo de campo sobre a percepção do ambiente

broadcast or amplified. These preferences all echo the central confusion between sound and listening, and the murkiness of this relationship raises further questions about the use and application of the term “soundscape” for scholars of sound.

urbano na cidade de Boston. Ele desenvolveu um método próximo ao que hoje chamaríamos de caminhada sonora “[...] envolvendo diferentes grupos de pessoas se movendo por uma variedade de bairros de Boston, ouvindo a cidade e anotando suas observações [...]” (Sterne, 2015, p. 70)⁹. Em tal estudo encontramos os principais propósitos da paisagem sonora de Schafer, articulados em vocabulários ligeiramente distintos: a) reduzir e controlar o problema do ruído urbano a partir de práticas de design sonoro; b) propor formas de caminhada sonora que envolveriam diferentes grupos de pessoas ouvindo a cidade e anotando suas observações; c) articular conceitos como ‘sinal sonoro’; e d) defender um melhor ambiente sonoro que permitiria aprimorar a vida urbana (Sterne, 2015, p. 70; Picker, 2019, p. 151).

Se na década de 1960 é introduzido o sentido ambiental do termo, sua apropriação nos escritos de Schafer liga-se ainda a um conjunto mais amplo de discursos profissionais e estéticos que concebem o espaço sonoro. Segundo Théberge et al. (2015), a construção histórica do som estereofônico está ligada à ideia de um ‘palco imaginário’: um tipo específico de espaço no qual performances musicais seriam apresentadas. Desde os experimentos de Clément Ader no século XIX com o Teatrofone¹⁰, buscou-se simular a disposição espacial dos sons diante do ouvinte, abordando os dispositivos tecnológicos como práticas essencialmente representacionais, entendendo-os como uma suposta tecnologia ‘neutra’ de transmissão entre espaços distintos (Théberge et al., 2015, p. 8). Para que fossem difundidos, foi necessária uma série de desenvolvimentos ligados a uma arqueologia mais ampla da escuta emergente em formações epistemológicas das ciências acústicas do século XIX. Consolida-se aqui uma concepção biauricular do sujeito e uma perspectiva do fenômeno sonoro como fundamentalmente espacial. A escuta do espaço acústico dependerá agora de várias diferenças espaciais e temporais na chegada do som aos dois ouvidos: a capacidade do sujeito de localizar o som no espaço torna-se, portanto, essencialmente binaural (Théberge et al., 2015, p. 15). Concepções biauriculares e a difusão de mecanismos tecnológicos passariam a fazer parte de um mesmo conjunto de discursos.

Tais concepções seriam sistematicamente difundidas na estética *hi-fi* e nos aparelhos comercializados no contexto estadunidense do pós-guerra. Keightley (1996) sugere o vínculo entre tais práticas e as questões de classe, gênero, delimitação do espaço privado e crítica a uma cultura de massa. Durante a década de 1960, os equipamentos de reprodução sonora de áudio doméstico se consolidaram como tecnologias associadas ao ‘masculino’, um dispositivo cuja função permitiria à figura do homem uma ‘fuga do espaço doméstico’ (Keightley, 1996, p. 150). Dispositivos *hi-fi* eram apresentados como sofisticados e edificantes: prometiam uma fuga do gosto medíocre e dos efeitos niveladores da cultura de massa e ainda ofereciam oportunidades de imersão e transcendência por meio da

⁹ No original: involving different groups of subjects moving through a range of Boston neighborhoods, listening to the city and noting their observations.

¹⁰ Sistema de distribuição disponível em partes da Europa que permitia aos assinantes a escuta do conteúdo operístico e teatral através de linhas telefônicas (Théberge et al, 2015, p. 6).

escuta contemplativa (Sterne, 2015, p. 76). Tais lógicas discursivas se mantiveram comuns na venda dos equipamentos estereofônicos.

O discurso schafferiano reproduziria então os mesmos tropos discursivos difundidos a partir da estereofonia, tais como a ‘transparência’ do ambiente acústico e a necessidade sistemática de uma escuta crítica e contemplativa. Os discursos comerciais sobre equipamentos *hi-fi* fundamentariam, assim, o vocabulário e a linguagem da paisagem sonora, pelo menos em suas primeiras declarações e documentos formais (Sterne, 2015, p. 77). Ele reproduziria, ainda, uma mesma concepção de espaço neutro, situado como uma instância desprovida de relações sociais (Aragão, 2019, p. 10). Concebido em termos de um espaço euclidiano clássico, tal modelo o situa como uma instância vazia para transmissão das informações sonoras do ambiente acústico, um conjunto de planos que se cruzam, sem contornos, curvas ou densidades, apenas um recipiente para a ação: “Sua essência é a posição audiológica estável, a partir da qual o mundo inteiro está disponível para ser ouvido” (Sterne, 2015, p. 79)¹¹.

Tais dados evidenciam uma contradição fundamental de Schafer no que diz respeito à tese da esquizofonia. Embora a noção sustente uma crítica às tecnologias de gravação, associando-as ao ambiente *lo-fi*, Schafer acaba por obscurecer como o próprio conceito de paisagem sonora se apoia em uma forma de escuta que só se tornou possível pelo desenvolvimento das tecnologias de mediação e gravação, tornando-o, portanto, inseparável das transformações produzidas por esses mecanismos.

Schafer apontaria ainda para uma necessidade constante de exceder o espaço físico e a moldura das salas de concerto (Sterne, 2015, p. 74). Tal esforço é particularmente verificável na busca por uma expansão do material musical, ligado a diversos outros recursos de vanguarda do século XX, tais como a introdução dos instrumentos de percussão e ruído nas orquestras, a adoção de procedimentos composicionais indeterminados ou aleatórios, a abertura para sons situados como extramusicais e a possibilidade de manipulação via gravação em fita (Schafer, 2011, p. 20). No entanto, segundo Sterne, ao mobilizar tais premissas, Schafer reproduz um argumento comum aos enunciados composicionais: a matéria-prima da obra de arte só poderia ser posta em ordem por uma ‘vontade’ ou uma ‘intencionalidade’. A paisagem sonora deve ser assim entendida como um objeto a ser controlado e alterado de forma deliberada, resultante de um processo de orquestração. Ao entender a obra como produto de uma intenção individual, Schafer atualiza enfaticamente a importância do papel do compositor “[...] agora vestido com as roupas do engenheiro acústico” (Sterne, 2015, p. 74)¹². A ênfase conferida à figura do compositor aponta, desse modo, para o amplo distanciamento entre as posições

¹¹ No original: Its essence is a stable audioposition, one from which the entire world is available to be heard.

¹² No original: dressed now in the clothes of the acoustic designer.

de enunciação verificável na genealogia da noção de escuta ativa anteriormente discutida.

4.3 Estratégias artísticas: os passeios sonoros e as composições de paisagem

Se a paisagem sonora configurou-se, no discurso de Schafer, como ferramenta analítica capaz de abordar a relação entre som, ambiente e ouvinte, é a partir dos escritos de Hildegard Westerkamp e Barry Truax que ela passaria a estar explicitamente associada às práticas artísticas, como são os casos dos passeios sonoros e das composições de paisagem.

Westerkamp (1974, p. 18) define o passeio sonoro como qualquer excursão cujo objetivo principal é 'ouvir o ambiente'. Tal prática não corresponde a um método fixo de caminhada, sendo adaptada a diferentes propósitos artísticos, estéticos, ecológicos ou pedagógicos. Pode assumir o papel de ferramenta educativa, método qualitativo de pesquisa de campo ou prática artística¹³. Schafer entende o passeio sonoro como uma exploração da paisagem orientada por uma partitura ou por um conjunto de instruções. Trata-se de uma diretriz deliberada, direcionando a atenção do ouvinte para sons fundamentais, sinais e marcos sonoros (Schafer, 1974, p. 17). É com a formalização realizada pelos membros da *Simon Fraser University* que as práticas de caminhada passam a desempenhar um papel central nas agendas da ecologia sonora. Inicialmente concebidas como procedimentos para fornecer uma impressão geral dos locais acústicos estudados, os passeios passam a ser incorporados a livros e artigos de pesquisa em razão de seu potencial educativo e artístico. A consolidação dessa prática em trabalhos radiofônicos e publicações científicas viabilizou a obtenção de diversos financiamentos públicos e privados pelo grupo, possibilitando a realização de projetos de pesquisa no Canadá e na Europa.

Já a vertente denominada composição de paisagem [*soundscape composition*] foi sistematizada nos textos de Truax (1984, 1996, 2002) e Westerkamp (2002), resultante de diversos esforços voltados à exploração do ambiente sonoro como fonte de material artístico. Com o objetivo de defini-la, tal literatura buscou caracterizá-la como um gênero distinto da música eletroacústica de matriz acusmática, diferenciando-a da prática vinculada ao *Groupe de Recherches Musicales*. Sua primeira formalização aparece em Truax (1984), que discute suas particularidades em nível técnico e no tratamento do material sonoro. A composição de paisagem não se reduziria ao uso de gravações ambientais como material composicional. Tal prática deve preservar um grau de reconhecimento do contexto de origem das gravações, de modo a permitir ao ouvinte estabelecer associações e significados vinculados às fontes sonoras. Há, portanto, um compromisso estético explícito com o contexto, tornando indesejável a perda de identidade dos sons

¹³ A sistematização do termo é encontrada nos trabalhos de Schafer (1974), Westerkamp (1974), Drever (2002), McCartney & Paquette (2012) e Nakahodo (2013).

captados: “na composição de paisagem sonora [...] é o contexto ambiental que deve ser preservado, aprimorado e explorado pelo compositor” (Truax, 1984, p. 207)¹⁴.

O traço distintivo da composição de paisagem residiria, por isso, na rejeição da transformação do material de origem que comprometa seu reconhecimento contextual. Ao organizar e articular qualidades sônicas, preservando um elo indicial entre a gravação e sua fonte, tais obras reivindicam explicitamente a representação de um local e a manutenção de sua ‘integridade’ (Akiyama, 2010, p. 54). Para Akiyama, essa formulação implica uma dimensão ética. Ao impor limites à manipulação, se estabelece um princípio de ‘transparência’: “É a analogia, esta ligação causal, da representação com a coisa representada que, [...] confere à composição da paisagem sonora a sua autoridade para falar por e sobre o mundo do som” (Akiyama, 2010, p. 56)¹⁵.

Westerkamp (2002) discute o termo a partir da delimitação do papel do compositor. Os propósitos, os questionamentos e as possíveis definições concernentes ao gênero estariam intrinsecamente associados à responsabilidade do artista de fomentar, no ouvinte, uma consciência auditiva ambiental. Uma série de estratégias são então discutidas a fim de assegurar a comunicação e a construção de sentido orientadas pelas especificidades locais de cada obra. Nesse enquadramento, caberia ao compositor mediar a relação entre o público e o ambiente acústico, de modo a possibilitar o acesso aos ‘significados profundos’ da paisagem sonora (Westerkamp, 2002, p. 56). A composição de paisagem se diferiria, no entanto, de uma simples análise documental, uma vez que focaria nas intencionalidades composicionais frente ao material escolhido: “é no encontro desses ‘materiais’ que o compositor inevitavelmente traz para o processo composicional que a essência da composição da paisagem está localizada” (Westerkamp, 2002, p. 52)¹⁶. O argumento da autora centra-se na escuta do artista, suas expectativas, bem como suas perspectivas técnicas e estéticas as quais incidem diretamente sobre a formulação da obra. Tal prática configura-se, assim, como um parecer artístico deliberado sobre o ambiente acústico, funcionando simultaneamente como comentário a respeito da paisagem e como expressão das visões, experiências e atitudes do compositor diante dela (Westerkamp, 2002, p. 53).

Com propósitos distintos, ainda que ligeiramente complementares, os passeios sonoros e as composições de paisagem compartilham a intenção de desenvolver estratégias para ‘despertar’ uma consciência sonora no espectador. Ambos evitam tratar o ambiente acústico como uma totalidade coerente ou como uma instância a ser revelada, tal como pressupõe o conceito de paisagem sonora schafferiano. O objetivo desloca-se para os indivíduos que interfeririam no espaço a

¹⁴ No original: In the soundscape composition, it is precisely the environmental context that is preserved, enhanced and exploited by the composer.

¹⁵ No original: It is the analogousness, this causal connection, of the representation with the thing represented that, from the World Soundscape Project's perspective, lends soundscape composition its authority to speak for and about the world of sound.

¹⁶ No original: It is in the meeting of these ‘materials’ that the composer inevitably brings into the compositional process and the recorded materials that the essence of soundscape composition is located.

partir de diferentes estratégias estéticas ou pedagógicas; isto é, trata-se de uma compreensão situada da escuta. Porém, o foco recai, de maneira predominante, sobre a capacidade do discurso artístico de possibilitar ao ouvinte o reconhecimento do contexto sonoro, por meio de estratégias de sensibilização, com a finalidade de ampliar sua consciência de escuta e reorientar suas atitudes em relação ao ambiente. Embora o compositor nem sempre seja um agente ou um habitante daquele território, é sua posição que lhe permite criá-lo e articulá-lo de determinada maneira para um grupo de ouvintes curiosos que possa vir a conhecê-lo. Sendo assim, atualiza-se em tais práticas discursivas um campo de posições distanciadas entre o artista e o ouvinte, reproduzindo as relações de poder pelas quais tais figuras operam. Tal dinâmica nos oferece subsídios para compreendermos essas práticas a partir dos procedimentos de controle do discurso e da noção de dispositivo.

No artigo publicado em 1974, ocupado em descrever uma proposta de passeio a ser realizado no *Queen Elizabeth Park*, Westerkamp apresenta uma série de questionamentos destinados a orientar a escuta dos participantes durante o percurso, situando estratégias específicas de percepção do espaço sonoro. O mapa apresentado no texto funciona como uma partitura, orientando o trajeto e marcando os pontos centrais de escuta indicados por números. Todos os pontos selecionados possuíam um interesse acústico particular que justificaria a sua inclusão na rota. Esse modelo de passeio sonoro, que se tornou paradigmático no contexto do WSP, indica um explícito distanciamento entre o guia e os participantes. A figura do guia, facilmente comparável ao engenheiro acústico schafferiano, oferece aos participantes um meio de acesso ao ambiente sonoro a partir de possíveis proposições de interação e percepção auditiva. Desempenha ainda um papel de mediador nas discussões coletivas que serão conduzidas pelo grupo ao longo do passeio sonoro. Tal figura permanece, ao menos em diversos momentos do processo, como o principal foco da visão dos espectadores, atuando como uma autoridade fundamental na relação entre os indivíduos e o ambiente. Ao sinalizar aos sujeitos o deslocamento de uma experiência de escuta cotidiana para uma escuta atenta, o guia oferece as ferramentas conceituais necessárias para essa transição. Sendo assim, é a partir das suas indicações que os indivíduos tornam-se ‘habilitados’ a apreender a paisagem sonora de uma maneira particular e intencional.

Não é necessária a proposição de uma escuta deliberadamente conduzida, como as prescritas nos artigos de Westerkamp (1974) ou de Schafer (1974), para que se reconheça uma forma de materialização e de visualidade do discurso da paisagem sonora. Tal materialização se torna perceptível na própria distribuição dos sujeitos no espaço: o guia à frente, orientando o percurso e pontuando os momentos de parada; os participantes atrás, observando o entorno, aguardando instruções e reagindo às indicações de escuta. Essa disposição sugere uma distinção entre os papéis, reforçada tanto pelos gestos quanto pelas expressões de expectativa e curiosidade. O guia conduz o grupo por diferentes ambientes, selecionando pontos de atenção, apontando para sons específicos, sugerindo silêncios e pausas prolongadas. Seu papel implica conduzir a percepção coletiva, indicar possíveis focos auditivos, estabelecer ritmos de caminhada e gerenciar o fluxo de informações entre os participantes. Ele indica os meios de escuta para a

compreensão da paisagem a partir de um campo flexível de possibilidades auditivas, de formas de comportamento e de modos de percepção do espaço sonoro, articulando toda a troca de informações entre os membros do grupo. Os participantes, por sua vez, configuram-se como aqueles indivíduos ‘interrogantes’ e ‘curiosos’, ajustando a própria escuta em função das orientações recebidas. Observam atentamente o entorno, procuram reconhecer os sons indicados e silenciam-se nos momentos determinados. Nesse processo, tornam-se sujeitos cuja experiência auditiva depende das coordenadas fornecidas pelo guia.

Embora as narrativas posteriores de cada participante possam divergir significativamente (Westerkamp, 2017), a assimetria entre as posições permanece: quem, na totalidade dos sujeitos falantes, é capaz de ocupar um lugar de liderança, utilizando e sugerindo estratégias de interferência no ambiente, propondo formas de sensibilização e interação, mediando a relação entre as pausas e os momentos de caminhada, interferindo ainda em eventuais momentos oportunos e permitindo que a paisagem sonora ‘se revele’ sob o quadro interpretativo por ele estabelecido. Quais, outros, estarão num lugar de ouvintes e observadores, que passam a contemplar o ambiente a partir de um processo de imersão e concentração estimulado e impulsionado pelo primeiro.

A distinção entre a figura do guia e a dos participantes nos permite compreender o passeio sonoro apresentado por Westerkamp como um modelo de dispositivo, na medida em que materializam, num determinado campo de visualidade, uma estratégia recorrente no projeto acústico schafferiano, ampliada e flexibilizada em suas dimensões disciplinares. Tal como o discurso da paisagem sonora atribui ao engenheiro acústico a autoridade sobre o ambiente, os passeios atualizam essa função na figura do líder, responsável por orientar e mediar a experiência do grupo. Ele delimita quem está legitimado a conduzir e descrever o ambiente, bem como as condições necessárias para que tal ambiente possa emergir como objeto de experiência de escuta coletiva.

Se tal modelo de passeio sonoro atualiza um dispositivo pautado no distanciamento entre as posições de sujeito, as composições de paisagem ativam diretamente os procedimentos de controle do discurso. Uma vez que a discussão sobre o termo é centrada no estatuto do material sonoro e nos seus modos de manipulação, a paisagem sonora passa a ser tratada aqui como um objeto resultante das idiossincrasias e das intencionalidades composicionais. Ela é reconfigurada como um objeto enunciável a partir de um determinado âmbito de competências técnico-estéticas, no qual a autoridade do compositor é instituída como instância de mediação do ambiente acústico. Ela deixa de ser concebida como uma totalidade coerente, como prevista no discurso de Schafer, para tornar-se um conjunto de operações materiais: captação microfônica, tratamento eletroacústico, espacialização multicanal, entre outras formas de enunciados. O estatuto da obra torna o ambiente sonoro audível sob uma gramática específica da escuta, de modo que a paisagem se manifeste como objeto resultante das escolhas e perspectivas técnicas e estéticas do artista.

Não se trata apenas das decisões operadas sobre as obras individuais, mas de todo o conjunto de textos escritos, modos de representação, vocabulários e

taxonomias, entre outras formulações de natureza diversa, que revelam as composições de paisagem como objetos exclusivamente ligados a um conjunto restrito de indivíduos. Ao serem apresentadas como obras que destacam elementos do ambiente acústico por meio de textos de apresentação e notas autorais localizadas em encartes ou meios digitais, reforça-se a separação entre o compositor e o ouvinte, evidenciando a centralidade de um sujeito criativo e a descrição do seu processo individual. Nota-se aqui a figura do sujeito criador, cuja autoridade se ancora na capacidade de converter um ambiente sonoro em objeto estético, no qual o acesso às formas válidas de enunciação é rigidamente circunscrito. A discussão sobre as composições de paisagem, tal como articulada pelos membros do WSP, colocaria sistematicamente em jogo quem é o indivíduo permitido a defini-la e a partir de quais condições ela pode ser revelada e manifestada.

5. Considerações finais

Não abordamos neste texto as atualizações e as estratégias conceituais alternativas presentes na literatura acadêmica. A acustemologia proposta por Feld (2013), as composições de paisagem vinculadas às abordagens etnográficas (Drever, 2002), assim como os modelos alternativos de caminhada (McCartney & Paquette, 2012), permaneceram fora do escopo desta análise. A disposição entre guia e participantes aqui examinada evidencia uma estratégia de passeio diretamente relacionada aos propósitos da ecologia sonora lançados a partir dos conceitos formulados por Schafer. É justamente em razão desse vínculo que optamos por limitar nossa análise a um modelo específico, reconhecendo que a relação entre guia e participantes pode não se materializar da mesma maneira nos desdobramentos contemporâneos dessa prática, especialmente em trabalhos artísticos cujos objetivos se distinguem daqueles desenvolvidos no WSP.

A noção de escuta ativa, advinda do debate estético, constitui uma condição fundamental para a emergência da ecologia sonora e das práticas a ela associadas. O conceito de paisagem sonora atualiza uma problemática relativa ao papel da escuta já inaugurada pelo idealismo alemão: não apenas torna possível os pressupostos de atividade, engajamento e sensibilização, mas também enfatiza a necessidade de restabelecer condições para uma escuta considerada adequada, desta vez, não mais vinculada aos processos de regressão (como na tese adorniana), nem a uma contemplação estrutural da obra (escuta estrutural), mas a uma forma de consciência orientada ao ambiente acústico. Antes mesmo de se tornar pensável a formulação de estratégias de sensibilização, é preciso conceber a escuta como objeto dirigido ao ouvinte sob a forma de prescrições e normas de conduta. É nesse jogo paradoxal em que o ouvinte se torna simultaneamente o foco do discurso e é excluído como agente efetivo que se fundamenta a possibilidade da construção de um saber sobre a prática na ecologia sonora.

Tal saber depende de um campo de posições de enunciação marcado pelo afastamento entre o artista e o ouvinte. Enquanto o primeiro detém a prerrogativa de definir, organizar e manipular o ambiente acústico; o segundo ocupa uma

posição de alteridade acessando esse ambiente por meio de estratégias de escuta consideradas adequadas. Pensamos que a confusão ou sobreposição dessas duas figuras em um mesmo indivíduo configura, mais recentemente, uma das problemáticas centrais do discurso sobre ecologia sonora.

Embora iniciativas mais recentes busquem ‘dar voz’ aos habitantes, cartografar memórias sonoras a partir de relatos, o vocabulário e as concepções predominantes ainda apontam para a centralidade do material e dos meios que possibilitam sua representação coletiva. Discutir o material implica, inevitavelmente, decidir quem ocupa a posição de legitimidade para escolhê-lo. Dessa forma, o lugar da escuta nesse campo discursivo permanece vinculado a um paradigma que concebe a obra como domínio relativamente estável da experiência, ao mesmo tempo em que atribui ao artista a autoridade de defini-la.

Referências

- AKIYAMA, Mitchell. Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study. *RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, Montreal, Canadá, v. 35, n. 1, p. 54 - 62, 2010.
- ARAGÃO, Thaís. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? *Revista Música Hodie*, Goiás, Brasil, v. 19, p. 1 - 17, 2019.
- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1985.
- BISHOP, Claire. *Installation Art: a critical history*. Londres: Routledge, 2005.
- BONDS, Mark. *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Trad. Francisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2014.
- BORN, Georgina. Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives. *Journal of the Royal Musical Association*, Cambridge, Inglaterra, v. 135, n. 1, p. 79 - 89, 2010.
- BULL, Michael. No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. *Leisure Studies*, v. 24, n. 4, p. 343 - 355, 2005.
- CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- DREVER, John. Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, Cambridge, Inglaterra, v. 7, n. 1, p. 21 - 27, 2002.
- FELD, Steven. Una acustemologia de la selva tropical. *Revista Colombiana de Antropología*, Bogotá, Colombia, v. 49, n. 1, p. 217 - 239, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do saber*. 7ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

JOHNSON, James. *Listening in Paris: a cultural history*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

KEIGHTLEY, Keir. 'Turn it Down' She Shrieked: Gender, Domestic Space and High Fidelity, 1948–59. *Popular Music*, v. 15, n. 2, p. 149 - 177, 1996.

KELMAN, Ary. Rethinking the Soundscape: a Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses & Society*, v. 5, n. 2, p. 212 - 234, 2010.

LABELLE, Brandon. *Acoustic territories: sound culture and everyday life*. Bloomsbury Publishing USA, 2019.

MCCARTNEY, Andra; PAQUETTE, David. Research in Brief: Soundwalking and the Bodily Exploration of Places. *Canadian Journal of Communication*, Toronto, Canadá, v. 37, p. 135 - 145, 2012.

NAKAHODO, Lilian; QUARANTA, Daniel. Soundwalk: práticas artísticas de caminhadas auditivas e a ressignificação da paisagem sonora. In: XXIII Congresso da ANPPOM, 2013, Natal. *Anais...* Natal: Ed. UFRN, 2013.

OBICI, Giuliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PICKER, John. Soundscape(s): the turning of the World. In: BULL, Michael. (Ed.). *The Routledge Companion to Sound Studies*. Nova Iorque: Routledge Taylor & Francis Group, 2019, p. 147 - 157.

REISS, Julie. *From margin to center: the spaces of installation art*. Nova Iorque: The MIT Cambridge Press, 1999.

RILEY, Matthew. *Musical Listening in the German Enlightenment: Attention, Wonder and Astonishment*. Nova Iorque: Ashgate Publishing, 2004.

SCHAFER, Murray. Listening. *Sound Heritage*, Vitória, Canadá, v. 3, n. 4, p. 10 - 17, 1974.

SCHAFER, Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2º Ed. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SOUTHWORTH, Michael. The Sonic Environment of Cities. *Environment & Behavior*, v. 1, n. 1, p. 49 - 70, 1969.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham e Londres: Duke University Press, 2003.

STERNE, Jonathan. Soundscape, Landscape, Escape. In: BIJSTERVELD, Karin. (Ed.). *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld, Alemanha, 2013, p. 181 - 193.

STERNE, Jonathan. The stereophonic space of soundscape. In: THÉBERGE, Paul, DEVINE, Kyle, EVERRETT, Tom. (Ed.). *Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound*. Nova lorque: Bloomsbury Publishing, 2015, p. 65 - 83.

SUBOTNIK, Rose. Toward a deconstruction of structural listening: a critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky. In: SUBOTNIK, Rose (Ed.). *Deconstructive variations: music and reason in Western society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. p. 148 - 176.

SZENDY, Peter. *Listen: a history of our ears*. Nova lorque: Fordham University Press, 2008.

THÉBERGE, Paul et al. *Living Stereo: histories and cultures of multichannel sound*. Nova lorque: Bloomsbury Publishing, 2015.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.

TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, Londres, Inglaterra, v. 15, n. 1 - 2, p. 49 - 65, 1996.

TRUAX, Barry. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*, Cambridge, Inglaterra, v. 7, n. 1, p. 5 - 13, 2002.

WEBER, William. Mass culture and the reshaping of European musical taste, 1770-1870. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Zagreb, Croária, v. 8, n. 1, p. 5 - 22, 1977.

WESTERKAMP, Hildegard. Soundwalking. *Sound Heritage*, Vitória, Canadá, v. 3, n. 4, p. 18 - 27, 1974.

WESTERKAMP, Hildegard. Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, Cambridge, Inglaterra, v. 7, n.1, p. 51 - 56, 2002.

WESTERKAMP, Hildegard. SOUNDWORK: The Natural Complexities of Environmental Listening: One Soundwalk - Multiple Responses. *BC Studies: The British Columbian Quarterly*, Colúmbia Britânica, Canadá, n. 194, p. 149 - 162, 2017.

RECEBIDO EM: 18 mai. 2026

APROVADO EM: 08 jul. 2026
