

Escuta, discurso e posições de enunciação: o caso da paisagem sonora

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOTERAPIA, ESTÉTICA MUSICAL, MÍDIA, SEMIÓTICA

Daniel Gouvea Pizaia
UFPR/UEL
danielgouveapizaia@gmail.com

Resumo. Este artigo propõe uma compreensão dos enunciados sobre paisagem sonora, partindo das formulações de Murray Schafer, sob o olhar da noção de modalidade enunciativa, segundo Michel Foucault. O objetivo é lançar uma análise crítica das posições de enunciação verificáveis nas premissas conceituais e nas estratégias artísticas vinculadas ao termo. Partimos de um exame do distanciamento social e histórico entre os papéis de compositor, crítico e ouvinte, analisando seu impacto nos enunciados sobre escuta emergentes em determinado campo social. Introduzimos posteriormente conceitos advindos da análise de discurso foucaultiana, a fim de mapearmos o vínculo entre a escuta e as posições de sujeito. Fundamentando-se na crítica acadêmica recente voltada à paisagem sonora, examinamos a relação entre artista e espectador que embasam a construção dos enunciados. Esperamos oferecer subsídios para uma compreensão da escuta como objeto de relações de poder assimétricas particularmente evidentes em tal campo discursivo.

Palavras-chave. Paisagem Sonora; Discurso; Escuta; Modalidade Enunciativa

Listening, Discourse and Enunciative Positions: The Case of The Soundscape.

Abstract. This article proposes an understanding of statements about soundscape, based on Murray Schafer's formulations, from the perspective of Michel Foucault's notion of enunciative modality. The purpose is to elaborate a critical analysis of the enunciation positions observed in the conceptual premises and artistic strategies associated with the term. We begin by examining the social and historical distance between the roles of composer, critic and listener and their relationship with listening discourses. We subsequently introduced concepts linked to Foucauldian discourse analysis, with the aim of mapping the link between listening and subject positions. Based on recent academic criticism focused on the soundscape, we examine the relationship between artist and spectator that underpins the field's statements. We hope to provide support for an understanding of listening as an object of asymmetrical power relations that are particularly evident in the soundscape field.

Keywords. Soundscape; Discourse; Listening; Enunciative Modality.



Introdução

Este artigo se situa no escopo de uma pesquisa que investiga as relações entre artista e ouvinte em enunciados teóricos e artísticos que abordam a escuta como objeto de discurso. Tomamos discurso em seu sentido foucaultiano, como grupo de regras anônimas e históricas que possibilitam a produção das formulações observadas a partir das suas condições de possibilidade (FOUCAULT, 2005, p. 132-133). Um sistema de formação discursiva não apenas demarca que objetos e conceitos específicos sejam descritos e designados, mas apresenta um conjunto limitado de posições de enunciação, impondo aos indivíduos regras e condições de pronunciamento e impossibilitando, portanto, que todos tenham acesso ao discurso (FOUCAULT, 2014, p. 35).

Atualmente podemos verificar um entendimento sobre práticas de escuta partindo de um exame das construções de discurso em uma ampla gama de produções acadêmicas que transitam entre os campos da musicologia e dos estudos do som. Seja por meio da análise das condições culturais voltadas à emergência dos dispositivos de reprodução sonora e sua relação com técnicas auditivas (STERNE, 2003); da investigação histórica sobre a inserção do ruído como tema do debate público por meio das campanhas, conferências e documentos jurídicos (BIJSTERVELD, 2008) ou do estudo voltado às formas de silenciamento dos ouvintes operadas em ambientes de concerto (JOHNSON, 1995). Tais exemplos oferecem análises, aplicadas a distintos contextos, dos construtos teóricos sobre escuta e seu impacto em determinada prática auditiva materializada em normas tácitas ou formas de comportamento.

Este texto propõe uma compreensão dos enunciados sobre paisagem sonora partindo das formulações de Schafer (2011), sob o olhar da noção de modalidade enunciativa (FOUCAULT, 2005, p. 56). Nos fundamentando na crítica recente voltada ao termo (AKIYAMA, 2010; KELMAN, 2010; STERNE, 2013; PICKER, 2019; REYNER, 2022), lançamos um olhar sobre a relação entre compositor e ouvinte, bem como o seu vínculo com estratégias artísticas encontradas no campo da ecologia acústica. Esperamos oferecer subsídios para uma compreensão das relações de poder assimétricas particularmente evidentes em tal prática discursiva.



2. Elementos históricos e distinção de papéis

Entre as condições históricas que nos permitem delinear o distanciamento entre os papéis de ouvinte e de compositor na música de concerto e sua relação com a escuta como objeto de discurso, destacam-se: a segmentação entre as atividades de produção e apreciação musical ligada ao surgimento da noção de obra, o afastamento de determinados indivíduos em relação ao fazer musical impulsionado por uma cultura de massa e a emergência de critérios conceituais disseminados no debate estético associados às formas de comportamento nas salas de concerto. Com a inserção do fenômeno musical no sistema capitalista e o estabelecimento de um valor intrínseco e anterior a sua troca, tornou-se possível que as produções musicais fossem progressivamente codificadas e atribuídas a figura do compositor, que deveria manter o controle sobre sua propriedade e uso (ATTALI, 1985, p. 53-57). Entende-se agora a obra musical como produto discreto, perfeitamente formado e completo, resultante da produção de um único indivíduo (GOEHR, 1992, p. 222). Já o surgimento dos concertos públicos transferiu de forma progressiva o protagonismo da performance à responsabilidade dos músicos profissionais, limitando a atuação dos amadores a ambientes privados (WEBER, 1977, p. 10). Os últimos seriam agora posicionados como ‘sujeitos ouvintes’, desvinculados de um fazer musical.

A alteração entre os papéis musicais aponta uma mudança do lugar ocupado pela escuta. Até o início do século XVIII os enunciados sobre audição não indicavam necessariamente uma prescrição ou norma de conduta, configurando-se como ferramenta voltada à avaliação e aceitação das obras. Escuta transitava assim entre assunto do debate estético e filosófico até objeto de comentários e eventuais críticas elaboradas por espectadores (SZENDY, 2008, p. 19; JOHNSON, 1995, p. 47). Com a consolidação das mudanças nas formas de produção e consumo, assim como a emergência de um novo público musical nas salas de concerto, a partir do século XIX a escuta vinculou-se à figura do crítico musical ocupado em desenvolver um discurso didático aos novos espectadores pagantes. Essa transição é observada na ampla proliferação de textos de caráter ensaístico, palestras sobre apreciação musical, biografias de compositores e guias de concerto (BONDS, 2014, p. 119-120). Consolida-se uma gradual diferença entre dois perfis de espectadores: o ouvinte especialista (crítico musical), que assume



a posição de supostamente deter um ‘saber adequado’ sobre a obra, e o público em geral que, ao não possuir tal conhecimento, deveria ser instruído a respeito das regras de apreciação.

O impacto de tais enunciados é verificável no conceito de Polidez Burguesa (JOHNSON, 1995) como grupo de regras sociais que passaram a reger as ações e comportamentos dos indivíduos nos teatros: por um lado, as práticas de conversação se tornaram progressivamente problemáticas e incompatíveis dentro da norma musical geral do período; por outro, os espectadores passaram a relatar queixas às distrações, argumentando a favor de uma escuta atenta (JOHNSON, 1995, p. 270). A inserção da escuta no campo da subjetividade permitiu então uma autorregulação dos espectadores no que diz respeito às suas formas de comportamento. Duas consequências são observadas: a) uma descrição dos relatos de escuta vinculados agora à intencionalidade do artista (JOHNSON, 1995, p. 267) e b) uma supressão das variadas possibilidades de discussão sobre o significado musical, uma vez que a linguagem seria concebida como um recurso ‘irredutível’ à lógica musical (JOHNSON, 1995, p. 272). Ao privá-los dos meios para discussão do significado, os espectadores passaram a conceber a experiência como uma prática subjetiva, mas, sobretudo, incomunicável (JOHNSON, 1995, p. 283). Escuta deveria ser agora posicionada dentro de algum parâmetro formal que caberia ao ouvinte atender; uma instância transparente e objetiva cuja compreensão exigiria uma conduta disciplinada.

3. Discurso e modalidade enunciativa

A partir dos textos de Foucault (2005, 2014), o conceito de discurso possibilita um olhar sobre as formulações ligadas às suas condições de possibilidade. Uma individualização dos discursos poderia ser identificada pelas regras do sistema de formação: normas para elaboração de conceitos ou teorias, campo de objetos delimitados, estratégias e possibilidades de enunciação. É apenas a última que nos interessa neste trabalho. Associada a questões de autoridade e legitimidade, as modalidades enunciativas definem quais indivíduos se inserem em determinado campo de discurso e de que maneira sua posição é configurada em relação ao domínio de objetos e conceitos. Uma investigação dos modos de enunciação é focada no exame do estatuto do sujeito que fala, dos lugares institucionais que o circundam e do seu vínculo com os objetos. Eles possibilitam estabelecer assim os sistemas de diferenciação, as relações dos



indivíduos com as formas de interrogações, traços característicos e tipos descritivos que viabilizam a produção de um determinado saber: “Quem fala [...] Qual é o status dos indivíduos que têm - e apenas eles - o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?” (FOUCAULT, 2005, p. 56).

O conceito oferece assim uma compreensão das posições potenciais a serem ocupadas pelos sujeitos em relação ao campo de discurso, seu vínculo com questões sociais e institucionais, bem com as relações de serem estabelecidas entre questionamentos e domínios de conhecimento (MCNAY, 1994, p. 76-77). As modalidades enunciativas apontam para a presença de relações sociais assimétricas conectadas às possibilidades de enunciação. O exemplo dado por Foucault trata-se da modificação dos discursos médicos que ocorreu na transição do século XVIII para o XIX, ligada à emergência da ‘loucura’ como objeto da medicina (FOUCAULT, 2005, p. 57). Tal figura não estaria numa posição intercambiável de enunciação, mas num lugar bastante singular e delimitado, impossibilitado, portanto, de ser ocupado por qualquer indivíduo.

4. Delimitação do objeto

4.1 Paisagem Sonora

O estudo da paisagem sonora, no âmbito dos enunciados de Schafer e dos membros vinculados a World Soundscape Project (doravante WSP), é articulado a partir da proposição de uma nova interdisciplina denominada Projeto Acústico, posicionada entre os campos da ciência, da sociedade e das artes (SCHAFFER, 2011, p. 18). Tal disciplina estaria ocupada não apenas em documentar distinções, semelhanças e tendências de ambientes acústicos e seus efeitos sobre os indivíduos, mas oferecer ferramentas para intervenção no espaço sonoro, visando sua melhoria, planejamento e aperfeiçoamento. Embora obtenha uma variedade de usos ao decorrer do século XX¹, nos enunciados schafferianos, Paisagem Sonora se remete a 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*” (SCHAFFER, 2011, p. 23). O conceito é articulado assim com pretensão extensiva, acoplando um campo de sons de um local específico ou de uma cultura inteira (STERNE, 2013, p. 182). Parte do esforço de Schafer

¹ Para uma genealogia do termo e suas outras formas de uso, ver Kelman (2010) e Picker (2019)



está em realizar um amplo panorama histórico que constitua ambientes sonoros do passado até a década de 1970. Apropriando-se de diversos textos renomados do campo literário de autoria de escritores norte-americanos e europeus, Schafer desenvolve uma análise abrangente dos sons típicos de distintos ambientes e momentos históricos, desenvolvendo uma narrativa linear que se inicia na Grécia antiga e se conclui nas transformações ocorridas pós revolução industrial. Tal análise visaria oferecer uma conscientização das características do ‘ambiente acústico mundial’, motivada por uma preocupação com o estado de deterioração da paisagem sonora. O esforço seria pautado no diagnóstico do problema da poluição sonora, visando ferramentas de intervenção contra um ambiente acústico entendido como ‘decomposto’ ou ‘degenerado’ (PICKER, 2019, p. 152). Segundo o argumento, embora a intervenção ao ambiente sonoro deva ser feita por todos os indivíduos, alguns sujeitos seriam capazes de realizar tal tarefa de forma mais eficaz. Destaca-se aqui a figura do compositor (ou engenheiro acústico) que poderia oferecer estratégias conscientes de escuta aos ouvintes (SCHAFFER, 1974, p. 11). Nesse sentido, o projeto acústico schafferiano, se propondo a documentar aspectos do ambiente sonoro e sua relação com o comportamento humano, se caracteriza ainda com o objetivo de controle em relação à paisagem (PICKER, 2019, p. 151).

Embora com eventuais divergências em relação a Schafer, um aprofundamento do papel da escuta no discurso da paisagem, pode ser encontrado no modelo comunicacional de Barry Truax (1984). Segundo o autor, a paisagem substituiria um entendimento da escuta como reação auditiva a estímulos sonoros, enfatizando o entendimento dos indivíduos na construção de sentido do ambiente acústico: “O ouvinte individual dentro de uma paisagem sonora não está envolvido em um tipo passivo de recepção de energia, mas sim faz parte de um sistema dinâmico de troca de informações” (TRUAX, 1984, p. 9-10). A crítica do autor é voltada a modelos de cadeia linear pautados na transferência direta de energia entre fonte, canal e receptor, argumentando a favor de uma ferramenta que substitua o ouvinte como mero receptor por um agente participativo na construção da paisagem. Ao explicar o seu modelo de escuta, Truax aponta uma diferença entre processamento de sinal e processamento de informação. A distinção estaria na própria consideração do papel ativo do espectador: enquanto o primeiro reduziria a análise dos dados em parâmetros sonoros, o segundo só poderia ocorrer através da capacidade cognitiva dos sujeitos de distinguir seus significados (TRUAX, 1984, p. 17). A paisagem sonora buscaria assim descrever o fluxo de informações do ambiente acústico



considerando um exame do modo como os indivíduos experienciam esse ambiente. Os relatos das testemunhas auditivas, com maior relevância do que os sons em si, se configuram como domínio apropriado para uma investigação da paisagem.

4.2 Estratégias artísticas

Mesmo que Schafer não se ocupe com práticas artísticas ao abordar o tema, o impacto das premissas articuladas pelos seus escritos é verificável em uma série de estratégias realizadas pelos membros da WSP, como são os casos das composições de paisagem e das soundwalks (passeios sonoros). Ao diferenciar composições de paisagem sonora dos fundamentos da música concreta, Westerkamp enfatiza um compromisso da conduta composicional em relação às características próprias do ambiente acústico: “[...] pode-se dizer que sua essência é a transmissão artística e sonora de significados sobre lugar, tempo, ambiente e percepção auditiva” (WESTERKAMP, 2002, p. 52). O foco estaria nos materiais, entendidos como domínio fundamental para compreensão da paisagem em relação às informações contextuais. Composição de paisagem sonora se diferiria, no entanto, de uma simples análise documental sobre o ambiente acústico, uma vez que focaria nas idiossincrasias e nas intencionalidades composicionais frente ao material escolhido. As experiências auditivas, perspectivas técnicas e estéticas do artista impactariam diretamente na formulação e entendimento da obra: “os materiais gravados reais são, é claro, importantes, mas as experiências auditivas durante a gravação [...] sempre figuram no processo composicional de alguma forma.” (Westerkamp, 2002, p. 53). Já a escolha de dispositivos de captação sonora ou a decisão de técnicas de edição seriam justificadas pela busca de uma comunicação efetiva em relação às supostas características ‘intrínsecas’ do espaço acústico (WESTERKAMP, 2002, p. 56). O compositor seria assim responsável por valorizar e enfatizar o vínculo estreito entre materialidade e contexto.

Segundo o argumento de Akiyama, as composições das paisagens sonoras, conforme inicialmente articuladas pelos membros da WSP, enfatizam um elo indicial entre a gravação e a fonte, supondo e reforçando uma comunicação do ambiente sonoro ao ouvinte (AKIYAMA, 2010, p. 54-55). Dessa forma, tais discursos pressupõem o domínio material como instância de



transparência em relação à paisagem, deduzindo que, através dele, poderia ser garantido um reconhecimento das características sonoras e contextuais pelo ouvinte.

Diferentes das composições de paisagens, as soundwalks seriam definidas por qualquer tipo de prática de caminhada cujo objetivo principal é ‘ouvir o ambiente’: “É expor nossos ouvidos a todos os sons ao redor, não importa onde estejamos” (WESTERKAMP, 1974, p. 18). De acordo com McCartney (2014, p. 212) o termo foi utilizado pela primeira vez pelos membros da WSP, embora não sejam os primeiros a direcionar a escuta através das práticas de caminhada². Sua função seria, por um lado, orientar os ouvintes quanto à ‘consciência’ dos sons ambientais, mas também oferecer subsídios aos artistas para elaborar composições a partir de estratégias auditivas (WESTERKAMP, 1974, p. 24). A atividade situa-se assim entre o trabalho de campo e a prática artística (DREVER, 2009, p. 187). No contexto dos autores da WSP, as caminhadas emergem e se inserem nas agendas da ecologia acústica, destacando-se particularmente seu carácter como ferramenta pedagógica. A prática levaria os ouvintes a identificarem ‘qualidades sonoras’ e elaborarem uma crítica às condições acústicas do ambiente: “[...] Uma vez que aprendemos a diferenciar qualidades sonoras, nos tornaremos mais discriminadores e não aceitaremos mais situações acústicas ruins” (WESTERKAMP, 1974, p. 26). Assim, embora tais caminhadas designem uma ampla variedade de práticas de escuta, seu propósito central é encorajar os participantes em realizar julgamentos críticos sobre o equilíbrio ou desequilíbrio da paisagem sonora (DREVER, 2009, p. 187). Ao escrever sobre uma caminhada no Queen Elizabeth Park, Westerkamp (1974) sugere uma série de indicações ao ouvinte, propondo questionamentos como guias de escuta. Tais perguntas sugestivas funcionam como um tipo de partitura para potenciais praticantes de caminhadas (MCCARTNEY 2014, p. 219).

Podemos aferir uma aproximação entre as premissas schafferianas, os conceitos de escuta elaborados no campo da ecologia acústica e as estratégias artísticas direcionadas ao ouvinte: escuta é situada como instância de comunicação, um domínio de informações a respeito do ambiente sonoro passível de ser compartilhado pelos indivíduos. Seja por meio das composições de paisagem, onde o debate sobre a materialidade enfatiza a transparência do

² A autora elabora um levantamento histórico e documental de uma série de caminhadas sonoras desenvolvidas anteriormente à apropriação do termo pelos membros da Simon Fraser University.



espaço sonoro e um processo comunicacional, ou por meio das caminhadas, em que as diretrizes indicam condutas e formas de escuta voltadas à sensibilização do ouvinte para questões ecológicas, o que está em jogo é a delimitação de uma experiência estável e compartilhável entre os sujeitos. O pressuposto de um ambiente acústico comum supõe assim um vínculo de causa e efeito como ferramenta discursiva central para a formulação dos enunciados do campo.

4.3 A crítica

A recente crítica musicológica voltada ao conceito de paisagem sonora concentra-se na problematização de uma objetividade atribuída ao termo no seu sentido schafferiano. Uma vez que o argumento de Schafer aponta para uma apreciação e avaliação geral do ambiente acústico, a análise o explica visando uma totalidade. O espaço acústico seria situado como uma ampla composição macrocósmica, cujos elementos podem ser moldados e possivelmente alterados. Segundo Sterne, ao presumir um ambiente acústico objetivo, acessível a um ouvinte atento, a construção da paisagem se fundamenta em uma série de metadiscursos, cuja materialização em estratégias recorta e delimita a experimentação do espaço sônico em certos termos:

[...] Projetado para fazer as pessoas apreciarem os sons de ambientes naturais e construídos, para confrontar o mundo como ele é, o conceito exige que o ouvinte se relacione com o mundo como se fosse uma gravação ou composição - em suma, como uma obra - mas uma obra que também é seu próprio meio de transmissão (STERNE, 2013, p. 187).

Tais discursos são construídos não apenas por uma série de instruções de escuta, mas pela articulação de um conjunto de preferências a respeito de quais sons importam ou são eventualmente indesejáveis. Dois casos encontrados nas definições de Schafer revelam-se particularmente emblemáticos aqui: a diferença entre ambientes lo-fi e hi-fi, assim como o cunho do termo esquizofonia. Enquanto o ambiente hi-fi seria descrito como ‘natural’ e ‘harmonioso’, indicando uma transparência da informação sonora devido ao baixo nível de ruído ambiental, o lo-fi seria entendido como ‘dissonante’ e ‘cacofônico’, composto por sons ‘densos’ e ‘obscurecidos’: “Apesar do fato de que ele não explica o que, onde ou quando essa paisagem sonora original existia, ele revela sua preferência por ela em vez das circunstâncias barulhentas” (KELMAN, 2010, p. 216). Já a esquizofonia é utilizada para descrever as maneiras pelas quais as gravações sonoras poderiam alterar o contexto ‘natural’ de um som. A premissa



de Schafer pauta-se na existência de um passado natural ideal caracterizado por um alinhamento entre produtores/fontes sonoras e ouvintes. Ao romper tal alinhamento, a esquizofonia causaria uma paisagem sintética em que o som gravado arrancaria o ouvinte de um suposto estado de harmonia natural. O ato da gravação seria entendido necessariamente como uma infração ética. Tal problemática parte da suposição de que “[...] existe algo como um mundo sonoro *a priori* composto em um estado de integridade e plenitude antes dos atos desintegradores da mediação esquizofônica” (AKIYAMA, 2010, p. 59).

Haveria assim uma contradição epistemológica no uso do termo: ao mesmo tempo que Schafer se apoia em argumentos anti-modernistas ao situar a gravação como instância problemática, a paisagem sonora empresta seus pressupostos do discurso hi-fi emergente no contexto cultural pós-guerra de classe média estadunidense (STERNE, 2015, p. 76). O dispositivo técnico é situado aqui como recurso neutro de transmissão do espaço acústico. Simultaneamente, o conceito apoia-se na estética de ‘pureza’ e ‘transcendência’ inaugurada na música de concerto do século XIX e atualizada nas práticas artísticas estereofônicas da segunda metade do século XX (STERNE, 2015, p. 78). Tais discursos fundam, de acordo com Sterne, uma audioposição: “A paisagem sonora requer um sujeito ouvinte coerente, unificado e singular para ouvi-la, aprendê-la, criticá-la, moldá-la e transformá-la. [...] Qualquer outra coisa é uma crise em potencial” (STERNE, 2015, p. 76). Paisagem sonora não se configura assim como termo descritivo, como previsto nos enunciados schafferianos, mas sim prescritivo (KELMAN, 2010, p. 214). Ela determina não apenas o entendimento do espaço sonoro, mas delimita uma posição particular aos sujeitos que visam a compreensão de tal espaço.

5. Posições de enunciação

Ao olharmos os enunciados sobre a paisagem sonora do ponto de vista dos modos enunciativos, podemos situar uma série de posições que diferenciam e distanciam o lugar do compositor e do ouvinte. Paisagem sonora pressupõe um ouvinte com uma atitude atenta em relação ao ambiente, ligada a uma conduta disciplinada que siga as prescrições de limpeza de ouvido e design acústico. Enquanto o primeiro termo indica o conjunto de exercícios sugeridos por Schafer direcionados a sensibilização auditiva, o último aponta para a classificação dos modelos de espaço sonoro. A paisagem indica ainda a existência de um espaço sônico a ser constantemente superado pelo espectador. Tal espaço deve, ironicamente, se configurar como



objeto de conhecimento e fruição estética separado do sujeito que ouve, posicionando o indivíduo em um lugar de contemplação distanciado da paisagem. Já o papel do compositor é substituído pelo engenheiro acústico que deveria aplicar princípios de melhorias nas paisagens, modificando as relações entre o ouvinte e o ambiente e elaborando estratégias adequadas para alcançar o equilíbrio acústico. O discurso da paisagem sonora oferece continuidade assim em uma prática discursiva, emergente no campo musicológico a partir do século XIX, que se apoia em um amplo distanciamento entre um ouvinte especialista e um público: o primeiro assumindo a posição de deter um saber adequado e o segundo estando em um lugar passivo e generalizante de recepção. Para que o vínculo entre ambos se efetive, os enunciados devem presumir um processo comunicativo que entende a escuta, e as ferramentas técnicas e artísticas associadas, como instância propícia para conscientização do problema da poluição sonora. No entanto, o funcionamento de tal modelo indica um lugar de autoridade composicional, apoiando-se em um conjunto de discursos que evidenciam práticas de controle, qualificação, descrição e identificação dos aspectos sonoros alinhados à figura do artista: “Advoga-se aí a manipulação do espaço sonoro que parte do gosto e da autoridade (frequentemente auto atribuída) de um grupo de compositores como respostas a um contestável e problemático conceito de poluição sonora” (REYNER, 2022, p. 11). Os lugares de enunciação manifestos nas formulações teriam como consequência ocultar a percepção dos próprios ouvintes em relação à articulação de seus discursos sobre o ambiente, regulando as posições e excluindo as possíveis formulações dos agentes que participam efetivamente desse espaço.

A materialização de tais problemáticas conceituais ligadas à paisagem sonora é particularmente verificável nas estratégias artísticas dos membros do WSP. Por um lado, o material musical é entendido como instância de comunicação do ambiente acústico, supondo um nexos causal problemático entre discurso composicional, materialidade e sensibilidade auditiva. Já nas práticas de passeios sonoros, se pressupõe um grupo adequado de condutas e expectativas de escuta a serem tomadas pelos ouvintes. Essas condutas podem ser compreendidas a partir de uma série de relações de poder assimétricas, observadas no distanciamento entre a figura do guia da caminhada e os participantes.



6. Considerações finais

Para que se construa um saber sobre a escuta no discurso da paisagem sonora, é necessário um campo de posições de enunciação fundamentado no amplo afastamento entre o artista e o ouvinte: o primeiro assumindo um caráter propositivo - de definição e análise do ambiente acústico, o segundo uma posição de alteridade em relação à paisagem, podendo vir a acessá-la por meio da utilização de estratégias de escuta adequadas. O lugar da escuta em tal campo discursivo se remete assim a um paradigma que concebe a obra como domínio estável da experiência, ao mesmo tempo que atribui ao artista/compositor a possibilidade de defini-la. Seja através da produção de mapas e cartografias sonoras, caminhadas, entre outras formas de sensibilização ao ambiente acústico, o que parece estar em jogo em tais enunciados é quais indivíduos assumem uma posição que lhes permitem designar um espaço sônico, indicar os meios para experimentá-lo e os modos intervenção supostamente apropriados a ele. Uma compreensão do papel da escuta em tal campo discursivo não deve ser visto, ao nosso entendimento, como uma simples ferramenta de comunicação das informações do ambiente acústico, mas como uma estratégia que evidencia o nexo entre produções de saber, formas de experiência e posições de enunciação.

Há diversas estratégias conceituais alternativas encontradas na literatura que não partem dos pressupostos schafferianos ao abordar a relação entre indivíduo, som e ambiente. A acustemologia proposta por Feld (2015) se recusa a situar a paisagem do ponto de vista distanciado de Schafer, concentrando-se nas agências dos indivíduos analisadas por meio de relatos de escuta situados e contingentes. Já Thompson (2003) e Corbin (1998) se distanciam de tal modelo ao substituírem por paisagem auditiva, observando as transformações nas formas de escuta conectadas às circunstâncias históricas e sociais particulares. Não se trata de descrever e mapear de maneira exaustiva uma paisagem, mas identificar as relações culturais e sociais intrínsecas ao seu entendimento. Paisagem não seria situada como uma instância comum a ser analisada e descrita, mas como uma sobreposição de formas possíveis, e possivelmente conflitantes, de percepção a respeito do ambiente. Outras estratégias artísticas evitam as concepções de transparência previstas em abordagens convencionais da paisagem sonora e buscam modelos alternativos de caminhada (MCCARTNEY, 2014). Tais objetos poderão ser analisados em momento oportuno. Ao focarmos a análise na relação entre escuta, experiência



e posições de sujeito, a metodologia aqui apresentada nos oferece subsídios para compreendermos as efetivas relações de poder que se materializam nos discursos sobre escuta, apontando para os diversos processos de exclusão e delimitação intrínsecos a experiência auditiva.

Referências

AKIYAMA, Mitchell. Transparent Listening: Soundscape Composition's Objects of Study. *Canadian Art Review*. v. 35, n. 1, p. 54-62, 2010.

ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Press, 2009. 179p.

BIJSTERVELD, Karin. *Mechanical Sound: Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*: Massachusetts: The MIT Press, 2008. 349p.

BONDS, Mark. *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Tradução de Francisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2014. 300p.

CORBIN, Alain. *Village Bells: The Culture of the Senses in the Nineteenth-Century French Countryside*. Columbia University Press, 1998. 416p.

DREVER, John L. Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday. In: SAUNDERS, J (Org.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Nova Iorque: Routledge, 2009, Capítulo 8, p. 163-192.

FELD, Steven. Acoustemology. In: NOVAK D; SAKAKEENY, M (Org.). *Keywords in sound*. Duke University Press, 2015, Capítulo 1, p. 12-21.

FOUCAULT, Foucault. *A arqueologia do saber*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. 236p.

_____. *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. 384p.

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

MCCARTNEY, Andra. Soundwalking: creating moving environmental sound narratives. In:



GOPINATH, S; STANYEK J (Org.). *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies 2*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014, Capítulo 8, p. 212-237.

MCNAY, Lois. *Foucault: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 1994. 216p.

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

REYNER, Igor. Das paisagens sonoras às narrativas de escuta. *Bricolagens sonoras - Sonoridades em Interfaces*, v. 2, p. 1-21, 2022.

SCHAFER, Raymond M. *Listening*. Sound Heritage, v. 3, n. 4, p. 10-17, 1974.

_____. *A Afinação do Mundo*. Trad. Marisa T. Fonterrada. 2º Edição. São Paulo: Editora UNESP, 2011 [1977].

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

_____. Soundscape, Landscape, Scape. In: BIJSTERVELD, Karin (Org.). *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013, p. 181-193.

_____. The stereophonic space of soundscape. In: THÉBERGE, Paul et al. (Org.). *Living Stereo: Histories and cultures of multichannel sound*. New York: Continuum, 2015, p. 65-83.

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

THOMPSON, Emily. *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustic and The Culture of Listening in America, 1900-1933*. The MIT Press, 2002.

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

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

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

WEBER, William. Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, v. 8, n. 1, p. 5-22, 1977.

