

JOÃO N. S. ALMEIDA
nsalmeidajoao@gmail.com
Universidade de Lisboa (Portugal)

ECOLOGIA SONORA E ECOLOGIA AMBIENTAL

RESUMO

O conceito de “ecologia”, importado das Ciências Naturais, parece adquirir contornos diferentes quando usado no contexto do som, da memória dos sons e do conservadorismo acústico. Se uma abordagem ambientalista ao meio físico envolve preocupações ecológicas com a sustentabilidade das condições naturais em que o meio ambiente existe, no caso da ecologia sonora o mesmo princípio pode aplicar-se tanto às paisagens acústicas naturais como às artificiais: no universo dos sons, umas são tão importantes como as outras, e a preocupação da sustentabilidade pode aplicar-se a ambos os casos. Assim, a presente exposição pretende ajudar a determinar como, na ausência do binómio natural/artificial, se podem estabelecer critérios de conservadorismo e sustentabilidade para as paisagens sonoras, e também perceber se essa sustentabilidade é tão importante como no caso do ambientalismo ecológico.

PALAVRAS-CHAVE

ecologia sonora; sustentabilidade; paisagens sonoras

Existe uma aparente confusão terminológica nesta área de interesse a que chamamos de paisagens sonoras, ou *soundscales*, mas isto não é de todo negativo. Estes registos sonoros têm um carácter único, e uma variedade enorme de possíveis interpretações que é derivada, em parte, de uma identidade conceptual ambígua que frequentemente oscila entre a experiência estética e o conservadorismo documental. A ausência de uma área de estudo específica para este tipo de material tão específico tornou comum a necessidade de adaptar conceitos advindos das Ciências Naturais, como

soundscape, *soundmark*, e a criação de conceitos compostos como “geofonia”, “biofonia” ou “antropofonia”. Apesar disso, a definição de paisagem sonora, em si, enquanto objeto concreto, não parece ser muito complicada: esta é constituída por qualquer registo do som ambiente de determinado espaço, desde que realizado durante um considerável período de tempo. Este é, portanto, um documento que tende para a pulverização dos elementos acústicos e para a dispersão da atenção do ouvinte, não se focando tanto na singularidade de cada objeto sonoro específico, assemelhando-se mais a uma escuta de ruído de fundo (Bull, 2019).

Mais complicado do que essa definição, ou do que a discussão sobre em que área conceptual se integram essas peças, poderá ser a delimitação dos critérios que presidam à criação de uma paisagem sonora artificial, assim como, já que o género se inclui nas categorias estéticas musicais, saber o que serão composições musicais do tipo das paisagens sonoras ou influenciadas por paisagens sonoras (Truax, 2008). Aquilo a que durante muito tempo se chamou, não erradamente mas apenas de forma imprecisa, música ambiente, provinha mais de uma estética sonora low-fi e da adaptação de estruturas musicais correntes à ideia de ruído de fundo. Isto é o contrário do que se passa na forma da *soundscape*, que parte da constituição natural do ruído de fundo, determinada apenas por condicionantes físicas, e força a teoria musical a interpretá-las enquanto composições.

Em suma, fazendo já parte de uma tradição com cerca de 70 anos de prática – embora possamos considerar que teve origem nos primeiros registos sonoros que foram feitos – e existindo desde há cerca de 30 anos como categoria musical autónoma devidamente estabelecida, a forma musical da *soundscape* – que, enquanto composição, ainda autoral mas de um minimalista muito incisivo no que toca ao papel do compositor/autor/intérprete – é uma refrescante expressão artística no complexo mundo da pós-tonalidade que domina o panorama musical no ocidente deste finais do século XIX.

Mas ainda mais problemática do que a definição do seu género musical – ou antropológico, se nos focarmos no aspeto documental – parece ser a inviabilidade de muitos conceitos com que opera, importados das Ciências Naturais, que é alimentada pela confusão terminológica que referimos. Alguns destes conceitos parecem ser específicos a certos quadros epistemológicos e ideológicos relacionados com a ideia de natureza. O conceito de “ecologia”, por exemplo, está mais ligado à área da preservação ambiental, por sua parte alicerçada em conceitos também difusos – como ecossistema, ou equilíbrio ecológico – cuja discussão acerca do

seu uso nas Ciências Naturais não tem lugar aqui. O que importa discutir é como estes termos parecem adquirir contornos diferentes quando usados no contexto do som, da memória dos sons e do conservadorismo acústico, o que pode levantar ambiguidades terminológicas e conceptuais. Assim, a presente exposição pretende ajudar a determinar como, na ausência de uma distinção clara no binómio natural/artificial, se podem estabelecer critérios de conservadorismo e sustentabilidade para as paisagens sonoras, e também perceber se essa sustentabilidade é tão importante ou se processa nos mesmos termos como no caso do ambientalismo ecológico.

Em primeiro lugar, não é certo que a perecibilidade do meio ambiente que dá origem à paisagem, sonora entendida apenas na sua vertente acústica, tenha consequências para a apreciação estética da mesma; cremos ser possível, por exemplo, uma paisagem ecologicamente árida ser muito mais interessante, enquanto composição musical do que uma paisagem ecologicamente virtuosa. Além disso, não sabemos se cabe na vertente documental das paisagens sonoras a mesma preocupação de sustentabilidade que preside ao que entendemos por ecologia e por ambientalismo, embora caiba seguramente uma preocupação de conservadorismo acústico, na medida em que o registo sonoro possui valor intrínseco enquanto tal; mas uma agenda explícita de sustentabilidade, com ramificações políticas, não parece necessária àquilo que concebamos como ecologia sonora – e estes são modos de usar o termo também um pouco difusos.

Em segundo lugar, é importante notar que a paisagem sonora parece sempre dominada por esta disputa entre dois critérios que determinam a sua constituição e a sua função. São duas identidades, uma delas tendencialmente centrípeta, e outra centrífuga; e, sob certos pontos de vista, parece frequente a vitória da vertente centrípeta, a identidade estética, pelo menos a nível de uma funcionalidade decisiva. Enquanto que o carácter documental da *soundscape* frequentemente dissolve a sua importância acústica em territórios sociopolíticos exteriores à sua própria constituição, a vertente estética mantém-nos sempre em aberto. Numa primeira interpretação, parece claro que essa sustentabilidade, no panorama exclusivamente acústico, não se alarga necessariamente à preocupação com as suas origens; a ecologia sonora pode perfeitamente dar-se por satisfeita com o conservadorismo implícito no registo sonoro, e não se alargar para considerações sobre o conservadorismo do meio físico/táctil/visual que dá origem à paisagem sonora – se é que tal separação entre conservadorismo acústico e conservadorismo quanto à fonte da acústica pode ser claramente feita. À primeira vista, como disse, a separação dessas preocupações parece ser possível.

Parece assim evidente que essa vertente do ambientalismo, comprometida com mudanças no mundo social e político, não tem nenhum paralelo evidente na ecologia sonora. Se uma abordagem ambientalista ao meio físico se compromete com uma agenda transformadora das condições em que tal equilíbrio existe, no caso da ecologia sonora o caso é diferente, já que o mesmo princípio de conservadorismo pode aplicar-se tanto às paisagens acústicas naturais como às artificiais: no universo dos sons, umas são tão importantes como as outras, e a preocupação da sustentabilidade pode aplicar-se a ambos os casos. Usando um exemplo concreto, um derrame de óleo no mar requer do ambientalismo ecológico uma ação reparadora, mas a existência de uma paisagem sonora eventualmente dependente desse derrame de óleo (o exemplo não é o melhor, dado que a produção acústica de tal acidente não é significativa) pode exigir uma preocupação de preservação ambiental não do estado original, mas do estado de potencial desequilíbrio recém-criado, o que, para todos os efeitos, já não se assemelha de todo a uma preservação ambiental no sentido clássico.

Alguns autores tentam ilustrar como existem exemplos de usos ambientalistas de registos sonoros, mas esta não parece ser a regra (Michael, 2011); o argumento de que a sensibilização estética provocada pelo registo sonoro tem uma consequência ética também não parece forte (Westerkamp, 2002); outros creem que a atenção ao som poderá levar simplesmente a uma reconfiguração da preocupação ambientalista (Chattopadhyay, 2012). Mas, evidentemente, este relativismo quanto à preocupação da paisagem sonora com as suas origens físicas é uma postura socialmente descomprometida que está mais evidente na vertente estética da *soundscape*, mas que apesar disso também é concebível na vertente documental.

É certo que a maior parte das correntes explicitamente documentais das paisagens sonoras, como aquelas em que se especializam autores de renome como Murray Schafer e Barry Truax, tendem a focar-se na preservação de registos, com uma preocupação subjacente sobre a possibilidade de essas paisagens sonoras poderem estar em vias de extinção – e isto parece uma herança muito literal das preocupações tradicionais do conservadorismo ambiental. Apesar disso, não é evidente que o conceito de sustentabilidade, quando aplicado às paisagens sonoras, se resuma à preservação do registo acústico ou se está também pressuposta alguma preocupação quanto à sua sustentabilidade física diacronicamente entendida, à semelhança da agenda ambientalista, mas tende a pensar-se que não. O que é também curioso é que mesmo uma leitura que centre a questão da ecologia sonora apenas no registo e não na sustentabilidade – e, portanto,

semi-ecológica, pró-documental – parece ser dominada por um primado da estética. O próprio registo, por si só, constitui a priori aquela mimese platónica três vezes distante da realidade que favorece a experiência estética, de forma superior à experiência localmente vivida; e isto, evidentemente, leva a importância do registo acústico para esse território, distanciando-o do carácter sociopolítico da vertente documental.

Parece claro que a audição de um registo ambientalmente destrutivo levanta menos alarmes, já que convoca um conjunto de disposições epistémicas diferentes, do que a visão de um cenário de catástrofe ambiental. A diferença talvez resida nos sentidos que são mais centrais em cada uma das atividades; no caso da preservação ambiental, a experiência visual e táctil é claramente mais dominante, e dela decorre muito mais naturalmente uma interpretação de relações causa-efeito do que no caso da preservação ambiental acústica, de onde não retiramos com tanta facilidade essa interpretação¹.

Assim, é difícil obter uma noção clara de ecologia, no seu sentido ortodoxo, aplicada ao sistema de relações que interpretamos do mundo acústico: nesse mundo, não estão perceptíveis as categorias conceptuais que nos permitem descrever o que é um sistema, o que são relações de causalidade, ou sequer o que são objetos no sentido clássico. Isto permite à *soundscape* existir num território epistemológico e moral ligeiramente paralelo mas com características diferentes da paisagem visual ou do ecossistema biológico no sentido ortodoxo: dado que não está tão limitada pelas categorias que dominam o nosso conhecimento, é mais conceptualmente aventureira, mas, por outro lado, isso deixa-a mais desfalcada quanto à solidez das suas premissas, quer enquanto território conceptual independente, quer enquanto sistema, com os seus objetos próprios. Alguns autores tentaram descrever um funcionamento próprio de causalidade e associação dentro de um universo exclusivamente acústico, mas parecem ficar sempre aquém de um sistema credível, sendo sempre mais ou menos evidentes as referências primariamente visuais (Cox, 1999).

Em conclusão, podemos apontar que uma severa confusão de conceitos pode estar aqui presente, mas dessa confusão não resultar nada de particularmente pernicioso. A paisagem sonora, conforme é hoje praticada, quer na vertente assumidamente documental ou estética, existe num território extra-moral que é derivado do campo cognitivo ligado ao universo acústico. Dado que esse campo não implica uma percepção de causalidade

¹ A este respeito, é recomendada a leitura de Gibson (1974), pois aponta várias formas de entender o universo cognitivo a partir do universo visual.

– pelo menos não de modo tão incisivo como no universo visual e tátil –, isto facilita a sua existência privilegiada no universo da expressão estética, ao mesmo tempo que lhe permite ter um importante caráter documental que está, também, blindado contra as preocupações éticas da ecologia física, de que inicialmente depende. A paisagem sonora mantém-se, assim, no território de uma ecologia sonora que pode perfeitamente ser descrita, como tentámos fazer, em termos independentes da ecologia ambientalista.

REFERÊNCIAS

- Bull, M. (Ed.). (2019). *The Routledge companion to sound studies*. Londres/Nova Iorque: Routledge.
- Chattopadhyay, B. (2012). Sonic menageries: composing the sound of place. *Organised Sound*, 17, 223-229. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000422>
- Cox, A. (1999). *The metaphoric logic of musical motion and space*. Oregon: University of Oregon.
- Gibson, J. J. (1974). *The perception of the visual world*. Westport, Conn: Greenwood Press.
- Michael, D. (2011). Toward a dark nature recording. *Organised Sound*, 16(3), 206-210. <https://doi.org/10.1017/S1355771811000203>
- Truax, B. (2008). Soundscape composition as global music: electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, 13(2), 103-109. <https://doi.org/10.1017/S1355771808000149>
- Westerkamp, H. (2002). Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organised Sound*, 7(1), 51-56. <https://doi.org/10.1017/S1355771802001085>

Citação:

Almeida, J.N.S. (2020). Ecologia sonora e ecologia ambiental. In M. Oliveira, A. Sá & P. Portela (Eds.), *Escutar. Sentir. Guardar - Atas do I Encontro Online Audire* (pp. 36-41). Braga: CECS.