



Artigo / Artículo / Article

Poder, território, som: alguns comentários

Jorge de La Barre
Universidade Federal Fluminense, Brasil
jorge.delabarre@gmail.com

Resumo

Partindo de algumas das preocupações refletidas nos trabalhos de Schafer sobre as paisagens sonoras, propomos nesta contribuição uma leitura do mundo contemporâneo em termos de territórios sonoros. A “afinação do mundo” poderá ser caracterizada pela banalização do uso sonoro na ocupação dos territórios urbanos, públicos ou privados. Se os sons homogeneizados das cidades modernas podem ser contemplados ainda em termos de paisagens, a instrumentalização dos sons na era pós-fordista/pós-moderna remete talvez mais adequadamente ainda para os processos de territorialização que vêm sendo facilitados pelas tecnologias de mediação. No momento em que a ocupação sonora do espaço se torna metáfora banal para uma ocupação integral, as paisagens sonoras vão se reterritorializando via uma ocupação particular: a ocupação sonora do território.

Palavras-chave: biopoder, micropolítica, territórios sonoros

Poder, territorio, sonido: algunas consideraciones

Resumen

A partir de algunas de las preocupaciones reflejadas en la obra de Schafer sobre los paisajes sonoros, esta contribución se propone una interpretación del mundo contemporáneo en términos de territorios sónicos. La “afinación del mundo” se caracteriza por la banalización del uso del sonido en la ocupación de los territorios urbanos, públicos o privados. Si los sonidos de las ciudades modernas homogeneizadas aún pueden ser tratados en términos de paisajes, la manipulación de sonidos en la era pos-fordista/pos-moderna quizás se refiere también más propiamente a los procesos de territorialización que vienen facilitados por las tecnologías de mediación. En el momento en que la ocupación sonora del espacio se convierte en metáfora banal para una ocupación completa, los paisajes sonoros se van reterritorializando mediante una ocupación particular: la ocupación sonora del territorio.

Palabras clave: biopoder, micropolítica, territorios sónicos



Power, Territory, Sound: Some Comments

Abstract

Starting with some of the concerns reflected in the works of Schafer on the soundscapes, this contribution proposes an interpretation of the contemporary world in terms of sonic territories. The “tuning of the world” can be characterized by the banal use of sound in the occupation of urban territories, public or private. If the homogenized sounds of modern cities can still be addressed in terms of landscapes, perhaps the manipulation of sounds in the post-Fordist/pos-modern era refers more properly to the processes of territorialization that are facilitated by the technologies of mediation. At the moment when the sonic occupation of space becomes a banal metaphor for an integral occupation, the soundscapes are re-territorializing via a particular occupation: the sonic occupation of territory.

Keywords: Biopower, micropolitics, sonic territories

Data de recepção / Fecha de recepción / Received: octubre 2013

Data de aceitação / Fecha de aceptación / Acceptance date: enero 2014

Data de publicação / Fecha de publicación / Release date: febrero 2014



Introdução: além do naturalismo

A paisagem sonora, segundo Schafer, é uma crítica ao mundo moderno em que os sons da civilização pós-industrial são quase sempre considerados negativamente. A teoria da paisagem sonora, como a teoria da paisagem, tem uma relação confusa com a noção de natureza, uma vez que sugere que a realidade é um produto da natureza. Assim, Schafer mantém, a natureza é para ser entendida como uma imensa “composição musical” que nós deveríamos ser capazes de harmonizar valorizando os sons naturais. A abordagem naturalista, de uma maneira um tanto simplista, é construída em torno da “paisagem-objeto”, que deve ser descrita e analisada objetivamente. Ela enfatiza os aspectos físicos e, acima de tudo, espaciais da paisagem: o que é estudado aqui, portanto, é o fenômeno da produção física de um território pelas sociedades humanas, e o resultado da mesma, *não a sua representação*. Esta visão, geralmente defendida pelas ciências da terra e as disciplinas relacionadas com o planejamento, encontra o seu clímax na definição da paisagem no campo da ecologia, onde é considerada um “ecossistema objetificável”, cujo sujeito é excluído (Geisler 2013: s.p., grifo nosso, traduzido por nós).

Enquanto prática artística com um número crescente de seguidores, a gravação de paisagem sonora é dividida pela questão da ecologia do som. Será que o gravador de paisagem sonora deveria participar activamente na promoção de um ambiente sonoro menos “poluído”? Ou será que essa atividade está mais apropriadamente enraizada na famosa pergunta de John Cage de 1958, colocada na terceira de suas palestras chamada *Composição como Processo?*: ‘O que é mais musical, um caminhão passando por uma fábrica, ou um caminhão passando por uma escola de música?’ Sem dúvida inovador, informativo e influente, a abordagem de Schafer para a paisagem sonora parece hoje atravessada por uma aversão pessoal ao urbanismo (Toop 2004: 62, traduzido por nós).

Questionamos neste artigo o lugar do som na economia política dos espaços urbanos a partir de uma dupla reflexão sobre a cidade pós-fordista e a dimensão sonora da experiência urbana contemporânea¹. Mais particularmente exploramos a hipótese de uma transição sensível das paisagens sonoras no sentido de Schafer (1977, 1994), para os territórios sonoros. Marcados pela flexibilidade e pelas tecnologias, os espaços contemporâneos são cada vez mais “inteligentes” –objeto em todo caso de uma encenação cuja ambição seria de garantir controle e segurança, inclusive de forma festiva e participativa. A encenação sonora intencional vai se substituindo progressivamente à ecologia acústica “natural” das paisagens sonoras schafarianas. O desenho dos espaços públicos e semi-privados torna-se mais sofisticado, controlado por tecnologias de segurança flexível idealmente capazes de induzir efeitos de territorialização e de desterritorialização conforme os momentos adequados. Não menos idealmente, os *usuários* desses espaços são considerados também flexivelmente, como *passageiros* ou *transeuntes*.

Das paisagens sonoras aos territórios sonoros

Poderíamos começar lembrando uma composição de George Gershwin, “*A Foggy Day (in London Town)*”, reinterpretada e transplantada em São Francisco por Charles Mingus em 1956

¹ Este artigo é uma versão revista e aumentada de um trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, SP, Brasil.

(“*A Foggy Day (in San Francisco)*”)². No início e no fim do tema, os sons da cidade são imitados com instrumentos reais que vão documentando, encenando musicalmente o trânsito, o buzino dos carros, dos táxis –a efervescência da cidade moderna. Mingus propõe, após Gershwin, uma reinterpretação musical daquilo que podemos considerar como uma paisagem sonora. Ao mesmo tempo, ao relocalizar “*A Foggy Day*” em São Francisco, talvez Mingus consiga ilustrar uma preocupação shaferiana das mais perspicazes: a crescente homogeneização dos sons nas cidades, enquanto processo involuntário (porém necessário) da modernização. Nesse sentido, a experiência sensorial urbana de um *foggy day* em São Francisco não seria mais tão distinta da mesma em Londres, São Paulo, ou Belo Horizonte³.

O projeto das paisagens sonoras de Schafer entende-se como a necessidade sentida de documentar, resgatar, mapear os sons distintos e específicos das cidades, à medida que, justamente, essa especificidade acústica dos lugares vai se perdendo, deixando cada vez mais espaço aos sons homogeneizados da modernidade nas cidades. Nos tempos modernos definidos e determinados primeiramente pela produção industrial, os sons, os ruídos eram epifenómenos – necessários mas não suficientes– do projeto de modernidade. Eram os sons *naturais* da circulação, da deslocação, dos transportes públicos, do trânsito; era o som da fábrica –talvez o mais emblemático da modernidade enquanto projeto, enquanto projeção e marcha rumo ao progresso inelutável traçado pelas ciências e técnicas. Esses sons não eram em si desejados nem encenados, eram consequência, efeito secundário, de algo maior definido essencial e primeiramente pela *função* dos lugares em questão na ordem da produção, e pelas necessidades decorrentes e propriamente modernas dos fluxos de circulação, de mobilidade, etc.

Por contraste, na pós-modernidade, o espaço, os lugares vão perdendo suas funções específicas à medida que se tornam *pós-industriais*, *pós-produção* (Bourriaud 2004) literalmente, e que vão sendo *revitalizados*. Os lugares vão se tornando significantes ambivalentes de uma estrutura vazia, caracterizada precisamente pela *ausência de função pre-determinada*. Assim, o efeito da revitalização seria o de “idealizar” o lugar (Muniz 2009), sem (re)defini-lo a partir de uma lógica funcional (pre)determinada, mas sim operando justamente uma *pre-codificação* do lugar enquanto lugar multi-funcional, feito de potencialidades diversas que irão permitindo uma multiplicidade de territorialidades, todas pensadas no entanto como provisórias e flexíveis. Os projetos de revitalização, requalificação, reabilitação, etc., são também projetos ambíguos de *ressignificação*, na medida precisamente em que eles se recusam a fechar um significado específico para o lugar. Pelo contrário, a ambição é deixar abertas todas as potencialidades – performáticas, empíricas, interativas, participativas, etc.–, de significações territorializantes. É nesse sentido que a abertura e a flexibilidade ostentadas na produção dos lugares pós-modernos é paradoxalmente pre-codificada.

² Disponível online: <http://www.youtube.com/watch?v=QUo5gD6WlyA> [consulta: 3 de fevereiro de 2014].

³ Ao evocar a cidade de Belo Horizonte, pensemos nas músicas compostas por Milton Nascimento e o Clube da Esquina, que de certa forma também levavam os sentimentos nostálgicos de Schafer pelos sons esquecidos, desaparecidos, pela memória da terra e do campo, pela vida pre-urbana, pre-moderna (tudo aquilo que Schafer denominava por “romance sonoro”). Estética saudosista que o *thrash metal* dos Sepultura vai confrontar de forma tão radical no início dos anos 1990, na mesma cidade de Belo Horizonte que, no entanto, tenha entrado na pós-modernidade (ver Avelar 2002).

Pós-fordismo, flexibilidade, dimensão sonora: algumas perguntas

[...] O “evento midiático” (*media event*) [pode ser definido], em grande parte, em termos de privatização da esfera pública: os eventos, uma vez experimentados coletivamente no espaço público, eram cada vez mais consumidos por um maior número de pessoas que assistiam na privacidade de suas casas individuais.

É essa trajetória que conduz inexoravelmente do público para o privado, que está agora a ser confundida pelas novas gerações de tecnologias de mídia. Com o surgimento dos dispositivos móveis, o consumo de mídia está ocorrendo cada vez mais em público. Pode-se argumentar que o “evento midiático” está em processo de voltar ao domínio público. Mas qual é o significado desse retorno? Que impacto terá a tela eletrônica sobre as dinâmicas da rua, o local de nascimento auto-proclamado do modernismo?

Se o espaço da cidade tem sido historicamente definido pela relação entre estruturas (relativamente) estáticas e sujeitos móveis, essa dicotomia está dando lugar a espacialidades híbridas caracterizadas por fluxos dinâmicos, que não só dissolvem a fixidez dos modos tradicionais de delimitação espacial, mas problematizam também a presença unificada do sujeito percorrendo seus contornos (McQuire 2006: s.p., traduzido por nós).

Vale questionar o lugar do som nos espaços urbanos da economia pós-fordista, começando por lembrarmos um texto já antigo de Harvey (1987), que na altura apontava a transição (hoje há tempo confirmada) da economia de produção industrial fordista, para uma economia emergente, pós-fordista, caracterizada por mercados de trabalho flexíveis e geografias flexíveis. Harvey ressaltava a existência de uma relação entre o surgimento de uma cultura e sociedade pós-moderna, e os imperativos desse novo tipo de economia chamada por ele de “acumulação flexível”. Para o geógrafo, essa relação e suas contradições eram claramente representadas na cidade, isto é, na vida urbana contemporânea. Harvey descrevia os efeitos (mais uma vez, hoje confirmadíssimos) da economia pós-fordista: aumento epidêmico da pobreza e da atividade informal (dos pequenos empregos e trabalho doméstico ao tráfico de drogas e prostituição) associado à desindustrialização pós-fordista e à emergência da economia flexivelmente organizada. Esse processo criou uma vasta subclasse de baixa renda ou sem renda, comunidades cada vez mais abandonadas pelos programas do Estado-Providência, e isoladas das áreas mais “embelezadas” da cidade para os mais ricos.

Harvey notava ainda o quanto esses aspectos da vida social urbana, com suas consequências culturais gritantes em relação aos crime, pobreza, degradação, desumanização e isolamento, eram particularmente ausentes nas abordagens pós-modernas da vida na cidade, que apenas apontavam o novo consumismo e a nova estética urbana. Assim, na Inglaterra por exemplo, uma interpretação da vida urbana celebrando o pluralismo cultural e a cultura dos cafés, era desavergonhadamente proposta pelos teóricos e planejadores, interessados em imaginar a “cidade boa”. Entre os autores que vão problematizar a relação entre pós-fordismo e cidade ao longo dos anos 1990, abordemos rapidamente Christopherson (1994), e Featherstone (1994).

Para Christopherson, a cidade pós-fordista deixou de ser um lugar de encontro, uma mistura cultural e uma esfera pública aberta a todos os cidadãos. Em vez disso, a autora argumenta que, no âmbito da política urbana e da política da cidade, a ênfase contemporânea sobre o consumo e o consumismo destruiu as ideias de cidadania social e de esfera pública

presentes na cidade fordista, tendo-as substituído com o credo de que os espaços da cidade são locais privatizados de consumo. Para Christopherson, essa transformação tem consequências graves para os setores marginalizados da sociedade, agora mantidos fora dos espaços públicos (bibliotecas, ruas, shoppings, bairros *select*, parques, igrejas, etc.), uma vez que essas áreas vão sendo transformadas em lugares “seguros”, abertos apenas para as pessoas valorizadas como consumidores ou produtores. O processo de exclusão incrementa-se ainda, aponta a autora, com a crescente orientação da política local para a defesa das comunidades com interesses privados e dos direitos do consumidor, enquanto a “antiga” política de acesso universal à habitação, cuidados de saúde e serviços públicos são abandonados. A cidade pós-fordista é, assim, concebida como uma arena de exclusão e de espaços privados. Para a autora, esta visão da cidade como um ambiente segregado e excludente está em contradição com o conceito de cidade pós-moderna definida principalmente como área de lazer.

Por sua vez, Featherstone pergunta se as culturas e estilos de vida emergentes da cidade pós-moderna representam experiências específicas para os mais ricos, em localidades urbanas determinadas. Como Harvey e Christopherson, Featherstone argumenta que o princípio da cidade como área de lazer esconde grandes diferenças entre os estilos de vida de diferentes grupos sociais. No entanto, ele não se distancia da interpretação pós-modernista das cidades de amanhã como espaços estetizados, centros da cultura de consumo. Talvez por causa de seu foco em questões culturais, Featherstone parece aceitar que a cidade tornou-se menos um local de produção e de trabalho, e mais um local de consumo e de *lazer* –o símbolo mais agudo da condição pós-moderna. O autor discute, por exemplo, a estetização cada vez maior do tecido urbano e da vida cotidiana das pessoas, o desenvolvimento de novas atividades de consumo e lazer (por exemplo, os museus, parques temáticos, shoppings), e a *gentrificação* de certas áreas da cidade. Sua análise, portanto, tende a confirmar a ideia da cidade como diversão e espetáculo, à medida que os próprios cidadãos vão sendo reformulados como consumidores.

Como apontou Amin (1994), o termo “pós-fordismo” está habitualmente associado a mudanças econômicas e institucionais, quando o termo “pós-modernismo” está associado com a mudança no campo do consumo, da estética, da cultura e do estilo de vida. No entanto, para os observadores preocupados com a totalidade da mudança econômica, social e cultural, os dois campos não representam apenas uma transição abrangente única: eles são também inseparáveis.

Se a cidade contemporânea é tão marcada pelo paradigma *flexibilista*, não seria o som o elemento (o mais fluido, o mais flexível) mais adequado para pensá-la? Em que medida o som acompanha o desenho dos espaços urbanos, prefigurando o advento de uma cidade flexível, flexivelmente concebida? Sendo essa noção de flexibilidade cada vez mais aplicada a categorias e conceitos urbanísticos “duros” (lugar, espaço, território, casa, prédio, arquitetura, geografia...), como pensarmos a cidade pós-fordista a partir da dimensão sonora? Qual seria o lugar do som na produção do espaço urbano hoje, ou pelo menos na produção *de um sentido* de lugar, no(s) espaço(s) urbano(s)? Finalmente, em que medida as sonoridades urbanas –cada vez mais encenadas tecnologicamente– produzem ou encorajam processos temporários e transitórios de territorialização?

Mais perguntas: tecnologia, produção do espaço, encenação sonora

[...] as cidades de todo o mundo abraçaram os telões *en masse* como uma estratégia popular para “revigorar” o espaço público nos anos 1990 (McQuire 2006: s.p., traduzido por nós). Esses últimos cem anos de expansividade na música, um meio predominantemente fluido, não-verbal, não-linear, tem vindo a preparar-nos para o oceano eletrônico do próximo século. Tal como o mundo mudou para se tornar um oceano de informações, a música tornou-se imersiva. Os ouvintes flutuam nesse oceano; os músicos tornaram-se viajantes virtuais, criadores de teatros sónicos, transmissores de todos os sinais recebidos através do éter (Toop 1995: xii-xiii, traduzido por nós).

Antes do advento das tecnologias de informação e de comunicação, McLuhan (1964) foi pioneiro em considerar as mídias como extensões do homem; ele até abraçava entusiasticamente a possibilidade de vermos o mundo como sendo integralmente mediado pelas tecnologias. Hoje, na era pós-fordista é o contrário: estamos de fato na *impossibilidade* de ver ou ouvir o mundo *fora* de uma mediação tecnológica permanente. Hoje, o “*milieu technologique*” (ambiente tecnológico) profetizado por Jacques Ellul (1954, 1977) não é apenas hiperconfirmado pelas *web* tecnologias como tornou-se banal, naturalizado como uma segunda pele.

Com sua mais célebre formulação –“*The medium is the message*” (O meio é a mensagem)– McLuhan quis dizer que as mídias não produzem apenas textos e recepções textuais, mas também uma reorganização sensorial e espacial contínua da vida social. Cada inovação técnica nos meios de comunicação ajudaram a produzir novos padrões domésticos, urbanos, industriais, regionais e nacionais de relações sociais e espaciais; cada inovação tem continuamente “produzido um espaço” no sentido de Lefebvre (1974) para ser preenchido com novas relações de capital (Berland 1992).

Procuramos expandir a noção lefebvriana de “produção do espaço” à dimensão sonora, ou melhor, apontar a relativa centralidade da dimensão sonora na (re)produção do(s) espaço(s) na cidade pós-fordista. A hipótese de transição das paisagens sonoras para os territórios sonoros é também uma forma de lembrar a banal centralidade das tecnologias de mediação na experiência urbana contemporânea (ver por exemplo Bull 2007), e na produção do espaço e de sentidos do espaço (ver por exemplo Sterne 2005). No próprio espaço dessa transição, a confusão –pelo menos a crescente indistinção– entre as paisagens sonoras “naturais” e os sons encenados das *instalações* sonoras e audio-visuais em lugares (pre)determinados, vem também informando uma crescente indistinção entre as dimensões pública e privada dos espaços urbanos. Ora, essa indistinção sugere uma flexibilidade aqui também, entre termos que não são mais separados por fronteiras fixas (público vs privado), mas que vão, pelo contrário, facilitando a emergência de formas intermediárias de apropriação, de ocupação, de (re)territorialização e desterritorialização, sempre idealmente controladas. Indistinção que vem, do resto, ecoando com o surgimento de uma dimensão ambígua, cínica e propriamente pós-fordista: o *semi-privado*, ou espaço privativo. Um caso exemplar já vulgarmente banalizado dessa indistinção apologética será a área *VIP*, com todos seus privilégios flexíveis. *Here today, gone tomorrow*.

Se o campo de reflexão se aproxima da geografia, nomeadamente quando ela estuda as interações entre música e geografia urbana (ver Krims 2007), nossa hipótese de transição (das paisagens sonoras para os territórios sonoros) é mais específica, e ao mesmo tempo mais

exploratória. O questionamento sobre o lugar do som na produção do espaço urbano pós-fordista não parece separável da reflexão sobre a centralidade tecnológica na experiência urbana contemporânea. Neste sentido as tecnologias do pós-fordismo são também tecnologias de mediação, em processos de territorialização *permanentemente* temporários e *sempre* flexíveis. Com essa hipótese, estamos num registro *representacional*, exploratório por definição, e crítico por opção, próximo talvez da geofilosofia e da geostética de Deleuze e Guattari (1980). O que está sendo formulado e questionado não é apenas a espacialidade –ou espacialização– da economia pós-fordista, é também e sobretudo a sua virtualização ou, mais uma vez, a centralidade tecnológica enquanto veículo de mediação –e transformação– do real⁴. Nesse registro, o lugar do som e da encenação sonora é indistintivamente o lugar das tecnologias de territorialização flexível: ouvir um é ler o outro...

Em continuidade com os trabalhos de Harvey (1987) e Soja (1989), encontramos em Berland (1992) uma articulação interessante entre “tecnologias culturais” e produção do espaço⁵. A autora definiu as tecnologias culturais principalmente do ponto de vista da resistência cultural canadense, contra a tentativa imperialista estado-unidense de exportar suas telenovelas. As tecnologias culturais *ocupavam* e ao mesmo tempo *produziam o espaço* dos estudos mercadológicos, desafiando “as distinções analíticas tradicionais entre produção e consumo” (1992: 40) e envolvendo a “ciência observacional” de um público-alvo feito de grupos focais, destinada a avaliar as oportunidades de internacionalização de bens “culturais” (as telenovelas). Lembremos que na época do artigo (início dos 1990), as tecnologias de informação e comunicação estavam apenas emergindo:

[o termo “tecnologias culturais”] chama a nossa atenção para as formas como a cultura pop [*pop culture*] representa uma mediação entre tecnologias, economia, espaços e ouvintes: ou, em outras palavras, [chama a nossa atenção] para as dinâmicas não pouco paradoxais da cultura contemporânea, tecnologicamente articulada com a mudança da espacialidade da produção social (Berland 1992: 40, traduzido por nós).

Vale citar na íntegra o questionamento de Berland sobre os efeitos possíveis das tecnologias culturais na produção do(s) espaço(s). Como vemos a música e as sonoridades ocupam um espaço muito significativo:

[...] precisamos situar as formas culturais dentro da produção e da reprodução da espacialidade capitalista. Como uma produz a outra: a música, o carro, a estação de rádio, a estrada, o rádio, a cidade, o ouvinte? O que significa conceber a produção de uma audiência desta forma, imaginá-la como principalmente atemporal, pouco subjetiva, e não apenas a expressão de uma coisa chamada gosto? Por que é que a literatura sobre música pop [*pop music*], assim como a de outros gêneros, outros mídias, é muitas vezes tão vazia de carros, para não mencionar elevadores, escritórios, *shoppings*, calçadas de hotéis, aviões, ônibus, paisagens urbanas, pequenas cidades, povoados do norte [i.e. comunidades indígenas do

⁴ Num outro registro explorámos a centralidade tecnológica numa aproximação entre música, centro e periferia, e economia simbólica (La Barre 2012a).

⁵ Notamos nesses três geógrafos a preocupação comum de reintegrar a questão (da produção) do espaço, precisamente na época (finais dos 1980, início dos 1990) em que a flexibilização pós-fordista ia multiplicando as deslocalizações, acelerando a espacialização do capitalismo (i.e. “globalização”).

Canadá], ou transmissões por satélite? A música agora é principalmente ouvida de forma tecnologicamente comunicada, não ao vivo, e sua circulação através desses espaços (em conexão com os de seus ouvintes), juntamente com a sua assimilação com (e sua apropriação de) contextos de performance musical anteriores, faz parte da elaboração de sua formas e significados [...]. No entanto, poucos escritos sobre música abordam os significados que podem ser produzidos nesses espaços, ou por eles, ou para eles, ou entre eles. Por que é que a música é tão raramente concebida espacialmente, não como texto significativo ou evento significativo (ambos ainda construções predominantemente temporais), mas em relação às mudanças na produção do espaço para ouvintes, e portanto como uma extensão das mudanças tecnológicas que vão atrás dos seus sujeitos nesses espaços, ou os desenham para esses espaços? (1992: 39, traduzido por nós).

A presença acrescida do som encenado no espaço urbano faz a natureza da paisagem sonora se transformar. Intervenção tecnológica no ambiente urbano “natural”, a *instalação sonora* produz um efeito de “realidade aumentada”. Com a intenção de dar sentidos (pre)determinados, as sonoridades vão sendo projetadas, no sentido performativo. A dimensão “paisagística” do som vai se perdendo a favor de uma territorialização pelo som –um processo que dificilmente podemos considerar como neutro, pois “*quem controla o som controla a vida pública*” (Droumeva 2004: 23, traduzido por nós).

Poder, território, som: alguns comentários

A cidade moderna tornou-se um complexo de mídia-arquitetura em que a produção mediatizada do espaço urbano é quadro constitutivo para um novo modo de experiência social. É uma experiência caracterizada por aquilo que eu chamo de espaço relacional: espaço que tem sido despojado de suas qualidades inerentes, tais como dimensões e aparências estáveis (e claro, significados sociais estáveis), mas está cada vez mais experimentado como deslocamento, variável e contingente. O espaço relacional só pode ser definido pela posição temporária ocupada por cada sujeito em relação a muitos outros, o que sugere que o espaço relacional não é facilmente unificado uma vez que cada sujeito pertence a múltiplas matrizes ou redes que se sobrepõem e se interpenetram. A heterogeneidade do espaço relacional é uma experiência fundamental da globalização contemporânea, e exige novas formas de pensar sobre como podemos compartilhar o espaço para nós constituirmos uma experiência coletiva (McQuire 2006: s.p., traduzido por nós).

Essas tecnologias (culturais) estão se tornando cada vez mais refinadas em sua capacidade de adaptar-se a cada vez mais usos individualizados, partes do corpo, partes da casa, partes da cidade, para separar e reunir os seus usuários em espaço diferenciado e ampliado. Sua precisão funcional oferece uma outra forma de expressão do entretenimento, uma espécie de fabulosidade libertadora, um modo de possível excesso, sobrepostos ao normal (Berland 1992: 46, traduzido por nós).

Em termos de poder, passamos do poder de definir os lugares em termos de função na ordem produtivista, ao poder de *não* os definir na ordem consumista. Isso permite acolher e transcrever qualquer forma de “subjetivação” territorial, para utilizar os termos de Deleuze e Guattari (1980), qualquer forma de “devir” ou de projeto “micropolítico” dentro da *meta-narrativa cultural*, no sentido mais genérico e hegemônico possível –sendo entendido que na pós-modernidade *tudo é cultura* ou seja, a cultura chega a ocupar o espaço integral da

experiência social humana⁶. A estrutura aparentemente vazia dos lugares deliberadamente deixados *sem função* esconde de fato uma hiper-codificação dos mesmos, que vai permitir justamente a reciclagem de virtualmente *todas* as potencialidades micropolíticas, e sua banal retranscrição na ordem superior da Lei, do biopoder, ou do “*overcode*”, para retomar a expressão de Holmes (2009).

Em termos de som, a transição da era moderna, definida pela produção, para a pós-modernidade, definida pelo consumo pós-produção, pode ser ilustrada pela saída das paisagens sonoras enquanto ambientes *naturais* (os sons da fábrica eram ruídos necessários mas não suficientes para uma função produtiva determinada), e a entrada em cena dos territórios sonoros, ou das territorializações sonoras enquanto processos performativos⁷. Esses processos vão criar e representar sentidos de lugar e de pertença agora flexíveis, transitórios, provisórios, efêmeros – em perfeita sintonia, aliás, com a experiência urbana contemporânea nas cidades flexíveis (Sennett 2001, 2006). Da mesma forma que Zukin (1996) (entre outros) definiu a paisagem urbana pós-moderna a partir da centralidade do consumo visual, temos uma produção performativa de territorialidades através do consumo auditivo.

Passando da ordem da produção à ordem do consumo visual e auditivo, os lugares pós-modernos são também (re)definidos –sem grande surpresa– pela flexibilidade pós-fordista. Os sons já não são os sons naturais da ordem da produção mas sim os sons encenados, *produzidos* para conferir um sentido de lugar, para *representar* o lugar no sentido performativo. A variedade das representações e apropriações possíveis dos lugares vai produzindo uma variedade equivalente de sentidos do lugar, conforme os momentos e contextos da performance. Sentidos efêmeros, transitórios, provisórios: sentidos flexíveis. Por serem tão procurados e valorizados, esses sentidos não deixam de ser meros efeitos do efêmero, produtos ambivalentes de uma encenação hiperrealizada por representações performativas e cada vez mais participativas do próprio lugar assim temporariamente (re)territorializado, e no qual a dimensão audio-visual chega a ocupar o espaço integral das políticas de imersão e de (re)encanto.

Pensada explicitamente para estimular a imaginação e dar um sentido de pertença “autêntica” ao lugar (re)territorializado, a experiência imersiva-participativa não deixa de ser pre-codificada. Na contingência da performance audio-visual, temos uma encenação dos lugares. As tecnologias de mediação fazem do lugar uma espécie de *ready-made* banal, no sentido de previsível⁸, hiperrealizado, e no entanto essencialmente definido pelo transitório, o temporário, e o flexível. Banalmente também, a própria contingência da performance vai criar um evento supostamente *único*, porém perfeitamente reproduzível, e de fato cada vez mais *itinerante*,

⁶ Sobre essas questões, ver por exemplo Cusset (2006) para o contexto francês, e Juvín e Lipovestky (2010) para o contexto global.

⁷ Uma ilustração dessa transição das paisagens sonoras para os territórios sonoros pode ser encontrada em dois filmes da primeira metade dos anos 1990, nos quais a trilha sonora ocupa um papel importante na estrutura narrativa –*Until the End of the World* de 1991, e *Lisbon Story* de 1994, ambos dirigidos por Wim Wenders (ver La Barre 2012b).

⁸ Notemos que na ordem do auditivo, o equivalente de “previsível” daria um neologismo: *preauditável*. Para uma discussão sobre a primacia do registro visual sobre o auditivo nas ciências humanas, ver por exemplo: Mendonça 2009.

distribuído e programado no circuito da itinerância cultural global.

Ao contrário do lugar na modernidade (definido por sua função específica na ordem da produção), o lugar pós-moderno (pós-industrial, pós-produção,...) vai redefinindo-se e paradoxalmente pre-codificando-se precisamente num regime de *ausência de função a priori*. Assim vem o lugar pós-moderno pre-codificado, pensado e desenhado de forma aberta e interativa, num dispositivo tecnológico que deve permitir, facilitar, mediar, repetir e simular *todas* as funções potenciais, recebendo potencialmente indiferencialmente *qualquer* forma de subjetivação territorial. Esse seria o lugar-território característico da pós-modernidade: aberto e flexível, tecnológico e interativo.

Concebido e desenhado de cima para baixo, esse (tipo de) lugar é cada vez mais pensado como um *meta-lugar*, idealmente capaz de um grande poder de adaptação, capaz de fornecer aos seus *usuários* todos e quaisquer sentidos de lugar e de pertença “*on demand*”. Idealmente, os sentidos de lugar e de pertença devem ser os mais adequados conforme a situação “x”: sempre devem ser *otimizados* (como se pudessem sempre ser previstos). E os próprios usuários – quaisquer uns – sempre devem ser *bemvindos*, pois todos são literalmente *passageiros* ou seja, temporários, provisórios, flexíveis:

[...] o *lugar* definido por barreiras que limitam um dentro e um fora, ou condicionantes temporais, como por exemplo a existência de uma história ou tradição própria, parece ser superado no momento em que este mesmo *lugar* passa a ser pensado como evento, como acontecimento, como conjunto de relações sociais que conformam uma teia em constante mutação, podendo ou não estar apoiada em um substrato material (Sant’Anna 2009: s.p.).

Produtos de uma modelização ideal e teoricamente sem falha, os lugares-territórios flexíveis vão sendo cada vez mais implantados, *implementados* na vida real (Waal 2011). Mais do que multi-funcional propriamente dito, o lugar-território pós-moderno se caracteriza pela ausência de função predefinida, ou seja pela *meta-funcionalidade*. Pensemos no espaço *lounge* como o lugar-território talvez mais emblemático, metáfora perfeita da pós-modernidade hipertecnológica avançada. Ao mesmo tempo “paisagem de sonho” (Zukin 1996), *faux* e autêntico (de fato *autenticamente novo* na história dos espaços funcionais), o *lounge* é uma mistura sutil do exótico-familiar e do perfeitamente genérico, pensado e concebido tanto para o trabalho quanto para o lazer ou o *chillout*. (Adequadamente selecionados, os ambientes sonoros e outros *DJ mix* irão transportar ainda na imaginação, o nómada-utilizador para outros lugares e estilos de vida). Hiperconetado, o *lounge* é espaço criativo, espaço inteligente. Hiper (ou meta) funcional, é um lugar não menos *funcional*. Espaço-máquina interativa, reativa e proativa, é uma tecno-utopia hiperrealizada que vai inventando a osmose perfeita entre homem e ambiente; é um território-matriz onde o ambiente é extensão do homem, e o híbrido conetado ao mundo. O *lounge* não para de ser hiperflexível pois, além de multi-funcional a sua *potencialidade* seria de adaptar-se, adoptando os contornos de quem o ocupar transitoriamente, *conformando-se* (no sentido literal) o mais adequadamente possível aos desejos flexi-territoriais de qualquer um dos seus usuários “em trânsito” (Toop 2002), treinando e aperfeiçoando ao mesmo tempo a flexi-capacidade de qualquer um de se sentir “em casa” (Urry 2001) em qualquer um desses lugares-territórios flexíveis. É claro que o *lounge* é só um exemplo desses lugares inteligentes a serem

implantados *na vida real*, com cada vez mais frequência.

Na ordem da modernidade produtivista, era difícil –mas não impossível– desviar os lugares das suas respectivas funções (as intervenções político-artísticas dos dadaístas, surrealistas, situacionistas apostavam precisamente nesse tipo de desafio). Na ordem da pós-modernidade consumista, parece mais difícil (impossível?) desviar os lugares de uma meta-função, pensada e pre-codificada como capacidade de interagir e adaptar-se hiper-flexivelmente a qualquer forma de subjetivação territorial.

Quando os lugares não são mais definidos pela simples equivalência “*Lugar L <=> Função F*”, mas sim pela multiplicidade (indefinida) de potencialidades (infinitas), a inventividade se torna altamente encorajada, estimulada. Vai-se criando um ideal que promove a inovação criativa de cada um, uma cultura de participação, um incentivo cultural para uma cultura cada vez mais participativa. Na era pós-industrial, essa cultura –altamente tecnológica– vem ocupar os espaços deixados pelas *antigas* funções de produção moderna, agora obsoletas. A cultura torna-se *hiper, meta* –e cada vez mais *tecno-cultura*. A tecno-cultura participativa reflete uma tecno-política de participação, que vai possibilitando a (re)produção dos lugares flexíveis enquanto formas temporárias de territorialização subjetiva. Com a centralidade das tecnologias de participação, de mediação e de imersão, torna-se de fato difícil imaginar quais os possíveis “contra-usos” (Leite 2002) nesses lugares-territórios, desenhados justamente para abraçar qualquer um ou outro (uso ou usuário), flexivelmente. A não ser que:

[...] o excesso de artificialismo, o pensamento operacional e a ação instrumental [encontrem] a oposição tanto de práticas sociais enraizadas nos lugares como dos conhecimentos acumulados pelo denominado, por Milton Santos (1994), *homem lento*. Para este autor, este é o homem que conhece os lugares, que necessita deste conhecimento para a sua sobrevivência e que, portanto, constrói, em meio a todos os desafios, o período histórico que sucederá o que atualmente vivemos (Ribeiro 2005: s.p.).

O período pós-moderno caracteriza-se por uma ambição propriamente irracional, uma tendência contra-produtiva (precisamente pelo seu excesso de racionalidade) de formatar integralmente os lugares-territórios conforme os seus mapas virtuais idealizadas e modelizadas flexivelmente, e que vão do mesmo gesto eliminando a própria possibilidade de enraizamento, essência de uma condição humana (ainda) inscrita no decorrer histórico.

Considerações finais: da paisagem naturalista ao território flexível

Essa indefinição das bordas entre música e sons ambientais pode eventualmente vir a ser a característica mais marcante de toda a música do século XX (Schafer 1977: 111, traduzido por nós).

[Schafer] relata a história de pedir ao John Cage para a sua definição [da música] e Cage respondeu: ‘A música é sons, sons à nossa volta, estamos dentro ou fora das salas de concerto [...]’ (Toop 2004: 59, traduzido por nós).

Ruído, afinal, pode ser quieto. É uma questão de contexto (Toop 2004: 77, traduzido por nós).

Voltemos à irônica pergunta de John Cage citada por David Toop no início deste texto: “O que é mais musical, um caminhão passando por uma fábrica, ou um caminhão passando por uma

escola de música?” Afinal, a transição para a economia criativa “pós-produção” (aqui sugerida pela passagem do caminhão, primeiro por uma *fábrica*, depois por uma *escola de música*), não terá transformado o som (ou a música) em si, mas sim, o contexto da sua performance e, eventualmente, os significados associados. Da mesma forma, a transição das paisagens sonoras para os territórios sonoros não poderia ser entendida apenas em termos de som (ou de música). Muito mais decisivo é o contexto de ocorrência, agora tecnológico, flexível, móvel, interativo, participativo, etc. Nesse sentido seria difícil identificar uma dimensão sonora específica aos espaços pós-modernos, pós-fordistas. Os territórios sonoros não são informados pelo som (ou pela música) propriamente ditos, como se eles fossem uma espécie de “caixa preta” pronta para ser decodificada a fim de revelar algum segredo sobre a realidade social⁹. Muito mais, os territórios sonoros surgem dos contextos flexíveis da representação, da encenação, e da instrumentalização contemporâneas. Por isso, os sons (ou a música) da era tecno-flexível não se esgotam numa “*techno music*” tautológica (como se só ela pudesse representar o ambiente tecnológico atual). O *processo de digitalização* (que também é uma forma de reterritorialização) é que vai permitir virtualmente todas as revisitas do patrimônio musical mundial –dos cantos polifônicos dos Pigmeus a Edgard Varèse, digamos– e mais ainda: potencialmente (virtualmente?) todas as composições e (re)criações musicais futuras.

Afinal, o lugar do som na era pós-fordista não é tão diferente do próprio espaço da sua ocorrência. Nesse nosso “tecno-Zeitgeist”, a mediação integral pelas telas, telões e outros ambientes áudio-visuais, dá corpo à “cidade midiática” (*media city*) (McQuire 2006). Pois, o som é também *mídia* no sentido de McLuhan (isto é *ambiente* sonoro e tecnológico), e ele vai criando por sua vez novos espaços e territórios de referência (reais ou imaginários –híbridos em todo caso). Com as tecnologias de imersão, ambos a liberdade e o controle são “resolvidos” na ordem superior de uma tecno-vigilância festiva. Apenas começamos a pensar à complexidade implicada por essa “resolução”, ao nível das relações sociais. Essas se encontram enquadradas, inextricavelmente embutidas no espaço tecnológico que faz da nossa vida uma experiência irremediavelmente híbrida. Assim, a performatividade dos espaços poderá ser representada pelos sons, o que não implica que os sons em questão sejam necessariamente identificáveis enquanto portadores de uma intencionalidade específica. A intencionalidade não está no som mas sim no contexto social que lhe dá sentido (ou não), isto é, tanto na forma como o som vai sendo instrumentalizado, como na forma como essa instrumentalização é entendida, interpretada, ou desviada.

Podemos agora caracterizar melhor a “natureza” dos territórios sonoros, e o contexto do seu surgimento. Na transição das paisagens sonoras para os territórios sonoros, a exterioridade ontológica do sujeito/observador frente à natureza observada/objetivada se dilui. Estamos fora do naturalismo contemplativo e o observador se torna participante ativo; ele é ator, utilizador ou usuário, e não mais *flâneur*, *voyeur* ou ouvinte. Ele vai constituindo deliberadamente, (pro)ativamente, os movimentos de entrada e saída, incorporando em imersão os investimentos

⁹ Para uma reflexão crítica sobre tais “teorias da reflexão” (*reflection theory*) nas ciências musicais, ver por exemplo La Barre 2012c.

estéticos e os vários processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização – processos que, por definição, são flexíveis e efêmeros.

Ao mesmo tempo *representacional* e *relacional*, a nossa experiência contemporânea é cada vez mais híbrida; ela está de fato integralmente incorporada pelo ambiente tecnológico. Em nosso século XXI, as tecnologias digitais permitiram que todos os tipos de fenômenos auditivos se tornassem mediados pelo usuário final através de dispositivos inteligentes. Em vez de ser exteriores a ela, os seres humanos são colocados *dentro* da paisagem sonora (Fowler 2010); eles participam da sua performatividade. É quase banal hoje afirmar o quanto as *tecnologias móveis* transformaram a nossa experiência urbana, pela ativação nomeadamente de arenas acústicas personalizadas (ou pela sua negação, sempre temporária). Um efeito importante dessa disposição é a criação de uma “nova” realidade cuja tendência mais visível é de “resolver” as oposições binárias tradicionais na ordem superior de uma espécie de 3D híbrida: realidade “real”/realidade virtual, objeto/sujeito, exterior/interior, público/privado, ambiente/dispositivo, evento sonoro/objeto sonoro, ecologia acústica/música concreta, etc. A emergência dos territórios sonoros entende-se no contexto singular, nem tanto contraditório e até banal, de uma *mediação imediata*, de uma imersão tecnológica flutuante e flexível, móvel e interativa.

Os sons, a música, não se entendem mais dentro do paradigma moderno e naturalista das paisagens sonoras. Sendo eles profundamente mediados pelos seus ambientes urbanos imediatos, só uma imersão participativa dentro deles permite localizar a *atividade* dos seus processos. Se a análise da música nas ciências sociais levanta questões inerentemente geográficas (ver Krims 2007), elas no entanto não se esgotam mais no estudo do modo como, por exemplo, a prática da performance musical forja espaços de expressão e de cultura, ou como essa prática molda os espaços sociais de identidade, de comunidade e de pertença.

Inevitavelmente, o surgimento do território flexível remete para a questão da privatização do espaço público, com todas suas modulações e ires-e-vires. Sem dúvida, um desafio na era pós-fordista é conseguirmos pensar a “acumulação flexível” em todas as suas consequências e, mais ainda, pensarmos a própria flexibilidade. Para isto, o paradigma territorial parece mais adequado do que o paisagístico. Sendo a experiência urbana contemporânea cada vez mais mediada pelas imagens, os sons, e pela imaginação sem limites de novos estilos de vida, ela *inclui cada vez mais naturalmente a sua própria representação*. Híbrido, esse espaço relacional e representacional vai criando uma estética nova, relacional também, melhor entendida em termos de processos flexíveis e efêmeros. No ambiente integral das tecnologias de imersão, as paisagens desaparecem. E os territórios não se contemplam: se ocupam.

Bibliografia

- Ash, Amin. 1994. “Post-Fordism: Models, Fantasies and Phantoms of Transition”. Em: Ash, Amin (ed.), *Post-Fordism. A Reader*, pp. 1-39. Oxford & Malden: Blackwell Publishers.
- Avelar, Idelber. 2002. “Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the Origins of Brazilian Heavy Metal”. Em: Perrone, Charles A. e Dunn, Christopher (eds.), *Brazilian Popular Music & Globalization*, pp. 123-135. London & New York: Routledge.

- Berland, Jodi. 1992. "Angels Dancing: Cultural Technologies and the Production of Space". Em: Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary e Treichler, Paula (eds.), *Cultural Studies*, pp. 38-51. London & New York: Routledge.
- Bourriaud, Nicolas. 2004. *Postproduction – La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon: Les presses du réel.
- Bull, Michael. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. London & New York: Routledge.
- Christopherson, Susan. 1994. "The Fortress City: Privatized Spaces, Consumer Citizenship". Em: Amin, Ash (ed.), *Post-Fordism. A Reader*, pp. 409-427. Oxford & Malden: Blackwell Publishers.
- Cusset, François. 2006. *La décennie. Le grand cauchemar des années 1980*. Paris: La Découverte.
- Deleuze, Gilles, e Guattari, Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris: Minuit.
- Droumeva, Milena. 2004. "The Music Must Always Play: Redefining the Public and Private". *Soundscape* 5 (11): 23-25.
- Ellul, Jacques. 1977. *Le système technicien*. Paris: Calmann-Lévy.
- _____. 1954. *La technique ou l'enjeu du siècle*. Paris: Armand Colin.
- Featherstone, Mike. 1994. "City Cultures and Post-modern Lifestyles". Em: Amin, Ash (ed.), *Post-Fordism. A Reader*, pp. 387-408. Oxford & Malden: Blackwell Publishers.
- Fowler, Michael. 2010. "On Listening in a Future City". *Grey Room* 42: 22-45. <http://www.academia.edu/1510820/On_Listening_in_a_Future_City> [consulta: 6 de fevereiro de 2014].
- Geisler, Élise. 2013. "Du 'soundscape' au paysage sonore". *Métropolitiques*, 23 de outubro de 2013. <<http://www.metropolitiques.eu/Soundscape-revisited.html>> [consulta: 6 de fevereiro de 2014].
- Harvey, David. 1987. "Flexible Accumulation through Urbanization: Reflections on 'Post-modernism' in the American City". *Antipode* 19 (3): 260-286.
- Holmes, David. 2009. "Guattari's Schizoanalytic Cartographies or, the Pathic Core at the Heart of Cybernetics". *Continental Drift, the Other Side of Neoliberal Globalization*. <<http://brianholmes.wordpress.com/2009/02/27/guattaris-schizoanalytic-cartographies/>> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Juvin, Hervé e Lipovetsky, Gilles. 2010. *L'occident mondialisé. Controverse sur la culture planétaire*. Paris: Grasset.
- Krims, Adams. 2007. *Music and Urban Geography*. New York: Routledge.
- La Barre, Jorge de. 2012a. "Para além da oposição centro/periferia: das fronteiras simbólicas à economia simbólica". Em: Fernández, Susana M., Roxo, Pedro, e Iglesias, Iván (eds.), *Músicas e saberes em trânsito*, s.p. (publicação eletrônica). Lisbon: Edições Colibri / Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança / SIBE – Sociedad de Etnomusicologia.
- _____. 2012b. "A outra afinação do mundo: os territórios sonoros". *Revista Interfaces* 16 (1): 117-127.

- _____. 2012c. “Sociologia e etnomusicologia: o diálogo”. *Antropolítica* 32: 115-128.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Leite, Rogério Proença. 2002. “Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na *Manguetown*”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 17 (49): 115-134.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- McQuire, Scott. 2006. “The Politics of Public Space in the Media City”. *First Monday* 4, “Urban Screens: Discovering the Potential of Outdoor Screens for Urban Society”. <<http://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/1544/1459>> [consulta: 6 de fevereiro de 2014].
- Mendonça, Luciana Moura. 2009. “Sonoridades e cidade”. Em: Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (org.), *Plural de cidade: Novos léxicos urbanos*, pp. 139-150. Coimbra: Almedina.
- Muniz, Leonardo Antônio. 2009. “Espaço e Poder. O cotidiano urbano e a percepção do espaço-tempo geográfico”. <http://colunassemanais.blogspot.com.br/2009/04/o-cotidiano-urbano-e-percepcao-do_5039.html> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Ribeiro, Ana Clara Torres. 2005. “Outros territórios, outros mapas”. *OSAL: Observatorio Social de América Latina* 6 (16). <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16TRibeiro.pdf>> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Sant'Anna, Marcus Vinícius. 2009. “Outras centralidades, outros territórios: repensando a ideia de lugar”. *Contemporâneos – Revista de Artes e Humanidades* 4. <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n4/pdf/outrascentralidades.pdf>> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Santos, Milton. 1994. *Técnica, espaço, tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: HUCITEC.
- Schafer, Raymond M. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- _____. 1977. *The Tuning of the World*. New York: Knopf.
- Sennett, Richard. 2006. *The Culture of the New Capitalism*. New Haven & London: Yale University Press.
- _____. 2001. “A Flexible City of Strangers”. *Le Monde Diplomatique*. <<http://mondediplo.com/2001/02/16cities>> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Soja, Edward. 1989. *Postmodern Geographies: The reassertion of Space in Critical Social Theory*. New York: Verso.
- Sterne, Jonathan. 2005. “Urban Media and the Politics of Sound Space”. *Open: Cahier on Art and the Public Domain* 9: 6-15.
- Toop, David. 2004. *Haunted Weather. Music, Silence and Memory*. London: Serpent's Tail.
- _____. 2002. “Life in Transit”. Em: *Sonic Process. A New Geography of Sounds*, pp. 59-72. Barcelona: MACBA/ACTAR.
- _____. 1995. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London:

Serpent's Tail.

- Urry, John. 2001. "Globalising the Tourist Gaze". Lancaster University. <<http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/urry-globalising-the-tourist-gaze.pdf>> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Waal, Martijn de. 2011. "The Ideas and Ideals in Urban Media Theory and Design". *The Mobile City. Mobile Media & Urban Design*. <<http://www.themobilecity.nl/2011/12/01/the-ideas-and-ideals-in-urban-media-theory-and-design/>> [consulta: 19 de agosto de 2013].
- Zukin, Sharon. 1996. "Paisagens urbana pós-modernas: mapeando cultura e poder". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* 24. <<http://www.scribd.com/doc/20885368/Zukin-Paisagens-urbana-posmodernas-Mapeando-cultura-e-poder#download>> [consulta: 19 de agosto de 2013].



Biografia / Biografía / Biography

Jorge de La Barre é Pesquisador Associado do INET-MD (Instituto de Etnomusicologia-Música e Dança), Universidade Nova de Lisboa. Doutorado em Sociologia pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris), foi Professor Visitante no Programa de Pós-Graduação em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense (Rio de Janeiro), e Visiting Scholar no Center for the Study of Ethnicity and Race da Columbia University. Autor de *Identités multiples en Europe? Le cas des lusodescendants en France*, e de *Jeunes d'origine portugaise en association. On est européen sans le savoir*. Atualmente seus interesses de pesquisa incluem música e cidade, renovação urbana, megaeventos no Brasil, circulação musical e Lusofonia, tecnologias móveis e tecnocultura. É baterista da banda experimental Szechuan Fire.

Como citar / Cómo citar / How to cite

La Barre, Jorge de. 2014. "Poder, território, som: alguns comentários". *El oído pensante* 2 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [consulta: DATA]