

# O mapa sonoro como tecnopolítica de transculturação aural

## The sound map as technopolitics for aural transculturation

Henrique Rocha de Souza Lima\*

### Resumo

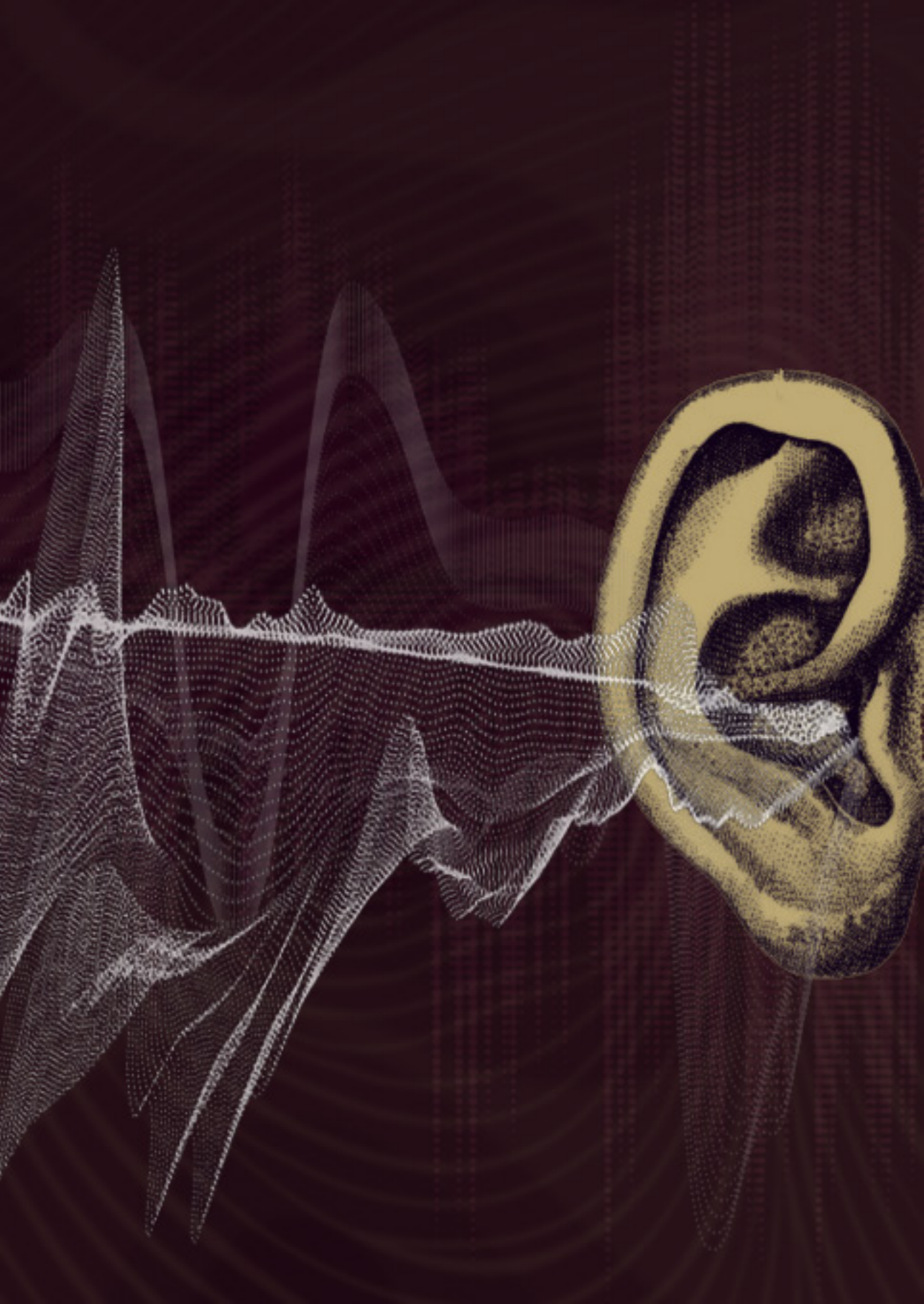
*Apresenta-se a noção de mapa sonoro mediante uma composição teórica que desloca o entendimento da prática cartográfica do âmbito da representação para o da operação. Subtraída às pretensões de representação, a prática de mapeamento sonoro pode ser pensada como elaboração de ferramentas tecnopolíticas para a atuação em contextos locais. Tal atuação pode facilitar processos de transculturação aural. Por transculturação aural me refiro a um processo de variação estrutural de sistemas de sentido e valor, experimentado de modo recíproco por duas culturas de escuta postas em contato. O foco do artigo é, portanto, o mapa sonoro como um artifício capaz de transformar padrões e condutas de escuta. A discussão envolve o conceito de sujeito entendido como efeito de práticas de habitação, bem como efeito da performance de ferramentas midiáticas. Neste contexto, apresento uma crítica a dois regimes majoritários de produção e compartilhamento de informação na internet mediante uso de tecnologias digitais, pensados aqui como regimes selfie e hater. Tais regimes são discutidos a partir de caracterizações etológicas da subjetividade, feitas à luz do conceito esquizoanalítico de ritornelo e do eco-epistemológico de ecognose. Apresenta-se, portanto, a categoria de mapa sonoro como um dispositivo tecnopolítico de intervenção crítica no fisiologismo dos regimes hegemônicos de auralidade, de modo a facilitar casos particulares de desterritorialização das práticas de escuta em relação a um regime contemporâneo de controle aural. A tese é a de que tal desterritorialização é condição necessária para um aprimoramento do senso de espaço público e do cuidado com espaços comuns.*

*Palavras-chave:* Cartografia radical; Mapa sonoro; Arte Sonora; Auralidade; Transculturação.

### Abstract

*I present a notion of sound map through a theoretical framework that shifts the understanding of the cartographic practice from the scope of representation to that of the pragmatic operation. Subtracted from the pretensions of representation, the practice of sound mapping can be conceived as an elaboration of technopolitical tools for acting in local contexts. Such action may facilitate aural transculturation processes. By aural transculturation I refer to a process of structural variation of meaning and value systems, experienced reciprocally by two listening cultures put in contact. The focus of the paper is, therefore, the sound map as an artifice capable of transforming listening patterns and behaviors. The discussion involves the concept of subject understood as the effect of dwelling practices, as well as the effect of the performance of media tools. In this context, I present a critique of two major regimes of production and sharing of information on the Internet through the use of digital technologies, thought here as the selfie and hater regimes. Such regimes are discussed on the basis of ethological characterizations of subjectivity, made in the light of the schizoanalytic concept of refrain and the eco-epistemological concept of ecognosis. Therefore, the category of sound map is presented as a technopolitical tool for critical intervention in the physiology of hegemonic regimes of aurality, in order to facilitate particular cases of deterritorialization of listening practices. The thesis is that such deterritorialization is a necessary condition for an improvement of the sense of public space and the care of common spaces.*

*Keywords:* Radical Cartography; Sound Map; Sound Art; Aurality; Transculturation.



### Introdução: cartografia sonora crítica

O formato “mapa sonoro” é uma modalidade cartográfica que pode se apresentar mediante formas e finalidades diversas. Sendo o mapa necessariamente uma redução textual de uma realidade complexa (o território), as estratégias cartográficas variam conforme diferentes meios materiais e códigos de textualização, bem como variam conforme a complexidade do material a ser traduzido em conteúdo cartográfico. Para o caso particular do mapa sonoro, vale também a célebre e sintética frase de Alfred Korzybski (1994 [1933]: 58; 750), comumente replicada como um meme: “um mapa não é o território”. A propósito desta diferença, Ítalo Calvino (1972: 28) ponderou: “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve”. E isto porque, sendo um mapa (e não um decalque), o texto que se produz é sempre outra coisa que o território. Entre os dois termos não há uma relação de correspondência integral. Um mapa não representa a “realidade” de um dado território. Mais do que representar, o mapa constrói, intervém, projeta. Ele pode tornar sensíveis e pensáveis relações no interior de um território. Portanto, o primeiro ponto de interesse deste artigo diz respeito à transposição da prática cartográfica do regime de representação para o âmbito da operação pragmática junto a um contexto. O exercício de mapeamento pode desvencilhar-se, por princípio, do programa lógico da identidade.

Quando se trata de mapear som, torna-se ainda mais evidente a defasagem entre um mapa e a paisagem à qual ele supostamente se remete. Tim Ingold (2007) toca neste ponto em sua crítica à noção de paisagem sonora (Schafer, 1977), argumentando haver um equívoco na associação entre as noções de som e lugar. Para este antropólogo, o caráter fugaz da materialidade sônica impede a validade de abstrações que ancoram o fenômeno sonoro em categorias visuais tais como “paisagem” e “lugar” (Ibid.). A este respeito, e reconhecendo as contribuições de Ingold para o debate a respeito da paisagem sonora, Gascia Ouzonian (2017, p. 8) enfatiza que tal crítica negligencia os tratamentos que a criação artística confere aos registros de sons ambientais, nos quais registros de sons ambientes são utilizados como material composicional trabalhado no âmbito da criação de música eletroacústica. Nesses contextos, não se dispõe o material registrado como um signo cartográfico que supostamente representa um local físico ou lugar psíquico. Ao contrário, produzem-se simulacros sem pretensão representativa. No entanto, Ouzonian não chega a desconstruir o próprio discurso de Ingold, o que é possível de ser feito a partir de uma leitura atenta aos pressupostos básicos sobre os quais o antropólogo

---

[1] Os pressupostos básicos do texto de Ingold se encontram na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, particularmente o “Tratado de Nomadologia” em Mil Platôs, onde se pode ler que o exercício do conhecimento praticado fora da economia simbólica e lógica da representação pode ser praticado enquanto ato experimental e particular cujo princípio empírico consiste em “seguir os fluxos de matéria” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 461).

---

[2] A síntese paradoxal entre lugar e devir é particularmente sensível neste livro através da descrição do personagem conceitual “nômade”, aquele que caracteriza o processo de individuação como um acontecimento em que os movimentos de territorialização e desterritorialização coincidem. Conforme escrevem os autores, o nômade é aquele que “se reterritorializa na

própria desterritorialização” (Ibid., 1980, p. 473).

---

[3] Sobre o conceito filosófico de “existência mínima” e sua relação com um exercício de conhecimento capaz de atuar como “porta-voz”, ver o capítulo “Da Instauração” em Lapoujade, 2017, pp. 81-100.

constrói seu argumento<sup>[1]</sup>. Ao assumir um binarismo entre a efêmera materialidade sonora e a noção de lugar, Ingold parece ignorar a síntese paradoxal entre território e devir, formulada por Deleuze e Guattari em Mil Platôs.

Há duas razões pelas quais as noções de som e lugar não formam um dualismo. Como se pode ler em Mil Platôs, os sons são componentes de processos de individuação (Deleuze & Guattari, 1980) que se configuram como agenciamentos de desejo (Ibid.). Por sua vez, os agenciamentos de desejo se articulam como planos de consistência espaço-temporais na memória particular de um indivíduo. Isto implica afirmar que os sons agem no seio da vida psíquica como traços expressivos que alimentam processos de territorialização (Ibid., p. 381-433) de um lugar psíquico. O conceito deleuzo-guattariano de território deixa explícito que nenhuma territorialização é definitiva: não há divisão binária e excludente entre lugar e devir. Ao contrário, há pressuposição recíproca. Todo território é metaestável, e implica em seu próprio seio condições de desterritorialização. A pressuposição recíproca particular entre território e devir é um caso particular da regra geral de Mil Platôs: os binarismos são todos artificiais, são ficções teóricas instrumentais que servem como meios para que se possa pensar o que realmente interessa: a dimensão do processo, o fluxo vivo<sup>[2]</sup>. Há, portanto, um nível intermediário no qual a estabilidade do lugar-território se confunde com sua própria transitoriedade. Estabilidade psíquica e fluidez sônica não formam, portanto, uma divisão binária disjuntiva e mutuamente excludente, mas um problema concreto, relacional, e dinâmico.

O que se faz urgente, portanto, é o desafio de tornar pensável um nível intermediário, no qual conhecer um lugar significa seguir os fluxos de materialidade (Ibid.: 461) e imaterialidade que o compõem. Neste sentido, um “lugar” é entendido como sendo uma malha tecida por linhas atuais e virtuais. Daí o segundo ponto de interesse deste artigo: mapear é também seguir linhas latentes, ainda não atualizadas, mas que se encontram na fímbria entre ser e não ser. Mapear é captar existências virtuais, “mínimas” (Lapoujade, 2017), cuja inteligibilidade depende de um exercício cartográfico capaz de traduzir suas vozes<sup>[3]</sup>. É neste sentido que fazer um mapa se assemelha ao fazer artístico: cartografar é também captar forças (Deleuze & Guattari, 1980, p. 422), colocar em texto aquilo que está no limite do senso comum. Captar o ainda não percebido, dar a perceber: fazer um mapa é construir uma operação de pensamento. E mapear som significa mapear, a uma só vez, território e movimento.



A partir desta compreensão da prática cartográfica, proponho considerar aqui a noção de mapeamento sonoro como sendo um dispositivo tecnopolítico de agência social capaz de ativar e problematizar linhas materiais e imateriais implicadas em locais específicos. Algumas compreensões de cartografia sonora avançam neste sentido, apresentando-se como propostas dedicadas a intervir politicamente em um determinado contexto. Milena Droumeva (2016; 2017), por exemplo, conduz sua pesquisa nesta direção, caracterizando a noção de “cartografia sonora crítica” como uma prática que mobiliza dispositivos e redes digitais de modo a abrir um espaço de enunciação a ser ocupado por uma diversidade de atores sociais, independente dos pré-requisitos técnicos vinculados ao exercício da gravação de áudio<sup>[4]</sup>. O formato mapa sonoro aparece aí como uma ferramenta tecnopolítica, no sentido em que este termo se refere ao uso de ferramentas de comunicação conectadas à internet como meios práticos de facilitação de participação cidadã, de organização horizontal e de processos deliberativos entre comunidades de pessoas<sup>[5]</sup>.

A noção de mapeamento sonoro crítico (Droumeva, op. cit.) responde a um estado de coisas atual, no qual uma grande quantidade de indivíduos captam e compartilham informação sonora em suas vidas cotidianas através de aparelhos celulares conectados à internet. Por sua vez, a operação tecnopolítica é aquela que converte os meios de produção e reprodução em meios de transformação social. Se somos uma massa de praticantes de mídias móveis, por que não agenciar essas práticas em favor de demandas da coletividade? Esta questão se posiciona entre, de um lado, os esforços contemporâneos para se pensar e agir o “comum”, e de outro, problemas que se apresentam no âmbito das sociedades de controle.

### O Estudo de Caso

Na condição de dispositivo tecnopolítico, o mapa sonoro pode operar como suporte midiático ou superfície de inscrição de agenciamentos coletivos de enunciação (Deleuze & Guattari, 1980). Em continuidade com esta noção de cartografia sonora, proponho aqui como estudo de caso a apreciação do mapa sonoro colaborativo *Escuta Ipatinga*<sup>[6]</sup>. Este mapa visa agir de modo crítico e criativo junto a um estado de coisas caracterizado por abusos cotidianos de equipamento de reprodução sonora em espaços públicos, praticados por parte da população civil local, especialmente por setores do comércio, e mesmo por

---

[4] A noção de “cartografia sonora crítica” desenvolvida por Droumeva baseia-se sobre uma proposta mais geral de teorização das práticas cartográficas, realizada a título de “cartografia crítica”. “Cartografia crítica” é um termo comumente utilizado como referente a práticas de mapeamento e de análise vinculadas a teorias críticas, especificamente na tese de que os mapas refletem e perpetuam relações de poder. A este respeito ver o artigo particularmente didático de Crampton; Krygier, 2006.

---

[5] Uma descrição detalhada deste modo de entender “tecnopolítica” pode ser encontrada em Kurban et. al., 2016.

---



---

[6] Mapa sonoro colaborativo dedicado à extensão física relativa à cidade de Ipatinga, na região Leste de Minas Gerais, Visite o mapa no endereço <[www.escutaipatinga.eco.br](http://www.escutaipatinga.eco.br)>.

---



---

[7] Um exemplo de documento oficial abordando especificamente a poluição sonora como problema ambiental cujo tratamento se faz urgente, ver, por exemplo, a “Diretiva de ruído ambiental” da União Europeia, estabelecida em 2002. A descrição do documento pode ser acessada nos links <[http://ec.europa.eu/environment/noise/directive\\_en.htm](http://ec.europa.eu/environment/noise/directive_en.htm)> e <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/en/TXT/?uri=CELEX:32002L0049>>

---

membros da administração pública. Tais práticas de emissão sonora desproporcional formam um estado de coisas que evidencia o desfalque de cuidado coletivo com relação à qualidade do meio ambiente acústico, contrariando regras de bom senso que já se encontram expressamente formuladas em documentos oficiais da política ecológica internacional, mas que ainda quedam no obscurantismo e na negligência em contextos locais tais como regiões periféricas de cidades brasileiras<sup>[7]</sup>. Em Ipatinga, é particularmente notável o fato de tais práticas de abuso de equipamento sonoro não se aplicarem em todas as regiões da cidade, concentrando-se nos bairros periféricos.

Em face desta situação, o Escuta Ipatinga foi elaborado como um meio material onde é possível articular a enunciação de vozes ainda sem representação significativa no contexto da organização política local. O mapa compõe-se de gravações realizadas por habitantes locais, registradas por qualquer aparelho de registro sonoro, sem restrição de especificações técnicas tais como formato de arquivo ou tipo de microfone. A única solicitação que se faz às pessoas participantes é que enviem, junto à gravação, uma pequena descrição da cena e uma fotografia, de modo a compor um formato de cartão postal aural, como veremos mais detalhadamente adiante. As gravações fornecem testemunhos de casos particulares em que são ativados elos diretos entre auralidade, oralidade, e fonografia, colocando em cena um contínuo material e técnico que compõe cenas sonoras frequentes e marcantes em espaços públicos da cidade. Junto a isto, o mapa funciona também como um suporte que amplifica o espectro e o alcance das vozes que enunciam suas problemáticas formuladas a partir da relação entre escuta e espaços públicos específicos. Um mapa sonoro, portanto, pode operar como um dispositivo tecnopolítico de interação, ativação e transformação de padrões culturalmente compartilhados, e que se apresenta a contextos locais como um convite aberto à integração e textualização das relações singulares entre subjetividade, contexto e lugar. O Escuta Ipatinga foi elaborado com a proposta de fazer influir no contexto local situações de reflexão, diálogo e debates acerca de questões relativas a políticas da auralidade na era das tecnologias digitais, da computação ubíqua e do midiativismo. Por sua vez, tal influência implica um efeito de variação cultural que pode ser pensado em termos de transculturação aural.

As seções seguintes descrevem a problemática teórica e os métodos de ação que acompanham a elaboração desta plataforma de intervenção crítico-criativa em forma de mapa sonoro. O percurso expositivo

compõe-se dos seguintes passos: 1) uma reflexão crítica com relação à padronização do uso dos smartphones conforme um regime hegemônico de uso de ferramentas móveis de comunicação digital; 2) uma descrição da noção de cartão postal aural como modalidade oto-gráfica<sup>[8]</sup>; 3) Uma descrição do estudo de caso, tendo em vista uma conceituação da subjetividade a partir do conceito filosófico de ritornelo e sua relação com a consolidação de territórios existenciais; e 4) uma reflexão a respeito da relação entre sítio-especificidade e transculturação. Mediante este percurso, apresento o mapa sonoro Escuta Ipatinga como sendo um caso particular de elaboração de uma tecnologia social aberta à participação coletiva de uma comunidade local, e com vistas à reelaboração da relação entre escuta e construção de um espaço comum.

### Controle selfie, controle hater, e contra-política do smartphone

Conforme uma noção performativa de subjetividade (Turner, 1988), podemos considerar a sujeito urbano atual como um praticante de mídias móveis. Se aceitarmos a tese de que a identidade subjetiva emerge ao longo de performances que o sujeito desempenha junto aos elementos que se encontram em seu cotidiano<sup>[9]</sup>, cumpre perguntar: em que condições podemos pensar a identidade que se constitui emaranhada às malhas da computação móvel ubíqua? Uma imensa quantidade de indivíduos performam atualmente suas identidades subjetivas através de smartphones conectados à internet. Por sua vez, tal performance é mediada por padrões hegemônicos de expressão e conteúdo que se alinham a um modo majoritário de produção de subjetividade. A existência concreta de um regime sensorial que configura os hábitos da subjetividade média online coloca em cena a necessidade de uma abordagem crítica do uso de mídias móveis.

É sabido que os hábitos praticados por classes médias urbanas são propagados e adotados em massa como imperativos culturais e modelos paradigmáticos de subjetividade<sup>[10]</sup>. Tais imperativos perseveram sob a forma de uma espécie de padrão estético e axiológico que se efetiva como uma “constante de expressão e conteúdo” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 133). Um “modo maior” (Ibid., p. 127-156) de uso de recursos de linguagem e de gestão da subjetividade. Um desses imperativos culturais de proporção global atualmente em voga consiste no uso do aparelho celular como instrumento majoritariamente praticado para fins de registro dos acontecimentos de uma vida privada, seguido do compartilhamento dos mesmos em redes sociais. A este padrão de uso, soma-se um modo de

diagnóstico crítico aos modos hegemônicos de organização dos hábitos e do desejo.

---

[8] Isto é, de inscrição textual de uma prática de escuta em algum suporte midiático.

---

[9] Para uma descrição sucinta a do panorama das teorias que pensam a identidade como questão relativa à performance, ver <<https://www.history.ac.uk/1807commemorated/media/methods/performance.html>>.

---

[10] Para ficar apenas em dois exemplos, considere as noções de “homem unidimensional” (Marcuse, 1964) e “forma-homem” (Deleuze & Guattari, 1980), ambas – cada qual posicionada, à sua maneira – como um

habitar o ambiente on-line como lugar de problematização de questões relativas à vida em sociedade. Este segundo modo majoritário de prática de mídias móveis expressa de modo sintomático a matriz afetiva hegemônica que subjaz ao posicionamento de questões que envolvem dissidência e diferença social: o ódio. De um lado, portanto, um regime selfie, e de outro, um regime hater. E ambos intimamente articulados com a neurose narcísica da subjetividade de massa. Estes dois polos formam os dois extremos de um espectro da agência on-line sob controle (Deleuze, 1990). É próprio de regimes de controle atuar sob a forma da modulação afetiva (Goodman, 2010, pp. 12; 17; 134; 144; 190; 198), praticada fora de espaços de confinamento, e plenamente vigente em espaços (aparentemente) “abertos” tais como o da internet. Podemos considerar que a matéria “internet” é organizada por uma função, ou um programa que pode ser descrito em dois passos básicos: o dispositivo móvel capta um contexto geo-social vivido, e o divulga em redes sociais. A massa de expressão selfie e hater deriva daquilo que Deleuze e Guattari (1980) chamaram de “diagrama”: uma função abstrata que organiza uma matéria informe. Um celular novo não é um aparelho sem memória, mas uma caixa preta marcada por clichês.

Tal diagrama da agência on-line forma uma economia do uso dos dispositivos móveis. Ao serem utilizados majoritariamente como instrumentos de produção de conteúdo conforme as coordenadas de um regime selfie de representação, e um regime hater de problematização, a reserva potencial de performance subjetiva em relação a ferramentas técnicas é conformada à axiologia de um regime da sensibilidade e da agência individual em perfeita sintonia com o sistema de “servidão maquínica” descrito por Deleuze e Guattari (1980, p. 533), e esmiuçado mais recentemente por Maurizio Lazzarato (2014). Por esta via, a gama de possibilidades implicadas nos “celulares inteligentes” é reduzida estrategicamente à conformidade com um padrão de reprodução de subjetividade de massas. Tal uso das condições de linguagem conforme uma constante majoritária de expressão e conteúdo produz como sintoma um padrão expressivo que manifesta, de um lado, o imperativo da ostentação; e de outro, o do ódio. Por esta via, as estruturas de comunicação em rede são neutralizadas em favor de uma economia narcísica da autoimagem do sujeito. Neutralização e silenciamento de uma agência coletiva são os efeitos mais nocivos dos regimes selfie e hater – esta dupla de padrões hegemônicos de enunciação que são, hoje, tal qual o “bom senso” do qual falava René Descartes em meados do século XVII: a coisa mais bem distribuída na esfera pública.

Tendo em vista a efetividade de diagramas que configuram massivamente as performances subjetivas de mídias móveis, podemos apreciar o potencial de uso diferencial dessas mesmas mídias. Poderia o smartphone ser mobilizado como uma ferramenta significativa na articulação de uma cultura pautada na apreciação e elaboração coletiva de espaços comuns, em que se manifestam necessidades e vontades compartilhadas? Temos aqui uma distinção (reconhecidamente artificial e porosa) entre dois modos performáticos que se bifurcam entre, de um lado, uma cultura do uso de ferramentas técnicas a partir de um vínculo com o cultivo de espaços comuns, e, de outro lado, uma cultura do uso dessas mesmas ferramentas conforme um imperativo cultural hegemônico de produção e reprodução da subjetividade sintomaticamente narcísica. Diante deste cenário, a realização de mapeamento sonoro utilizando smartphone pode ser elaborada como uma via prática de criação de pontes entre esses dois domínios, de modo a modular o uso dessas ferramentas na direção de uma experimentação dirigida à coletividade e aos direitos difusos cujos titulares são todos e qualquer um. Modulação de um hábito rumo ao cultivo do comum, portanto.

Neste sentido, o mapa sonoro aqui proposto faz questão de utilizar o smartphone e a internet como meios da operação artístico-tecnopolítica. Tais mídias são utilizadas, entretanto, como peças agenciadas no contexto de uma contra-política do smartphone. Esta contra-política consiste em desterritorializar o uso dessas ferramentas de sua conformidade estratégica a um regime majoritário de controle (Deleuze, 1990) do narcisismo subjetivo, para o contexto de atuar como um operador de elaboração coletiva de espaços onde se enunciam vozes e sensibilidades plurais como meios de articulação de uma vontade comum. No contexto particular de Ipatinga, por exemplo, a variação cultural visada diz respeito à transformação da cultura de emissão sonora desproporcional praticada em regiões periféricas da cidade<sup>[11]</sup>. Assim, tal contra-política aponta para possibilidades de habitação da estrutura de conexão em rede como meio de elaboração de espaços que favorecem e refletem uma esfera de valores compartilhados que pode ser mais sensível ao cultivo de espaços coletivos. E o faz necessariamente mediante uma denúncia do falso protagonismo selfie/hater, egoísta e odiador, como derivado de modos hegemônicos de experiência do desejo e de agência na esfera pública, e, portanto, exibindo-o como dispositivo de controle da subjetividade urbana contemporânea.

---

[11] A este respeito, ver o capítulo 5 de Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo (Lima, 2018).

### Cartão postal aural

Até aqui vimos o indivíduo urbano médio como um praticante de mídias móveis, que capta e compartilha cotidianamente dados sensíveis a partir de aparelhos portáteis conectados à internet. Junto a isto, vimos que tal performance é mediada por padrões de comportamento postos por regimes hegemônicos de sensibilidade e agência. Uma vez contornada a influência de tais regimes, fica em aberto o espaço performativo relativo à identidade subjetiva mediada por tecnologias da comunicação. Tem-se aí um problema da ordem da ação: como ocupar esse espaço? Tal espaço pode ser experimentado por algum modo de expressão que torne possível a veiculação de problematizações relativas à sua situação direta de ser vivo em um contexto sócio-econômico-político-sexual particular. “Ater-se ao particular como forma inovadora”, dizem Deleuze e Guattari (1980, p. 588). A defesa do particular e da escala micropolítica, no entanto, não esgotam o problema. Não basta distinguir uma agência macro e uma micropolítica, é preciso, sobretudo, captar uma diferença mais refinada, a qual diz respeito à divergência entre diferentes qualidades de agência micropolítica, pois nem todas trabalham em favor da potencialização do coletivo e do comum. Há também um tipo de agência micropolítica que trabalha em função da dispersão viral de opiniões e linhas de pensamento as mais reativas que se possa imaginar. O problema não se desenha, portanto, entre uma ação macro e uma micropolítica, mas entre diferentes qualidades de agência micropolítica.

É neste ponto que se mostra relevante o conceito de agenciamento coletivo de enunciação. Estará o smartphone fadado a funcionar como peça estratégica do controle colonial-capitalístico (Rolnik, 2016) atual? Ou, por outro lado, seria possível praticar usos menores do smartphone, projetando na cena das mídias digitais outros agenciamentos coletivos de enunciação? Se hoje é necessária a problematização de uma pragmática do smartphone e da conexão em rede, mais necessária ainda é a capacidade de entender que toda enunciação é coletiva, e de apreciar quais vozes se enunciam. Em cada caso, perguntar: qual é o coletivo que se enuncia?

“O som nos oferece a cidade como matéria e como memória”, escreve a socióloga Fran Tonkiss (2003) como abertura de seu influente ensaio sobre o conceito de cartão postal aural [aural postcard]. Tonkiss caracteriza o cartão postal aural como uma modalidade de textualização da experiência da escuta, mediante a qual esta é pensada em relação a contextos urbanos, e apreciada como sendo uma via sui generis para

a percepção de tensões entre vida individual e vida coletiva nesses contextos. Em continuidade com esta formulação de uma modalidade textualização da dimensão aural, o mapa sonoro Escuta Ipatinga endereça aos habitantes do local o convite a formular um modo de expressão que conjuga imagem, relato pessoal e registro sonoro.

×

+

# MAPA SONORO DA CIDADE DE IPATINGA

Criado e mantido por  
Henrique Rocha de Souza Lima

---

**Participe:**  
Grave um som que te chama a atenção  
em algum lugar da cidade.  
Conte como você o escuta.

Envie a gravação e o endereço  
de onde foi realizada para:  
**henrique@escutaipatinga.eco.br** (e-mail)  
ou como mensagem de voz para:  
**(31) 98853 0538** (whatsapp)

---

Escuta Ipatinga é um espaço para compartilhar  
escutas e para a cidade ouvir-se

**Fig. 1:** Captura de tela da função de mostrar distância desativada. Fonte: Produzida pelo autor. Texto de apresentação do mapa sonoro “Escuta Ipatinga”. Fonte: [www.escutaipatinga.eco.br](http://www.escutaipatinga.eco.br)

O formato de cartão postal aural funciona, portanto, como um meio de formulação expressiva pelo qual a pessoa participante pode veicular parcialmente sua experiência de um local específico a partir de sua perspectiva pessoal, corporal e geograficamente situada. Tonkiss pensa o cartão postal aural em relação a uma elaboração de significação que se move no âmbito dos movimentos aleatórios e enviesados da memória, de onde decorre um tipo particular de relação com o sentido:

*A audição tem a sua própria relação com a verdade: com o testemunho, com a evidência falada, com o colocar a confiança em palavras mais que em imagens, com a aceitação de coisas prometidas, mesmo que não possam ser mostradas. A audição também envolve uma relação especial com a lembrança. [Ela] Poderia, como diz [Walter] Benjamin, ser o senso da memória (Tonkiss, 2003: 307).*

Para a autora, a memória tem uma textura particular: “uma textura e uma delicadeza” (Ibid.) que não se deixam capturar por meios visuais, o que faz do registro sonoro, e mesmo o registro escrito da experiência sonora, meios privilegiados de investigação de questões relativas à memória, pertencimento e senso de lugar [place]. Tonkiss caracteriza a noção de memória como uma dimensão temporal que funciona mediante uma dinâmica de “ecos e tremores” (Ibid.), aos quais os cartões postais aurais ofereceriam uma resposta metodológica adequada. Assim, a socióloga traduz sua proposta metodológica em termos da produção de “instantâneos de som” [snapshots of sound] (Ibid.).

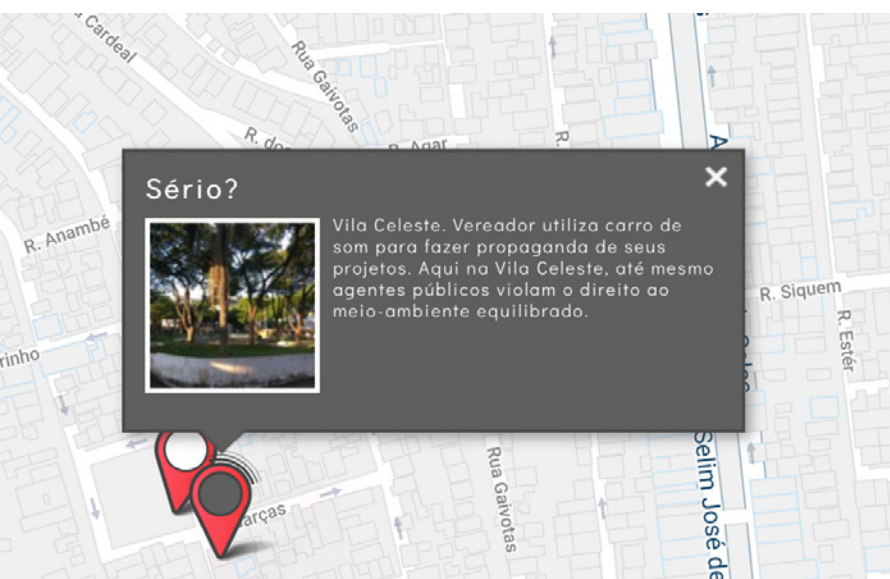
O Escuta Ipatinga incorpora contribuições feitas sob a forma desses “instantâneos” [snapshots], os quais vinculam conjuntamente uma faixa de áudio, uma fotografia e uma pequena descrição da situação. Realizar a captura de tal instantâneo implica entrar no jogo de linguagem proposto pelo mapa, cuja finalidade principal é favorecer um processo singular de desterritorialização aural a ser vivido pelo indivíduo participante. Conforme um dos princípios da cartografia radical, para realizar o registro sonoro, não é necessário atender a padrões ou pré-requisitos técnicos. A pessoa potencialmente participante é encorajada a utilizar o(s) dispositivo(s) que estão à sua disposição, desde que estes seja(m) capaz(es) de registrar som e imagem. Ambos estes componentes da proposta – o formato proposto em termos de instantâneos de som e a ausência de exigência de padrões técnicos a serem atendidos – relacionam-se diretamente com o fato de dispositivos móveis que possibilitam essa modalidade de textualização serem



utilizados cotidianamente por um número massivo de indivíduos. O uso de smartphones não é uma regra necessária à participação no mapa, uma vez que qualquer pessoa que queira registrar som e imagens utilizando outros dispositivos técnicos pode fazê-lo. O que se solicita é que se leve a cabo a experiência de formulação de um instantâneo aural, como um meio de textualizar a apreensão sonora de um local segundo uma posição própria. Embora não seja necessário o uso do smartphone,

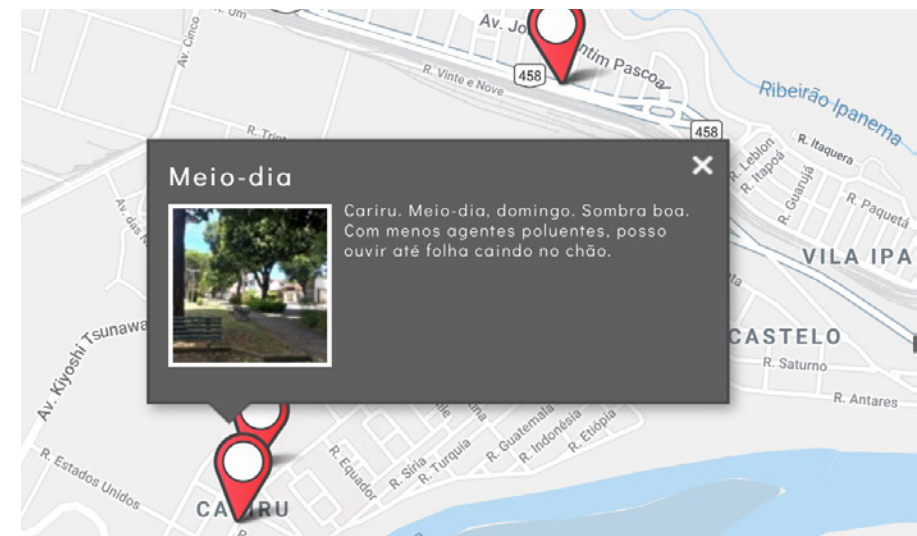


**Fig. 2:** Excerto do mapa sonoro Escuta Ipatinga. Fonte: [www.escutaipatinga.eco.br](http://www.escutaipatinga.eco.br)



**Fig. 3:** Excerto do mapa sonoro Escuta Ipatinga. Fonte: [www.escutaipatinga.eco.br](http://www.escutaipatinga.eco.br)

**Fig. 4:** Excerto do mapa sonoro Escuta Ipatinga. Fonte: [www.escutaipatinga.eco.br](http://www.escutaipatinga.eco.br)



o Escuta Ipatinga dirige-se ao uso desta mídia como a proposição prática de um uso menor, pelo qual esta pode ativada e experimentada como ferramenta oto-gráfica, isto é, de uma escrita que se faz a partir da escuta, uma escrita feita de traços, rastros, vestígios de uma sensibilidade aural.

### O lugar e as linhas: subjetividade e habitação segundo a esquizoanálise

A despeito da variedade de formas possíveis, todo mapa sonoro implica uma noção mais ou menos explícita de subjetividade. Como pano de fundo à elaboração do mapa sonoro Escuta Ipatinga, Optei por trabalhar com uma concepção esquizo-analítica (Deleuze; Guattari, 1980) de sujeito, e, portanto, por um entendimento do sujeito como sendo um efeito particular de emergência e consolidação que acontece no seio da vida psíquica. Tal efeito decorre de um processo de individuação que se faz em contextos específicos e a partir de condições materiais e imateriais contingentes. A individuação subjetiva é simultaneamente física e psíquica, e o efeito que daí decorre consiste em uma forma de vida que, em vez de ser entendida à moda moderna – e, portanto, como uma entidade pensante ilhada e destacada dos “objetos” do mundo –, é pensada como um processo que se configura como um agenciamento coletivo de redes abertas. É preciso pensar a subjetividade em termos de linhas no interior de relações de modulação, afirmam Deleuze e Guattari (1980).

Assim, a formulação esquizoanalítica entende o sujeito como um processo metaestável de constante passagem através de territórios (Deleuze; Guattari, 1980: 381-433). O texto Do ritornelo dará a entender o sujeito como uma entidade frágil, que se articula e se ajusta constantemente com vistas à manutenção de um grau relativo de estabilidade física e psíquica em meio a estados contingentes de matéria e memória. Em todo caso, só há sujeito como o efeito de redundância psíquica, a qual se consolida a partir de uma experiência situada. É neste sentido que todo sujeito é feito de ritornelos, e são os ritornelos que fazem a particularidade de uma experiência subjetiva. O sujeito tem sua identidade em função dos ritornelos que tecem a mediação entre o estágio pré-subjetivo e o nível individuado da “pessoa”.

Segundo a esquizoanálise, a subjetividade porta uma dimensão contígua à fluidez da materialidade. Isto implica compreender o sujeito como algo que escorre (por ser da ordem do “fluxo”) através da dinâmica de condições locais: a hora do dia, a quantidade de luz ou de som, o calor ou a frieza das cores, a temperatura, a umidade do ar, a presença ou ausência de pessoas, dentre outras condições locais variáveis. Sobre tal fluidez incidem constantes atos de endurecimento, sedimentação, fechamento. O “ritornelo” é um conceito que articula essas duas tendências potenciais implicadas no processo de subjetivação (a saber, de abertura e fechamento, territorialização, desterritorialização e reterritorialização), as quais se confrontam e se arranjam a partir de um cenário bio-semiótico. Lição da esquizoanálise: todo sujeito emerge a partir de matérias assignificantes particulares, e um processo que se articula sempre paralelamente ao sujeito como um ser de linguagem e inscrito no reino do significante. O sujeito só existe com o extra-sujeito, em uma relação de imanência.

De acordo com a esquizoanálise, o sujeito é, portanto, um ser de habitação, um sujeito à habitação: é este o pressuposto que informa o mapa sonoro colaborativo Escuta Ipatinga. Habitação e subjetividade se entrelaçam em um loop ontológico. A habitação faz o sujeito, e o sujeito faz a habitação, de modo que não há, nesta relação, um primeiro e um segundo termo. A gênese do sujeito – tema clássico da filosofia deleuziana, elaborado a partir de sua leitura de Simondon (2005 [1958]) – é posicionada como efeito da experiência sensível de relação com um ambiente. O exercício da habitação, por sua vez, pode variar suas regras, em função de ações praticadas pelo sujeito<sup>[12]</sup>. Dependendo da experiência, o complexo corpo-mente (sujeito) pode configurar-se de um jeito ou de outro, em função de condições locais e

[12] Esta afirmação decorre da tese de Spinoza, e incorporada pela esquizoanálise, segundo a qual um corpo não se define por suas características biológicas, mas por relações de movimento e repouso, velocidade e lentidão. Este tema é desdobrado através das variações do conceito de hecceidade (Deleuze & Guattari, 1980). Para um tratamento específico a respeito da relação entre devir animal e a prática da escuta, ver o artigo “O lugar da escuta em Meu Tio o lauaretê” (Lima, 2016).

[13] Morton caracteriza a noção de “agrilogística” como uma formação de pensamento. O filósofo caracteriza o que chama de “algoritmo agrilogístico” (Ibid.: 46) mediante a descrição de três axiomas: “(1) A Lei da Não-contradição é inviolável; (2) Existir significa estar constantemente presente; e (3) Existir é sempre melhor que qualquer qualidade de existir” (Ibid.: 47). Estes três pontos são desdobrados cuidadosamente entre as páginas 47 e 52 de Dark Ecology. Com relação a este último axioma, o autor realiza o seguinte reparo: “(3) A existência humana é sempre melhor do que qualquer qualidade da existência” (Ibid.: 51).

interações contingentes. A subjetivação é sempre contingente, mas essa contingência porta uma regra geral e necessária: todo sujeito é um efeito de condições locais específicas – daí a esquizoanálise apresentar-se como uma “história universal da contingência” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 1).

É este quadro teórico que informa minha compreensão do mapa sonoro como ferramenta tecnopolítica de ação, capaz de fazer variar regimes de escuta. Minha aposta é a de que a plataforma mapa sonoro on-line pode mediar a relação entre experiência situada e diagramas socioculturais que condicionam as práticas de produção e escuta do som. Propor o mapa sonoro como tecnopolítica de transculturação aural implica supor que tal plataforma é capaz de agir e posicionar problemas ao nível dos ritornelos, isto é, agir de modo imanente aos agenciamentos concretos que formam a experiência subjetiva e particular de lugar, memória e existência. Em vez de representar o território, produzi-lo. O mapa serve como pré-texto à textualização de repertórios de espaços-tempos vividos no interior de um local. Deste modo, ele é posicionado como artifício de mediação a atuar no interior de redes materiais e virtuais vinculadas a um espaço específico. A questão é posta, portanto, na zona de intersecção entre auralidade e subjetividade. Em que medida a própria compreensão de um espaço e das modalidades subjetivas que o habitam pode ser ampliada a partir de materializações textuais da experiência da escuta?

### Ecologia como sintonização em múltiplas escalas

Uma possível resposta a esta questão pode ser pensada a partir do conceito de “ecognose” [ecognosis], formulado por Timothy Morton (2016). Para Morton, a ecognose é um conceito ecológico que diz respeito, primeiramente, não à “natureza”, mas à política e à epistemologia. Trata-se de uma ecologia dos saberes e, sobretudo, e uma ecologia das relações entre saber e poder. Daí, por exemplo, a crítica que Morton faz ao programa epistêmico que ele chama de “agrilogístico” (Ibid. 38; 42) <sup>[13]</sup>. Em Dark Ecology, a proposta enunciada como subtítulo – “por uma lógica da coexistência futura” (Morton, op. cit.) – implica necessariamente a denúncia de um programa lógico-filosófico da qual deriva uma crise ecológica (Morton, 2016: 160) que se traduz ao mesmo tempo como uma crise de cosmovisão. A crise ecológica da qual fala Morton tem sua correspondência com o debate em torno do antropoceno<sup>[14]</sup>, e por esta via, com discussões relativas a tópicos tais como a extinção em massa de



espécies de vida não humana e aquecimento global. No entanto, o alvo de Morton é o programa lógico-metafísico que dá sustentação aos hábitos e valores que sustentam tal estado de coisas. Em *Dark Ecology*, a crise epistêmica pensa uma crise ecológica que é sustentada por um regime econômico, formando um loop problemático sobre o qual Morton projeta sua operação filosófica.

A monocultura epistemológica, ética e política que o autor chama de “agrilogística” tem como pressuposto fundamental a autoconferida soberania ontológica do humano frente a outras espécies, traço típico de uma variedade de sistemas metafísicos, dentre os quais, o do monoteísmo judaico-cristão. O conceito de ecognose aparece neste contexto como um operador crítico que denuncia o vício na extinção da diversidade biológica e epistêmica em favor da manutenção da um estado de coisa axiológico-econômico hegemônico, ao mesmo tempo em que propõe a experimentação de um tipo particular de empirismo. É em relação a este ponto que o autor apresenta o conceito de ecognose [ecognosis]. Segundo o filósofo, a ecognose corresponde a um exercício de sintonização [attunement] (Ibid.: 159) mediante o qual o pensamento pode experimentar relações empíricas com campos problemáticos particulares, e em diferentes escalas de conscientização:

*A consciência ecológica nos obriga a pensar e sentir em escalas múltiplas, as quais desorientam conceitos normativos tais como os de “presente”, “vida”, “humano”, “natureza”, “coisa”, “pensamento” e “lógica”. Dark Ecology deve argumentar que há camadas de sintonização com a realidade ecológica, as quais são mais precisas do que aquilo que é o habitual na mídia, na academia e na sociedade em geral (Ibid.).*

A noção de ecognose é posicionada como operador conceitual decisivo no contexto de um pensamento ecológico que reconhece, de saída, a parcialidade e a falibilidade da apreensão do mundo feita pela inteligência humana. O empirismo revigorado que daí decorre é formulado em termos de uma “política ecológica” baseada em casos sempre particulares de “sintonização”:

*A sintonização, que eu chamo de ecognose, implica uma visão prática, porém não muito padronizada, do que poderia ser a política ecológica. Em parte, a ecognose envolve a percepção de que os não humanos estão instalados em níveis profundos do ser humano – não*

[14] Trata-se de uma ideia relativa ao fato de a espécie humana ter se tornado um agente cujas ações produzem efeitos a nível geológico. A discussão acerca da adoção do “antropoceno” como categoria geológica ainda continua em curso na Comissão Internacional de Estratigrafia (<http://www.stratigraphy.org/>), instituição de representatividade global no contexto da pesquisa em geologia, e que ainda não oficializou a incorporação do termo e da tese que lhe acompanha. Ver mais sobre este debate em <https://quaternary.stratigraphy.org/workinggroups/anthropocene/>.

[15] Este modo de entender a prática de mapeamento sonoro alia-se às pesquisas artísticas de Robert Smithson (1967) e Francesco Careri. Segundo Careri (2013, p. 136), por exemplo, “o território atual é um medium surreal através do qual podemos ler e escrever sobre o espaço como se fosse um texto”.

*apenas biologicamente e socialmente, mas sim na própria estrutura do pensamento e da lógica. Coexistir com esses não humanos é pensamento ecológico, arte, ética e política (Morton, 2016: 159).*

Tem-se aí uma formulação do saber ecológico assumidamente parcial, praticado em diversas escalas de percepção e em relação com redes de agentes não humanos. Em companhia deste entendimento de ecologia, o exercício de mapeamento sonoro é entendido aqui como ferramenta de formulação problemática e de ação transformativa dos próprios pressupostos que condicionam experiências de escuta. Tal ferramenta pode agir de modo a facilitar reflexões, debates e ações transformativas no contexto de um determinado local. A camada de sintonização que ele propõe diz respeito ao som como componente do meio ambiente em que se vive; da escuta como fonte sensorial de importância vital para a inteligência humana, e da ecologia acústica como tópico de importância significativa para uma lógica da coexistência futura.

Por sua vez, a proposta de favorecer experiências de sintonização ecológica movidas pela escuta coloca em jogo um modo de intervenção e transformação cultural que pode ser pensado em termos de uma dimensão particular de transculturação: a transculturação aural.

### Sítio-especificidade e transculturação aural

O mapa sonoro Escuta Ipatinga foi elaborado como um dispositivo de abertura e exposição do território local à possibilidade de diálogos locais, mas não apenas. O trabalho também facilita a articulação de diálogos mediados por valores e critérios debatidos a nível global por comunidades de pesquisa e ativismo em torno das noções de escuta, ecologia sonora e ecologia acústica. Junto a isto, o mapa levanta um material empírico qualitativamente diverso daqueles que são incorporados como objetos de discussão por essas comunidades, as quais, até então, se concentram em países do Norte global.

A exemplo de práticas artísticas voltadas ao trabalho com especificidades locais, o Escuta Ipatinga procura ativar o espaço atual da cidade “como se fosse um texto” a ser lido e coeditado, co-escrito<sup>[15]</sup>. Um “texto” material que é a própria urbe, e no qual estão imersos corpos e mentes. Um texto-real que pode ser aberto e experimentado física e conceitualmente. Sua intenção final consiste em intervir na ordem sensorial cotidiana, de modo a contribuir para modificar a percepção

do público com relação à ecologia sonora do local. O Escuta Ipatinga foi motivado pela intenção de modular a atenção coletiva para o som, de modo a percebê-lo como um índice particular da diferença de tratamento que o poder político local dedica a diferentes regiões da cidade, bem como da diferença de articulação social coletiva em face ao problema da poluição sonora desmesurada. Escutar Ipatinga viria a significar, também, escutar esta diferença social. E, ao mesmo tempo, escutar Ipatinga já seria o primeiro passo para transformar o estado de coisas posto. Assim, o mapa dedica-se especificamente a atuar como um dispositivo tecnopolítico de investigação, problematização e ativação de linhas de força e tensões presentes no local. Neste sentido, o mapa se dispõe como uma ferramenta tecnopolítica de desenho de escuta (Lima, 2018), dirigida à ativação e experimentação de uma camada ecológica impensada (e, neste caso, literalmente inaudita) no local.

Cumprir frisar, no entanto, que o Escuta Ipatinga não se apresenta aos habitantes locais como sendo um trabalho de “arte”, pois tal título poderia desviar a apreensão do público para o fato de o trabalho tratar-se primeiramente, de um dispositivo de participação. Ele é apresentado como sendo simplesmente um dispositivo participativo “para a cidade ouvir-se”<sup>[16]</sup>. É na partilha de escutas locais, formuladas verbalmente e imagetivamente por habitantes locais, que o trabalho se dispõe como uma reserva potencial de transculturação aural. Tal operação é o seu objetivo maior. A noção de “transculturação” foi primeiramente elaborada pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1995 [1947]) para descrever o fenômeno de variação cultural que não se enquadra nas categorias pré-existentes de “aculturação” (pela qual um contexto cultural simplesmente adquire elementos de outro) e de “deculturação” (pela qual um contexto cultural tem seus valores e hábitos enfraquecidos ou mesmo extintos). O conceito de transculturação promove, na cena dos estudos culturais, a ideia de que a situação de encontro entre dois repertórios culturais diversos implica um processo de problematização mútua, mediante a qual ambos os contextos são impactados e expostos a um processo recíproco de variação<sup>[17]</sup>.

O conceito de transculturação ajuda a entender o Escuta Ipatinga como uma via de mão-dupla, pela qual, por um lado, na medida em que passa a reflexionar no interior de sua própria rede de relações sociais, o contexto local absorve o influxo de critérios, debates, práticas e hábitos cultivados no contexto do repertório de sentido e valor elaborado no âmbito de uma comunidade global de pesquisa e ações em ecologia sonora; E, por outro lado, comunidades de pesquisa podem absorver o influxo de

que Deleuze e Guattari chamaram de “duplo devir” (Deleuze & Guattari, 1980, p.375; 470).

traços variáveis, particularidades e contingentes presentes no local, os quais podem ser articulados de modo ampliar as possibilidades de problematização e autocrítica das próprias categorias e pressupostos de análise praticados por tal comunidade. O que se constrói aí é um elo entre duas escalas de culturas do som e da escuta, de modo que é ampliado o escopo de agência das redes de ouvidos postos em relação. O mapa sonoro age entre redes.

### Considerações Finais

Este artigo apresentou uma composição teórica que articula três frentes de conceituação com relação ao problema do agenciamento entre subjetividade, mídias digitais e espaço público: 1) uma reflexão crítica ao regime hegemônico de utilização de mídias móveis e redes digitais; 2) a noção pragmática da subjetividade como efeito de territórios existenciais, e 3) a ativação da plataforma de mapas sonoros online como via de intervenção e ativação de um local específico. O percurso da argumentação aqui exposta situou o exercício de mapeamento sonoro como um dispositivo tecnopolítico dotado de uma potencialidade particular: a de promover a transculturação aural. Assim, vimos aqui uma perspectiva a respeito da prática de mapeamento sonoro, segundo a qual esta opera ao mesmo tempo como uma iniciativa de crítica a regimes de sensibilidade, e uma ferramenta de transformação individual e social.

A partir do que vimos com a problemática relativa aos regimes majoritários de uso de mídias digitais, podemos considerar que o processo de transculturação aural implica também um processo de descolonização da escuta, no sentido em que contribui para subtrair o exercício auditivo aos registros de submissão da auralidade ao domínio exclusivo de uma economia planejada no âmbito da indústria de itens fonográficos. Tal desterritorialização pode projetar a subjetividade ouvinte em outros campos relacionais e, por esta via, em outros campos ecológicos. Uma das formas de agir criticamente face à formação neoliberal da subjetividade consiste na desterritorialização da auralidade, por via da qual os sujeitos podem escutar de modo mais crítico e incisivo o que se passa em sua realidade imediata, na medida em que se desvinkulam de regimes de auralidade desenhados em escritórios de marketing e conforme os critérios de gestão de produtos de multinacionais da indústria fonográfica.

Descolonizar a auralidade implica por em causa a imagem e a efetiva

[16] Consta na descrição do site que o “Escuta Ipatinga é um espaço para compartilhar escutas e para a cidade ouvir-se”. Ver [www.escutaipatinga.eco.br](http://www.escutaipatinga.eco.br).

[17] Se quisermos utilizar o vocabulário esquizoanalítico para traduzir esta ideia, trata-se de um tipo de modalidade relacional

realidade de uma subjetividade que só escuta enquanto agenciada a empresas que gerenciam serviços de streaming de áudio. Junto aos dispositivos de gestão por controle da subjetividade contemporânea está a gestão hiper-capitalista da auralidade e da subjetividade à escuta. Os mapas sonoros, assim como outros dispositivos tecnopolíticos, podem atuar como mediadores tecno-sociais através dos quais os sujeitos participantes podem experimentar desterritorializações da escuta, pelas quais estes podem passar fora do domínio do regime tecno-fonográfico majoritário. Ao situar-se em vínculo direto com outros fluxos correntes, outras coisas a escorrer, outras forças que tecem a vida, outras realidades em streaming, o exercício da escuta pode experimentar condutas práticas alheias àquelas determinadas por planejamentos comerciais de distribuição da auralidade. O futuro de nossos espaços públicos e privados passa por essa reelaboração ecológica do que entendemos ser a parte sônica do real.

## Referências

- CALVINO, I. **Le Città Invisibili**. Torino: Einaudi, 1972.
- CARERI, F. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Prefácio de Paola Berenstein Jacques. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: G.Gili, 2013.
- CRAMPTON, J. W.; KRYGIER, J. **An Introduction to Critical Cartography**. In: ACME: An International Journal for Critical Geographies. 4 (1): pp. 11–33.
- DELEUZE, G. **Post-scriptum sur les sociétés de controle**. In: L 'autre journal, n°1, maio de 1990.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mille Plateaux**. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mille Piani**. Trad. Giorgio Passerone. Roma: Biblioteca bibliographia, 1987.
- DROUMEVA, M. **Curating Aural Experience: a sonic ethnography of everyday media practices**. In: Interference: a journal of audio cultures, Issue 5, 2016.
- DROUMEVA, M. **Soundmapping as critical cartography: Engaging publics in listening to the environment**. In: Communication and the Public. V. 2, Issue 4, 2017.
- GOODMAN, S. **Sonic Warfare: sound, affect, and the ecology of fear**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- INGOLD, T. **Against soundscape**. In A. Carlyle (Ed.), Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice (pp. 10-13). Paris: Double Entendre, 2007.
- KORZYBSKI, A. **Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics**. 5ª Ed. New York: Institute of General Semantics, 1994 [1933].
- KURBAN, C. et. al. **What is technopolitics? A conceptual scheme for understanding politics in the digital age**. In: Proceedings of the 12th International Conference on Internet, Law & Politics, 2016, pp.499-519.
- LAZZARATO, M. **Signos, Máquinas, Subjetividades**. Trad. Paulo Domenech Oneto e Hortencia Lencastre. São Paulo: n-1 edições / Edições Sesc, 2014.



LIMA, H.R.S. **Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo**. [Tese de doutorado]. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2018.

LIMA, H.R.S. **O Lugar da Escuta em Meu Tio o Iauaretê**. In: Anais da XIV Semana de Letras da UFOP. Mariana-MG: ICHS, v.1, 2016, pp.274-286.

MARCUSE, H. **One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society**. Boston: Beacon Press, 1964.

MORTON, T. **Dark Ecology: for a logic of future coexistence**. New York: Columbia University Press, 2016.

MORTON, T. **Ecology Without Nature: rethinking environmental aesthetics**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

ORTIZ, F. **Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar**. Trad. Harriet de Onís. Durham: Duke University Press, 1995 [1947].

ROLNIK, S. **A Hora da Micropolítica**. In: Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2016.

SCHAFER, R. M. **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**. Rochester: Destiny Books, 1977.

SIMONDON, G. **L'individuation à la lumière des notions de forme et information**. Grenoble: Jérôme Millon, 2005 [1958].

SMITHSON, R. **The Monuments of Passaic**. In: Artforum, 12, 1967.

TONKISS, F. **Aural postcards: sound, memory and the city**. In: Bull, Michael and Back, Les, (eds.).The Auditory Culture Reader. Sensory formations. Oxford: Berg Publishers, 2003, pp. 303-310.

TURNER, V.W. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

\* **Henrique Rocha de Souza Lima** Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo. Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Ouro Preto. Graduado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto. Autor de trabalhos artísticos produzidos em mídias diversas, tais como composições musicais, desenho de som e trilha sonora para teatro e audiovisual, trabalhos em artes visuais e arte sonora participativa. Membro do Núcleo de Pesquisas em Sonologia (NuSom) da USP.

Ilustração de abertura do artigo  
produzida pela bolsista indisciplinar  
**Marília Pimenta**