



PAISAGEM SONORA: CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS PARA UMA GEOGRAFIA SÔNICA

Nina Puglia Oliveira¹
Fernanda Serafim Alves²

RESUMO

A paisagem é uma categoria de análise que se mostra cada vez mais imprescindível para o estudo espacial. A partir de uma retrospectiva sobre os estudos geográficos sobre paisagem, observa-se uma lacuna analítica em relação ao elemento espacial som, embora ele seja um fenômeno natural. Diante disso, a partir da discussão sobre o som como fenômeno microscópico e, por isso, não visual, o presente artigo pretende discutir uma linha de pesquisa em Geografia Sônica a partir da análise da variante paisagem sonora como fator de emergência ou de convergência de elementos espaciais que culminam na formação de linguagens ou de geossímbolos.

Palavras chave: geografia sônica, paisagem, paisagem sonora, emergência, convergência.

ABSTRACT

Landscape is a category of analysis that is increasingly essential for the spatial research. From a retrospective on geographic studies on landscape, it is observed an analytical gap in relation to the spatial element sound, although it is a natural phenomenon. Therefore, based on the discussion about sound as a microscopic phenomenon and, therefore, not visual, this paper aims to discuss research field in Sonic Geography from the analysis of the variant soundscape as a factor of emergence or convergence of spatial elements that culminate in the formation of languages or geosymbols.

Keywords: sonic geography, landscape, soundscape, emergence, convergence.

INTRODUÇÃO

Um dos conceitos mais importantes - e ao mesmo tempo um dos mais complexos - da Geografia é o conceito de **paisagem**. Para Corrêa & Rosendahl (1998), destacados expoentes da geografia cultural no Brasil, “a paisagem tem-se constituído em um conceito chave da geografia, tendo sido vista como o conceito capaz de fornecer unidade e identidade à geografia num contexto de afirmação da disciplina” (CORRÊA & ROSENDAHL, 1998, p.7, grifos nossos). Por compactuar com esta perspectiva, nos apropriaremos dela para provocar reflexões acerca da manifesta lacuna na análise da paisagem no tocante à uma de suas variantes, a paisagem sonora, para, com isso, contribuir para dar mais robustez aos estudos no campo da Geografia Sônica.

No texto “A morfologia da paisagem”, escrito por Carl Sauer, um dos pilares da geografia cultural renovada, e inserido como capítulo na obra de Corrêa & Rosendahl (1998),

¹ Doutoranda em Geografia pela Universidade de Brasília - UnB, ninapuglia@gmail.com

² Mestranda em Geografia pela Universidade de Brasília - UnB, fernandaserafimgea@gmail.com



o geógrafo estadunidense evidencia o caráter fenomenológico da Geografia e a centralidade da corologia como campo de estudo geográfico por excelência. Sauer explica que “(...) a área ou paisagem é o campo da geografia, porque é uma importante seção da realidade ingenuamente perceptível e não uma ideia sofisticada. A geografia assume responsabilidade pelo estudo de áreas porque existe uma curiosidade comum acerca desse assunto” (in. CORRÊA & ROSENDAHL, 1998, p.15). Ele argumenta que outros campos de estudo, como a História e a Geologia, por exemplo, incorporam “fenômenos de área”, mas o fazem apropriando-se dos “fatos geográficos para seus próprios fins” (*ibid.*).

Os postulados de Sauer e Corrêa & Rosendahl nos mostram, portanto, que a paisagem é uma categoria espacial que é intrinsecamente multidimensional, embora possa, por questões metodológicas, ser fragmentada para atender a determinados objetivos de pesquisa. Esta definição evidencia, ainda, a possibilidade de a paisagem ser um agente no qual elementos espaciais vão **emergindo ou convergindo** no contínuo processo de retroalimentação da dinâmica espacial.

O artigo de Raul Alfredo Schier (2003) traz um sucinto panorama das transformações sofridas pelo conceito de paisagem desde sua primeira proposta de definição no século XIX. A leitura deixa claro que a tendência que predomina na ciência geográfica é separar paisagem natural de paisagem cultural (ou artificial) e que, independentemente das diferenças de abordagem, a questão da **percepção** é central tanto na busca pela definição conceitual quanto nas propostas de análise de paisagem.

Um dos pontos dignos de menção é o que trata da diferenciação feita entre paisagem natural e paisagem cultural. Schier (2003) diz: “a paisagem natural refere-se aos elementos combinados de terreno, vegetação, solos, rios e lagos, enquanto paisagem cultural, humanizada, inclui todas as modificações feitas pelo homem, como espaços urbanos e rurais” (p.80). No entanto, mais adiante, o autor traz o conceito de paisagem forjado por Georges Bertrand, importante biogeógrafo francês do século XX: “a paisagem não é a simples adição de elementos geográficos disparatados. É uma determinada porção do espaço, resultado da combinação dinâmica, portanto instável, de elementos físicos, biológicos e antrópicos que, reagindo dialeticamente uns sobre os outros, fazem da paisagem um conjunto único e indissociável, em perpétua evolução” (BERTRAND *apud* SCHIER, 2003, p.80), e a definição de Sauer, que, assim como Bertrand, também considera a paisagem como a soma de elementos naturais e antrópicos, numa relação de coexistência, interconexão e/ou interdependência.



Inferese, portanto, que estes dois geógrafos não sugerem que existem dois tipos de paisagem, mas sim que a fragmentação da paisagem em paisagem natural ou paisagem cultural pode ser uma possibilidade metodológica para, através do recorte feito, viabilizar investigações geográficas com diferentes enfoques. Caso o objeto de estudo seja predominantemente cultural, extraem-se informações sobre os elementos culturais formadores da paisagem, mas isso não necessariamente significa que estes elementos formam uma paisagem em si. Ao excluir os elementos naturais, a paisagem “cultural” deixaria, portanto, de ser paisagem.

Se dois autores supostamente antagônicos consideram a paisagem como um amálgama indissociável de elementos que encontram-se em perpétua evolução, soa incoerente, então, presumir uma dualidade entre paisagem natural e paisagem cultural, como se fossem conceitos distintos. Elas são, na verdade, partes de um mesmo conjunto inseparável. Sauer (*in*. CORRÊA & ROSENDAHL, 1998), inclusive, refere-se a natural e cultural como “metades” da paisagem. Ou seja, é nítida a **abordagem sistêmica** de paisagem, na qual ela é compreendida como um sistema aberto.

No entanto, o que se observa nos estudos geográficos sobre paisagem inventariados por Schier (2003), por exemplo, é uma noção aparentemente equivocada de que estes dois tipos de elementos - naturais e culturais - formadores da paisagem são conjuntos distintos e não dialéticos. Em suma, ao que parece, ao longo da evolução da ciência geográfica, o que era para ser meramente um recurso metodológico, tornou-se uma ferramenta de diluição do conceito original.

O equívoco parece estar precisamente na questão da via de percepção. Considerar como culturais apenas os elementos materiais observáveis nas modificações espaciais empreendidas pela ação antrópica nos leva a duas consequências:

I. **desconsiderar as variáveis não visíveis, não táteis e, até mesmo, imateriais** que também determinam as configurações de uma cultura.

II. a predominância da análise da paisagem a partir de elementos apreendidos pelos **sentidos da visão e do tato**.

Logo, mostra-se potencialmente falha esta definição de paisagem cultural trazida por Schier (2003) com base em diferentes autores, ao passo que mostram-se mais adequadas as contribuições de Paul Claval e Linda McDowell, que melhor aproximam-se do que acreditamos ser uma definição mais precisa do recorte paisagem cultural, pois defendem uma



concepção de paisagem como representação cultural e, por isso, consideram a questão da **percepção** como inescapável.

Não obstante, é no mínimo curioso que a variável **som** seja desconsiderada da análise da variante paisagem natural, uma vez que o som **é um fenômeno natural**. Quando a investigação pretendida refere-se à paisagem sonora, há uma lacuna analítica inicialmente apontada por Douglas Pockock no paper “The sound and the geographer”, publicado no periódico *Geography* em 1989. Neste texto seminal da geografia sônica, Pockock explica que o som é uma categoria de análise que foi negligenciada ao longo do desenvolvimento da ciência geográfica. O geógrafo britânico considera que esta negligência é surpreendente, afinal, som e ruído são elementos onipresentes no mundo, mas, ao mesmo tempo, é também compreensível, pois, via de regra, há uma incontestável predominância da análise dos elementos visuais nas pesquisas geográficas. Para Pockock (1989), som é “Informação para ser descrita e experienciada” (p.193, tradução nossa) e acrescenta que enquanto o mundo visual é concreto, o mundo dos sons é um mundo do invisível e do intocável, e que é captado a partir da audição, um sentido primitivo, que é também a “chave de acesso” ao nosso universo interior.

Yi-Fu Tuan (1980) respalda este raciocínio. O fundador da geografia humanista define percepção como “a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados (...)” (TUAN, 1980, p.4). E acrescenta que a percepção do mundo externo através da percepção auditiva precede a percepção através do sentido da visão. Ainda no útero materno, o embrião humano começa a ouvir e identificar a voz da mãe e de outros humanos, além de perceber outros sons ambientes. Isso significa que, literalmente, antes de **ver** o mundo, o feto humano **ouve** o mundo (TUAN, 1980).

Diante deste panorama, parece ser plausível supor que a negligência em relação à variável som apontada por Pockock dá-se justamente pela questão da impossibilidade de ver e de tocar sons, algo que torna, portanto, a sua análise mais complexa. Na espécie humana, o sentido da visão capta somente elementos macroscópicos, ao passo que o sentido da audição lida com um fenômeno - o som - essencialmente microscópico e que, por isso, é intrinsecamente quântico, embora possa materializar-se através do movimento de vibração da fonte sonora. Assim sendo, analisar a paisagem a partir do que é visto é presumivelmente menos complexo do que fazê-lo a partir de um fenômeno que pode ou não materializar-se em escala macroscópica.

E neste ponto, precisamente, talvez resida uma outra incoerência, conforme apontado por Tuan (1980): se em humanos o sentido da audição é ativado ainda no ambiente



intrauterino, sendo este o primeiro contato do feto com o mundo exterior e também um elemento crucial para a sobrevivência em situações de ameaça por predadores, por exemplo, podemos dizer que é através dele que estabelecemos o contato mais imediato e intrínseco com o mundo natural. E isso reforça a tese de que paisagem sonora é, antes de mais nada, paisagem natural. Assim, é coerente deduzir, portanto, que a audição é uma importante ferramenta na percepção humana sobre o ambiente, seja qual for esse ambiente. Logo, o som deveria ser uma variável indispensável em se tratando de análise de paisagem, porque aquilo que é visto e aquilo que é ouvido, na verdade, são indissociáveis na formação de uma paisagem.

Ademais, tampouco parece totalmente adequada a categorização da paisagem sonora como paisagem cultural. O som, em si, não é um desdobramento da cultura. Som é onda e onda é fenômeno da natureza e, como tal, conseqüentemente, faz parte da paisagem natural. O conjunto de sonoridades tradicionalmente considerado como paisagem sonora cultural é, na verdade, nada além dos sons não esquizofônicos definidos por Raymond Murray Schafer (2011). Para Schafer, a paisagem sonora é o conjunto de todas as sonoridades perceptíveis em um ambiente, sejam elas sons esquizofônicos ou não esquizofônicos³.

A paisagem sonora cultural seria aquela formada por sons que contribuem para a formação e manutenção de uma cultura, ou seja, aqueles sons percebidos do ambiente e transformados em linguagem, como, por exemplo, é o caso da música. Esta linha de raciocínio encontra respaldo também na supracitada teorização de Claval que assume a paisagem enquanto representação cultural.

Quando Schier (2003) afirma que “a paisagem, em sua materialidade, surge justamente com a formação de nosso planeta, podendo ser estudada desde a pré-história” (p.81), fica claro que precisamente desde este ponto - o ponto zero, diga-se - a ciência geográfica parece omitir a variável som, embora sua gênese também esteja na grande explosão que deu origem à toda a matéria e energia que compõem o universo. Ao que tudo indica, por estar em uma escala quântica, alguns aspectos essenciais de sua materialidade são colocados de lado nos estudos sobre paisagem.

Diante deste panorama, o que se pode apontar sobre os estudos geográficos sobre paisagem é que, ao longo do desenvolvimento desta ciência, a variante paisagem sonora foi

³ Esquizofonia é o termo usado por Schafer para designar o rompimento entre o som e o emissor do som, com o advento das tecnologias de difusão, gravação e sintetização de sons, trazendo, assim, a possibilidade de onipresença de sons não naturais na paisagem. Portanto, os sons não esquizofônicos são os sons naturais, ao passo que os sons esquizofônicos são aqueles oriundos da ação entrópica mediados por algum aparato de gravação e/ou reprodução.



deixada de lado nos estudos sobre paisagem, ainda que, do ponto de vista teórico, vários pesquisadores/as tenham apontado que a percepção ambiental transcorre todos os cinco sentidos humanos. Justifica-se, portanto, investigar as possíveis causas desta negligência, além de apontar possíveis caminhos metodológicos que visem dirimir as lacunas em relação à geografia dos sons.

O que pretendemos discutir no presente artigo é a importância de se incorporar a variável som na análise geográfica de paisagens e promover um debate teórico que avance na superação destes aparentes equívocos conceituais. Ao assumir o desafio de examinar a obra de Schafer com mais profundidade, tendo por objetivo lançar luz sobre a complexidade do conceito de paisagem sonora e a sua estreita relação com o espaço geográfico, a expectativa é contribuir para o aprimoramento da Geografia Sônica, ramo da ciência geográfica que tem a paisagem sonora como categoria de análise primordial.

A GEOGRAFICIDADE DO CONCEITO DE PAISAGEM SONORA (*SOUNDSCAPE*)

Os primeiros estudos geográficos voltados para a temática das sonoridades são recentes. Pocock (1989) menciona que, anteriormente a Schafer (2011a), houve um único estudo sobre paisagem sonora, publicado pelo geógrafo finlandês Johannes Gabriel Granö em 1929 intitulado “*Reine geographie*”.

Um autor que se debruçou sobre esta obra de Granö foi seu conterrâneo Keikki Uimonen (2009), que faz um paralelo direto entre a metodologia de estudo de paisagem desenvolvida por Granö com a posterior proposta shaferiana. Uimonen (2009, p.14, tradução nossa) destaca que, a despeito da evidente influência das sistemáticas pesquisas sobre paisagem da geografia germânica do século XIX presentes na obra de Granö, ao contrário de seus compatriotas, ele advogava pela ênfase do uso de todos os sentidos em suas pesquisas e que, dado o pioneirismo desta abordagem, teve que criar uma terminologia para abarcar os cinco sentidos na percepção ambiental e construir uma metodologia de representação cartográfica da paisagem.

Ainda de acordo com Uimonen (2009), Granö, ciente de que esta nova forma de pesquisar poderia contribuir para a consolidação da Geografia enquanto ciência, tinha uma concepção de paisagem na qual esta não se resumia a apenas meros “objetos mensuráveis ao estudo geográfico, mas também como poderiam ser incluídas as paisagens subjetivas em uma abordagem mais holística” (UIMONEN, 2009, p.14, tradução nossa). Ademais, Granö viveu



no mesmo período histórico do surgimento do futebol e da ascensão do movimento de vanguarda na música. Em suma, este geógrafo finlandês chamou atenção para a perspectiva de que as pesquisas sobre paisagem sonora são a chave para compreender os sons como reflexos da sociedade e suas inerentes mudanças (UIMONEN, 2009, p. 15, tradução nossa).

Após a pesquisa de Schafer e do paper de Pocock (1989), Roulier (1999) escreveu sobre a geografia do ruído, sobre a qual trataremos mais adiante e, novamente, há um hiato de 10 anos até o artigo *Sound Escape: sonic geography remembered and imagined*, de Ellen Waterman, publicado em 2000.

Neste texto, Waterman (2000) enfatiza a geograficidade dos estudos pioneiros de R. Murray Schafer em ecologia sonora, sistematizados na pesquisa “*World Soundscape Project*”. 25 anos depois, o etnomusicólogo finlandês Helmi Järviluoma revisitou as mesmas localidades estudadas por Schafer com uma equipe multidisciplinar de pesquisadores para detectar as mudanças ocorridas nas paisagens sonoras locais, consolidando, assim, os estudos sobre paisagem sonora e a robustez à metodologia schafferiana.

Estes dois estudiosos - Granö e Schafer - foram as pedras fundamentais nas investigações científicas sobre paisagem sonora, cuja culminância foi a criação do Fórum Mundial de Ecologia Acústica (WFAE) em 1993, que agregou pesquisadores/as australianos, alemães, canadenses, franceses, suecos e japoneses e no qual algumas importantes “resoluções sobre estratégias práticas e políticas para melhorar o ambiente sonoro mundo afora” (WATERMAN, 2000, p.113, tradução nossa) foram formuladas. Outra importante conferência, que motivou a produção do artigo de Waterman, foi a *Sound Escape*, ocorrida na Trent University, no Canadá, no ano de 2000.

No entanto, a despeito do inegável caráter geográfico da concepção de paisagem sonora, é importante destacar que o criador do conceito é o compositor, professor e pesquisador de ecologia acústica canadense Raymond Murray Schafer. Portanto, trata-se de um conceito forjado fora da Geografia mas que, por ser intrinsecamente dotado de feições espaciais, foi incorporado à ciência geográfica, sobretudo pela geografia cultural e algumas de suas ramificações, como a geografia da música e as mais recentes geografia emocional e geografia sônica.

Não obstante, parece haver um hiato na interpretação geográfica dos escritos de Schafer. O autor é unanimidade nos trabalhos que envolvem a análise de paisagem sonora, mas, aparentemente, alguns aspectos importantes da teoria schafferiana foram interpretados de maneira tangencial pelos/as geógrafos/as.



A primeira questão a ser levantada é a precisão na interpretação do conceito de paisagem sonora criado por Schafer. É no livro *A afinação do mundo (2011a)*⁴, que o autor nos apresenta a definição de paisagem sonora (soundscape), resultante de uma derivação do termo landscape (paisagem), tão amplamente citada pelos/as geógrafos/as: “a paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” (SCHAFER, 2011a, p.23, grifos nossos).

A palavra “qualquer” já é um primeiro indicativo de quão abrangente é o conceito de paisagem sonora, pois admite infinitas possibilidades de “campo de estudo acústico”. O próprio autor dá exemplos de possíveis recortes analíticos, ao passo que também faz um importante apontamento: “(...) formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar” (SCHAFER, 2011a, p.23, grifos nossos). Isso significa dizer que, por mais precisa que seja a tentativa de se auferir uma paisagem sonora, é quase impossível identificar todos os elementos sonoros contidos nela, pois é quase impossível registrar e, conseqüentemente medir, tais elementos. Isso tonifica o argumento de que esta dificuldade se origina no fato de o som ser um elemento perceptível através de variáveis que tem propriedades quânticas, não sendo, portanto algo visível ou tocável.

Voltando para o olhar geográfico, no capítulo 5 de *Metamorfoses do espaço habitado*, Milton Santos (1988) define paisagem como “tudo aquilo que nós vemos, o que a visão alcança, é paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc.” (SANTOS, 1988, p.21, grifo nosso). Santos (1988) considera, portanto, que o som é um elemento definidor de paisagem, embora isso seja um tanto dissonante – para fazer o jogo de palavras mesmo - de uma concepção de paisagem como “domínio do visível”.

E é exatamente neste ponto que reside o primeiro impasse geográfico. Ao longo da história desta ciência, a variável som foi fortemente negligenciada, conforme apontou Pocock (1989). Esta lacuna deve-se ao fato de que, usando as palavras do próprio Schafer (2011a, p.24), “uma paisagem sonora consiste em eventos *ouvidos* e não em objetos *vistos*”. Logo, se na tradição geográfica da análise de paisagens há uma evidente predominância da paisagem visual – e alguns dos principais nomes da geografia brasileira figuram neste rol -, não é difícil concluir que Pocock (1989) tende a ter razão em seu manifesto.

⁴Original em inglês: *The tuning of the world* (1977).



Esta questão fica ainda mais patente no supracitado *paper* de Schier (2003), que faz uma retrospectiva histórica do conceito de paisagem na geografia. Ao explicar a diferenciação entre paisagem natural e paisagem cultural, mesclando autores/as brasileiros/as e estrangeiros/as, Schier evidencia um possível lapso teórico. Se considerarmos que

a paisagem natural refere-se aos elementos combinados de terreno, vegetação, solo, rios e lagos, enquanto a paisagem cultural, humanizada, inclui todas as modificações feitas pelo homem, como espaços urbanos e rurais. (...) Enfim, trata-se da apresentação do objeto em seu contexto geográfico e histórico, levando em conta a configuração social e os processos naturais e humanos” (SCHIER, 2003, p.80),

cabe então indagar: onde estão os sons? A princípio, eles engendram-se tanto nos fenômenos naturais quanto nas transformações provocadas pela ação antrópica. Por que, então, os sons foram completamente ignorados pela geografia?

A resposta parece ser simples e parece estar precisamente em Schafer (2011a): **sons não são elementos visuais**. Logo, se a sua apreensão é muito mais subjetiva e, até certo ponto imprecisa, em relação aos elementos visuais, os sons realmente acabam não figurando como elementos da paisagem, embora o sejam. Ora, se é evidente entre os geógrafos supracitados que a configuração de uma paisagem prescinde de processos naturais e humanos, os sons estariam duplamente presentes, pois a onda sonora é um fenômeno natural e vários fenômenos naturais como o movimento das águas dos mares, rios e cachoeiras, os ventos, a chuva, dentre outros, produzem som, ao mesmo tempo em que a atividade humana, seja ela comunitária, produtiva, cultural ou artística, também produz sons. Assim sendo, soa igualmente insuficiente enquadrar a paisagem sonora estritamente como paisagem cultural e tampouco delimitá-la estritamente a partir da produção e reprodução de música.

Os geógrafos da Universidade Federal do Paraná (UFPR) Salete Kozel e Marcos Torres também trazem importantes apontamentos sobre paisagem e paisagem sonora no artigo *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em geografia*, publicado em 2010 na revista Ra'E GA, da UFPR. Os autores corroboram a questão da predominância do sentido da visão na análise geográfica da paisagem e acrescentam uma questão importante a partir de Paul Claval: a configuração da paisagem pressupõe a percepção humana. Assim sendo, para Torres e Kozel, “ao refletir uma cultura, a paisagem deve ser entendida como um receptáculo de símbolos” (TORRES & KOZEL, 2010, p.125, grifos nossos).

Outro ponto importante salientado por Torres & Kozel (2010) é o fato, evidenciado primeiramente por Tuan (1980), de a audição ser o sentido que estabelece o primeiro contato do ser humano com o mundo externo, ainda no ventre materno. Assim sendo, em termos



evolutivos, o sentido da audição é predecessor do sentido da visão e, por suas características intrínsecas, podemos inferir que ele tem uma crucial importância para a sobrevivência da espécie, pois, muitas vezes, antes de ver, o indivíduo ouve um potencial predador, além de ser uma importante ferramenta de localização espacial. Por outro lado, os sons, sejam eles esquizofônicos ou não (SCHAFER, 2011a), também podem ser elementos presentes no processo de topofilia (TUAN, 1980). Supõe-se, portanto, que o sentido da audição deveria ter maior participação na percepção ambiental.

Mais uma vez, Schafer (2011b) apresenta indícios que auxiliam na compreensão desta questão ao defender a ideia de que o processo de evolução da música ocidental nos levou a uma fragmentação do sensorium⁵. Para ele, “separamos os sentidos para desenvolver acuidades específicas e uma apreciação disciplinada. (...) Mas uma total e prolongada separação dos sentidos resulta em uma fragmentação da experiência. Perpetuar esse estado de coisas pela vida afora pode não ser saudável” (SCHAFER, 2011, p.279). Acreditando ser uma maneira de dirimir esta fragmentação, Schafer (2011b) defende que ao invés do ensino das linguagens artísticas separadamente, as instituições educacionais poderiam oferecer uma disciplina que englobasse um “estudo de sensibilidade e expressão” (p.279).

Estas reflexões parecem apontar para uma resposta para a negligência da variável som nas análises geográficas de paisagem. Por usarmos nossos sentidos de maneira fragmentada, ao concentrarmos-nos nos elementos visuais, “desligamos” os outros sentidos e, assim, deixamos de ter uma experiência global de percepção ambiental.

A seguir, apresentamos duas possibilidades de casos nos quais a paisagem sonora é categoria de análise fundamental para estudos geográficos, funcionando como fator de emergência ou de convergência de elementos espaciais.

EMERGÊNCIA: DA ONDA SONORA À MÚSICA

Dentre os autores que tratam do som enquanto fenômeno acústico, para este programa de pesquisa salientamos os trabalhos de Herman Helmholtz (1895), Ernst Mach (1898).

⁵ É o aparelho de percepção de um organismo considerado como um todo, a “sede da sensação”, onde este experimenta e interpreta os ambientes nos quais vive. Para Schafer, o *sensorium* é algo inato do ser humano e atinge seu auge na infância, por volta dos 5 anos de idade, quando as demandas da vida moderna e do sistema educacional promovem a sua fragmentação.



Mach (1898) explica que existe uma forte conexão fisiológica entre sensação de tom com emoções, expressões sonoras e vontade, algo que remete às observações de Darwin e Berg sobre algumas espécies de símios em rituais de acasalamento. Na espécie humana, a sensação de tom também faz parte dos processos de localização e de percepção das dimensões de corpos e objetos, habilidades estas essenciais no processo evolutivo do homo sapiens.

Para concluir isso, Mach (1898) apropriou-se das formulações teóricas e experimentais de fisiologia da audição de Helmholtz (1885) que demonstram que a sensação de tom está diretamente relacionada às frequências sonoras regulares e que a distinção entre os sons considerados musicais ocorre a partir das variáveis força, frequência e qualidade. De acordo com Helmholtz, “(...) o tom depende unicamente do tempo em que cada impulsão é executada, ou, o que dá no mesmo, do número de vibrações completadas em um determinado tempo” (HELMHOLTZ, 1895, p.11, tradução nossa, grifos do autor). Este último quesito seria o mais relevante, pois é ele que distingue uma fonte sonora da outra, mesmo quando emitindo sons com a mesma frequência. Embora Helmholtz não tenha usado este termo, a continuidade das pesquisas na área nos leva a concluir que esta característica descrita por ele é o que a ciência acústica denominou de **timbre**.

Por tudo isto, McAdams (2019, p.23-24) é taxativo ao afirmar que **timbre é uma experiência de percepção**, e não uma experiência fisiológica, exclusivamente – explicando, ademais, que a representação da percepção do timbre no sistema auditivo está atrelada à identificação das fontes sonoras, sejam elas a voz humana, instrumentos musicais ou sons ambientes. Siedenburg (2019) corrobora Mc Adams (2019) e acrescenta que as mais recentes pesquisas sobre o tema nos mostram que o timbre: a. é uma qualidade e um fator que contribui para a **formação de identidade**; b. suas funções tem diferentes escalas de detalhe; e c. é uma propriedade da fusão de eventos auditivos.

Margolis (2009) argumenta que seres humanos não são meramente seres biológicos, mas sim formados por um processo *sui generis* de desenvolvimento de linguagem e cultura. Não há algoritmo que explique o surgimento de linguagem com a mesma precisão que explica a replicação de proteínas, por exemplo.

Por isso, eu caracterizo o indivíduo humano como uma **criatura híbrida** cujos dons biológicos são estreitamente transformados pela habilidade do bebê humano de falar a linguagem da sua sociedade nativa (...). A percepção humana é culturalmente alterada, transformada, penetrada – como na percepção de pinturas: isso é por si só um artefato cultural que não pode ser reduzido a termos neurofisiológicos e fenomenológicos. (MARGOLIS, 2009, p.19-23, tradução nossa).



Daí que se música é linguagem, então esta questão da linguagem colocada por Margolis (2009) aplica-se à ela. Ou seja: a manipulação e/ou transformação de sons a partir do que a paisagem sonora oferece é um processo que torna humano o ser biológico. E, se esse processo é mediado por um elemento fundamentalmente natural – o som –, sob a ótica de Dardel (2015) ele é também um fenômeno essencialmente geográfico.

Entendemos que a partir da perspectiva de investigação científica de bases realista e empirista, atrelada à teoria espacial, seja possível traçar uma linha de raciocínio para analisar a formação de uma identidade musical a partir da **emergência de fenômenos**, tendo a percepção da paisagem sonora como principal eixo norteador. Sendo o som e o ruído duas faces de um mesmo fenômeno natural, a maneira como os seres humanos percebem e decodificam os sons e ruídos, e os transformam em música, é um processo que envolve a correlação entre as dimensões física, fisiológica e cultural.

Vale ressaltar que a orientação teórica de Schafer permite esta análise multidimensional dos fenômenos sonoros. No livro *O ouvido pensante* (2011b), o autor apresenta o seguinte raciocínio no tópico sobre ambiente sonoro:

O ambiente sonoro de uma sociedade é uma fonte importante de informação. Não é preciso dizer a vocês o quanto o ambiente sonoro do mundo moderno tem se tornado mais barulhento e mais ameaçador. (...) A poluição sonora é um dos grandes problemas da vida contemporânea.

Qualquer pessoa interessada em música deve ter consciência disso. Se ficarmos surdos, simplesmente não haverá mais música. Uma das definições de ruído é que ele é o som que aprendemos a ignorar. E, como nós o temos ignorado por tanto tempo, ele agora foge completamente do nosso controle.

Minha abordagem acerca desse problema trata a paisagem sonora do mundo como uma enorme composição macrocômica. O homem é o seu principal criador. Ele tem o poder de fazê-la mais ou menos bela. O primeiro passo é aprender a ouvir essa paisagem como uma peça de música – ouvi-la tão intensamente quanto se ouviria uma sinfonia de Mozart. Somente quando tivermos verdadeiramente aprendido a ouvi-la é que podemos começar a fazer julgamentos de valor. (SCHAFER, 2011b, p.277, grifos nossos).

O que Schafer quer dizer com tudo isso? Que **som e ruído e música são elementos indissociáveis na formação e transformação da paisagem sonora**. Ignorar o ruído e/ou considerá-lo apenas sob a perspectiva da poluição sonora é fazer uma análise incompleta de paisagem sonora. Portanto, de maneira análoga, ignorar os sons é fazer uma análise geográfica igualmente incompleta da paisagem. O principal entrave talvez esteja no fato de que som é invisível e intangível. Logo, ao que parece, para realizar uma análise global de paisagem,



torna-se imprescindível ao/á geógrafo/a também voltar a atenção a elementos não visuais, não palpáveis e, até mesmo, abstratos ou imateriais da paisagem.

O panorama da geografia da música feito por Lucas Panitz (2010) nos indica que, inicialmente, este campo de estudo, representado mormente por Friedrich Ratzel e seu discípulo Leo Frobenius restringia-se a investigar a distribuição espacial dos instrumentos musicais e as possíveis variações entre eles. Em sua pesquisa sobre difusão e morfologia de tambores usados por povos africanos, Frobenius, juntamente com os colegas etnólogos Fritz Graebner e Wilhelm Schmidt, desenvolve o conceito de “círculos culturais”, que permitiu estabelecer regionalizações no continente, correspondentes aos ciclos de difusão das etnias africanas (Panitz, 2019).

Na França, o pesquisador de maior destaque nesta época foi Georges Gironcourt, que defendia a ideia de que, ao fornecer informações sobre as formas musicais no tempo e no espaço, a Geografia da Música contribuiria para analisar “a fixação e a mobilidade de sociedades e civilizações” (Panitz, 2010, p.50). Ainda segundo Panitz (2010, p.51, grifos nossos), “a principal diferença entre Frobenius e Gironcourt é que enquanto o primeiro reconstituía períodos históricos e pré-históricos através da cultura material, ao segundo também interessavam as formas não materializadas como os ritmos, o canto e as danças tradicionais”.

Atribui-se também aos franceses o foco dado ao território. Neste contexto, Panitz (2010) destaca o trabalho de Jacques Lévy, que estuda o panorama da música erudita europeia, com maior ênfase nos processos sociopolíticos que atravessaram o movimento de vanguarda na música, sobretudo em Viena, terra natal do supracitado compositor serialista Arnold Schoenberg.

Posteriormente, é por meio de Carl Sauer que se introduz o viés analítico-cultural, mas ainda muito voltado para o olhar sobre lugar e localização. Sauer apropria-se do conceito de Áreas Culturais através de seu amigo antropólogo Alfred Kroeber, que por sua vez é pupilo de Franz Boas. No entanto, Lily Kong (1995) pertinentemente pondera que, ainda que representem um avanço conceitual em relação aos alemães e franceses, estes estudos da escola de Berkeley ainda não apresentavam sofisticação teórica e tampouco metodológica.

A renovação na geografia cultural daria lastro a abordagens mais abrangentes e críticas. Os contornos disso são impetrados a partir da realização de congressos promovidos por associações de geógrafos, bem como da edição de uma série de publicações coletivas. E dentre as vertentes realimentadas (ou originalmente surgidas) estaria o campo dos estudos da música. A música, enquanto fenômeno geográfico e social, começaria a ser explorada sob



múltiplas facetas e, às vezes, dentro de um panorama bastante pluridisciplinar. Ilustra o fato o importante livro “*The Place of Music*”, organizado por Leyshon, Matless e Revill (1998) a partir da Conferência homônima que reuniu pesquisadores de várias áreas e partes do mundo, em 1997.

Após a conferência, outros nomes desta cena de uma nova e efervescente geração de pesquisadores são Peter Nash e George Carney (1996), que estabeleceriam sete eixos temáticos que, acreditavam, seriam norteadores das investigações em geografia da música na contemporaneidade. Paralelamente, ganha relevo também a agenda de pesquisa proposta pela geógrafa singapurense Lily Kong (1995), que advoga pela multidisciplinaridade nos estudos musicais – tradicionalmente vinculados à antropologia e à sociologia –, incorporando ao escopo teórico da geografia cultural renovada sobretudo a música popular. Para isso, a autora sugere a inclusão de temas como: o conteúdo político engendrado tanto no contexto, quanto na forma e conteúdo musicais; a questão da música enquanto ferramenta de formação/afirmação de identidade(s); a música enquanto instrumento ideológico do imperialismo e da globalização. Outro ponto importante levantado por kong (1995) é a questão econômica vinculada ao fazer musical, que, em vários países, configura-se como uma expressiva atividade produtiva⁶, seja pela via das atividades artístico-culturais, seja pela via do turismo.

No Brasil, a pedra fundamental da Geografia da Música foi a dissertação de mestrado de João Baptista Mello defendida em 1991. Nas pesquisas brasileiras predominam as abordagens humanística, social e cultural renovada. Conceitos como espaço vivido, geograficidade, lugar, território e região costumam ser os mais aplicados pelos geógrafos brasileiros (Panitz, 2010). Para os fins da nossa proposta científica, destacam-se os trabalhos de Alessandro Dozena, Lucas Panitz, Salete Kozel e Marcos Torres.

Uma questão relevante observada por Panitz (2012) é que o enfoque humanístico e a intersecção com a literatura levaram as pesquisas brasileiras em geografia da música a restringirem-se ao “tratamento dos significados construídos através das **letras das canções**” (PANITZ, 2012, p.5). Assim, mostra-se patente a necessidade de expandir os limites investigativos.

Ao tratar da questão da música, Torres & Kozel (2010) propõem uma visão mais aprofundada da sua presença na paisagem sonora, pois os autores compreendem que: 1. a música, assim como outras linguagens artísticas, é produzida a partir de processos de mimetismo dos

⁶ A esse respeito, a Dissertação de Mestrado de Nina Puglia Oliveira (2014) faz uma análise socioespacial do mercado de música em Brasília-DF, Brasil. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16210>



sons naturais; 2. existe uma relação dialética entre música e paisagem sonora, pois a música é formada a partir da assimilação dos sons do ambiente, mas, uma vez elaborada e executada, passa a também ser um elemento formador da paisagem sonora. 3. admitem que “o estudo da música ainda deve levar em consideração os demais constituintes da paisagem sonora, do lugar, como elementos para se pensar nas primeiras bases sonoras fornecidas aos músicos” (TORRES & KOZEL, 2010, p.129) e também admitem o ruído como um desses elementos, citando, inclusive, a geografia dos ruídos de Frédéric Roulier (1999). Tais observações são as que mais se aproximam da visão defendida pelas autoras deste artigo.

Para colaborar com o aprofundamento teórico da geografia sobre paisagem sonora, a hipótese que se levanta aqui é que para incorporar os fenômenos sonoros à análises de cunho geográfico sobre paisagem sonora é necessário recorrer a recursos epistemológicos pouco usuais mesmo para a Geografia, como a superação da dicotomia entre geografia física e humana e a adoção de um olhar sistêmico na investigação geográfica.

CONVERGÊNCIA: ESTÁDIO DE FUTEBOL, RÁDIO E A DIFUSÃO DA PAISAGEM SONORA: UM ESTUDO DE CASO DO FUTEBOL GAÚCHO

O futebol chegou ao Brasil através dos ingleses e nos dias atuais, de norte a sul, milhões de pessoas acompanham campeonatos das mais diferentes escalas, sejam eles estaduais ou mesmo mundiais. No Rio Grande do Sul, nota-se a existência de dois grandes clubes: O Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense (no decorrer deste texto apenas chamado de Grêmio) e o Sport Club Internacional (aqui nomeado como Internacional). Próximo do ano de fundação dos clubes (1903 e 1909 respectivamente), as primeiras rádios chegaram ao Rio Grande do Sul, sendo possível assim uma melhor associação entre futebol, rádio e a paisagem sonora.

Optou-se ainda pela construção esportiva, como estudo de caso, pois o estádio de futebol é um espaço carregado dos mais diversos sentimentos, alcançando dimensões que vão além do esporte. É na construção esportiva que grupos culturais apoiam seus respectivos times, gritando coletivamente hinos conhecidos pela torcida ou mesmo emitindo xingamentos individualmente. É claro que esses são apenas alguns exemplos de sons típicos de um estádio, já que o mesmo possui outros tantos sons característicos, existindo ali uma paisagem sonora única.



A justificativa pela escolha ainda se dá já que, ao se tratar de convergência, ainda entende-se que a fidelidade dos torcedores ao time de coração, além de encher edificações esportivas, proporciona uma audiência fiel e considerável nas transmissões futebolísticas, seja através da internet, televisão ou rádio. É interessante com essa afirmativa notar que os sons gerados no estádio conseguem chegar a outros ambientes através dos meios aqui já citados.

No presente estudo, escolheu-se dar um maior destaque ao rádio, pois o aparelho sonoro tem um forte vínculo com o espectador de futebol, pois para Giacomello:

O rádio é um meio de comunicação mais democrático e está presente em locais onde a TV não pode se fazer presente, como por exemplo, no carro e no trabalho. A sua popularização ocorreu praticamente no mesmo período no qual o futebol brasileiro começou a despontar no exterior, tornando-se naquele momento, a única maneira de se acompanhar os jogos à distância. Este fato colaborou muito para a sua identificação com o torcedor de futebol e, também, para a criação de um discurso próprio, que agradou o povo brasileiro. (GIACOMELLO, 2008, p. 82).

É interessante perceber na fala de Giacomello que o rádio está presente em locais como o carro ou mesmo o trabalho. Ou seja, o aparelho, através do som, consegue fazer com que uma partida de futebol seja ouvida a quilômetros de onde a mesma está acontecendo, fazendo com que exista uma difusão da paisagem sonora futebolística. Assim, trata-se de um típico caso de esquizofonia destrito por Schafer (2001^a).

Vale ainda lembrar que o rádio, diferentemente da televisão, por exemplo, apresenta características muito mais regionais. As emissoras de rádio, mesmo quando filiadas a grandes redes de TV, acompanham quase que exclusivamente os times da cidade ou região. Além disso, até os dias atuais, nota-se que o rádio continua sendo ferramenta comum para que torcedores gaúchos acompanhem seus times, sendo inclusive visto em estádios. O rádio então se mostra tendo um papel importante de difusor espacial dessa paisagem sonora gerada nas construções esportivas.

Para Furlanetto “A paisagem reflete a dimensão simbólica das construções socioespaciais, a forma como o homem se relaciona com seu meio e o sentido a ele atribuído” (FURLANETTO, 2017, p. 18). É na paisagem encontrada dentro de um estádio de futebol que se percebe que o local vai além de uma mera construção onde se acontece uma partida de futebol. Nele se encontram diversos simbolismos que afirmam a identidade de um grupo, ligados pelo amor a um clube.

Atualmente é nítida a relação entre o esporte e o rádio. A narração de uma partida de futebol é um espetáculo eminentemente radiofônico (GUERRA, 2006, p 10), e como afirma Giacomello (2008), foi de fundamental importância o encontro do futebol com o rádio, pois o



aparelho radiofônico foi o precursor da mídia com o esporte, identificando-se, sobretudo com o futebol, e se tornando assim um importante veículo de massificação. Além disso, desde o seu início, o rádio surge com características mais regionalistas que outros meios, fazendo também através do som, com que seus ouvintes conheçam, bem as frases ditas após um gol (ou a perda dele) e os próprios radialistas que através do aparelho sonoro transmitem ao ouvinte todo o ambiente do estádio, inclusive a sua paisagem sonora.

Os narradores, para isso, recorrem a técnicas de narração, inclusive no momento do gol. Para Giacomello (2008, p. 59, grifo nosso):

Com o decorrer dos anos, o gol, momento máximo do futebol, ganhou novos contornos. Utilização de vinhetas, execução de parte do hino do clube que marcou o gol, o nome do jogador autor do gol repetido várias vezes, são alguns dos recursos utilizados pelos narradores atuais, na tentativa de potencializar as emoções dos torcedores nesse momento sublime.

Sobre o amalgama sonoro que o rádio tenta transmitir ao público levando para as pessoas a paisagem sonora do estádio, Götz diz:

Em 1966, o rádio passou a utilizar o sistema estereofônico, isto é, começou a trabalhar com dispositivos de duplos canais, valorizando e permitindo a captação, no caso das gravações, e a emissão de diferentes elementos de som. A valorização dos elementos sonoros tornou-se uma tônica nos anos seguintes. Passou-se a partir dos anos 1970, com maior ênfase nos anos 1980 até a atualidade, a distribuição de microfones ambiente, sobretudo próximo aos torcedores. Com a mobilidade proporcionada pelo avanço tecnológico, que permitiu uma movimentação cada vez mais livre dos repórteres esportivos, os próprios profissionais passaram a incrementar o conteúdo, compreendendo que o som também pode ser uma informação (GÖTZ, 2020, p. 73, grifo nosso).

Por se entender que o som é também uma informação, como explica a citação acima, o estádio de futebol possui características de uma paisagem sonora que comunica diversas delas, ainda segundo Götz:

Há uma série de exemplos de muitos repórteres que começaram a executar e que, ainda hoje, utilizam recursos sonoros em uma jornada esportiva, como: A captação de um efeito durante uma cobrança de escanteio. Enquanto o narrador descreve oralmente, o impacto do chute na bola enriquece o momento. O ruído emitido pelo apito do árbitro. Os gritos dos treinadores à beira do gramado. A pancada da bola ao chocar-se com a trave. Os ruídos de uma forte tormenta durante a disputa de um jogo. Os sons dos alto-falantes do estádio. São exemplos de recursos que, ao longo do processo evolutivo das jornadas e da tecnologia, passaram a se tornar elementos presentes nas transmissões (GÖTZ, 2020, p. 73 e 73, grifo nosso).



Além dos sons característicos do estádio de futebol, estes ainda possuem características que os tornam mais únicos: a torcida. São os/as torcedores/as que ao cantar as mais diversas músicas exaltando seu time afetam a apreciação do que ocorre no ambiente, pois, para Schafer (2011), tendemos a associar certas manifestações a certas pessoas ou grupos e isso afeta a nossa apreciação, como já dito. Essa apreciação pode ser afetada positivamente (no caso de pessoas que torcem para o mesmo clube) ou negativamente (torcedores do time rival). É ainda um diferencial encontrado nos estádios aqui estudados, gritos como “Ah, eu sou gaúcho!”, quando um dos clubes joga com times de outros estados do Brasil, fazendo com que a paisagem sonora, além de chegar a outros ambientes, aumentem a ideia de um regionalismo sul-rio-grandense.

A paisagem sonora contribui ainda na criação de identidades coletivas, que ao partilharem um mesmo local com sons que alimentam a simetria entre eles, aumentam essa união entre os membros de um grupo cultural.

Sobre a relação entre cultura e paisagem sonora, Furlanetto afirma que:

A paisagem cultural é multissensorial, possui formas, sons, odores, sabores, cores e texturas. Investigar a paisagem sonora significa destacar o elemento sonoro da paisagem cultural. Os sons, os ruídos, as vozes, as músicas, enfim, os sons do meio ambiente e os sons dos homens ou por eles criados constituem a paisagem sonora de determinados lugares (FURLANETTO, 2017, p. 20).

Por fim, como observado no presente artigo, de fato o som é algo extremamente presente em uma partida de futebol, sendo importante o seu estudo. Conclui-se ainda que a paisagem sonora reafirma a identidade de um grupo cultural. No caso do futebol, mostra como o esporte demonstra ter alguns aspectos semelhantes com o da sociedade. No caso do Rio Grande do Sul, um regionalismo visto dentro e fora dos estádios. Além disso, reforça os laços da torcida, que junta, empurra o time para a vitória, fazendo com que o estádio também seja um local em que milhares de pessoas se sintam pertencentes ou mesmo tratem como uma segunda casa e o som produzido no mesmo seja ouvido há quilômetros de distância a partir do rádio como difusor espacial desta paisagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do panorama aqui apresentado sobre análise de paisagem e a questão da paisagem sonora, ressaltamos a importância do campo da Geografia Sônica para a ciência



geográfica. Entendemos que uma maior ênfase nos fenômenos sonoros pode proporcionar análises de paisagem mais robustas que, doravante, contribuam para uma apreensão mais precisa do espaço geográfico em toda a sua complexidade.

Os estudos sobre música e futebol tem mostrado o protagonismo dos elementos sonoros na configuração e no comportamento espaciais, seja a paisagem sonora um elemento que emerge da interconexão da dimensão física com as dimensões orgânica e cultural e que retroalimenta essa dinâmica, seja a paisagem sonora um elemento engendrado a partir da convergência da força de um geossímbolo, o estádio, aliado à potência difusora de um veículo como o rádio.

Como nos propõe Dardel (2015),

conhecer o desconhecido, atingir o inacessível, a inquietude geográfica precede e sustenta a ciência objetiva. Amor ao solo natal ou busca por novos ambientes, uma relação concreta liga o homem (*sic.*) à Terra, uma geograficidade (*géographicité*) do homem (*sic.*) como modo de sua existência e de seu destino. (DARDEL, 2015, p.1-2).

Portanto, seja qual for a mirada analítica pretendida no estudo espacial, um fato incontestado é que o espaço é formado também por elementos sonoros, além de outros, que ultrapassam a escala humana e adentram o universo dos fenômenos quânticos. Nesse sentido, a investigação destes fenômenos só pode nos levar a um conhecimento mais aprofundado e global do espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CLAVAL, P. *A volta do cultural na geografia*. Revista Mercator, ano 01, número 01, p. 19-28, 2002).

CORRÊA, Roberto L. ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998.

DARDEL, Eric. *O homem e a Terra: natureza da realidade geográfica*. Trad.: Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GIACOMELLO, Sérgio Luís. *Sintonizando emoções, o futebol e o rádio: uma viagem nas ondas da mídia radiofônica*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. Campinas, 2008.

GUERRA, Márcio de Oliveira. *Rádio x TV: O jogo da narração: a imaginação entra em campo e seduz o torcedor*. Tese (doutorado em comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006.



HELMHOLTZ, H. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Nova Iorque: Dover Publications., 1954. (1885) Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=o6YSpMn-h3UC&lpg=PP1&hl=pt-BR&pg=PA11#v=onepage&q=%20pitch%20depends%20solely&f=false>

MACH, Ernest. *The analysis of the sensations and the relation of the physical to the psychological*. Nova Iorque: Dover Publications, 1959. (1898)

PANITZ, L. M. *Por uma geografia da música. O espaço geográfico da música popular platina*, Dissertação de Mestrado em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27035/000762181.pdf>

_____. *Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil*. Para Onde!?, Volume 6, Número 2, p. 110, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/paraonde/article/viewFile/36474/23889>

POCOCK, Douglas. (1989). Sound and the Geographer. In: *Geography*, 74(3), 193-200. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40571667>.

ROULIER, Frédéric. 1999. *Pour une géographie des milieux sonores*. In: *Cybergeog: European Journal of Geography, Environnement, Nature, Paysage*, 71. Acessado em 27 de junho de 2019.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia*. São Paulo: Hucitec, 1988.

SAUER, Carl. O. *A morfologia da paisagem*. In: CORRÊA, Roberto L. ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1998, p.12-74.

SCHAFER, Raymond M. *A Afinação do Mundo*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011a.

_____. *O Ouvido Pensante*. 2. ed. São Paulo: UNESP, 2011b.

SCHIER, Raul A. *Trajatória do conceito de paisagem na Geografia*. Revista. RA'É GA, n. 7, p. 79-85. Curitiba: Editora UFPR, 2003.

TORRES, M. KOZEL, S. *Paisagens sonoras: possíveis caminhos aos estudos culturais em Geografia*. In: Revista RA'É GA, Curitiba, n. 20, p. 123-132, 2010. R. RA'É GA, Curitiba, n. 20, p. 123-132, 2010. Editora UFPR.

TUAN, Y.-F. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980 (1973).

UIMONEN, H. *Pure Geographer: observations on J. G. Granö and soundscape studies*. The Journal for Acoustic Ecology. Pioneers, Pathfinders and Earcleaners. 2008, vol 8, n.1. pp.14-16.

WATERMAN, E. *Sound Escape: sonic geography remembered and imagined*. *Ecumene* n°7, vol.1, p. 112-115, 2000.