

***Sons que afetam:
dopamina, escuta ecológica e práticas sonoras de
resistência na sociedade do cansaço***

Sounds that Affect:

Dopamine, Ecological Listening, and Sonic Practices of Resistance in the Burnout Society

Anselmo Guerra

UFG - Universidade Federal de Goiás

E-mail: anselmo@ufg.br



C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2322584898095049>



Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9865-1386>

Recebido em: 17/03/2026

Aprovado em: 08/08/2026

RESUMO

Este artigo propõe uma análise crítica dos modos contemporâneos de afetação sonora, situando a música e o design de som no contexto da chamada sociedade do cansaço (Han 2015). Argumenta-se que a experiência sonora tem sido progressivamente funcionalizada como tecnologia de regulação afetiva, orientada por lógicas de estimulação rápida, previsibilidade e consumo imediato — sintetizadas aqui no conceito de *fast sound*. A partir do diálogo com a teoria da escuta, a psicologia transpessoal e paradigmas ecológicos inspirados em Viktor Schauberger e Ernst Götsch, o texto distingue dois regimes de afetação sonora: um regime dopaminérgico, baseado na captura da atenção e na resposta imediata, e outro regime ecológico, fundado em processos de duração, ressonância e relação. Como contribuição central, propõe-se a noção de escuta ecológica como prática estética, ética e perceptiva, capaz de tensionar os modelos dominantes de consumo sonoro, especialmente no âmbito das mídias audiovisuais e das plataformas digitais. Ao articular reflexão teórica e práticas composicionais — incluindo espacialização tridimensional, trajetórias paramétricas e gestos espectromorfológicos —, o artigo sugere que a criação sonora pode operar como forma de resistência aos regimes de saturação sensorial e de modulação afetiva, abrindo espaço para experiências mais complexas de atenção, presença e transformação.

PALAVRAS-CHAVE

Escuta ecológica; Dopamina; Música e mídia; Afetação sonora; Economia da atenção; Música eletroacústica.

ABSTRACT

This article proposes a critical analysis of contemporary modes of sonic affect, situating music and sound design within the context of the so-called burnout society (Han, 2015). It argues that sonic experience has increasingly been functionalized as a technology of affective regulation, driven by logics of rapid stimulation, predictability, and immediate consumption—here synthesized in the concept of fast sound. Drawing on theories of listening, transpersonal psychology, and ecological paradigms inspired by Viktor Schauberger and Ernst Götsch, the article distinguishes between two regimes of sonic affect: a dopaminergic regime, based on attention capture and immediate response, and an ecological regime, grounded in processes of duration, resonance, and relationality. As its central contribution, the article proposes the concept of ecological listening as an aesthetic, ethical, and perceptual practice capable of challenging dominant models of sonic consumption, particularly within audiovisual media and digital platforms. By articulating theoretical reflection with compositional practices—including three-dimensional spatialization, parametric trajectories, and spectromorphological gestures, the article suggests that sound creation can function as a form of resistance to regimes of sensory saturation and affective modulation, fostering more complex experiences of attention, presence, and transformation.

KEYWORDS

Ecological listening; Dopamine; Music and media; Sonic affect; Attention economy; Electroacoustic music.

1. Introdução

Nas primeiras décadas do século XXI, a intensificação dos fluxos informacionais e a consolidação das plataformas digitais reconfiguraram profundamente os modos de escuta e de experiência sonora. Em um contexto marcado pela aceleração do tempo, pela fragmentação da atenção e pela constante demanda por desempenho, o som — e, em particular, a música — passa a desempenhar um papel central como dispositivo de regulação afetiva. Playlists para concentração, trilhas para relaxamento, paisagens sonoras imersivas e aplicativos de meditação compõem um ecossistema no qual a escuta é frequentemente orientada por finalidades funcionais: reduzir a ansiedade, aumentar a produtividade, induzir estados de foco ou promover relaxamento imediato.

Esse cenário pode ser compreendido à luz da noção de sociedade do cansaço, formulada por Byung-Chul Han (2015), segundo a qual o sujeito contemporâneo, longe de ser reprimido por forças externas, encontra-se imerso em um regime de autoexploração e de positividade excessiva. Nesse contexto, a experiência estética tende a ser capturada pela lógica do desempenho, tornando-se uma ferramenta de otimização subjetiva. O som, assim, deixa de operar como campo de escuta e passa a funcionar como tecnologia de modulação emocional, inserida em circuitos de consumo e de regulação do comportamento.

Paralelamente, observa-se a emergência de uma cultura sonora orientada pela lógica da estimulação contínua, na qual a música se aproxima de uma espécie de “droga leve” — um agente capaz de produzir efeitos rápidos e previsíveis sobre estados mentais e fisiológicos. Essa analogia, embora não seja inédita na história da música, adquire novos contornos no ambiente digital contemporâneo, onde algoritmos, interfaces e práticas de consumo favorecem a repetição, a previsibilidade e a resposta imediata. Nesse sentido, pode-se falar em um regime de escuta orientado por mecanismos análogos aos circuitos dopaminérgicos, no qual o valor do som está frequentemente associado à sua capacidade de gerar estímulos rápidos, recompensas sensoriais e regulação afetiva instantânea.

Diante desse quadro, coloca-se uma questão central: que tipo de relação estamos estabelecendo com o som na contemporaneidade? Estaríamos diante de uma redução da escuta a uma função instrumental — voltada à gestão de estados internos — ou ainda seria possível conceber práticas sonoras que escapem a essa lógica, instaurando outras formas de atenção, presença e experiência?

Este artigo propõe uma reflexão crítica sobre os regimes contemporâneos de afetação sonora, tendo como eixo a tensão entre uma escuta orientada pela lógica dopaminérgica — caracterizada pela estimulação rápida, pela previsibilidade e pelo consumo funcional — e a possibilidade de uma escuta ecológica, entendida como uma prática relacional, situada e sensível aos fluxos e às dinâmicas do ambiente. A partir do diálogo com a música eletroacústica, a psicologia transpessoal e os paradigmas ecológicos de autores como Viktor

Schauburger¹ e Ernst Götsch², busca-se investigar de que modo a criação sonora pode operar não apenas como dispositivo de estímulo, mas também como campo de transformação perceptiva e de resistência estética.

Mais especificamente, o artigo tem como objetivo analisar criticamente a funcionalização contemporânea do som como tecnologia de regulação afetiva e propor, em contrapartida, uma abordagem baseada na noção de escuta ecológica, capaz de rearticular as relações entre som, corpo e ambiente. Para tanto, parte-se da hipótese de que a música, longe de ser apenas um elemento ornamental nos meios audiovisuais, constitui um componente central de um sistema intersemiótico que articula poética, política e subjetividade, desempenhando um papel decisivo na produção e na modulação das experiências sensoriais contemporâneas.

Ao articular referências teóricas e práticas composicionais, este trabalho busca contribuir para o debate sobre música, mídia e afetos na sociedade do cansaço, propondo uma reconfiguração da escuta que ultrapasse os limites da estimulação e da funcionalidade, em direção a uma experiência mais complexa, crítica e ecologicamente situada.

2. Música como “droga”: do ritual ao fast sound

A associação entre som e alterações dos estados de consciência atravessa diversas culturas e períodos históricos, manifestando-se tanto em práticas ritualísticas quanto em contextos terapêuticos e artísticos. Em sociedades tradicionais, o uso do som — especialmente por meio de percussões repetitivas, vocalizações e padrões rítmicos específicos — esteve frequentemente vinculado a experiências coletivas de transe, cura ou expansão da consciência. Nesses contextos, o efeito do som não pode ser dissociado de um conjunto mais amplo de condições: preparação corporal, organização espacial, participação comunitária e sequências temporais cuidadosamente estruturadas.

Um contraponto interessante à lógica contemporânea do consumo sonoro pode ser observado nas práticas de respiração holotrófica desenvolvidas por Stanislav Grof. Nesses contextos, a música não atua como um estímulo isolado destinado a produzir efeitos imediatos, mas integra um dispositivo mais amplo que envolve preparação corporal, organização espacial, temporalidade específica e interação coletiva (Grof 2008). O contraste é significativo: enquanto a chamada "farmacologia auditiva" contemporânea tende a

¹ Viktor Schauburger (1885–1958) foi um naturalista e inventor austríaco, conhecido por suas teorias sobre os fluxos naturais, especialmente o comportamento da água em movimentos espirais e vorticiais. Sua obra propõe uma abordagem alternativa à tecnologia moderna, baseada na imitação dos processos naturais.

² Ernst Götsch (1948–) é um pesquisador suíço radicado no Brasil, reconhecido pelo desenvolvimento da agricultura sintrópica, um sistema agroflorestal fundamentado na sucessão ecológica e na regeneração de ecossistemas.

oferecer experiências sonoras prontas para consumo instantâneo, os processos descritos por Grof dependem de condições relacionais complexas e de um engajamento prolongado do participante. A comparação evidencia uma diferença fundamental entre o uso do som como ferramenta de indução de estados e sua transformação em mercadoria afetiva de consumo rápido.

Em contraste, observa-se, na contemporaneidade, uma tendência crescente à descontextualização e individualização da escuta, especialmente mediada por plataformas digitais. A música e os sons ambientais passam a ser consumidos de forma fragmentada, sob demanda e orientados por finalidades específicas: aumentar a produtividade, reduzir a ansiedade, melhorar o foco ou induzir estados de relaxamento. Esse deslocamento implica uma transformação significativa: o som deixa de ser uma experiência situada e compartilhada para se tornar um produto funcional, portátil e modular.

Nesse contexto, propõe-se o termo *fast sound*³ para designar essa forma de consumo sonoro, caracterizada pela rapidez, pela previsibilidade e pela instrumentalização afetiva. Assim como o *fast food* privilegia a eficiência e a padronização em detrimento da complexidade sensorial e nutricional, o *fast sound* opera por meio de estímulos imediatos, facilmente assimiláveis e voltados à obtenção de efeitos específicos. Trata-se de uma escuta que privilegia a resposta rápida em detrimento da atenção prolongada, favorecendo ciclos curtos de satisfação e repetição.

Exemplos contemporâneos dessa lógica podem ser observados em playlists algorítmicas amplamente difundidas por plataformas de streaming, como Deep Focus, Peaceful Piano ou Lo-Fi Beats, disponibilizadas pelo Spotify e reproduzidas em inúmeras variantes no YouTube. Nessas coleções, a estabilidade tímbrica, a repetição de padrões harmônicos e a baixa variabilidade dinâmica tendem a favorecer a manutenção de estados específicos de concentração, relaxamento ou produtividade. O som deixa de ser necessariamente objeto de escuta ativa para tornar-se uma ferramenta funcional de gestão da atenção e do desempenho.

Essa transformação também pode ser compreendida sob a perspectiva histórica dos meios sonoros. Como demonstra Jonathan Sterne (2003; 2012), os formatos de escuta e as tecnologias de reprodução sonora não são neutros, mas moldam profundamente as formas de percepção e de relação com o som. A compressão digital, a portabilidade dos dispositivos e a lógica das plataformas contribuíram para a constituição de um regime de escuta orientado pela conveniência, pela personalização e pela fragmentação. Nesse cenário, o som torna-se cada vez mais adaptado às dinâmicas da vida cotidiana acelerada, atuando como uma interface contínua entre o sujeito e o ambiente mediado.

³ O termo *fast sound* é proposto neste artigo por analogia ao conceito de *fast food*, referindo-se a formas de consumo sonoro caracterizadas pela rapidez, padronização e orientação a efeitos imediatos, frequentemente dissociadas de contextos relacionais mais amplos.

Por outro lado, essa lógica não pode ser dissociada das transformações mais amplas do capitalismo contemporâneo. Mark Fisher (2009) aponta que o capitalismo tardio opera não apenas sobre a produção de bens, mas também sobre a modulação dos afetos, produzindo sujeitos constantemente engajados em ciclos de excitação, ansiedade e esgotamento. Nesse contexto, a música e o design sonoro participam ativamente daquilo que se poderia chamar de *economia afetiva*, na qual estados emocionais são produzidos, regulados e consumidos como parte integrante das dinâmicas de mercado.

Complementarmente, Yves Citton (2014) argumenta que vivemos em uma economia da atenção, na qual a capacidade de captar, manter e direcionar a atenção torna-se um recurso central. A proliferação de estímulos sonoros — notificações, trilhas, ambientes imersivos — insere-se nesse regime como estratégia de captura e de orientação da percepção. Nesse sentido, o *fast sound* pode ser compreendido como um dispositivo que não apenas responde às demandas do sujeito contemporâneo, mas também contribui para moldar seus padrões de atenção e sensibilidade.

A convergência entre esses fatores — plataformas digitais, economia da atenção e modulação afetiva — aproxima a experiência sonora contemporânea de uma lógica quase farmacológica, na qual o som é utilizado como agente de regulação de estados internos. Contudo, diferentemente das práticas ritualísticas ou terapêuticas, essa "farmacologia auditiva" opera frequentemente de forma descontextualizada, individualizada e voltada ao consumo imediato. O resultado é uma escuta que tende à superficialidade, à repetição e à previsibilidade, reforçando os circuitos de estimulação rápida característicos da sociedade do cansaço.

Diante desse cenário, torna-se fundamental questionar: até que ponto essa forma de escuta amplia nossas capacidades perceptivas e sensíveis? E em que medida ela contribui para a manutenção de um regime de atenção fragmentada e de dependência de estímulos constantes? Essas questões abrem caminho para a investigação de alternativas que não rejeitem o potencial afetivo do som, mas o reinscrevam em contextos mais amplos de experiência, relação e transformação — tema que será desenvolvido nas seções seguintes.

3. Regimes de afetação sonora: entre dopamina e ecologia da escuta

Se a seção anterior procurou demonstrar como a experiência sonora contemporânea passou a ser atravessada por dinâmicas de aceleração, captura da atenção e consumo funcional, torna-se necessário examinar, de forma mais detalhada, os diferentes modos pelos quais o som produz afetações sobre os sujeitos.

A partir das transformações apontadas, propõe-se compreender a experiência sonora contemporânea como estruturada por diferentes regimes de afetação, isto é, modos

específicos pelos quais o som atua sobre o corpo, a atenção e a sensibilidade. Esses regimes não são apenas formas de organização estética, mas também configuram verdadeiros modelos de relação entre sujeito, tecnologia e ambiente, implicando dimensões perceptivas, cognitivas e políticas.

Neste artigo, distinguem-se, de modo analítico, dois regimes predominantes: um regime dopaminérgico, orientado pela estimulação rápida e pela recompensa imediata, e um regime ecológico de escuta, baseado em processos de ressonância, duração e relação.

3.1 O regime dopaminérgico: estímulo, repetição e captura da atenção

O que aqui se denomina *regime dopaminérgico* não se refere diretamente a uma explicação neurocientífica estrita, mas sim a uma metáfora operativa que descreve a lógica de funcionamento de grande parte das experiências sonoras contemporâneas. Trata-se de um regime caracterizado pela busca por respostas rápidas, previsíveis e reiteradas, frequentemente associadas à sensação de prazer, de excitação ou de alívio.

Nesse contexto, o som é concebido como um gatilho de estados afetivos específicos, projetado para maximizar sua eficácia como estímulo. Estruturas repetitivas, progressões previsíveis, reforço rítmico e padrões espectrais estáveis tornam-se recursos privilegiados, pois favorecem a antecipação e a resposta imediata. Tal lógica encontra forte ressonância nas dinâmicas descritas por Citton (2014), nas quais a atenção é continuamente disputada e capturada por estímulos capazes de impor-se de forma rápida e eficaz.

Além disso, como observa Fischer (2009), a cultura contemporânea tende a operar por meio de ciclos de excitação e esgotamento, nos quais o sujeito é constantemente estimulado, mas raramente encontra condições para uma experiência prolongada ou transformadora. No campo sonoro, isso se traduz na proliferação de conteúdos que visam manter o engajamento contínuo — playlists infinitas, loops, trilhas funcionais — reforçando uma escuta orientada pela manutenção do estado, e não pela sua transformação.

No campo audiovisual, estratégias semelhantes podem ser observadas em produções contemporâneas de grande circulação. Em filmes como *Dune*, de Denis Villeneuve, ou em inúmeros trailers cinematográficos atuais, o desenho sonoro frequentemente recorre a drones de alta intensidade, ao reforço espectral das frequências graves, a crescendos contínuos e à pulsação rítmica persistente para sustentar estados prolongados de tensão e expectativa. Embora tais recursos possuam relevante função estética e narrativa, sua recorrência evidencia uma tendência mais ampla de maximizar o impacto sensorial imediato e captar a atenção do espectador.

Nesse regime, o tempo da escuta tende a ser comprimido, fragmentado e subordinado à lógica da eficiência. O som torna-se um elemento de fundo (*background*) ou uma interface funcional, frequentemente desvinculado de suas dimensões espaciais, gestuais e relacionais. O resultado é uma experiência que privilegia a consumibilidade do som em detrimento de sua complexidade, reduzindo-o a um vetor de modulação afetiva.

3.2 O regime ecológico: duração, ressonância e relação

Em contraposição, propõe-se a noção de um regime ecológico de escuta, no qual o som não é reduzido a um estímulo, mas compreendido como um processo relacional e dinâmico. O termo "ecológico" não se refere apenas à presença de sons naturais, mas também a uma forma de organização baseada na interdependência, no fluxo e na coevolução, em analogia com os sistemas vivos.

Nesse regime, a escuta é concebida como prática situada, envolvendo não apenas o ouvido, mas também o corpo, o espaço e o tempo. Em vez de respostas imediatas, privilegiam-se processos de duração e transformação gradual, nos quais o ouvinte é convidado a acompanhar variações sutis, mudanças de densidade, deslocamentos espaciais e articulações gestuais. A experiência sonora deixa de ser orientada pela antecipação de recompensas e passa a constituir um campo de atenção expandida.

Exemplos dessa abordagem podem ser encontrados em obras da música eletroacústica e da ecologia acústica. Composições como *Valley Flow* (1979), de Barry Truax, ou trabalhos de Hildegard Westerkamp, baseados na escuta ambiental e na transformação gradual de paisagens sonoras, privilegiam processos de duração, espacialidade e atenção aos detalhes perceptivos. De modo semelhante, diversas obras acusmáticas de Denis Smalley exploram relações espectrais e gestuais que convidam o ouvinte a acompanhar fluxos de transformação contínua, favorecendo uma experiência menos orientada pela recompensa imediata e mais pela imersão em processos de ressonância e descoberta.

Essa perspectiva encontra ressonância tanto nas práticas da música eletroacústica quanto em paradigmas ecológicos mais amplos. Em Viktor Schauburger (2000), por exemplo, os fluxos naturais — especialmente os movimentos em espiral da água — são compreendidos como processos de intensificação energética que não operam por explosão, mas por implosão e por concentração dinâmica. Já em Ernst Götsch, os sistemas agroflorestais são organizados com base na sucessão ecológica e na cooperação entre espécies, enfatizando processos de crescimento e regeneração ao longo do tempo.

Transpostos para o campo sonoro, esses princípios sugerem uma abordagem composicional baseada em fluxos contínuos, trajetórias não lineares e interações complexas, em oposição à lógica segmentada e previsível do regime dopaminérgico. Técnicas como a

especialização tridimensional, o uso de curvas paramétricas (como as de Lissajous) e a modelagem de *gestos espectromorfológicos* permitem construir experiências nas quais o som se comporta menos como objeto e mais como um campo de forças em transformação.

3.3 Entre regimes: tensões e possibilidades

É importante ressaltar que esses dois regimes não são mutuamente exclusivos, mas coexistem e se tensionam nas práticas contemporâneas. Muitas obras audiovisuais, por exemplo, combinam estratégias de estimulação rápida com momentos de suspensão e de duração, explorando diferentes modos de afetação ao longo do tempo.

No entanto, a predominância do regime dopaminérgico nas plataformas digitais e na cultura de consumo impõe desafios importantes à criação sonora. Como produzir experiências que escapem à lógica da captura imediata da atenção? Como sustentar temporalidades mais longas em contextos marcados pela fragmentação? E, sobretudo, como reconfigurar a escuta como prática ativa, crítica e relacional?

Essas questões apontam para a necessidade de repensar não apenas as técnicas composicionais, mas também os modos de circulação e de recepção do som. A proposta de uma escuta ecológica, nesse sentido, não se apresenta como uma solução normativa, mas como uma linha de fuga, uma possibilidade de deslocamento em relação aos regimes dominantes de afetação sonora.

4. Escuta ecológica: fundamentos para uma ontologia relacional do som

A distinção entre regimes dopaminérgicos e ecológicos de escuta conduz naturalmente à questão de quais fundamentos teóricos podem sustentar uma concepção alternativa da experiência sonora.

A noção de escuta ecológica, tal como proposta neste artigo, não se restringe à incorporação de sons naturais nem à tematização ambiental na criação musical. Trata-se, antes, de uma mudança de paradigma na forma de compreender o som: de objeto isolado e manipulável a um processo relacional, dinâmico e situado, em ressonância com os princípios de organização dos sistemas vivos.

Essa perspectiva exige deslocar o foco da escuta, enquanto recepção passiva de estímulos, para uma concepção mais ampla, na qual ouvir implica participar de um campo de relações. Nesse sentido, a escuta ecológica pode ser entendida como uma prática de atenção que se constrói na intersecção entre corpo, ambiente e temporalidade,

aproximando-se de uma ontologia relacional do som — isto é, uma compreensão segundo a qual o som não existe como entidade autônoma, mas como evento emergente de interações.

Tal concepção encontra suporte em diferentes campos do pensamento, sendo particularmente fecunda a articulação com os paradigmas propostos por Viktor Schauberger e Ernst Götsch, cujas investigações, embora situadas em contextos distintos — engenharia natural e agricultura sintrópica, respectivamente —, convergem na valorização dos processos naturais como modelos de organização complexa.

Em Schauberger (2000), a observação atenta dos fluxos da água revelou padrões de movimento baseados em espirais, vórtices e processos de implosão, nos quais a energia não se dissipa, mas se concentra e se intensifica. Em oposição à lógica tecnológica dominante, baseada na explosão, fragmentação e extração, Schauberger propõe uma ciência orientada pela imitação dos movimentos naturais, entendidos como expressões de uma dinâmica vital mais profunda. A natureza, nesse contexto, não é um recurso a ser explorado, mas um sistema de inteligência processual a ser compreendido e acompanhado.

De modo análogo, Ernst Götsch desenvolve a *agricultura sintrópica* (Götsch n.d.) a partir da observação dos processos de sucessão ecológica, nos quais diferentes espécies interagem ao longo do tempo, promovendo a regeneração, o aumento da complexidade e a produção de biomassa. Sua abordagem recusa a ideia de controle externo sobre o sistema, enfatizando, em vez disso, a cooperação entre elementos e a temporalidade expandida como fundamentos da produtividade natural.

A transposição desses princípios para o campo sonoro implica uma reconfiguração radical das práticas de criação e de escuta. Em vez de organizar o som como uma sequência de eventos discretos e controláveis, a escuta ecológica sugere a construção de campos sonoros contínuos, nos quais as transformações emergem de interações internas ao próprio sistema. O foco desloca-se da manipulação de parâmetros isolados para a configuração de condições que favoreçam o surgimento de comportamentos complexos.

Nesse contexto, a noção de *imitação dos movimentos naturais*⁴ não deve ser entendida como mera representação ou mimese superficial de fenômenos naturais, mas como incorporação de princípios dinâmicos — fluxo, variação, interdependência, não linearidade — à própria estrutura do som. Trata-se de compor não “sons da natureza”, mas, segundo a lógica da natureza, de permitir que o material sonoro desenvolva trajetórias que escapem à previsibilidade e ao controle absoluto.

Essa abordagem encontra ressonância nas práticas da música eletroacústica e acusmática, especialmente nas teorias de Pierre Schaeffer (1966) e Denis Smalley (1997),

⁴ A expressão “imitação dos movimentos naturais” refere-se, neste contexto, não à reprodução figurativa de fenômenos naturais, mas à incorporação de seus princípios dinâmicos — como fluxo, não linearidade e interdependência — na organização dos processos sonoros.

que já apontavam para a importância da escuta reduzida e da análise das morfologias sonoras. No entanto, a proposta aqui delineada busca ir além de uma taxonomia dos objetos sonoros, enfatizando a dimensão processual e ecológica da escuta, na qual o som é percebido como um fluxo em transformação, e não como uma entidade estática.

Ao mesmo tempo, a escuta ecológica implica uma reconfiguração da relação entre o sujeito e o ambiente. As dicotomias tradicionais — som e corpo, sujeito e objeto, estímulo e resposta — tornam-se insuficientes para dar conta da complexidade da experiência sonora. Em seu lugar, propõe-se uma compreensão em que o ouvinte é parte integrante do campo sonoro, participando ativamente de sua constituição. Ouvir, nesse sentido, é também ser afetado e afetar, em um processo contínuo de troca.

Dessa forma, a escuta ecológica apresenta-se não apenas como uma proposta estética, mas também como uma postura ética e epistemológica que questiona os modos dominantes de produção e consumo do som. Ao privilegiar processos de duração, atenção e relação, ela oferece uma alternativa aos regimes de afetação baseados na estimulação imediata, abrindo espaço para experiências que não visam apenas à excitação, mas também à ampliação da sensibilidade e da consciência perceptiva.

5. Implicações para a criação sonora: composição como prática de resistência

Se a escuta ecológica pode ser entendida como uma alternativa conceitual aos regimes dominantes de afetação sonora, resta investigar como esses princípios podem se traduzir em práticas concretas de criação musical.

Como argumentado nas seções anteriores, a experiência sonora contemporânea encontra-se amplamente capturada por um regime de afetação orientado pela estimulação rápida e pela funcionalização afetiva, torna-se necessário investigar de que modo a prática composicional pode operar como espaço de deslocamento e resistência. Nesse contexto, a criação sonora deixa de ser apenas produção de conteúdos e passa a configurar-se como prática crítica, capaz de tensionar os modos dominantes de escuta e propor outras formas de relação com o som.

Uma primeira implicação diz respeito à própria organização temporal da experiência sonora. Em oposição à lógica do *fast sound*, baseada em ciclos curtos de estímulo e resposta, a composição pode investir em temporalidades dilatadas, nas quais a transformação ocorre de forma gradual e não linear. Esse tipo de abordagem exige uma escuta que não se orienta pela antecipação de eventos, mas pela atenção às *micro variações* e às dinâmicas internas do som. A duração, nesse sentido, não é apenas uma extensão temporal, mas também uma condição para o surgimento de processos perceptivos mais complexos.

Do ponto de vista técnico, esse deslocamento implica repensar os próprios instrumentos e modelos de síntese. A predominância de estruturas baseadas em envoltórias do tipo ADSR (*Attack, Decay, Sustain, Release*), amplamente difundidas na síntese sonora digital, tende a reforçar uma concepção segmentada e previsível do som, alinhada à lógica do controle paramétrico e à resposta imediata. Em contraste, o uso de trajetórias paramétricas contínuas, como as derivadas de *curvas de Lissajous*⁵, permite a construção de gestos sonoros mais fluídos, em que os parâmetros não são ativados sequencialmente, mas evoluem de forma interdependente ao longo do tempo.

Essa abordagem pode ser ampliada por meio de práticas de espacialização sonora tridimensional, particularmente no contexto de *sistemas ambissônicos de alta ordem*⁶. Ao distribuir o som em um campo espacial dinâmico, no qual as fontes não ocupam posições fixas, mas descrevem trajetórias complexas, a espacialização deixa de ser um recurso decorativo e passa a integrar a própria estrutura do discurso musical. O espaço, nesse caso, não é um cenário, mas um agente composicional que contribui para a construção de relações de proximidade, tensão, imersão e deslocamento.

Em obras acusmáticas multicanais e em instalações sonoras imersivas contemporâneas, tais estratégias têm possibilitado a criação de experiências nas quais o deslocamento espacial e a transformação contínua dos materiais sonoros assumem um papel estrutural. Nesses casos, a escuta deixa de ser orientada exclusivamente pela expectativa narrativa e passa a envolver formas ampliadas de atenção ao espaço, ao movimento e à emergência de relações sonoras.

A articulação entre gesto, espaço e espectro — tal como proposta pela *espectromorfologia*⁷ de Smalley (1997) e aprofundada nas reflexões sobre gesto sonoro na música acusmática (Vande Gorne 2011) — ganha, nesse contexto, uma dimensão ampliada. Os gestos sonoros deixam de ser apenas descrições analíticas para se tornarem vetores de energia e transformação, capazes de instaurar campos perceptivos nos quais o ouvinte é ativamente implicado. Nesse sentido, o gesto deixa de ser apenas uma categoria descritiva para se tornar um operador composicional que articula energia, forma e percepção (Vande Gorne 2011). Essa perspectiva aproxima-se da noção de fluxo presente em Schauburger e Götsch, na medida em que privilegia processos contínuos, interdependentes e em constante mutação.

⁵ As curvas de Lissajous são figuras geométricas resultantes da combinação de oscilações harmônicas em diferentes eixos, frequentemente utilizadas na visualização de sinais e, neste contexto, na modelagem de trajetórias paramétricas em processos sonoros.

⁶ *High-Order Ambisonics* (HOA - como é citado internacionalmente). *Ambisonics* é uma técnica de espacialização sonora que permite representar campos sonoros tridimensionais completos, possibilitando a movimentação precisa de fontes sonoras no espaço e a criação de experiências imersivas.

⁷ A espectromorfologia, proposta por Denis Smalley, refere-se à análise e composição de formas sonoras a partir de suas características espectrais e temporais.

No âmbito das práticas audiovisuais, essas implicações tornam-se particularmente relevantes. A música para cinema, jogos e mídias interativas tem sido frequentemente orientada por funções narrativas claras: intensificar emoções, sinalizar transições, reforçar atmosferas. Embora tais funções permaneçam válidas, a adoção de uma abordagem ecológica da escuta permite explorar outras formas de relação entre som e imagem, nas quais o som não apenas acompanha ou intensifica a narrativa, mas também introduz zonas de indeterminação, suspensão e ambiguidade.

Isso torna-se especialmente significativo em um contexto de saturação sensorial, em que o excesso de estímulos tende a reduzir a capacidade de atenção e de elaboração perceptiva. Em vez de competir por intensidade, a composição pode operar por meio de contraste, rarefação e deslocamento, criando espaços de escuta que interrompem o fluxo contínuo de estímulos e convidam à reconfiguração da atenção.

Nesse sentido, a prática composicional pode ser entendida como uma forma de ecologia aplicada do som, na qual o compositor atua não como controlador absoluto dos parâmetros, mas como organizador de condições para o surgimento de processos sonoros complexos. Tal postura implica uma ética da criação que reconhece os limites do controle e valoriza a emergência, a imprevisibilidade e a relação.

Por fim, essa abordagem abre caminho para a compreensão da música não apenas como objeto estético ou ferramenta funcional, mas também como prática de cuidado com a percepção. Em um cenário em que a atenção se torna um recurso disputado e os afetos são continuamente modulados por dispositivos técnicos, compor pode significar criar experiências que não apenas afetam, mas também reeducam a escuta, ampliando sua capacidade de atenção, sensibilidade e presença.

6. Considerações finais

Ao longo deste artigo, buscou-se analisar criticamente os modos contemporâneos de relação com o som, evidenciando a predominância de um regime de afetação orientado pela estimulação rápida, pela previsibilidade e pela funcionalização afetiva. Inserida no contexto mais amplo da *sociedade do cansaço* (Han 2015), essa lógica transforma a experiência sonora em um instrumento de regulação subjetiva, alinhando-a aos imperativos de desempenho, produtividade e otimização contínua do indivíduo.

A noção de *fast sound*, aqui proposta, permitiu descrever esse fenômeno como uma forma de consumo sonoro análoga ao *fast food*, caracterizada pela rapidez, padronização e orientação a efeitos imediatos. Nesse regime, o som é reduzido a um vetor de modulação emocional, frequentemente desvinculado de suas dimensões relacionais, espaciais e temporais mais amplas. Tal configuração, como argumentado, não apenas responde às

dinâmicas contemporâneas, mas também contribui para sua reprodução, reforçando padrões de atenção fragmentada e de dependência de estímulos constantes.

Em contrapartida, o artigo propôs a noção de escuta ecológica como uma alternativa teórica e prática, capaz de reconfigurar a relação entre som, corpo e ambiente. Fundamentada em uma ontologia relacional e inspirada em paradigmas ecológicos, como os de Schauberger e Götsch, essa abordagem desloca o foco da manipulação de estímulos para a construção de campos de experiência nos quais a escuta se dá como um processo de atenção, duração e participação.

A distinção entre regimes de afetação sonora — dopaminérgico e ecológico — permitiu explicitar não apenas diferenças formais ou estilísticas, mas também modos distintos de implicação do sujeito na experiência sonora. Enquanto o primeiro privilegia a resposta imediata e a captura da atenção, o segundo abre espaço para temporalidades expandidas, variações sutis e relações mais complexas entre os elementos do campo sonoro.

Nesse contexto, a prática composicional foi compreendida como um espaço privilegiado de intervenção crítica. Ao explorar estratégias como a espacialização tridimensional, o uso de trajetórias paramétricas contínuas e a modelagem gestual inspirada em fluxos naturais, a criação sonora pode operar como forma de resistência aos regimes dominantes, instaurando experiências que não apenas afetam, mas também transformam a própria condição da escuta.

Por fim, a questão que atravessa este trabalho permanece em aberto: que tipos de "drogas sonoras" estamos dispostos a criar e a consumir? Mais do que uma escolha estética, trata-se de uma decisão ética e política que envolve a maneira como nos relacionamos com o tempo, o corpo e o ambiente. Em um cenário de saturação sensorial e economia da atenção, repensar o som implica também repensar as condições de possibilidade da experiência.

Assim, longe de rejeitar o potencial afetivo da música, este artigo propõe deslocá-lo para um campo mais amplo de relações, no qual o som deixa de ser apenas um instrumento de estimulação e passa a constituir um meio de escuta, de presença e de transformação. A escuta ecológica, nesse sentido, não se apresenta como um modelo fechado, mas como um horizonte crítico — uma possibilidade de reorientação da sensibilidade em tempos de excesso, aceleração e esgotamento.

Referências

Citton, Yves. 2014. *Pour une écologie de l'attention*. Paris: Seuil.

Fisher, Mark. 2009. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.

Götsch, Ernst. n.d. *Fundamentos da agricultura sintrópica*. Acesso em: 15 set. 2025.
<https://www.agendagotsch.com>

Grof, Stanislav. 2008. *Psychology of the Future: Lessons from Modern Consciousness Research*. Albany: State University of New York Press.

Han, Byung-Chul. 2015. *A sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil.

Schauberger, Viktor. 2000. *The Energy Evolution: Harnessing Free Energy from Nature*. Forest Row: Eco-Technology Series.

Smalley, Denis. 1997. "Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes." *Organised Sound* 2 (2): 107–126.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Sterne, Jonathan. 2012. *MP3: The Meaning of a Format*. Durham: Duke University Press.

Vande Gorne, Annette. 2011. "Le geste musical et la musique acousmatique." In *Méthode et création musicale*, Colloque de Royaumont.

Villeneuve, Denis, dir. 2021. *Dune*. Burbank, CA: Warner Bros. Pictures.

DADOS DO AUTOR

Professor titular da Universidade Federal de Goiás. Possui graduação em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista, UNESP (1986), mestrado em Ciência da Computação pela Universidade de Brasília, UnB (1992) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUCSP (1997). Foi pesquisador visitante no CRCA - Center for Research in Computing and The Arts da Universidade da Califórnia San Diego (1995/6). Realizou Pós-doutorado no Instituto de Artes da UNESP na área de Computer Music (2012). Possui experiência na área de Artes, com ênfase em Música, Ciência e Tecnologia, trabalhando principalmente nos seguintes temas: Composição Musical, Computer Music, Música Eletroacústica, Música Contemporânea e Interatividade. Foi coordenador do Mestrado em Música da UFG por três mandatos e vice-presidente da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica - SBME. Lidera o Núcleo de Música, Interdisciplinaridade e Novas Tecnologias - UFG do Diretório de Pesquisa do CNPq. É Editor da *Música HODIE*, revista do Programa de Pós-graduação em Música da UFG (<https://www.revistas.ufg.br/musica/>).

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.