

Arte sonora como categoria: tensões e problemáticas no discurso crítico-musicológico

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Daniel Gouvea Pizaia
UFPR/UEL
danielgouveapizaia@gmail.com

Este artigo propõe uma revisão crítica dos discursos musicológicos que situam o termo arte sonora como objeto de estudo acadêmico. O objetivo é compreender algumas estratégias discursivas em textos que debatem o nome. Inicialmente, apresentamos publicações que, ao enfatizarem aspectos técnicos, buscam diferenciar a arte sonora de uma categoria denominada música. Posteriormente, situamos a crítica que localiza historicamente o uso do termo, questiona seu estatuto de autonomia frente ao campo musical e reflete sobre o papel do ouvinte no debate teórico. Tal literatura evidencia o aspecto político da arte sonora manifesto na oposição a outras formas de discurso dominantes no campo musical. Esperamos que tais reflexões nos ofereça subsídios para o desenvolvimento de uma pesquisa, de longo prazo, voltada a uma investigação arqueológica dos enunciados que fundamentam a arte sonora como campo acadêmico.

Palavras-chave. Arte Sonora; Análise de Discurso; Escuta.

Sound art as a category: issues and problems in critical-musicological discourse

This article proposes a critical review of musicological discourses that situate the sound art as an object of academic study. Our objective is to understand some discursive strategies in texts that debate the name. We situate the critique that historically locates the use of the term, questions its autonomous status in relation to the musical field and reflects on the listener's role in the theoretical debate. This literature points to the political aspect of sound art manifested in the opposition to other dominant forms of musical field discourse. We hope that these reflections provide us with support for developing an archaeological investigation of the claims that support sound art as an academic field.

Keywords. Sound Art; Discourse Analysis; Listening.

1 Introdução

A partir da primeira década do século XXI verificamos um aumento de publicações ocupadas em debater o termo 'arte sonora' e designá-lo como categoria artística e acadêmica autônoma (CAMPESATO; 2007; MOLINA, 2008; ROCHA ITURBIDE, 2008; LICHT, 2009; 2019; TSUDA, 2012; MAES, 2013; LABELLE, 2015; LANDY, 2016; DE LA MOTTE, 2020). Historicamente o nome tem sido utilizado por artistas desde as décadas de 1970 e 1980 como domínio híbrido e integrador a fim de englobar diferentes formas de produção sonora, como a escultura, instalações, poesia sonora, rádio-arte, obras intermédias e interativas, registros de paisagens sonoras, músicas experimentais e eletroacústicas (LÓPEZ-CANO, 2013, p. 210; GARCÍA, 2020, p. 98; LICHT, 2019, p. 1). No entanto, o termo recebe um entendimento particular quando passa a ser caracterizado como uma categoria distinta no campo musical. No momento em que se torna objeto de teóricos e críticos, verifica-se a emergência de uma série de discursos que estimulam um enquadramento específico. Esse processo é historicamente simultâneo ao surgimento de espaços legitimadores, desenvolvidos particularmente no contexto de centros urbanos dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, dedicados à arte sonora. É o caso da ampliação considerável de festivais, congressos e periódicos de publicação voltados à temática, assim como programas de pós-graduação e formação especializada (LOPEZ-CANO, 2013, p. 220-221). Nesse contexto está em jogo uma discussão sobre o desenvolvimento de um campo acadêmico independente, quais objetos artísticos poderiam ser acoplados sob o uso do termo e quais obras e indivíduos seriam mais representativos. Se passa a debater os limites da palavra 'arte sonora', não apenas como rótulo artístico híbrido até então, mas como categoria distinta e específica. Uma das consequências de tal discurso diz respeito ao relativo distanciamento que a arte sonora vem obtendo referente ao campo musical. Distanciamento que evidencia estratégias políticas de oposição frente ao paradigma associado à música de concerto ocidental.

Podemos entender assim a arte sonora como uma prática discursiva (FOUCAULT, 2005, 2014), uma vez que se associa a amplos discursos (teóricos/conceituais, artísticos e acadêmicos) que buscam se afirmar a partir de estratégias. Em termos foucaultianos o discurso trata-se de um grupo limitado de enunciados, associados a um mesmo sistema de formação, para os quais se pode definir

um conjunto de condições de existência (FOUCAULT, 2005, p. 132-133). A formação discursiva diz respeito a instância que viabiliza as condições para que apenas certos discursos sejam ditos por determinados sujeitos, apenas objetos e conceitos específicos sejam descritos, e apenas um número limitado de relações entre indivíduos e modos de enunciação sejam postas em jogo. Tal abordagem teórica evidencia os processos de exclusão e rarefação em qualquer tipo de prática discursiva ou artística, entendendo a regulação dos enunciados a partir de regras: “a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada e organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos” (FOUCAULT, 2014, p. 8-9).

Este artigo propõe uma revisão crítica dos discursos musicológicos que situam o termo arte sonora como objeto de estudo acadêmico. O objetivo é compreender estratégias discursivas em textos que debatem o nome, apontando também a dimensão política presente nas argumentações voltadas à nomenclatura. Para o escopo deste artigo, propomos limitar nossa investigação à crítica que situa historicamente o uso do termo, problematiza seu estatuto de autonomia referente ao campo musical e questiona as relações entre artistas, ouvintes e códigos de escuta relacionados aos processos artísticos.

2. Relações discursivas entre compositor e ouvinte

Antes de aprofundarmos o debate, gostaríamos de situar brevemente o cenário histórico e social ao qual a arte sonora busca problematizar. A título de recorte, focaremos no modo como foram estabelecidas as relações entre compositores e ouvintes no âmbito da música de concerto ocidental a partir da emergência e regulação da noção de obra (GOEHR, 1992), uma vez que a relação entre tais papéis musicais se configura como um dos objetos centrais da crítica da arte sonora.

Goehr (1992) situa os aspectos históricos e sociais, desenvolvidos em torno de 1800, que contribuíram para o estabelecimento da noção de obra musical como conceito regulatório no âmbito da música de concerto ocidental. A análise da autora está associada ao modo como um paradigma impactou em diversas mudanças significativas na prática, nos interessando particularmente o modo como este delimitou os papéis do compositor, do intérprete e do ouvinte no ciclo da experiência. Se até o início do século XVIII a prática musical era justificativa a partir de fins sociais, políticos e religiosos, em

um determinado momento ela passa a obter finalidade na obra, afastando seus elementos “extra-musicais” (GOEHR, 1992, p. 206). Tal conceito regulatório mudou a maneira como os músicos pensavam, suas expectativas e ideais sobre as condições da prática (GOEHR, 1992, p. 203). A obra passa a ser vista agora como o uso de material musical, resultando em unidades completas e discretas, originais e fixas, de propriedade pessoal (GOEHR, 1992, p. 206). Emergem aqui uma série de expectativas tanto em relação às condutas composicionais e performáticas, quanto auditivas. Johnson (1995) mapeia o gradual processo de silenciamento do público nas salas de concerto ao longo do século XIX, apontando elementos sociais, estéticos e econômicos, ligados à noção de obra, no processo de supressão da escuta como objeto de discurso. A partir da disseminação de diferentes critérios estéticos e avaliativos, como o conceito de música absoluta e a noção de belo, a escuta foi gradualmente deslocada para um âmbito subjetivo e individual (JOHNSON, 1995, p. 272). Verifica-se a fragmentação dos papéis musicais: ao compositor é estabelecido um papel propositivo; enquanto aos outros indivíduos é designada uma função passiva, seja como intermediário (intérprete) ou como receptor (ouvinte). O compositor se estabeleceria então como o único responsável na articulação do discurso sobre a experiência, não apenas devido a possibilidade de materializar um projeto composicional em formato de código escrito, mas pela gradual supressão da escuta como objeto de debate que até o início do século XVIII transitava entre diferentes sujeitos sociais (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 38). É a partir desse momento histórico que emergem as condições de possibilidade para uma escuta contemplativa. O ápice de tal processo encontra-se no conceito de escuta estrutural, uma abordagem auditiva difundida em discursos composicionais do início do século XX: “um método que concentra a atenção principalmente nas relações formais estabelecidas ao longo de uma única composição” (SUBOTNIK, 1996, p. 148). O que está em jogo é a ênfase nas relações internas da obra musical por meio de um foco auditivo que visa a eliminação de qualquer domínio externo à própria estrutura composicional. Escuta se constitui aqui como ferramenta que possibilita ao ouvinte ‘mergulhar’ dentro da “totalidade do discurso composicional”, impedindo-o de exercer comentários negativos ou julgamentos adversos aqueles já pré estabelecidos pelos critérios composicionais (SUBOTNIK, 1996, p. 154).

Essas relações hierárquicas entre compositor, intérprete e ouvinte evidenciam, no campo musical, um dos procedimentos de exclusão do discurso situados por Foucault - o direito privilegiado do sujeito que fala manifesto na figura do sujeito criativo:

A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura” a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema linguístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade do discurso” (FOUCAULT, 2014, p. 39).

É evidente, no âmbito do paradigma situado por Goehr (1992) e Johnson (1995), o estabelecimento da figura do compositor como equivalente ao sujeito criativo: aqui entendido como o indivíduo responsável por obter o direito de falar no discurso sobre a obra. A posição do ouvinte torna-se cada vez mais escassa. No campo da arte sonora há uma enfática crítica a tal paradigma evidente no esforço de apontar relações mais horizontais entre os indivíduos, particularmente através das práticas das instalações. O ouvinte se afasta de sua posição contemplativa de escuta, podendo, eventualmente, realizar decisões materiais da obra. Esse âmbito empírico de abertura sobre as decisões sonoras, que se deslocaria do artista ao público, são acompanhados pela maneira como a escuta tornou-se elemento central nos enunciados de diferentes artistas sonoros, como veremos a seguir.

3 Conjecturas da arte sonora como categoria

3.1 Elementos artísticos

Alguns autores buscam mapear quais seriam os elementos próprios à designação do termo arte sonora (MOLINA, 2008; LICHT, 2009, 2019; LABELLE, 2015). Para os propósitos desta comunicação, escolhemos três argumentos que se destacam na classificação dos objetos da categoria: a exploração do espaço como conteúdo central do discurso artístico, novas proposições de organização do tempo e novas formas de interação do ouvinte frente às obras.

Diferentes propostas são apresentadas com objetivo de ilustrar como as relações entre som e espaço foram trabalhadas em estratégias composicionais ao longo do século XX. As práticas da *site-specific* são representativas por introduzirem o espaço como conteúdo central da obra (SUDERBURG, 2000, p. 4). Verifica-se aqui uma

tendência em se distanciar de ambientes artísticos institucionais que supõem condições neutras para a prática auditiva, como galerias, salas de concertos ou museus. Destacam-se as intervenções sonoras em espaços públicos que enfatizam elementos de um determinado local como objeto central da escuta: o espaço se desloca de sua função intermediária em relação a performance e passa a atuar como elemento integrante por meio da inclusão de características acústicas, materiais ou contextuais (LABELLE, 2015, p. 149; LICHT, 2019, p. 5). Um dos casos emblemáticos é a peça *Times Square* de Max Neuhaus. Construída com alto-falantes instalados dentro do sistema de ventilação do metrô de Nova Iorque, a instalação foi montada na praça que nomeia a peça, captando e emitindo continuamente zumbidos de ventilação e sons amplificados dos metros. O objetivo é alterar sutilmente o ambiente sonoro a ser experimentado por transeuntes daquele local. Um caso oposto, mas que funciona com objetivos semelhantes, trata-se da *On and Between* do artista Robin Minar. A instalação é baseada em uma montagem de alto-falantes nas colunas dos prédios da Filarmônica de Luxemburgo, local onde ocorrem semanalmente ensaios e apresentações de concertos. Esses alto-falantes reproduzem sons captados dos ambientes externos ao qual o prédio está inserido, reproduzindo-os no ambiente interno (nos corredores). A proposta é direcionar a atenção auditiva a sons externos no âmbito de um espaço idealmente construído para isolar eventos sonoros indesejáveis.

Molina (2008, p. 253) sugere que, enquanto os espaços típicos da música de concerto seriam locais 'neutros', a fim de garantir a inteligibilidade do projeto composicional, a arte sonora dependerá das características locais e espaciais. Segundo ele, mesmo que os ambientes de performance de uma obra musical mudem, "esta modificação não seria considerada um valor expressivo" (MOLINA, 2008, p. 253). Já na arte sonora, "qualquer modificação ou mudança de espaço alteraria o seu significado" (MOLINA, 2008, p. 253-254). Licht sugere que a arte sonora deva ser dissociada de ambientes comuns de performance musical: "a arte sonora pertence mais a uma situação de exposição do que a uma situação de performance - trata-se de um correlato necessário na definição do termo" (LICHT, 2019, p. 6). Ressaltamos que tanto Molina quanto Licht manifestam entendimentos particulares sobre os contextos indicados, que não são gerais aos discursos críticos da arte sonora. Por exemplo, o argumento de Molina ofusca entender a dimensão sociocultural associada às experiências estéticas nas salas de concerto ao denominá-la como ambiente neutro. Já a hipótese de associação

entre arte sonora e contextos de exposição é particular à definição de ambos os autores, não encontrada em enunciados gerais da literatura.

Assim como o espaço, o tempo também é posicionado como elemento problemático. É o caso do papel da duração como critério da experiência. Pelo fato das instalações sonoras não definirem, na maioria das vezes, a duração de um determinado evento sonoro, os autores argumentam a favor de um espaço de decisão do ouvinte frente a tal parâmetro: “sua escuta numa instalação sonora não é fixa, mas é ativa, e portanto, a sua percepção muda à medida que intervém no espaço e no tempo da instalação” (MOLINA, 2008, p. 252). Em tais práticas é comum oferecer ao ouvinte novos modos de interação ou imersão em relação às obras, cedendo um campo de escolhas sobre a materialidade da obra por meio do gerenciamento de algum elemento produtor do som. Algumas instalações se destacam como estruturações formais que, em sua maioria, exigem algum nível de criação colaborativa. Espaço, tempo e materialidade da obra são recursos representativos dos enunciados que buscam mapear os aspectos técnicos próprios da categoria arte sonora.

3.2 A projeção aos precursores

Labelle (2015) dedica o primeiro capítulo de seu livro a uma revisão de obras e enunciados de John Cage, Pierre Schaeffer e compositores vinculados ao Grupo Ongaku, entendendo-os como referências antecessoras na inauguração do termo arte sonora (LABELLE, 2015, p. 15). Segundo o autor, o que caracterizam as práticas de tais grupos são as novas estratégias composicionais voltadas ao uso do som. Labelle estabelece assim uma conexão histórica entre arte sonora e diferentes tradições experimentais da música de concerto do pós-guerra. De acordo com ele, enquanto o projeto cageano reivindica um debate ético, os conceitos de Schaeffer sugerem um aparato conceitual e analítico para uma nova forma de exploração dos sons partindo da escuta. Já as soluções encontradas pelos Ongaku visam sugerir modos de produção e improvisação por meio da interação entre objetos, instrumentos, gravadores e rádios: “Suas obras encapsulam uma trajetória de prática cultural do pós-guerra que procurou explorar e diminuir a distância entre sujeito e obra, arte e vida, questionando a função da representação e instigando uma performatividade do material sonoro” (LABELLE, 2015, p. 44).

Se Labelle estabelece uma relação entre a arte sonora e determinadas tradições musicais experimentais, Molina (2008) indica que o termo possui um vínculo histórico

exclusivo com o campo das artes plásticas. O autor cita a exposição *Sound/Art* (1983), promovida pela curadoria do crítico William Hellermann em Nova Iorque, como um dos primeiros documentos que utiliza deliberadamente o termo 'arte sonora'. O autor menciona também diversas outras exposições, consideradas pioneiras, que anunciam um vínculo entre o domínio visual e o sonoro. É o caso da *For & Ears* (1964, Nova Iorque) e a *Fur Augen und Ohren der Akademie der Kunst* (1980, Berlim). Embora estariam participando desses ambientes pintores, compositores, entre outros artistas com formações diversas, o fato do nome arte sonora ter sido utilizado inicialmente em ambientes institucionais como as galerias, apontaria que a categoria não provém propriamente do campo da música (MOLINA, 2008, p. 237). O argumento categórico de Molina ecoa o comentário de Licht, ao sugerir um vínculo entre os ambientes de exposição e a posterior aceitação no campo musical: "A aceitação da arte sonora no mundo da arte deve-se, em parte, a um sentimento crescente de que exposições ou eventos que lidam com a música trarão pessoas para o museu" (LICHT, 2009, p. 7). Essa proposição é reforçada quando Molina propõe uma revisão dos vocabulários, encontrados em diferentes dicionários, que remetem à categoria arte sonora. Tais definições, segundo o autor, reforçam a hipótese de que, no início, arte sonora não incluiria músicos e compositores:

Estas definições não incluem o músico como criador de Arte Sonora (embora muitas vezes o tenha sido), mas sim os artistas visuais, que não têm necessariamente uma formação musical e que trabalham o som como uma linguagem sem princípios musicais, embora isso não os impeça de, em muitas das obras de Arte Sonora, a música poder fazer parte delas como linguagem constituinte (MOLINA, 2008, p. 239-240).

Bastante distinto de Labelle, Molina aponta que a arte sonora não diz respeito a um desdobramento contemporâneo da linguagem musical, não podendo ser entendida como consequência de estéticas da música experimental. No entanto, segundo o autor, verifica-se um caráter híbrido ao qual ela passa a ser apresentada, adquirindo progressivamente uma relação histórica com o campo da música. Dois exemplos são citados para sustentar tal hipótese: os compositores da escola de Nova Iorque que tomaram as inovações das artes plásticas como pontos de referência e a problematização do som como categoria a ser debatida desde o início do século XX a

partir das práticas composicionais de Russolo e Antheil (MOLINA, 2008, p. 104-105 e p. 243).

O que verificamos nos discursos de Molina, Labelle e Licht é o esforço para mapear quais seriam as estéticas, os compositores e as obras precursoras na emergência da categoria. As discordâncias dissimulam um mesmo objetivo: estabelecer uma narrativa histórica, unificadora e de continuidade por meio da localização de estratégias artísticas específicas. Esse esforço não se sustenta sem contradições. A primeira é a impossibilidade de mapear em qual momento histórico emerge a arte sonora a partir dos critérios propostos pelos autores. Exemplificamos: há uma série de obras citadas por Licht que implicam a utilização do espaço como elemento central, no entanto, foram compostas em um período anterior a qualquer possibilidade de serem consideradas artes sonoras. Destacam-se as peças corais de Giovanni Gabrieli em que cantores deveriam ser dispostos em diferentes pontos de uma catedral a fim de garantir uma distribuição espacial do som, a *Antifonia 1* (1953) de Henry Brant que utiliza centralmente do espaço como conteúdo da obra compondo para cinco orquestras espalhadas pelo auditório, ou a peça eletrônica *Gesang der Junglinge* (1956) de Stockhausen, ao qual dispôs cinco alto-falantes em diferentes locais de uma sala de concerto. Se todos esses exemplos poderiam ser considerados representativos da categoria, não são acoplados sob a rubrica nos discursos aqui analisados.

Os textos abordados até aqui evidenciam argumentos que, ao focar nos elementos técnicos ou nos precursores do campo, omitem a dimensão propriamente política manifesta no debate sobre arte sonora. Tais discursos se apoiam em um argumento de resistência às formações discursivas institucionalmente legitimadas no campo da música.

3.3 Aspectos políticos

A dimensão política pode ser ilustrada em enunciados de artistas sonoros, evidenciando motivações para além das diferenças técnicas anteriormente apresentadas. Trevor Wishart (1996), por exemplo, relata a relutância de alguns indivíduos do campo musical em entender suas práticas artísticas como 'música'. O argumento de Wishart é interessante não apenas por apontar discursos de exclusão do campo, mas por evitar a ênfase em uma dicotomia entre as concepções de música e arte sonora, como ilustrado em debate anterior. Wishart acopla assim arte sonora e música como fazendo parte de

um mesmo campo: “Um problema que tive na minha carreira musical é a rejeição de alguns músicos e musicólogos ao meu trabalho, alegando que “não é música”. (...) Podemos começar dizendo que a arte sonora inclui música e música eletroacústica” (WISHART, 1996, p. 4).

4 A crítica musicológica

4.1 Tensões históricas

Kahn (2006) apresenta uma crítica a arte sonora, partindo de uma análise histórica do modo como a nomenclatura foi apropriada de maneira ambígua. Até a década de 1980, o termo genérico ‘arte’ funcionou melhor para acoplar uma série de artistas de centros metropolitanos estadunidenses e europeus com diferentes formações. O termo ‘som’ teve, até então, um papel secundário: “A noção generalizada de “arte” parecia ser a forma mais propícia para falar sobre essa atividade, uma vez que fornecia um enorme espaço retórico para seu movimento” (KAHN, 2006, p. 2). Enquanto ‘arte’ era usada de forma mais ampla institucionalmente e discursivamente, o termo música tendia a estabelecer um monopólio artístico do som, devido a sua ligação com as noções de música experimental: “O termo arte parecia assim mais hospitaleiro, disposto a dar conta das atividades contemporâneas” (KAHN, 2006, p. 3). Se a arte sonora emergiu de forma isolada nas décadas de 1970 e 1980 em Los Angeles e em Berlim, ela adquiriu um estatuto significativo apenas a partir dos anos 2000 quando apropriada de forma específica por artistas estadunidenses: “o termo foi revigorado somente quando certos centros de arte metropolitanos – seus mercados, instituições e discursos, (...) – “descobriram” essa coisa chamada Arte Sonora” (KAHN, 2006, p. 1). Em Nova Iorque, por exemplo, a nomenclatura passa a ser utilizada para descrever obras de artistas que trabalham com o som no contexto de galerias. Segundo Kahn, havia coisas similares acontecendo nesse período que não eram nominadas pelo termo, mas que compartilhavam características artísticas próximas. Artistas australianos, japoneses e mexicanos já estavam trabalhando com o uso do som a partir de outras denominações:

Durante os anos 1980, pelo menos na Austrália, Estados Unidos e Canadá, as pessoas que trabalhavam com o som usavam uma variedade de termos referentes à arte: rádio-arte, áudio-arte e arte sonora. Todos esses termos têm sua própria gênese, e certamente muitas das pessoas envolvidas estão ativas pelo menos desde os anos 1970 somente nos EUA (...). (KAHN, 2006, p. 2)

Segundo a hipótese de Kahn, é apenas a partir dos anos 2000, que a arte sonora se consolida institucionalmente como oportunidade de exploração monetária em órgãos e estabelecimentos artísticos. A análise aponta assim que o termo não propõe descrever aproximações estéticas e poéticas entre artistas, mas manifesta tensões históricas que permeavam diferentes indivíduos e grupos sociais que se apropriaram da rubrica.

4.2 Das relações de poder entre artista e ouvinte: aproximações entre música e arte sonora

Situando algumas condições históricas na emergência do termo arte sonora, podemos também nos questionar quais as posições dos artistas e ouvintes em relação aos discursos sobre a experiência. Grande parte dos enunciados da arte sonora, seja em seu âmbito técnico ou político, manifestam uma problematização a elementos do paradigma da música de concerto ocidental. Ilustramos aqui o modo como os artistas buscam elaborar novas formas de interação do ouvinte, deslocando sua posição contemplativa. A escuta é assim colocada como elemento fundamentalmente problemático em diferentes enunciados. Segundo Lacey (2016) desde a década de 1950, verifica-se em diferentes discursos artísticos um esforço para sugerir modos de audição aos ouvintes, fundamentados em noções de escuta ‘ativa’ e ‘reflexiva’. É comum em tais enunciados direcionar a escuta do ouvinte à domínios específicos de atenção: “alguns encorajam os ouvintes a prestar mais atenção no ambiente acústico, outros na experiência do espaço, outros trabalham com silêncio, outros buscam pistas para invocar reflexões sobre o som” (LACEY, 2016, p. 216). Segundo a autora, grande parte das proposições de diferentes artistas sonoros são baseadas em uma premissa básica em relação à escuta, ligada a um conjunto de discursos no qual a ‘ação’ é valorizada em detrimento da passividade. As noções de ‘escuta ativa’ só funcionariam, desse modo, porque se opõem a concepções a priori de escuta ‘passiva’ e ‘não-reflexiva’. A escuta torna-se um problema aqui por meio de uma série de dicotomias e concepções negativas em relação a outras práticas auditivas. Lacey cita diferentes exemplos que ilustram tais premissas, ligados tanto à música experimental quanto à arte sonora: a distinção de Pierre Schaeffer entre escuta ‘natural’ e escuta ‘cultural’, a noção de ‘Escuta Profunda’ elaborada por Pauline Oliveros ou a noção de ‘Escuta Virtuosa’ de Thoresen e Hedman. A tese central elaborada no artigo é que, embora os tipos de escuta sejam distintos em diferentes debates, há em comum em tais discursos uma valorização de escutas ativas

que sugere modos específicos de atenção, foco e reflexão. Essas formas de escuta se constituem como um grupo de códigos fundamentais para uma compreensão de práticas e objetos ligados ao campo da arte sonora.

O texto de Lacey evidencia uma relação discursiva entre artista e ouvinte que manifesta o papel do sujeito criativo situado por Foucault: é o artista o responsável por convidar o ouvinte a se deslocar de sua posição de passividade e sugerir-lhe uma série de códigos que apontam quais condutas auditivas seriam esperadas nas experiências que marcam tal campo discursivo. Nesse sentido, o texto da autora evidencia as condutas necessárias de serem incorporadas aos ouvintes dispostos a compreendê-las. Tal dado manifesta aproximações nas relações de poder entre artista/compositor e público/ouvinte nos discursos do campo da música e da arte sonora. A questão colocada é quais indivíduos podem falar em tais campos discursivos, a partir de quais condições se pode convidar as pessoas para a experiência e quem tem o direito de realizá-la.

5 Reflexões finais

Este artigo propôs a introdução de uma análise crítica voltada à arte sonora como campo de discurso acadêmico. Analisamos aqui algumas estratégias representativas que apontam um entendimento específico da nomenclatura. A delimitação de elementos técnicos específicos e a projeção aos precursores articulada em determinados discursos contribuem para a distinção da arte sonora referente ao campo da música. Tal delimitação funda um espaço propício para que objetos e práticas tenham representatividade em determinado discurso acadêmico. No entanto, quando se enfatiza a diferença entre música e arte sonora, a distinção não é a respeito de fenômenos musicais gerais, mas sim de uma tradição ligada aos critérios da música de concerto da Europa Ocidental estabelecida entre os séculos XVIII e XIX: “as causas desta oposição não são naturais, e sim ideológicas, há um desejo profundo de se desvincular da tradição acadêmica da música, associada especificamente ao pensamento clássico-romântico” (GARCIA, 2020, p. 114). Nesse sentido, para além dos elementos técnicos, a arte sonora manifesta uma dimensão política subjacente aos seus discursos, comuns em enunciados de artistas representativos do campo.

Nos fundamentando na crítica musicológica, introduzimos aqui algumas aproximações entre o paradigma da música de concerto e a arte sonora: o papel do sujeito criativo e a conseqüente diferença nas posições de poder entre ouvintes e

artistas evidencia procedimentos de controle do discurso que nos leva à justificativa de uma análise arqueológica voltada ao tema. Essa investigação deverá incluir não apenas um exame descritivo dos objetos, mas uma análise atenta de quais indivíduos podem falar em tais campos discursivos, quais condutas de escuta norteiam as proposições e a partir de quais condições históricas de possibilidade foi possível acoplarmos uma série de práticas distintas entre si a partir do nome arte sonora.

Referências

CAMPESATO, Lílian. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo, 2007. 173 f. Dissertação (Mestrado em música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-17062008-152641/publico/dissertacao.pdf>> Acesso em: 08 de Jun de 2024.

DE LA MOTTE, Helga. Arte Sonora: ¿Un nuevo género? *Constelaciones: revista de teoria crítica*. n. 11, p.434-448, 2020.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7º edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *A ordem do discurso*. 24º Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GARCIA, Isaac. Reflexiones em torno a la noción de arte sonoro y los limites y contextos del grafismo musical. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madrid, v. 1, n. 32, p.97-116, 2020.

GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an Essay in the Philosophy of music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

JOHNSON, James H. *Listening in Paris: a cultural history*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

KAHN, Douglas. Sound Art, Art, Music. *The Iowa Review Web*, v.8, n.1, 2006.

LABELLE, Brandon. *Background Noise: perspectives on Sound Art*. 2º Ed. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2015. 351 f.

LACEY, Kate. Auditory Capital, Media Publics and the Sounding Arts. IN: COBUSSEN, M; MEELBERG, V. TRUAX B (Org.). *The Routledge Companion to Sounding Art*. Londres: Routledge, 2016. Capítulo 17, p.213-221.

LANDY, Leigh. But is It (Also) Music? IN: COBUSSEN, M; MEELBERG, V. TRUAX B (Org.). *The Routledge Companion to Sounding Art*. Londres: Routledge, 2016. Capítulo 1, p.17-26.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo: Companhia das Letras. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés, 1997.

LICHT, Alan. Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound*, v. 14, n. 1, p. 3-10, 2009.

_____. *Sound Art Revisited*. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2009. 194 f.

LIUT, Martín. De Fronteras y Horizontes: música y arte sonoro. *Clang*, v. 2, p. 45-51, 2008.



LÓPEZ-CANO, Rubén. Arte sonoro: processos emergentes y Construcción de paradigmas. In: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Letícia; PRESAS, Andréa (Ed.). *Música, ciência y pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2013. Capítulo 8, p. 207-225, 2013.

MAES, Laura. Sounding Sound Art: a study of the definition, origin, contexto and techniques of sound art. Bélgica, 2013, 571 f. Tese (Doutorado em música). Universidade de Gante, Bélgica, 2013.

MOLINA, Miguel. El Arte Sonoro. *Itamar: Revista de Investigación Musical: territórios para el Arte*, Valência, n. 1, p. 213-234, 2008.

ROCHA ITURBIDE, Manuel. ¿Qué es el arte sonoro? *Pauta: Cuadernos de teoria y crítica musical*, n. 108, p. 45-48, 2008.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Deconstructive Variations: Music and Reason in Western Society*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000, 384 f.

TSUDA, Dudu. Arte Sonora: sons integrados no espaço. *Teccogs: revista digital de tecnologias cognitivas*, n. 6, p. 189-209, p. 2012.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 1996.