

**A ESCUTA COMO ESTRATÉGIA
ENUNCIATIVA:**
uma crítica a dois modelos ontológicos de
descrição e análise da experiência auditiva

LISTENING AS AN ENUNCIATIVE STRATEGY:
a criticism of two ontological models of description and
analysis of the auditory experience

*Daniel Gouvea Pizaia*¹

UFPR/UEL

danielgouveapizaia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8653-7890>

Submetido em 02/04/2024

Aprovado em 29/08/2024

Resumo

Este artigo propõe uma análise crítica às premissas que fundamentam teorias ontológicas materialistas recentes vinculadas ao campo dos estudos do som, buscando entendê-las pela via de uma dimensão ética-auditiva. Foram escolhidos os textos de Christoph Cox e Salomé Voegelin como objetos iniciais de estudo. Primeiramente, apresentamos alguns trabalhos que investigam o som e a escuta a partir de seus elementos histórico-sociais. Posteriormente, analisamos argumentos teóricos representativos que marcam as abordagens selecionadas. Comparamos os enunciados dos autores a uma ilustração de peças e traços sonoros característicos. A fim de compreendermos os limites e problemáticas das abordagens, buscamos situá-las por meio das noções foucaultianas de *prática discursiva* e *modalidade enunciativa*.

Palavras-chave: Estudos do som; Escuta; Relações de Poder; Análise de discurso.

Abstract

This article proposes a critical analysis on the premises that embodies recent materialist ontological theories from the sound studies field. We selected the texts of Christoph Cox and Salomé Voegelin as objects of study. First, we present some authors who investigate the sound and the listening through historical-social elements. Subsequently, we analyzed the theoretical discourses representative of Cox and Voegelin's approaches. We compared the authors' statements to an illustration of pieces and sound characteristics. In order to locate the limits and the problems of the approaches, we seek to understand them through foucauldian notions of *discursive practice* and *enunciative modality*.

Keywords: Sound Studies; Listening; Power Relations; Discourse Analysis.

1 Professor colaborador do curso de licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina. Doutorando em criação sonora pela UFPR e mestre em musicologia pela UFPB. Atua como pesquisador no grupo Arte, Informação e Sentido (UEL) e como estudante no Núcleo Música Nova (UFPR). Desenvolve análise crítica de discurso sobre o papel do ouvinte e o lugar da escuta no debate acadêmico voltado à arte sonora e em diferentes abordagens dos estudos do som.

Introdução

Este texto apresenta os resultados preliminares de uma pesquisa que propõe a análise crítica de formulações teóricas recentes voltadas aos estudos do som. A escuta vem se constituindo como elemento fundamentalmente problemático no discurso teórico e crítico confluyente entre os campos dos estudos do som e da arte sonora. A partir do início do século XXI, verificamos em diferentes publicações de autores ingleses e estadunidenses, o empenho em debater conceitos específicos de som e escuta. Enquanto alguns trabalhos propõem uma ontologia focada na materialidade sonora (COX, 2011, 2018a; VOEGELIN 2010; HAINGE, 2013) outros enfatizam a dimensão sócio-histórica para se compreender a experiência auditiva (STERNE, 2003; SZENDY, 2008; KANE, 2013, 2015; THOMPSON, 2017).

Grande parte das teorias ontológicas materialistas são fundamentadas em conceitos de Gilles Deleuze e apoiadas em um argumento sobre o que constituiria a *natureza do sonoro*, natureza que, de acordo com as obras citadas nas abordagens, seria revelada por tradições artísticas específicas da música experimental e da arte sonora. Christoph Cox (2009, 2011, 2018a, 2018b) enfatiza a dimensão material como eixo de sua abordagem ontológica, enquanto Salomé Voegelin (2010) se apoia em aspectos conceituais da fenomenologia da percepção. Alguns elementos das obras citadas pelos autores supostamente revelariam uma dimensão *transcendental* ou *virtual* do som (COX, 2009, p. 19) ou permitiriam o acesso a um domínio propriamente sonoro por meio de uma *modalidade perceptiva* autônoma de qualquer dimensão visual, contextual e histórica (VOEGELIN, 2010, p.3). Ambos os enunciados apontam, dessa maneira, um modo de experiência anterior às dimensões discursivas e sociais, sugerindo uma “ontologia supostamente livre de cultura” (KANE, 2015, p. 15). Simultaneamente, na definição e ilustração de seus enunciados, verificamos um esforço por parte dos autores para que o ouvinte se atente em elementos específicos do repertório. Uma experiência auditiva adequada exigiria assim uma postura e uma prática de escuta particular. Nesse sentido, pensamos que os conceitos articulados sobre o som apontam para uma conduta auditiva: um modo de ouvir que determina um grupo de peças como relevantes, qual ambiente deve ser experimentado como *sonoro* e quais seriam os elementos composicionais e estéticos mais representativos de tal experiência.

Este texto propõe uma crítica às premissas que fundamentam teorias ontológicas materialistas focadas no som, buscando entendê-las pela via de uma dimensão ética-auditiva. As abordagens de Cox e Voegelin se apresentam então como objetos particularmente sensíveis ao foco inicial desta pesquisa: ao descreverem ontologias que concebem a natureza do sonoro como desvinculadas das relações de poder, apresentam modos de escuta bastante limitados, nos oferecendo subsídios para entendermos as contradições, as condições de possibilidade e o impacto de discursos estéticos dominantes nas formulações teóricas vinculadas a determinado tipo de prática artística. Pensamos que tais reflexões nos ofereçam subsídios para compreendermos o vínculo entre discurso, escuta e processos criativos a partir das noções de *modalidade enunciativa* e *prática discursiva* (FOUCAULT, 2005, p. 35-44 e p. 56-61; CASTRO 2009, p. 336-339; MILLS, 1997, p. 48-62).

Sobre a historicidade do som e da escuta

Embora as formulações teóricas a respeito do som e da escuta remontem às ciências naturais do século XVI (ERLMANN, 2010, p. 30), é apenas a partir de diversos fatores sociais e econômicos que, no século XIX, ambos receberam um novo estatuto como objetos notáveis em diferentes campos discursivos. Os textos de Sterne (2003) e Szendy (2008) analisam tais fatores focando em distintos momentos históricos ligados aos processos de modernização ocidental da escuta ocorridos entre o século XIX e o início do século XX, relacionando-os com aspectos mais amplos de industrialização, urbanização e mudanças nas relações sociais de produção e consumo. Tal literatura nos propicia situar o quadro histórico e ideológico a fim de contextualizarmos o som e a escuta por meio de seus fatores histórico-sociais.

Szendy (2008) propõe uma análise dos regimes de escuta que emergiram no âmbito da música de concerto euro-ocidental a partir do século XIX, concentrando-se assim em um período anterior ao processo de consolidação das tecnologias de gravação e reprodução sonora. O autor sugere uma reflexão sobre as transformações na prática de transcrição e adaptação do objeto musical (prática de arranjo) a partir do período romântico, entendendo-a como instância relevante para investigar o estatuto da escuta em tal contexto (SZENDY, 2008, p.9). Segundo a hipótese antes do século XX não se encontrava elaborado de forma sistemática nenhum tratado normativo que diz respeito exclusivamente à prática auditiva (SZENDY, 2008, p. 15-16). O autor localiza nos enunciados da crítica musical vienense do século XIX (particularmente nos textos de Schumann e de Berlioz) exemplos de possíveis atitudes e posições de escuta, no entanto, sugere que elas não apontam para uma prescrição auditiva específica ou uma norma de conduta (SZENDY, 2008, p. 15). Szendy busca então compreender as transformações ocorridas entre o final do século XIX e o início do século XX que permitiram que a escuta adquirisse um novo estatuto notável em textos de compositores e críticos nesse contexto. Segundo a tese, a escuta tornou-se objeto central em paralelo ao processo de consolidação da noção de obra musical como conceito regulatório (GOEHR, 1992, p. 104). A emergência da noção de obra passa a constituir um pressuposto ou um pensamento tácito segundo o qual a audição deveria se orientar:

Junto com a noção de obra já se infiltrou em nossos ouvidos toda uma massa de critérios, para ali serem apagados como se não fosse preciso dizer: ouvindo uma obra, ou seja, também seu compositor, meu ouvido já está mais ou menos regulado por uma ideia de 'estrutura', tentando apreender um todo que se articula em partes (SZENDY, 2008, p. 15-16).

Traçando uma análise dos elementos históricos que sugerem uma nova posição do ouvinte no regime da obra musical, Szendy foca sua investigação na noção de *escuta atenta* estabelecida no final do século XVIII em contexto vienense (2008, p. 99-128). Atributos como silêncio e atenção foram importados de Berlim para Viena: "este tipo de escuta supõe uma atitude de fidelidade à obra, tanto do ouvinte como do intérprete:

uma lealdade cujas condições parecem ter sido reunidas desde muito cedo em Berlim (...)” (SZENDY, 2008, p.119). Tais concepções coincidem com o processo de silenciamento do público nas salas de concerto em contexto parisiense, como investigado por Johnson (1995). Até o século XVIII não havia sido consolidada uma escuta contemplativa e silenciosa em relação ao fenômeno musical, sendo que circular e conversar em um teatro de ópera era parte aceita da experiência musical (JOHNSON, 1995, p. 18-19). A premissa de autonomia da obra e o conseqüente silenciamento do público nas salas de concerto demorariam algumas décadas para serem difundidos como norma social: “a música deslumbrava, lisonjeava e encantava, mas raramente afastava os ouvintes das suas outras preocupações para impor um silêncio absorto e atento” (JOHNSON, 1995, p. 35).

Segundo Szendy, a consolidação de tal conduta auditiva se liga ainda a uma compreensão específica de Wagner à obra de Beethoven, responsável por posicionar a surdez do compositor em termos visionários e de *originalidade* (2008, p. 120-121). Ao justificar a realização de arranjos e transcrições da obra de Beethoven, com objetivo de retirar as ambigüidades de passagens melódicas, Wagner sugere que o compositor elaborou “ideias melódicas clarividentes”, no entanto, não pode transmiti-las de maneira “suficientemente compreensível aos ouvintes” (SZENDY, 2008, p. 124). Os motivos das adaptações são assim fundamentados na *clareza e transparência da obra*²: “(...) todos os instrumentos são continuamente chamados a esboçar uma melodia contínua para a audição: impor-lhe a escuta total de um pensamento composicional finalmente restituído a si mesmo (...)” (SZENDY, 2008, p. 125-126). Essa mesma argumentação é localizada pelo autor nas justificativas dos arranjos de Schoenberg referente às obras de Bach e Brahms, apontando um argumento pautado na *transparência da obra*: “é uma escuta bastante estrutural no sentido de Adorno – ou mesmo, além de Adorno, uma escuta sem ouvinte em que a obra escuta a si mesma” (SZENDY, 2008, p. 127).

Desse modo, segundo o estudo de Szendy, a tradição vienense constitui um ponto histórico central para a consolidação de um regime modernista de escuta no âmbito da música de concerto. Tal perspectiva impacta posteriormente a formulação das tipologias de escuta propostas por Adorno no século XX: ao se apoiar em uma noção de obra como pólo objetivo para sua sociologia da escuta musical, Adorno recusa em se envolver com métodos considerados científicos ou sociológicos, como análises de efeitos fisiológicos da audição e a verbalização das experiências musicais dos ouvintes (SZENDY, 2008, p. 101-102). De acordo com Szendy, o teórico propõe uma posição hierárquica entre os ouvintes: todas as formas de escuta seriam versões degradadas do ouvinte especialista, cujo foco é uma consciência total da obra ligada à escuta estrutural (SZENDY, 2008, p. 103). Nesse sentido, embora Adorno reconheça diferentes comportamentos auditivos em relação à música, é apenas um que seria adequado segundo seus enunciados.

2 Szendy opõe as justificativas de Wagner com as perspectivas de Ferruccio Busoni. Busoni reconhece o arranjo como tendo um status importante e legítimo, sugerindo que a transcrição não implica uma *degradação* da versão original da obra. A notação é entendida por Busoni como instrumento que capta a ideia musical de forma necessariamente imperfeita: “se o arranjo parece elevar-se à categoria de composição, é simplesmente porque compartilha sua imperfeição, seu pecado original” (SZENDY, 2008, p. 66-67)

Enquanto Szendy foca nos regimes de escuta do contexto vienense, o vínculo entre escuta e som é objeto de análise no trabalho de Sterne (2003). Sterne mapeia os elementos históricos para o entendimento do processo de modernização da escuta a partir de três focos de análise: a escuta médica, a telegrafia e as tecnologias de reprodução sonora (STERNE, 2003, p. 90 e p. 155). Sterne inverte radicalmente o argumento de que a audição mudou devido às inovações tecnológicas. É a partir de elementos históricos, técnicas e códigos de escuta já estabelecidos anteriormente que se desenvolveram as condições para a emergência das tecnologias sonoras de reprodução. A escuta tornou-se assim associada a noções de *racionalidade* e *ciência*, obtendo uma ligação direta com o desenvolvimento de habilidades técnicas para fins instrumentais.

Sterne (2003, p. 155) identifica três características, vinculadas a consolidação da classe burguesa, que impactou na formulação de um tipo específico de prática auditiva associada a um novo estatuto do som como objeto: a) o desenvolvimento e a consolidação de um espaço acústico privado; b) a separação da audição referente aos outros sentidos; c) um amplo processo de mercantilização e coletivização da escuta individualizada. O autor ilustra tais características a partir da auscultação médica e da telegrafia sonora. A auscultação médica possibilitou que a audição superasse a visão em termos de precisão diagnóstica. O surgimento do estetoscópio permitiu uma nova maneira de ouvir que orientou a atenção dos médicos para as minuciosidades do som. Se até o início do século XIX os diagnósticos se baseavam em uma combinação entre os testemunhos narrativos do próprio paciente e no exame visual do seu corpo, a partir do meio do século os sons passaram a representar suas condições físicas (STERNE, 2003, p. 117-119). Trata-se de um esforço para estabelecer o domínio sonoro como um sistema de sinais para fins diagnósticos. Os sons adquirem então o papel de signo, possibilitando que o corpo humano se torne um objeto do conhecimento médico. Para este fim foi necessário colocar o ouvido humano como condutor insuficiente do som, uma vez que a função do estetoscópio seria projetada para tornar os sons imperceptíveis à escuta mais claramente audíveis (STERNE, 2003, p. 106). Como campo de diagnóstico, as particularidades do som se configuraram como domínio que transcenderia a subjetividade dos relatos: "A verdade do corpo de um paciente tornou-se audível para o ouvinte na outra ponta do estetoscópio" (STERNE, 2003, p. 122-123). Por um lado, tal técnica de escuta promoveu uma nova relação distanciada entre médico e paciente, por outro, ocorreu uma rearticulação do espaço auditivo onde os sons foram reagrupados a partir da distinção entre interiores (importantes para o diagnóstico médico) e exteriores (que poderiam ser ignorados):

O exemplo mais notável dessa nova abordagem da escuta médica estava na própria voz: se antes os médicos se interessavam pelas vozes dos pacientes pelo que diziam, agora eles ouviam a voz apenas por seu conteúdo sonoro. Todos esses dispositivos de enquadramento e práticas de interpretação auditiva, por sua vez, prepararam o terreno para uma nova semiótica médica (STERNE, 2003, p. 128-129).

A auscultação possibilitou um processo de codificação e instrumentalização na qual se verificam as primeiras tentativas de desenvolver uma metalinguagem do som como objeto de um discurso científico. Os sons seriam conceituados como um grupo de signos descritos de forma supostamente autônoma da subjetividade. Se a auscultação representou as primeiras tentativas de elaborar uma hermenêutica dos sons e da escuta, segundo a tese de Sterne, a telegrafia sonora generalizou tal processo em âmbito social, transferindo-o para o domínio da vida cotidiana (2003, p. 151). Não foi propriamente o telégrafo que possibilitou uma mudança nas formas de escuta, mas a técnica de percepção e codificação implicadas no uso do equipamento. Trata-se da possibilidade de ouvir mensagens distantes através do receptor: “Enquanto a auscultava tratava de ouvir o corpo humano, a telegrafia sonora tratava de ouvir uma rede que ligava pessoas separadas pela distância” (STERNE, 2003, p. 137).

Tanto a auscultação quanto a telegrafia sonora dependiam da consolidação de um espaço acústico individualizado ao redor do ouvinte. Tal espaço permitiu uma forma de mercantilização do som, possibilitando que a experiência sonora se tornasse um produto a ser consumido por um único ou um grupo de indivíduos: “o espaço teria que se tornar propriedade antes de ser comprado ou vendido, uma vez que a troca de mercadorias pressupõe a propriedade privada” (STERNE, 2003, p. 155). A difusão de tal técnica auditiva demonstrava assim a consolidação de uma nova forma burguesa de ouvir, representada por uma prática individual da escuta:

A técnica auditiva estava enraizada em uma prática de individuação: os ouvintes poderiam possuir seu próprio espaço acústico por meio da propriedade do componente material de uma técnica de produção desse espaço auditivo – o “meio” que representa todo um conjunto de práticas enquadradas (STERNE, 2003, p. 160).

O processo de consolidação do som enquanto mercadoria, a emergência de uma noção de escuta privada e a estabilização da audição como um sentido separado e autônomo da visão, possibilitou que o som fosse deslocado dos domínios da linguagem falada ou da música, para uma ênfase exclusiva no detalhe sonoro. Uma série de práticas, códigos e convenções foram estabelecidas para que o som obtivesse um novo estatuto de objeto portador de significado em si. Tais fatores apontam para o modo como, em determinado domínio discursivo, tornou-se possível pensar em uma estética exclusivamente auditiva a partir da posterior manipulação dos elementos sonoros para fins composicionais. A arqueologia do som proposta por Sterne (2003) nos apresenta algumas das condições históricas de possibilidade que permitiram o desenvolvimento das tradições artísticas ligadas à eletroacústica ou mesmo, mais recentemente, às artes sonoras - no qual o domínio do som se mantém como elemento norteador (LICHT, 2009, 2019; LABELLE, 2015, KAHN, 2006). Apesar da diferença que marca tais campos artísticos e acadêmicos, pensamos que o trabalho de Sterne apresenta reflexões pertinentes para apontarmos problemáticas comuns às abordagens ontológicas materialistas sobre o som, como veremos a seguir.

Delimitando os objetos: Cox e Voegelin – modelos e estratégias de análise da experiência auditiva

Kane (2015) situa dois termos utilizados para descrever a literatura anglófona ligada aos estudos do som desenvolvida nas últimas décadas: *sound studies* e *auditory culture* (doravante estudos do som e cultura auditiva). Embora tais termos sejam utilizados de maneira intercambiável, ou seja, a distinção entre eles não se trata de um consenso entre os autores do campo, a diferença indicada por Kane propõe designar questões metodológicas e eixos investigativos particulares que caracterizam e diferenciam as publicações. O primeiro termo diz respeito a trabalhos cujo foco se volta ao debate sobre materialidade e ontologia, em sua maioria fundamentado em conceitos de Gilles Deleuze (KANE, 2015, p. 2). A segunda tendência é caracterizada por focar em aspectos da dimensão sócio-histórica a fim de compreender as experiências auditivas. *Cultura auditiva* denomina assim estudos ocupados com o desenvolvimento histórico de técnicas e práticas coletivas que emergiram em contextos específicos. Os trabalhos de Sterne (2003) e Szendy (2008) abordados anteriormente seriam posicionados pelo autor nos termos de uma *auditory culture*. Kane problematiza a virada ontológica que caracteriza abordagens teóricas recentes vinculadas à arte sonora: “um estudo sonoro sem ‘cultura auditiva’ é, (...), uma petição de princípio, pois ignora crucialmente o papel constitutivo que a cultura desempenha na determinação de seu objeto de estudo” (KANE, 2015, p. 16). Pensamos que a distinção proposta pelo autor nos possibilita situar os objetos de estudo deste artigo (o materialismo sônico de Christoph Cox e a filosofia da arte sonora de Salomé Voegelin) como vertentes específicas no âmbito dos estudos do som.

Cox e o materialismo sônico

Cox desenvolve sua abordagem materialista do som em diversos textos, artigos e ensaios (2009, 2011, 2018a, 2018b). No desenvolvimento do primeiro capítulo do livro *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics* (2018a), o autor se apoia em uma série de reflexões filosóficas³ a fim de cunhar seu conceito de *fluxo sonoro*. O primeiro argumento que se destaca na definição do conceito é a ênfase de Cox a uma noção de *natureza*. Segundo o autor, a natureza deve ser tratada como um domínio criativo intrínseco a si mesmo: “um fluxo de forças imanentes aos materiais e meios com os quais opera” (COX, 2018a, p. 29-30). A abordagem é baseada assim em uma concepção de natureza enquanto instância auto-organizadora dos processos materiais: “o realismo materialista afirma o poder auto-organizador (...), dos quais o conhecimento humano é apenas uma instância” (2018b, p. 235-236). A dimensão material seria concebida como instância criativa e transformadora em si mesma, resultante de forças intensivas que geram novas configurações e agenciamentos (COX, 2018a, p. 25-26).

³ Se apropria das ideias de Schopenhauer, Nietzsche e Deleuze para fundamentar sua ontologia materialista. Não é o propósito deste artigo apresentar os conceitos desses autores.

A diferença proposta por Deleuze entre as noções de *virtual* e *atual* é particularmente importante para o argumento de Cox. Segundo o entendimento do autor, o *virtual* denominaria as forças perpetuamente distintas, materiais e imanentes à natureza. Em oposição, o *atual* trata-se dos domínios das possibilidades realizadas empiricamente, as forças que trazem o virtual à existência. De acordo com ele, a abordagem deleuziana se mostra oportuna por não operar no nível da representação e da significação: “as diferenças de Deleuze não são de origem linguística, conceitual ou cultural. (...). Essas diferenças subsistem na própria natureza” (COX, 2011, p. 153). A ontologia materialista de Cox enfatiza uma compreensão do som como fluxo que possui existência autônoma e independente de suas causas e contextos: “Deleuze confere à obra de arte uma independência fundamental do mundo dos sujeitos, objetos e estado de coisas” (COX, 2018a, p. 38). O som seria concebido como campo intrínseco às forças naturais e tratado como domínio autônomo do âmbito histórico, do sujeito criador ou de qualquer espectador/ouvinte: o som não necessariamente está ligado à audição, portanto, pode ter existência autônoma (COX, 2018a, p. 32).

Cox posiciona sua teoria como uma alternativa às denominadas abordagens críticas ou culturais. Acopladas sob tal rubrica, o autor unifica uma série de proposições teóricas bastante distintas entre si⁴ desenvolvidas a partir da década de 1960. As *teorias culturais*, segundo Cox, sugerem que a experiência e a percepção seriam sempre mediadas por uma dimensão simbólica e/ou discursiva (COX, 2011, p. 147). Tal premissa, de acordo com o argumento, é problemática, uma vez que os fenômenos seriam enfaticamente compreendidos por uma diferença dualista entre a dimensão social e a dimensão da natureza. Cox se apropria do termo *correlacionismo*, cunhado pelo filósofo Quentin Meillassoux, a fim de esclarecer o problema de tal dualismo conceitual. Correlacionismo seria uma “posição segundo a qual ‘o real’ está inextricavelmente relacionado com o nosso modo de aprendê-lo, de modo que o que existe só pode ser o que existe para o pensamento ou o discurso” (COX, 2018a, p.16). Nesse sentido, Cox denuncia que tais abordagens compartilham um mesmo dilema: são sustentadas por uma separação excludente entre o domínio social e o domínio da natureza. Enquanto o primeiro diz respeito a um plano que marca os limites do cognoscível, o segundo é entendido como dimensão própria da materialidade: “As correntes dominantes da teoria cultural (...) defenderam, de forma estritamente ‘correlacionista’, que toda a história é história humana, que qualquer explicação que preceda a cultura humana é em si uma construção ou projeção cultural” (COX, 2018a, p. 17-18). Tal crítica possui o propósito de justificar a elaboração de uma abordagem materialista voltada ao fenômeno sonoro, uma vez que, segundo Cox, esta seria caracterizada por uma problematização dos planos dicotômicos denunciados. Para Cox, a dimensão simbólica, discursiva ou cultural não seria mais tratada como elemento central para o entendimento dos fenômenos, mas apenas como manifestação particular de processos materiais evidentes no mundo natural (COX, 2018a, p. 17-18).

4 Cox generaliza sua crítica a autores como Ferdinand de Saussure, Jacques Lacan, Jacques Derrida e Stuart Hall, embora não aprofunde deliberadamente a visão de nenhum deles.

Verificamos também uma segunda linha argumentativa importante na teoria do autor: a enfática distinção articulada entre as noções de música e arte sonora. Cox sugere que a música ocupa uma posição negativa no que diz respeito à *revelação* do fluxo sônico: “A música tende a domesticar e territorializar esse fluxo (...) ela segmenta o continuum sonoro, tornando a duração em métrica e a frequência em intervalos e acordes” (COX, 2018a, p. 137). Em oposição a arte sonora revelaria a dimensão intensiva do som, problematizando tal territorialidade: “Obrigando-nos ir além dos objetos de reconhecimento e representação em direção às forças materiais que as geram” (COX, 2018, p. 137).

Com finalidade de ilustrar a dimensão virtual do som, Cox articula um conceito específico de ruído. Ele elabora a crítica a uma determinada noção de ruído como oposição à noção de sinal. Segundo o autor, nossa tendência é pensar o ruído como fenômeno secundário, um elemento incômodo que desejamos e acreditamos poder ser eliminado. Exemplifica tal problema através do discurso do teórico da informação: “Para o teórico da informação, o ruído é a sujeira que se acumula sobre ou ao redor de uma mensagem à medida que ela passa do remetente ao destinatário” (COX, 2009, p. 20). Ruído estaria assim em oposição à noção de sinal, uma vez que ele interfere na comunicação e dificulta a compreensão de uma mensagem. Cox visa nessa crítica inverter o lugar do ruído, propondo-o como elemento que deve chamar atenção para si, obtendo um lugar ontológico próprio não mais subordinado ao sinal: “O ruído nunca cessa, é ilimitado, contínuo, sem fim, imutável. (...). Então o ruído não é uma questão da fenomenologia, é uma questão do próprio ser” (COX, 2009, p. 19-20). O ruído não seria, segundo o argumento, um fenômeno empírico, mas um domínio transcendental - a condição de possibilidade do sinal e da música. Para ilustrá-lo, Cox se apropria das concepções do filósofo do século XVII, G.W Leibniz. De acordo com Cox, Leibniz enfatiza a existência de percepções minuciosas que não alcançam o pensamento consciente. Tais percepções possuem uma existência virtual, funcionando como um pano de fundo para a experiência atual do indivíduo, sendo que alguns elementos podem despertar e trazer à realidade um vislumbre da totalidade da existência virtual (COX, 2018a, p. 116). O ruído ultrapassaria assim o limiar da audibilidade, podendo se atualizar como sinal. Nesse sentido, ruído e sinal são domínios distintos da existência. Ruído não seria um som, mas um fluxo incessante e *a priori* da matéria sonora que é atualizado pela fala, pela música ou por qualquer tipo de som articulado (COX, 2018a, p. 118-119). É por meio do sinal que o ruído se revelaria.

Por meio de tais proposições, Cox posiciona a arte sonora como território particularmente sensível à sua abordagem teórica, por chamar atenção ao ruído e revelar um *inconsciente auditivo* ou um *domínio virtual do som* (COX, 2009, p. 19). Citando um grupo de artistas representativos de uma corrente específica da arte sonora, como Max Neuhaus, Maryanne Amacher, Alvin Lucier, Christina Kubisch e Francisco López, Cox sugere que tais artistas foram responsáveis por explorar a materialidade do som: “sua textura e fluxo temporal, seu efeito palpável e afeto pelos materiais através e contra os quais é transmitido” (COX, 2011, p. 148-149). Já compositores canônicos associados à música experimental estadunidense e europeia, como John Cage e Pierre Schaeffer, são

lidos por Cox como os indivíduos que exploraram, pela primeira vez, a dimensão do *fluxo sonoro* (COX, 2018b, p. 32-33; COX 2018a, p. 141). Ao decorrer do texto, Cox descreve uma série de obras que pretendem tornar audíveis o domínio virtual do som. Três peças serão apresentadas na próxima seção deste artigo consideradas emblemáticas da teoria: a *Synaptic Island: A Psybertonal Topology*, de Maryanne Amacher, a *Sound Map of the Hudson River* de Annea Lockwood e a *Electrical Walks* de Christina Kubisch. Tais obras nos permitem exemplificar, em âmbito empírico, os conceitos elaborados por Cox.

Voegelin e a estética fenomenológica da escuta

Enquanto Cox propõe uma abordagem do som focada na materialidade, evitando tocar nos âmbitos da escuta e do indivíduo, Salomé Voegelin desenvolve em seu livro *Listening to Noise and Silence* (2010) uma *filosofia da arte sonora* ilustrada por uma estratégia auditiva. Voegelin entende a *escuta* como ferramenta propícia a levantar questões e problemas filosóficos relacionados ao som: “é pela escuta que o autor chega as questões filosóficas que estão sendo consideradas neste livro, e é o som escutado, o material sensorial, que conduz a investigação (...)” (VOEGELIN, 2010, p. 13-14). A escuta é definida como um ato deliberado, baseado em um envolvimento e engajamento perceptivo do sujeito com o mundo: “É no envolvimento com o mundo mais do que na sua percepção que o mundo e eu nos constituímos (...)” (VOEGELIN, 2010, p. 3). Segundo tal argumento não podemos ter acesso a um objeto de forma autônoma das intenções auditivas do sujeito, uma vez que o acesso a este depende da ação deliberada da escuta. O sentido do objeto só poderia ser gerado pela modalidade empregada pelo sujeito: “(...) ao ouvir estou no som, não pode haver lacuna entre o ouvido e o ouvir, (...) posso perceber uma distância, mas essa é uma distância ouvida” (VOEGELIN, 2010, p. 5). Neste ponto podemos destacar uma evidente diferença entre as proposições de Cox e a de Voegelin: enquanto o primeiro evita o foco no sujeito e na escuta a favor de um acesso ao domínio material autônomo das intenções individuais, a filosofia da arte sonora de Voegelin é fundamentada em uma ênfase no ouvinte como produtor de sentido. A autora fundamenta tal hipótese através de uma perspectiva teórica particular: a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty. Segundo o entendimento, tal abordagem teórica sugere o domínio perceptivo não como olhar passivo ao objeto, mas como instância ativa e deliberada: “Merleau-Ponty fala sobre a pintura e a demanda artística de ver além da experiência intelectual de uma realidade representacional para a percepção de um espaço no qual nós também estamos localizados” (VOEGELIN, 2010, p. 6).

No entanto, embora as diferenças conceituais entre Cox e Voegelin sejam, a princípio, evidentes, a autora aponta, de forma semelhante ao primeiro autor, um afastamento do domínio histórico com objetivo de falar sobre a experiência auditiva. Voegelin sugere *suspender* qualquer âmbito social e histórico relacionado ao fenômeno sonoro a fim de garantir o acesso a materialidade: “A tarefa é suspender, tanto quanto possível, ideias de gênero, categoria, finalidade e contexto histórico da arte, para alcançar uma escuta

que seja o material ouvido, agora, contingente e individualmente” (VOEGELIN, 2010, p. 3). O uso do termo *suspendere* se mostra sistematicamente presente, ecoando a noção de *escuta reduzida* de Schaeffer. Segundo Voegelin, o projeto acusmático foi o primeiro a liberar o som de sua associação visual por meio do processo de redução da escuta: “Ele separa os sons de seu contexto visual para ouvi-los em toda a sua sonoridade como ‘objetos sonoros’ e compor obras acusmáticas a partir desses ‘objetos sonoros’” (VOEGELIN, 2010, p. 34).

A suspensão desencadeia algumas consequências metodológicas específicas na abordagem. A primeira delas trata-se de uma recusa à elementos sonoros que possuem vínculo com um domínio visual. Por exemplo, o código escrito da partitura é considerado por Voegelin como prejudicial ao acesso ao som: “A partitura silencia o som em uma densa rede de linhas horizontais e verticais que significam distância e fechamento” (VOEGELIN, 2010, p. 59). Já o foco na fonte sonora também é abordado como exemplo negativo, uma vez que esta enfatiza “a manifestação visual em vez dos sons ouvidos” (VOEGELIN, 2010, p. 11). Em segundo lugar, Voegelin supostamente rejeita um domínio estrutural que poderia apontar para significados externos ao âmbito sonoro. A autora cita os intervalos musicais como ferramenta analítica para a identificação das relações sonoras e apresenta um parecer desfavorável a tal tipo de análise: “Você aprecia seu material sonoro em relação ao entendimento sistêmico de sua composição” (VOEGELIN, 2010, p. 52). O terceiro domínio a ser suspenso trata-se das dimensões semântica e da linguagem: “Uma vez que a linguagem perpassa a experiência e posteriormente a reconduz ao discurso, esta relação impede que a obra seja a prática sensorial (...)” (VOEGELIN, 2010, p. 73). Voegelin associa ainda ao domínio da linguagem qualquer tipo de análise cultural, política ou social da experiência auditiva. Segundo ela, tais concepções entendem a obra a partir de seus elementos *extra-artísticos*: “Atento à sua aplicação, ignoram a opaca ambiguidade daquilo que resta da obra: a coisa do seu encontro sensorial e físico” (VOEGELIN, 2010, p. 26).

Desse modo, Voegelin acopla ao denominado *plano visual* a partitura, elementos estruturais que dizem respeito exclusivamente a uma análise intervalar das relações sonoras e o domínio semântico que poderia ser utilizado como ferramenta para a descrição da experiência. Segundo a autora, o *plano visual* implica uma lacuna entre o ouvinte e o objeto percebido: “a lacuna visual alimentaria a noção de que podemos verdadeiramente compreender as coisas, dar-lhes nomes e nos definir em relação a esses nomes como sujeitos estáveis, como identidades” (VOEGELIN, 2010, p. 11). O problema, segundo o argumento, é que tal suposta objetividade prejudicaria uma crítica contundente a respeito da arte sonora: “A base da linguagem crítica de uma filosofia da arte sonora é a convicção pessoal, que surge da prática da escuta e não dos contratos sociais que a precedem” (VOEGELIN, 2010, p. 75). Na medida em que Voegelin sugere os planos visuais como desfavoráveis ao discurso da arte sonora, a autora os opõe aos denominados planos auditivos. Mais uma vez o argumento de Voegelin ecoa o de Cox, sugerindo uma divisão rígida entre música e arte sonora: enquanto a música estaria associada ao *plano visual*, a

arte sonora estaria vinculada ao *plano auditivo* (KANE, 2013, p. 9). Voegelin limita o termo música ao denominado *paradigma modernista da escuta*, descrevendo-a a partir de uma noção de obra musical ligada exclusivamente à partitura convencional: “é a partitura que fundamenta e qualifica a obra em um a priori (...) e que vincula a obra sonora temporal a um substancialismo transcendental” (VOEGELIN, 2010, p. 57). Nomeia-se assim um tipo de escuta estrutural: “Essa escuta musical ouve os sons segundo a ‘apreensão pura’ de Hegel: a qualificação da aparição imediata de um som como conhecimento de seus tons em um sistema (harmônico)” (VOEGELIN, 2010, p. 53). Trata-se aqui de uma generalização do termo música partindo de um recorte bastante particular: o código notacional ligado ao âmbito da tradição da música de concerto euro-ocidental dos séculos XVIII e XIX e suas teorias analíticas e harmônicas subjacentes.

A oposição entre as noções de música e arte sonora, a premissa de que o som possuiria um valor em si (ligado à subjetividade do indivíduo) e a relutância da autora em abordar qualquer domínio relacionado à linguagem ou ao discurso, tem alguns efeitos problemáticos na abordagem. Por exemplo, pouco é definido sobre como se caracterizaria um plano denominado como propriamente *auditivo/sonoro*, ou seja, quais seriam os termos ou os vocabulários possíveis para nos relacionarmos com o som. O som é abordado por Voegelin como um domínio indescritível ou possivelmente indizível. Voegelin vincula ao domínio do som noções genéricas como *ruído* e *corpo do ouvinte*. No entanto, a fim de defini-las, recorre, mais uma vez, as dicotomias anteriormente apresentadas:

O material da *noise art* contemporânea é maculado por referências extramusicais. Carece de autonomia e sua natureza obsessiva recusa a contemplação intelectual. Em vez disso, ela agarra o ouvinte e o mantém refém de sua própria escuta, se não fizer isso não é ruído. Enquanto isso, o sujeito no ruído é o sujeito abjeto, não progressivo, que carece de bom gosto e sofisticação estética. É um sujeito sem consciência histórica e sutileza artística, um sujeito que não entende a arte da arte: sua autonomia, e que não aprecia suas preocupações formais e, em vez disso, se submete visceralmente à carga sônica (VOEGELIN, 2010, p.60).

Sugere ainda que, para acessar o ruído, é necessário focar a atenção no domínio do *corpo do ouvinte*: “O que se discute é o corpo que ouviu e não a obra que tocou. O ruído força o sujeito ouvinte a entrar no círculo crítico e transforma a obra em um momento da experiência” (VOEGELIN, 2010, p. 73). Esse corpo, no entanto, é descrito por Voegelin na medida em que a autora o contrapõe a um domínio supostamente rígido e autoritário da linguagem: “O corpo é central para a obra de arte contemporânea. Uma vez que a linguagem enquadra a experiência e posteriormente a reconduz ao discurso, esta relação impede que a obra seja a prática sensorial (...)” (VOEGELIN, 2010, p. 3).

Ao decorrer do livro, Voegelin apresenta a descrição de obras que visam ilustrar os objetivos de sua filosofia da arte sonora. Grande parte dos relatos se reduzem a uma perspectiva individual da autora em relação ao repertório analisado. Na próxima seção, nos ocuparemos de uma descrição das peças *I am sitting in a Room*, de Alvin Lucier e

Je n'ai pas le droit de voyager sans passeport de Julian Beck, ambas consideradas emblemáticas da abordagem.

Fundamentação teórica/metodológica: prática discursiva e relações de poder

Uma vez que grande parte dos enunciados de Cox e Voegelin apontam um enfático acesso à materialidade sonora, surgem algumas questões: quais peças e autores possibilitariam revelar tal domínio sonoro? Quais seriam as correntes e tradições musicais propícias a exemplificá-lo? Quais elementos materiais, traços estéticos e composicionais seriam mais adequados para teorizar o som como domínio ontológico/materialista? A estreita oposição enunciada por Cox e Voegelin entre música e arte sonora, o amplo aparato conceitual elaborado pelos autores, assim como a seleção de obras representativas, nos possibilita levantar a hipótese de que uma teoria ontológica sobre o som teria, como consequência, uma postura auditiva: uma escuta associada a premissas estéticas e traços sonoros particulares.

Tal hipótese se associa à crítica elaborada por Kane (2015) em relação às ontologias materialistas. O argumento de Cox sugere que uma obra de arte poderia revelar o material sonoro de forma ausente dos domínios do significado e do discurso. No entanto, Kane problematiza tal premissa, nomeando a proposição de Cox como *onto-estética*: “Quando uma obra de arte (supostamente) revela sua condição ontológica” (KANE, 2015, p. 13-14). Kane aponta que, para a *onto-estética* funcionar, é necessário traçar uma analogia direta entre uma característica da obra e algum elemento da ontologia. No esforço de conceituar os sons, a ontologia materialista de Cox utiliza-se assim de uma série de elementos de classificação e diferenciação. A divisão entre música e arte sonora seria um dos exemplos representativos: a música é entendida como um agenciamento que capta o som e o desvia para o âmbito da forma, enquanto a arte sonora se ocuparia com o domínio puramente material (KANE, 2015, p. 15). Esse domínio material é ilustrado por Cox ao citar diversos experimentalistas de vanguarda, como Russolo, Varère, Cage, entre outros. Parafraseando Cox, Kane sugere que “a medida que tais artistas investigam a ontologia do som, eles desenvolvem um campo separado chamado arte sonora”⁵ (KANE, 2015, p. 9). Os elementos de classificação se evidenciam também a partir da seleção de elementos sonoros que seriam representativos da dimensão material do som: “Se eu entendo o argumento de Cox, chamar a atenção para a sonoridade de uma obra seria atender a características como sua fluidez, seu fluxo, sua textura, talvez até sua impessoalidade” (KANE, 2013, p. 15). Nesse sentido, segundo Kane, tais elementos mostram de que maneira a abordagem materialista é mediada por um domínio cultural: “Cada vez que alguma característica é reivindicada para exemplificar esta ou aquela ontologia, seria um momento em que a onto-estética implora a base cultural de tal reivindicação” (KANE,

5 É relevante notar que esses artistas não chamavam o que faziam de arte sonora. Trata-se de um termo desenvolvido posteriormente. Ver Kahn (2006).

2013, p. 13-14). Uma vez que o materialismo necessita de um mecanismo de analogia para funcionar, tal mecanismo seria constituído a partir de padrões culturais que implicam a proposição e utilização de técnicas auditivas, assim como a percepção de semelhanças morfológicas em relação aos sons:

O ponto é que todas essas semelhanças são formadas em contexto (...) de culturas auditivas. Elas são entrelaçadas em uma malha ou rede de práticas das quais as comunidades participam quando ouvem características relevantes do mundo auditivo, as comunicam e as transmitem por meio de treinamento. O emprego de técnicas auditivas é fundamental para uma cultura auditiva, pois estimula e mantém formas de ouvir, tanto cognitiva quanto corporalmente. Ouvir semelhanças sonoras (tanto morfológicas quanto analógicas) é participar de uma cultura auditiva através da aquisição de técnicas auditivas (KANE, 2015, p. 15-16).

As reflexões de Kane nos parecem propícias para compreendermos o papel da escuta nas abordagens apresentadas, assim como as problemáticas e os limites conceituais que as cercam. A escuta é entendida, tanto por Cox quanto por Voegelin, como prática anterior a qualquer mediação sócio-histórica, dificultando concebê-la do ponto de vista de suas relações de poder. No entanto, concordando com a hipótese de Kane, sugerimos que a teorização do som em ambos os enunciados implica uma postura de escuta particular: quais objetos e traços sonoros são identificáveis, inteligíveis e descritos? Quais são as premissas estéticas e os conceitos articulados que sugerem determinadas formas de ouvir? Quais peças seriam consideradas singulares para a ilustração das teorias? E qual repertório seria excluído ou eventualmente ofuscado? As noções de *prática/formação discursiva* e *modalidade enunciativa* nos apresentam um aparato conceitual relevante para a formulação de tais questionamentos (FOUCAULT, 2005, p. 35-44 e p. 56-61; CASTRO 2009, p. 336-339; MILLS, 1997, p. 48-62).

Formação discursiva é definida como o conjunto de regras anônimas e históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, "as condições de exercício da função enunciativa" (FOUCAULT, 2005, p. 33). Enquanto o enunciado diz respeito às condições de possibilidade que permitem o aparecimento de determinados objetos e conceitos em um eixo discursivo, discurso se refere ao grupo possível e 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). Trata-se da instância que viabiliza as condições para que, em determinado sistema de formação, apenas certos discursos sejam ditos por determinados sujeitos, apenas objetos e conceitos específicos sejam descritos ou designados e, enfim, apenas um conjunto necessariamente limitado de relações sejam postas em jogo (FOUCAULT, 2014, p. 9).

Uma prática discursiva demarca os limites dentro dos quais se pode negociar o significado de um objeto ou o sentido de uma experiência, de forma que a manutenção de tais limites necessita de um conjunto de técnicas, esquemas de comportamentos,

tipos de transmissão e difusão que garantiriam sua permanência (CASTRO, 2009, p. 119). Na medida em que ele se entrelaça com as práticas em geral, o discurso é sempre responsável por produzir outra coisa: “trata-se de práticas que formam sistematicamente os objetos de que se falam” (FOUCAULT, 2005, p. 55). Desse modo, a produção de um saber, e a possibilidade de formulações a ele associados, dependerá necessariamente das relações de poder (CASTRO, 2009, p. 323). Foucault não foca na definição de poder, mas no seu modo de funcionamento. Trata-se de uma ênfase nas micro lutas como eixo central de investigação: “O poder consiste, em termos gerais, em conduzir condutas e dispor de sua probabilidade, induzindo-as, afastando-as, facilitando-as, dificultando-as, limitando-as (...)” (CASTRO, 2009, p. 326). A relação poder/saber tem como consequência uma série de pressupostos (MILLS, 1997, p. 50-51): por um lado o discurso sempre causa um estreitamento no campo de visão de alguém, excluindo uma ampla gama de fenômenos de serem considerados reais ou dignos de atenção. Por outro, a produção dos discursos está intrinsecamente relacionada aos indivíduos que estabelecem o direito de falar, direito associado a questões de autoridade e legitimidade. O discurso não só fixa as posições dos indivíduos, mas impõe a estes determinado número de regras e condições de enunciação, não permitindo, por um lado, que todos tenham acesso a ele ou sugerindo, por outro, as condições estritas de pronunciamento.

Castro define *modalidade enunciativa* como: “as regras que definem o estatuto de quem pronuncia ou escreve um enunciado, os âmbitos institucionais que o circundam, as diversas maneiras em que pode situar-se em relação a um objeto (...)” (2009, p. 179). Tal conceito se apresenta como eixo particularmente importante para os questionamentos propostos em nosso trabalho. Ele nos permite detectar quais são as posições dos indivíduos citados e incluídos em um determinado âmbito discursivo: “Quem fala? (...) Qual é o status dos indivíduos que têm (...) o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?” (FOUCAULT, 2005, p. 56). Ele também revela a relação entre a posição de tais sujeitos e os critérios para se descrever os objetos em uma grade discursiva:

Ele é sujeito que questiona, segundo uma certa grade de interrogações explícita ou não, e que ouve, segundo um certo programa de informação; é sujeito que observa segundo um quadro de traços características, e que anota, segundo um tipo descritivo; está situado a uma distância perceptivas ótica cujos limites demarcam a parcela de informação pertinente; utilizará intermediários instrumentais que modificam a escala da informação (...) (FOUCAULT, 2005, p. 58).

Estratégias de escuta, discurso e modalidades enunciativas

Podemos detectar a noção de *modalidade enunciativa* nas abordagens de Cox e Voegelin na medida em que ambos os autores enfatizam um grupo de obras e artistas considerados mais adequados para a exemplificação de suas teorias. Para uma teorização do som como objeto ontológico, Cox cita uma série de compositores historicamente

representativos da *música experimental* europeia e estadunidense. O domínio *virtual* do som seria então mais adequadamente revelado se associado a obras de John Cage ou artistas do campo anglo-americano da arte sonora, que, em sua maioria, mantêm premissas semelhantes à estética cageana. É evidente a influência de Pierre Schaeffer nos enunciados de Salomé Voegelin, particularmente através da noção de *suspensão* apropriada pela autora, que ecoa diretamente a *époché schaefferiana*. Embora Voegelin não delimite um repertório específico para a ilustração de sua abordagem, apresenta obras frequentemente ligadas à mesma tradição artística citada por Cox.

A proximidade de Cox à Cage mostra-se evidente particularmente pelo modo como o teórico se apropria da noção de *natureza* articulada pelo compositor. A premissa cageana de deixar “os sons serem eles mesmos” (sem interferência do ego) (CAGE, 1973, p. 10) reverbera no argumento de Cox, uma vez que o autor enfatiza o acesso ao âmbito material supostamente não intermediado pelo domínio social. Ou seja, seria supostamente possível, por um lado, acessar uma dimensão sonora autônoma de qualquer intencionalidade e, por outro, descrevê-la de forma independente dos elementos histórico-sociais. Cox exemplifica sua noção de ruído com a peça *4'33"*, entendendo-a como emblemática da ontologia sônico-materialista: “*4'33"* de 1952 oferece simplesmente uma abertura auditiva para o ruído de fundo, chamando a atenção para o campo sonoro ignorado ou ocultado pela audição cotidiana” (COX, 2018a, p. 123-124). Ele enfatiza ainda que o silêncio cageano operaria no mesmo nível do som apontado em sua abordagem (COX, 2018a, p. 124).

Se por um lado verificamos em ambas as abordagens um grupo de concepções estéticas dominantes, a noção de *modalidade enunciativa* nos possibilita detectar ainda a presença de um quadro descritivo composto por traços sonoros e informações perceptivas pertinentes. As peças citadas anteriormente apresentam diversos elementos composicionais ilustrativos das premissas dos autores.

A primeira delas, trata-se da *Synaptic Island: A Psybertonal Topology* desenvolvida em 1992 pela compositora e artista sonora Maryanne Amacher. A instalação foi montada em um complexo cultural na cidade de Tokushima (Japão) e fazia parte de uma série de obras em que a artista buscava explorar o som por meio de efeitos acústicos gerados através de partes de uma infraestrutura (paredes, pisos e corredores) em um edifício (COX, 2018a, p. 13). A peça é resultante de um processo de pesquisa experimental com frequências e texturas, com objetivo de articular formas esculturais por meio de diferentes sensações de espaço. É evidente nos primeiros segundos de escuta⁶ da instalação a presença de ruídos abstratos de longas durações que se alteram de forma gradualmente lenta. Embora se trate de uma instalação, poucos sons apontam para elementos referenciais que impliquem a identificação do espaço ao qual a peça está instalada. As sonoridades da gravação são assim constituídas por texturas contínuas que não indicam contexto ou

6 Link para a escuta: <https://www.youtube.com/watch?v=jjKRctaA3Bo>. Acesso em: 31 de mar. de 2024

localização evidente para seu reconhecimento. Nota-se também a ausência explícita de vozes humanas ao longo da obra.

A segunda peça trata-se da *Sound Map of the Hudson River* de Annea Lockwood, desenvolvido como instalação no Museu do Rio Hudson, que mostra a presença de sons contínuos de diversos pontos do rio. Trata-se de uma obra resultante de uma série de amostragens sonoras desenvolvida pela autora desde a década de 1960, com o objetivo de manifestar a “riqueza e complexidade auditiva dos cursos de água do mundo” (COX, 2018a, p. 133). Segundo Cox, Lockwood propõe enfatizar o fluxo de energia de um rio e visa revelar o processo de mudança geológica em tempo real: “o poder da água corrente à medida que raspa minerais das encostas rochosas, esculpe pedras e abre sulcos na Terra na sua passagem incessante das montanhas para o mar” (COX, 2018a, p. 133). A cartografia sonora apresentada evidencia as gravações de sonoridades de quedas d’água e corredeiras de rio que pretendem captar os processos de alteração geológica através do fluxo sonoro.

Por fim, a terceira peça, *Five Electrical Walks* de Christina Kubisch⁷, é composta por uma série de captações de sons emitidos por bobinas de indução que respondem a ondas eletromagnéticas. O objetivo é tornar audíveis regiões acima e abaixo do solo, captadas e posteriormente amplificadas para a composição da peça. Diversos ambientes são gravados pela artista, como: sistemas de iluminação, de comunicação sem fio e sistemas de radar, traduzidos em diferentes tipos de ruído que compõem a gravação. Embora a peça se ocupe de sons urbanos, ela busca evidenciar a presença de um ruído de fundo ou um “murmúrio sônico de baixo nível” ao qual, segundo o argumento de Cox, somos banhados diariamente, mas não teríamos consciência (2018a, p. 128).

Os elementos sonoros encontrados nas peças citadas nos textos de Cox nos apontam a presença de sonoridades próprias ao materialismo sônico: amplos ruídos abstratos que evitam a identificação do som a partir de referências contextuais, a frequente ausência de vozes humanas, a presença de sons típicos de paisagens naturais e, por fim, sonoridades que não remetem a contextos ou localizações explícitas. Tais semelhanças morfológicas confirmam a hipótese de Kane (2015, p. 15) e indicam a preferência de Cox por sons ‘impessoais’ que estão de acordo com alguns dos pressupostos cageanos. Notamos também que Cox frequentemente evita falar de peças que aludem a questões sociais, sonoridades que poderiam remeter a tais questões, e se recusa a abordar qualquer domínio de significado possível relacionado aos sons. Isso justificaria a preferência do autor por sons de paisagens naturais, por exemplo. Posiciona-se a arte sonora como campo artístico exclusivamente ocupado com uma materialidade própria do som e não com suas relações vinculadas ao âmbito social, político e histórico. Uma vez que a dimensão do som é entendida como independente das questões sociais, Cox opta por sons não-pessoais, que não remetem a contextos, localizações ou ambientes explícitos.

⁷ Link para a escuta: <https://imprec.bandcamp.com/album/five-electrical-walks>. Acesso em: 31 de mar. de 2024

Enquanto Cox opta por peças que não remetem às questões sociais, Voegelin omite em sua abordagem um grupo de obras associadas ao denominado *domínio visual*, ou seja, peças que dependem da mediação de um código escrito em formato partitural ou mesmo da utilização de elementos formais e abstratos. Por trás de tal premissa está a recusa sistemática da autora a uma concepção limitada do termo música, entendida como sinônimo do *paradigma modernista da escuta*. Um dos relatos apresentados no livro trata-se da peça *I am sitting in a Room* do compositor Alvin Lucier. A obra apresenta inicialmente elementos de sentido semântico, como a gravação da frase: Estou sentado em uma sala, diferente daquela em que você está agora. Estou gravando o som da minha voz. Conforme essa frase se repete ao longo da obra, através de gravações sobrepostas e processos de reverberação, esse significado é gradualmente omitido a fim de chamar atenção para um domínio do próprio som. O objetivo é, por fim, chegar a uma redução acusmática da escuta que foque no objeto sonoro (VOEGELIN, 2010, p. 128). O som da voz, inicialmente ligado ao sentido das palavras, apaga seu significado e se transforma em um som articulado. A abordagem de Voegelin inclui obras que remetem a alguns problemas sociais, como é o caso da *Je n'ai pas le droit de voyager sans passeport* (1968) do compositor Julian Beck. Durante a peça é repetida diversas vezes a frase que intitula a obra: não tenho o direito de viajar sem passaporte. Seu significado remete a quais lugares podem ser ocupados por determinados indivíduos e como o passaporte se configura como objeto que nega o direito à fluidez: "(...) sugere que a fluidez tem de ser autenticada através do poder de agenciamento oficial, (...) da documentação visual da identidade" (VOEGELIN, 2010, p. 139-140). No entanto, pouco é enfatizado pela autora a respeito de tal problemática. Ela se recusa a falar sobre os elementos de exclusão social ao qual a peça pretende evidenciar.

Podemos notar assim que embora Voegelin e Cox apontem que as peças revelariam quase espontaneamente o domínio virtual do som (COX, 2011, p. 148-149) ou uma modalidade perceptiva focada no sujeito (VOEGELIN, 2010, p. 3), todos os elementos observados nas análises se relacionam com um amplo aparato conceitual e estético proposto e apropriado em suas respectivas teorias. No caso de Cox, as noções de ruído, fluxo sônico, virtual e atual. Já no caso de Voegelin, particularmente a noção de suspensão. O que notamos nos exemplos dos autores é a ênfase em traços sonoros que delimitam suas concepções de arte sonora. Trata-se de um foco para que o ouvinte se atente em elementos composicionais propícios à ilustração das proposições teóricas. O que está em jogo é a presença de semelhanças morfológicas, a reprodução de discursos estéticos privilegiados historicamente em determinada tradição auditiva e a utilização de elementos descritivos que direcionam a atenção a um domínio sonoro específico.

Com objetivo de localizarmos alguns elementos de exclusão implicadas nas abordagens, nos remetemos brevemente ao artigo de Marie Thompson (2017).

Desdobramentos – processos de exclusão

No artigo *Whiteness and the Ontological Sound Studies* (2017) Thompson apresenta uma crítica sistemática à abordagem de Cox, focando em questões sobre branquitude implicadas na teoria. Com base na noção de ótica branca cunhada por Nikki Sullivan, Thompson sugere que a abordagem de Cox reproduz uma *auralidade branca*: “um ponto de vista perceptivo racializado que é situado e universalizante” (THOMPSON, 2017, p. 166). Tal ótica tende a amplificar o âmbito da materialidade sonora, enquanto abafa o domínio social que o acompanha: “amplifica a arte sonora eurológica e, no processo, abafa outras práticas sonoras; amplifica os dualismos de natureza/cultura, matéria/significado, real/representação arte sonora/música e abafa as obras marginalizadas” (THOMPSON, 2017, p. 274). Thompson ilustra tal ótica através do modo como Cox cunha sua noção de *fluxo sonoro*. Segundo a autora, tal concepção se sustenta pela apropriação de uma linhagem filosófica europeia particular, apoiada em concepções de filósofos como Leibniz, Nietzsche, Schopenhauer e Deleuze (THOMPSON, 2017, p.272). Simultaneamente, as ideias de Cage ecoam nas problemáticas bifurcações elaboradas por Cox entre o âmbito material e o domínio social: “Essa distinção de compositor e curador sublinha o dualismo de Cox da música (que representa significação, cultura e discurso) e arte sonora (que representa ontologia, materialidade, som em si, fluxo)” (THOMPSON, 2017, p. 273). Segundo Thompson, a auralidade branca é também verificada na suposta ausência do sujeito encontrada nos enunciados do autor. Tal argumento reproduz o tropo cageano sobre o compositor como *curador modesto*:

Modesto é a virtude modernista da observação científicista e sem rastros; emaranhado com formações de branquitude, masculinidade e eurocentrismo, pertence a uma posição sem sujeito a partir da qual o mundo é observado de todos os lugares e de lugar nenhum, e da qual o viés é ‘removido’ por ser ofuscado (...) (THOMPSON, 2017, p. 272).

Thompson aponta que é devido a tal perspectiva que apenas algumas obras podem ser exemplares da teoria de Cox: “De fato, certamente não é coincidência que Cox se baseie fortemente em um cânone já bem estabelecido, predominantemente branco e masculino, de música experimental e arte sonora” (THOMPSON, 2017, p. 275). Para mapear quais obras seriam emblemáticas ou possivelmente excluídas da abordagem, Thompson compara dois grupos de peças: o *Airport Symphony* (2007) e o *Airport Music for Black Folk* (2016). A primeira trata-se de uma série de obras produzidas por dezoito artistas estadunidenses, como homenagem às peças de Brian Eno intituladas *Music for Airports* (1978). A segunda trata-se de um grupo de sete peças compostas pelo artista Chino Amobi. Ambas se utilizam como temática geral os sons advindos de paisagens sonoras de aeroportos e viagens aéreas. Thompson localiza uma série de elementos sonoros que compõem a *Airport Symphony*, descrevendo-a nos seguintes termos: “a compilação é um tanto homogênea em termos de estilo: drones em evolução lenta, ruídos abstratos, sons suaves, roncões e ruídos crescentes de motores (...). Vozes humanas raramente aparecem e muitas vezes são distantes e distorcidas” (THOMPSON, 2017, p. 276). Além disso,

as sonoridades não indicam um local específico ao qual estão sendo produzidas, sendo os materiais sonoros, em sua maioria, de carácter genérico (THOMPSON, 2017, p. 276).

De acordo com a hipótese da autora, tais sons apresentam semelhanças com a perspectiva ontológica de Cox, uma vez que os ruídos abstratos e os sons de drones ilustram a noção de *fluxo sonoro*: “a propósito da filosofia sônica de Cox, a *Airport Symphony* pode ser entendida como direcionando o ouvido para a dimensão virtual do som” (THOMPSON, 2017, p.276). Simultaneamente as peças descrevem uma experiência sonora no aeroporto a partir de uma perspectiva *desinteressada*: os sons se remetem frequentemente a uma sensação de tédio transitório, um consumismo ocioso, concebendo o aeroporto como um lugar de indiferença banal (THOMPSON, 2017, p. 277). Tal perspectiva é posta em oposição à peça *Airport Music for Black Folk* de Amobi. Segundo os próprios relatos do artista citados por Thompson, o objetivo era recriar a ideia do aeroporto como um espaço eurocêntrico (THOMPSON, 2017, p. 277). A peça evidencia uma série de paisagens sonoras compostas por sirenes, rajadas, zumbidos eletrônicos, suspiros e sons vocais, paisagens abrasivas, desorientadoras e disruptivas (THOMPSON, 2017, p.277). A questão colocada na peça de Amobi é que os aeroportos não são, para todos os corpos que os circulam, um local de indiferença banal, em oposição, são espaços altamente controlados e vigiados. Enquanto alguns corpos fluem ali livremente, outros são sinônimos de algum nível de suspeita e vigilância sistemática. Em tal perspectiva torna-se no mínimo problemático conceber o aeroporto como ambiente genericamente banal.

O ‘*Airport Symphony*’ transforma a banalidade do genérico na beleza do geral, *Airport Music for Black Folk* reivindica o ar conturbado da negritude contra si mesma, e, com isso, torna audível, através das ressonâncias afetivas do som e da ‘feiura’ sônica, a violência racializada que é excluída e normalmente imperceptível para a auralidade branca (THOMPSON, 2017, p. 278-279).

Nesse sentido, segundo Thompson, a *auralidade branca* presente na teoria de Cox, e em todas as peças ao qual ela se remete, nomearia um esquema perceptivo a respeito de quais sons poderiam ser considerados válidos ou dignos de atenção em um determinado domínio discursivo.

Reflexões finais

Ao posicionar as noções de *fluxo sonoro* ou de *suspensão* como base para o entendimento da experiência, tanto Cox quanto Voegelin enfatizam uma perspectiva a-histórica sobre a experiência musical. O domínio propriamente sonoro seria independente do contexto, dos elementos históricos, sociais e discursivos. O som seria abordado assim como autônomo das relações de poder que marcam as práticas artísticas. Uma série de estratégias discursivas, utilizadas por ambos os autores, entram em contradição com tais argumentos. Primeiro, é notável o dualismo entre música e arte sonora presente na construção de suas argumentações: arte sonora é entendida como categoria explicitamente positiva, seja devido a sua

ênfase no domínio da materialidade (Cox), ou em razão da suposta emancipação do ouvinte em relação ao código escrito e ao domínio visual (Voegelin). Lembramos que essa crítica ao código escrito se remete a uma concepção específica de escuta e de seus elementos associados, o denominado *paradigma modernista*. O termo música é conceituado como categoria negativa por supostamente exemplificar um conjunto de fenômenos musicais que limitam o uso do som. Nesse sentido, ao colocar a arte sonora como prática artística relevante para uma ontologia, é evidente, em ambos os discursos, a redução do termo música a fenômenos específicos, exclusivamente associados ao âmbito da música de concerto da Europa Ocidental. Nesse sentido, a arte sonora, para se legitimar como categoria artística em tais enunciados, precisa ter um vínculo (mesmo em domínio de oposição) com uma tradição europeia sobre o que pode ser considerado música. Ela precisa ser entendida nos próprios termos dessa tradição a partir de todos os elementos discursivos que a sustentam.

Um segundo problema evidente que se destaca nas abordagens analisadas são as descrições e análises limitadas em relação ao repertório. Por se ausentar do domínio do significado, as análises de Cox acabam caindo em descrições monótonas e habituais do som que, em sua maioria, possuem o propósito de reforçar os conceitos elaborados pelo autor. Já as análises de Voegelin, por focar no âmbito individual, apresentam descrições um tanto limitadas a respeito das obras. Ambas as abordagens evitam tocar em elementos que poderiam exceder o domínio do som em si. Além disso, os objetos dignos de atenção para uma ontologia sonora se associam às tradições estéticas dominantes e, em sua maioria, trata-se de obras exclusivamente ligadas a tais tradições.

Nesse sentido, pensamos que a abordagem teórica utilizada neste artigo (particularmente os conceitos de *prática discursiva* e *modalidade enunciativa*) nos possibilitam compreendermos os limites e as diversas problemáticas implicadas no esforço de teorizar o som como objeto ontológico. O que a metodologia aqui apresentada pretende evidenciar são os procedimentos de exclusão e rarefação a respeito dos modos de experiência possíveis em relação a escuta. Tais procedimentos, embora tenham sido aqui testados em duas abordagens representativas do campo dos estudos do som, poderiam ser localizados em outros tipos de práticas artísticas e discursivas.

Referências

BONNET, François J. *The order of sounds: a sonorous archipelago*. 2ª edição. MIT Press, 2019.

CAGE, John. *Silence: Lecture and writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. 312p.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

COX, Christoph. Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, v. 14, n. 1, p. 19-26, 2009. Disponível em: <<https://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox%20article%20OS%2014.1.pdf>>. Acesso em: 31 de mar. de 2024.

_____. Beyond representation and signification: toward a sonic materialism. *Journal of visual culture*, v. 10, n. 2, p. 145-161, 2011. Disponível em: <https://www.academia.edu/3757421/Beyond_Representation_and_Signification_Toward_a_Sonic_Materialism>. Acesso em: 31 de mar. de 2024.

_____. *Sonic flux: sound, art, and metaphysics*. Chicago: The University of Chicago Press, 2018a.

_____. Sonic Realism and Auditory Culture: a Reply to Marie Thompson and Annie Goh. *Parallax*, v. 24, n. 2, p. 234-242, 2018b. Disponível em: <<https://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox.Sonic%20Realism%20and%20Auditory%20Culture.pdf>> Acesso em: 31 de mar. de 2024.

ERLMANN, V. Reason and resonance: a history of modern aurality. Nova Iorque: Zone Books, 2010.

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

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

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

HAINGE, Greg. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2013.

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, p. 23-36, 2006.

KANE, Brian. Sound studies without auditory culture: a critique of the ontological turn. *Sound Studies*, v. 1, n. 1, p. 2-21, 2015.

_____. Musicophobia, or Sound Art and the Demands of Art Theory. *Editorial Board*. v. 8, p. 1-20, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/11590182/Musicophobia_or_Sound_Art_and_the_Demands_of_Art_Theory> . Acesso em: 31 de mar. de 2024.

LABELLE, Brandon. *Background Noise: perspectives on Sound Art*. 2ª Edição. Nova Iorque: Bloomsbury Publishing, 2015.

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, 2019.

MILLS, Sara. *Discourse*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1997.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

SZENDY, Peter. *Listen: a history of our ears*. Nova Iorque: Fordham University Press, 2008.

THOMPSON, Marie. Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies. *Parallax*, v. 23, n. 3, p. 266-282, 2017.

VOEGELIN, Salomé. *Listening to Noise and Silence: Towards a philosophy of sound art*. New York: Continuum, 2010.