

Por uma ontologia do som enquanto ontologia da escuta: crítica ao fetiche da representação na música do ocidente moderno

André Luiz Gonçalves de Oliveira (Universidade do Oeste Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil)
alguns@gmail.com

Resumo: O artigo reflete sobre o conceito de som enquanto fenômeno de escuta. Fundamentado na Fenomenologia da Percepção de M. Merleau-Ponty parte-se da leitura de D. Ihde sobre problemas com uma ontologia do som nos moldes do dualismo cartesiano. Na sequência, aponta-se a crítica de B. Kane sobre a construção de uma ontologia do som distante dos estudos em escuta cultural. Por fim, apresentam-se as ideias de T. Ingold contra o conceito de paisagem sonora e direciona-se o entendimento do som enquanto experiência de corpos agindo com outros corpos em espaços específicos. Espera-se com contribuir para a discussão da ontologia do som enquanto ontologia da escuta.

Palavras-chave: Sonologia; ontologia do som; fenomenologia da percepção.

For an ontology of sound as an ontology of listening: critical to the fetish of representation in modern western music

Abstract: The text proposes a way for the concept of sound as a phenomenon of listening. Based on the Phenomenology of Perception of M. Merleau-Ponty, one starts from the reading of D. Ihde on problems with a sound ontology in the molds of Cartesian dualism. Then it point out the criticism of B. Kane on the construction of an ontology of sound distant from studies in cultural listening. Finally the text presents ideas of T. Ingold against the concept of soundscape and towards the understanding of sound as an experience of bodies acting with other bodies in specific places. It is hoped to contribute to the discussion of the ontology of sound as an ontology of listening.

Keywords: Sonology; ontology of sound; phenomenology of perception.

Introdução

Até hoje, muitos dos estudos em música e arte sonora vêm concentrando-se no fenômeno sonoro, mais propriamente em suas representações, e não nas possibilidades e consequências do ato de escutar. A concepção racionalista e moderna desse fenômeno, tomado como um ente físico, objetivo, tem aprofundado a distância entre a descrição do som e a experiência de escuta, como se o som existisse independente da escuta. A tradição dos estudos em Música, Física ou ainda em Psicofísica, anteriores a H. Von Helmholtz (1863), já compreendia o som como um padrão de vibração mecânica, transportado por diferentes meios materiais através dos padrões de vibração das moléculas e, como tal, existindo antes e independentemente de alguma escuta. Nesse sentido, a própria tradição dos estudos em música utiliza essa concepção objetivista e, portanto, dualista, do que seja o som. Essa espécie de reificação do evento sonoro enquanto representação da escuta é característica própria do dualismo sob o paradigma da modernidade e interfere diretamente nas possibilidades de experiência auditiva, especialmente nas experiências estéticas.

Diversas abordagens contemporâneas de subáreas da Musicologia encaminham-se para além dos conceitos filosóficos da modernidade, algumas delas procuram, em alguns aspectos, superar tal concepção objetivista do som. O que o presente artigo pretende trazer é a contribuição do pensamento de autores específicos para descrever um conceito central, o som, para os estudos em música. O viés da filosofia é o que se tem como local de enunciação. Assim, esta pesquisa não pretende realizar um levantamento específico do tema em estudos musicológicos e comparar conceitos e contextos conceituais. Estabelece-se, aqui, um contato mais direto com a área denominada por Ecologia Acústica, considerada uma espécie de interárea que envolve Música, Física e Biologia, e que M. Schafer (1977)

referencia como fundamento dos estudos em Paisagem Sonora. Muito embora a ideia de uma ecologia acústica encaminhe os estudos sobre o som para o nível relacional, em vários aspectos ela ainda opera com a proeminência de uma epistemologia cartesiana e moderna que afasta a ontologia do som da experiência de escuta. Entre os autores que serão aqui visitados está o francês Maurice Merleau-Ponty, que em sua *Fenomenologia da Percepção* ([1945] 1996), propõe uma espécie de retorno à escuta para que se conectem as explicações sobre ela a sua experiência. Esse retorno é, ao mesmo tempo, um retorno ao corpo que escuta e ao meio no qual esse corpo vive, na direção contrária ao isolamento do som enquanto uma entidade independente de corpos e mundos. Algumas linhas da musicologia já se relacionam com o pensamento da fenomenologia e, nesse sentido, o que se presta aqui é apresentar uma costura de ideias de alguns autores em especial e correlacioná-la com apenas uma perspectiva dentro de toda amplitude de interesse da musicologia.

A discussão sobre a ontologia do som e a sua natureza tem ganhado espaço nas últimas décadas no universo de estudos da musicologia. Essa temática já estava presente na discussão filosófica e antropológica da música em pesquisas em etnomusicologia, bem como segue presente em outras subáreas do grande “guarda-chuva” que é a musicologia. Como ainda ocorre em muitas áreas do conhecimento, o dualismo cartesiano parece deixar marcas em várias linhas dessas subáreas. Uma ontologia do som que se faz longe da escuta tem encontrado subsídios na Física ou em outras “ciências duras” e em modelos matemáticos que representam especificidades daquilo que se escuta, mesmo excluindo dados da experiência de escutar. Muitas vezes, esses dados específicos da experiência de escuta são considerados culturais e, como tais (na perspectiva de teorias com fundamentos dualista-cartesianos), contaminadores da busca pela essência natural do som. Desde a busca por fundamentos matemáticos nos diversos tratados de música anteriores à Idade Moderna até os textos de Jean-Philippe Rameau, no século XVIII, e de Helmholtz, no século XIX, nota-se essa busca pelo fundamento físico da experiência metafísica de escutar. Nesse sentido, coloca-se a hipótese de que na investigação musicológica moderna tradicional tem sido trilhado um caminho que vai da música para o som, como suposta possibilidade de uma ontologia menos contaminada por aspectos não físicos, uma espécie de ontologia reducionista fisicalista.

Entre as diferentes alternativas ao paradigma cartesiano, que existem no contexto da musicologia, é imprescindível lembrar-se de exemplos dos estudos de Pierre Schaeffer (1966). Com um posicionamento que buscava ir contra tal reducionismo, o compositor apresenta uma série de reflexões que aproximaram esse esforço de ontologia sonora das perspectivas fenomenológicas. Para explicar sua noção de «objeto sonoro», Schaeffer propõe uma categorização da escuta em direção à construção de sua noção de “escuta reduzida”. Publicações especializadas nas áreas de musicologia, mais especialmente na área de etnomusicologia e de sonologia, têm reservado espaço para os estudos em escuta. Embora esse espaço ainda se encontre em desenvolvimento, tais fatos indicam um importante incentivo para pensar o fenômeno sonoro para além do forte reducionismo fisicalista e de uma tendência estruturalista, muito própria dos estudos musicológicos observados desde o século XIX.

O texto que aqui se apresenta não tem como objetivo abordar a tradição das mais diversas áreas da musicologia, do passado ou contemporâneas, e buscar algo como um estado da arte do problema da ontologia do som nas subáreas da musicologia. Ao não se fazer algo como um levantamento histórico do tema na pesquisa musicológica, a intenção jamais é desprezar ou silenciar tais abordagens ou posicionamentos. Tal tarefa tem de ser objeto de uma publicação específica que reúna condições de tratar adequadamente do problema

histórico e historiográfico. No presente estudo, a proposta é apresentar possibilidades paradigmáticas advindas, principalmente, de perspectivas não-cartesianas para o estudo daquilo que a tradição da musicologia, quase que indiscriminadamente, chama de som. A abordagem aqui empregada é eminentemente transdisciplinar e visa a relacionar conhecimentos de autores de áreas como a Filosofia e a Antropologia com reflexões sobre conceitos na área de Música, mas não com correntes específicas da Musicologia.

Os conceitos filosóficos de reducionismo e estruturalismo, fundamentos de grande parte das teorias musicológicas modernas (daquelas que utilizam a noção de som como existente antes da escuta), muitas vezes afastam o estudo do fenômeno sonoro da experiência de escutá-lo. Contudo, ao mesmo tempo, oferecem modelos metafóricos, baseados na experiência visual, como possibilidades terminológicas para operar com as estruturas sonoras escutadas. Parece ser o caso de uma espécie de fetichização da representação quando se entende o som fora da experiência da escuta. Se o registro visual do que se chama de som (experiência de escutar) é tomado no lugar da própria experiência, ocorre o que teóricos da Escola de Frankfurt chamam de fetichização, ou seja, um processo de reificação, de desligamento completo entre a representação e aquilo que ela representa, entre consequências e suas causas. Aqui, a crítica fenomenológica de Merleau-Ponty torna-se pontual:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, [...], precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda. A ciência não tem e não terá jamais o mesmo sentido de ser que o mundo percebido, pela simples razão de que ela é uma determinação ou uma explicação dele. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 3).

O viés fenomenológico de P. Schaeffer, revelado no conceito de “escuta reduzida”, refere-se a aspectos da “redução fenomenológica” de E. Husserl, mas em um momento em que tais postulados husserlianos já estavam sendo recolocados por autores como Heidegger e Merleau-Ponty. Ao se buscar então a fundamentação ontológica daquilo chamado som na fenomenologia desses autores, encontra-se a escuta enquanto ação humana responsável pela percepção de uma experiência que se denomina som.

Na esteira da Fenomenologia, autores como D. Ihde (2007) já atentam para esse reducionismo fisicalista e o uso de metáforas visuais nos estudos do som como um sintoma de um paradigma dualista cartesiano. “This progressive march of reductionism in philosophy is more than a mere visualism which stands as a symptom”. (IHDE, 2007, p. 281). Tal sintoma indica as marcas do dualismo cartesiano (utilização de conceitos reducionistas e estruturalistas) que podem ser encontradas em grande parte dos estudos em musicologia no contexto da modernidade.

Nesse sentido, o presente artigo espera apresentar algumas alternativas a tal paradigma, partindo do encaminhamento das críticas de uma ontologia sonora, que separa a experiência de ouvir daquilo que se denomina som. Os autores escolhidos e o recorte no assunto e nas personagens conceituais constituem o plano de imanência no qual esse texto se insere. Há uma gama enorme de possibilidades de conexões do que será aqui exposto com a tradição dos estudos em musicologia, especialmente em etnomusicologia e tendências mais contemporâneas da musicologia, num espectro que vai desde a musicologia cognitiva até a musicologia *queer* ou a musicologia sistemática, ou ainda a musicologia pós-colonial, entre tantas outras. Ainda que o escopo do estudo não permita que se abordem tais relações

nesse momento, coloca-se a possibilidade de estudos futuros entre as teorias que serão aqui apresentadas com a tradição dos estudos nas subáreas da musicologia.

A escuta no contexto da sonologia

A arte que lida com os sons na história da música ocidental foi toda descrita teoricamente distante da experiência de escutar feita por um corpo agindo em um mundo. As explicações e as descrições sobre como essa arte se faz foram elaboradas distantes de seus vínculos com o corpo e com o mundo. Metáforas apoiadas na experiência visual são utilizadas na história da cultura Ocidental para construir a taxonomia de um sistema musical chamado de Sistema Tonal, bem como boa parte das próprias explicações sobre conhecimento em geral, como afirma Ihde (2007). Essas metáforas para a música (noção de altura e intensidade sonora, noção de movimento harmônico) não encontram vínculos com o mundo da experiência auditiva. Por exemplo, não há nada no evento sonoro escutado que suba ou desça, enquanto movimentos no espaço, quando há variações na frequência de onda. Apenas o tempo, aspecto inexorável da experiência auditiva, é que parece sobrar ao som enquanto fato próprio da escuta, para além das metáforas visuais usadas para descrevê-la. Embora exista a necessidade da ação corporal de produzir vibrações mecânicas, como executar um instrumento musical para se produzir o som esperado, na tradição da música tonal, a música existe antes mesmo dessa ação se escrita na partitura. A experiência de escutar a música é relegada quase que a um resíduo de sua existência enquanto estrutura abstrata.

Para o músico treinado pela tradição do Sistema Tonal, os procedimentos composicionais e analíticos efetivamente independem da escuta. As estruturas da música tonal permitem e encaminham, para maior consideração, o estabelecimento adequado das representações, das estruturas escritas, daquilo que se vê e do que daquilo se escuta. Não surpreende saber que Beethoven, surdo no final de sua vida, pudesse compor. Por mais estranho que possa parecer, de diversas maneiras, a tradição de estudo da música tonal tende a fazer a escuta desnecessária.

A música tonal tem íntima ligação com a noção de letramento, dos humanistas do fim da Idade Média. O pensador argentino W. Mignolo (2003) aborda o caráter escrito do conhecimento da modernidade e seu papel no processo de colonialidade do poder e do ser. A música tonal, como parte integrante do que se chama de cultura ocidental, possui estreitos laços com essa condição de se assumir escrita, ou melhor, de assumir a escritura como suporte para seu desenvolvimento. O problema é que isso, em situações extremas, produz um fetiche da representação, sua reificação. A radicalização do uso da representação, a substituição total da experiência por sua representação, faz com que essa representação perca seu lastro, reifique-se e passe a valer por si mesma sem ser mais necessária uma conexão com a experiência que ela representa.

Nesse sentido, a música tonal pode ser considerada como literária, uma música para ser escrita e lida, tanto ou mais, do que para ser escutada. Muito de sua beleza se encontra nos intrincados procedimentos, que apenas os iniciados em técnicas de composição (técnicas e teorias de harmonia e contraponto) e em técnicas de análise musical, poderão entender de maneira mais ampla. A música tonal se faz como uma arte extremamente cifrada por meio de recursos muito mais visuais do que auditivos. Configura-se como experiência para uma escuta toda preparada, treinada, elaborada e baseada em metáforas visuais. A própria maneira de comportamento padrão, como se propõe a escuta dessa música (sobretudo em sua forma máxima na cultura ocidental, a música de concerto), sentado com o corpo

paralisado e em local asséptico, apartado do resto do mundo do dia a dia (o teatro, a sala de concerto), parece uma justificativa profunda para tais afirmações sobre a alienação ou eliminação mesmo do corpo e de sua situação, de seus lugares na vida, na experiência da música tonal e adjacências.

Os estudos de W. Mignolo (2000 e 2003) apontam para a relevância do código escrito enquanto representação descorporificada e dessituada das experiências configuradas na modernidade. Para esse autor, os europeus utilizaram-se da lógica da escrita e da força da representação e seu distanciamento das experiências para controlar, dominar e subalternizar os povos colonizados da América Latina e da África, a partir do século XVI. Dessa maneira, parece possível descrever um crescente aumento da importância das representações, especialmente as visuais, daquilo que se escuta, em detrimento da experiência de escutar. O aumento na complexidade da escrita musical e das técnicas de composição decorrentes disso são exemplos que detectamos sem muito esforço.

Entretanto, a despeito desse caminho suportado por metáforas visuais, ainda assim, a música Ocidental parece, mais acentuadamente, durante os séculos XIX e XX, ampliar seu interesse pelo timbre, o que denota um aumento do interesse em percepção, em escuta. Ainda que o termo “timbre” carregue uma força de significação ligada à percepção visual, o interesse no timbre sonoro é uma marca do interesse pelo som enquanto elemento de experiência da obra musical, antes do interesse pela música enquanto conjuntos de estruturas de planos de organização de eventos sonoros. Muitas vezes, o interesse pela música faz com que todo o foco do estudo musical esteja em suas organizações ou regras que as constituem. E a escuta, a experiência auditiva que tais organizações com regras subjacentes representam, fica em segundo plano como consequência, como resíduo. É essa inversão, de tomar o residual como central, de escolher a representação ao invés da apresentação da experiência mesma, que a Fenomenologia permite criticar e para a qual visa propor saídas.

Há nesse caminho de valorização do timbre, um paralelo às perspectivas fenomenológicas, no sentido de dar importância à percepção na explicação sobre aspectos descritivos do que se chama de som. Abre-se, aqui, a possibilidade de não tratar a experiência de escutar, que não é outra coisa além daquilo que se chama de som, como um suposto objeto que exista independente de sua percepção por um corpo agindo em um mundo. E ainda que muito do estudo do timbre venha sendo feito pelo viés do paradigma cartesiano, principalmente por conta de abordagens exclusivamente matemático-computacionais, a ênfase sobre esse parâmetro tem colaborado para trazer os estudos em escuta para a discussão ou reforçar sua relevância no campo da musicologia.

Também nos estudos de etnomusicologia ou de musicologias não ocidentais, a discussão sobre a experiência do som vem precedendo a discussão sobre música, sendo considerada o seu fundamento. Porém, o que se pode notar nas décadas de final do século XX e de início do XXI é que mesmo a recém-inaugurada área de sonologia em muitas pesquisas parece ainda cair nas mesmas armadilhas dualistas metafóricas, as quais se descreveram aqui para a música tonal. Muito do que se considera como objeto de estudo na área de sonologia refere-se a representações visuais daquilo que se escuta (partituras, cifras, sonogramas).

Entre os diversos autores que abordam problemas de ontologia nas tantas subáreas da musicologia, o musicólogo inglês B. Kane (2015) critica propostas, especificamente em ontologia do som, que se distanciam da experiência da escuta enquanto ação cultural e se isolam, novamente, em representações e metáforas visuais, que esperam reduzir a experiência de escutar a mera experiência de ver dados e organizações de dados. No referido artigo,

o autor critica o posicionamento de três outros pesquisadores da área (Steve Goodman, Christoph Cox e Greg Hainge) que oferecem teorias para uma ontologia do som apoiados em um estudo de sua materialidade. Os autores criticados por Kane (2015) apresentam, por caminhos distintos, a ideia de que buscar o som antes da música possibilita um encontro com a natureza essencial do som, mesmo antes da escuta, da percepção enquanto ação do sistema cognitivo.

A mesma estratégia de distinguir música como um ente cultural de som, enquanto ente natural está presente nas propostas de ontologia sonora criticadas por B. Kane (2015, p. 9):

Music, participating in the symbolic and imaginary order, is an assemblage that captures sound and turns it onto form. Through composition, music directs attention away from sound as such and onto formal features of its organization. However, when it encounters naturalist philosophy, recorded sound, and forms of avant-garde experimentation (Russolo, Varèse, Cage, etc.), music becomes less a demonstration of formal relations among sounds than an investigation into sound itself.

A perspectiva de antepor natureza e cultura é uma forte marca do dualismo cartesiano. Para além dessa abordagem há toda uma linhagem na filosofia que aponta para se entender cultura como uma forma de ser da natureza. Desde a concepção das causas aristotélicas, passando pela busca das causas e conseqüências em Espinosa até alcançar a fenomenologia e a perspectiva enaccionista, há uma via alternativa diametralmente oposta ao dualismo que antepõe cultura e natureza, corpo e mente.

De acordo com o desenho feito por Kane (2015), esses três autores (Goodman, Cox e Hainge) apresentam o fundamento ontológico do som independente da escuta. Descrevem o som como algo que existe no mundo antes de ser escutado por algum corpo em ação. Por isso, entendem a música como algo não natural, algo contaminado pela cultura, enquanto o som seria a essência pura, o átomo de Demócrito. Ao tratar o som como existente para além da escuta, os autores desconsideram mesmo as perspectivas básicas da musicologia, sobretudo de áreas que se relacionam mais intimamente com a antropologia, por exemplo.

Kane (2015) critica especificamente Goodman e Hainge que, ao buscar uma ontologia do som, encaminham-se para longe dos estudos em escuta, por serem culturais demais e aprofundarem-se no estudo dos meios (dos *media*). Todo um conjunto de estudos sobre *media* tem sido utilizado como suporte para uma ontologia do som e, segundo Kane, há um erro categorial que confunde exemplificação com corporificação. O autor aponta, então, para a necessidade de se levar em consideração os estudos em cultura auditiva. Para B. Kane, os modos de escutar de uma comunidade de ouvintes, suas práticas, seus gostos, seus hábitos, formam uma cultura de escuta que é tão relevante para uma ontologia do som quanto seus aspectos morfológicos.

Beyond morphological likeness there will also be analogical likeness. The same holds for auditory cultures. Not only do listeners hear in sound morphological resemblances to other sounds, they hear in sound analogies to other practices and predicates in their culture. The point is that all of these likenesses are formed in the context of (and recursively constitute) auditory cultures. (KANE, 2015, p. 15).

Ao trazer esses aspectos de semelhanças analógicas para além das morfológicas, Kane atualiza a discussão com um relevante problema apontado pela fenomenologia, o de se criar um ente reificado, alienado, independente do conjunto de relações nas quais ele se apare. B. Kane se aproxima de Merleau-Ponty quando alerta para esse perigo de substituir o mundo vivido por um cogito cartesiano, um significado do mundo, pronto

antes de ser percebido, antes de ser vivido. “O verdadeiro *Cogito* [...] não substitui o mundo pelo significado do mundo. Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo, revelando-me como ‘ser no mundo’.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 8)

Assim, uma ontologia do som que não é uma ontologia do escutado, reduzida às dimensões mensuráveis, absolutas e universais, não é outra coisa senão uma morfologia do fenômeno ondulatório mecânico. Suas aproximações com possibilidades de significação a partir desses dados, sem contar dimensões não mensuráveis, apenas levando em conta dados absolutos e universais da experiência de escutar, tornam-se arbitrárias e nada podem revelar sobre tal experiência.

Muitos textos na área de sonologia tratam de algo que se denomina materialidade do som. Essa materialidade parece, de fato, nada mais do que a representação desses dados mensuráveis e universais. Embora B. Kane (2015) proponha complementar a ontologia do som com os estudos em escuta, parece haver mais espaço para posicionamentos que propõem mesmo abandonar a busca por tais materialidades, se o objetivo for falar da natureza da experiência de escuta. Novamente, a Fenomenologia de Merleau-Ponty é direta ao tratar da necessidade de se retornar à experiência, de abrir mão da ideia de uma verdade universal, pronta, dada e descrita de antemão e a qual só nos cabe, no moderno mundo cartesiano, conhecer por um tipo de sobrevoo, uma vez que, na lógica da racionalidade cartesiana, só se aprende e percebe a verdade olhando dados organizados e não na dinâmica da vida, no fluxo dos corpos no mundo.

Da paisagem sonora às experiências no fluxo do mundo que fazem o eu e o mundo

No caminho da argumentação do último parágrafo é que segue a crítica do antropólogo britânico T. Ingold (2015). Esse autor propõe que se abandone a perspectiva metafísica da busca por uma materialidade, em troca do encontro com os materiais do mundo da vida, seus movimentos e descrições. Segundo ele, tal materialidade não é outra coisa senão a ideia universal da matéria, aquilo que está além da experiência material na história da vida. Para o antropólogo, a narrativa sobre a materialidade esconde e camufla a história dos materiais do mundo e de suas transformações.

Agora, uma vez que nosso foco está na *materialidade dos objetos*, é quase impossível seguir as múltiplas trilhas de crescimento e transformação que convergem, por exemplo, na fachada de estuque de um edifício ou na página de um manuscrito. Essas trilhas são simplesmente varridas para debaixo do tapete de um substrato generalizado sobre o qual diz-se que as formas de todas as coisas são impostas ou inscritas. Insistindo em que demos um passo para trás, da materialidade dos objetos para as propriedades dos materiais, proponho que levantemos o tapete para revelar sob a sua superfície um emaranhado de meândrica complexidade, no qual - entre uma miríade de outras coisas - a secreção das vespas do bugalho apanhadas com ferro-velho, seiva de acácias, penas de ganso e peles de bezerro, e o resíduo de calcário se mistura com as emissões de suínos, bovinos, galinhas e abelhas. Pois materiais como estes não se apresentam como símbolos de alguma essência comum - materialidade - que dota cada unidade mundana com sua inerente “objetividade”, ao contrário, eles participam dos processos mesmos de geração e regeneração contínua do mundo, do qual coisas como manuscritos ou fachadas são subprodutos impermanentes. Portanto, escolhendo mais um exemplo ao acaso, ossos de peixe ferventes produzem um material adesivo, uma cola, e não uma materialidade típica de peixe nas coisas coladas. (INGOLD, 2015, p. 59).

É preciso entender que Ingold não fala das propriedades (cor, som, cheiro, formato) como atributos, que se encontrem anexados, presos ou inerentes às coisas que, por sua vez,

também não existem separadas de seus percebedores. Essa é, basicamente, a noção que muitos filósofos denominam por “qualia”. Para o autor britânico, afastando-se de ideias como a de “qualia”, tais propriedades dos materiais:

[...] não são nem objetivamente determinadas nem subjetivamente imaginadas, mas praticamente experimentadas. [...]. Descrever as propriedades dos materiais é contar as histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam. (INGOLD, 2015, p. 65).

Abandonando a perspectiva cartesiana de que o cogito substitui o mundo vivido e instaura o seu próprio mundo das representações, abre-se a oportunidade do encontro com o mundo da vida, das histórias vividas, dos movimentos e suas possibilidades de construção de narrativas. Pode-se, então, deixar também a ideia de um mundo que é feito de coisas prontas, de significados acabados, fechados, que era possível com a materialidade universal e essencial. Um mundo no qual a história das coisas estava subordinada a uma função pré-dada, já própria da natureza mesma dessas coisas.

Essa perspectiva da propriedade perceptiva enquanto constituinte do material, da coisa, permite então encaminhar um posicionamento final para esse ensaio. O caso da busca pela materialidade do som é exemplar ao argumento de Ingold (2015). Entender o som como consequência da escuta, da ação de escutar as histórias das transformações das propriedades perceptivas de diferentes materiais se relacionando, é algo muito diferente de entendê-lo como um objeto pronto e fechado com características intrínsecas, independentes de sua percepção, como essências universais que ora se alojam nesse, ora naquele corpo. Ao propor um caminho alternativo à busca por uma materialidade no som, permite-se reencontrar os corpos, suas intencionalidades, suas ações e as situações específicas do mundo da vida nas quais tais corpos vivem e se fazem, enquanto fazem seus mundos em seu viver. Inaugura-se a possibilidade de conhecer as histórias de escuta, dos hábitos de escutar de cada povo e dos lugares onde vivem.

Como consequência direta desse encaminhamento para a história dos materiais e suas inter-relações, Ingold aponta uma crítica fundamental ao conceito de Paisagem Sonora, especialmente conforme proposto por R. M. Schafer e seu grupo de colegas em meados da década de 1970. Crítica essa que indica, novamente, a necessidade de entender som enquanto história dos hábitos de escuta. Mas Ingold vai mais longe e propõe mesmo que o termo Paisagem Sonora seja abandonado. Segundo o autor, a contribuição desse conceito ocorreu em um primeiro momento para se privilegiar a escuta, entretanto hoje o termo é desnecessário, uma vez que indica compreensões ainda dualistas e modernas sobre o mundo. Nesse sentido, o conceito de Paisagem Sonora acaba mais atrapalhando do que auxiliando o desenvolvimento de uma ontologia da escuta antes de uma ontologia do som enquanto ente abstrato, universal, sem corpo nem situação.

As objeções de Ingold (2015) inicialmente se referem ao fato de que o que se percebe como paisagem é muito mais um todo perceptivo, do que uma fatia do mundo. Não se vive em um mundo fatiado em dimensões como as visuais, as auditivas, olfativas, etc. Ao contrário, se alguém se põe a ouvir o local no qual se está, também os cheiros, gostos, imagens visuais encontram-se sempre integrados àquilo que se escuta. Separar somente o que é audível significa novamente caminhar para um mundo purificado, preparado, um não mundo. Esse argumento pode ser considerado para pensar criticamente toda a chamada Arte Sonora. Na medida em que essa arte pretende se integrar à vida de forma diferente do que a música tradicional o faz, é necessário considerar que não se escapa, muitas vezes, do mesmo isolamento do mundo que ocorre na música. Na vida, na experiência do dia a dia,

esses sistemas operam sempre em paralelo, sempre juntos. Sente-se de forma integrada na vida, sentem-se na paisagem todas as possibilidades e necessidades do engajamento dos seres nela, enquanto um faz o outro nesse loop.

O antropólogo britânico também vai objetar a ideia de algo como uma paisagem feita de sons, porque entende que som (ainda que gravado em um suporte físico) é sempre antes a capacidade de ouvir, do que qualquer tipo de representação ou propriedade de uma coisa. Para Ingold (2015, p. 208): “[...] o som é outra maneira de dizer “eu posso ouvir”. [...]. Pois o som, [...], não é o objeto, mas o meio de nossa percepção. É aquilo em que ouvimos”. Dessa forma, não é possível se conceber algo como uma paisagem (enquanto um tipo de espaço euclidiano, pronto e dado de antemão) que seja composta com coisas como sons (enquanto objetos cartesianos prontos para serem percebidos), porque sons não existem como tal, são, antes, hábitos de escuta.

A partir desse posicionamento fenomenológico com respeito ao exercício de buscar uma ontologia do som, parece ser possível escutar nas paisagens, mas nunca enquanto apreciação independente de outras percepções, sem corpo nem situação. Ao contrário, escutamos nas paisagens do mundo que são constituídas no ato e nas histórias dos hábitos de escuta que se formam entre grupos de pessoas que escutam nesses locais próprios. Na história de vida de seus corpos e movimentos possíveis nos lugares onde vivem é que as pessoas escutam e constroem seu mundo de escutas possíveis, suas paisagens de escutas possíveis.

Portanto, muito mais do que o conceito de Paisagem Sonora reencaminhar os estudos sobre a natureza do som, sobre a experiência sonora, parece mais importante enfatizar estudos sobre escuta, seus hábitos, limites e alcances em diferentes culturas e épocas, como forma de descrição ontológica da experiência do que se chama de som. Isso porque, ao se falar de escuta, ao invés de se falar em som, revelam-se os corpos das pessoas e demais animais, assim como seus hábitos de escuta, seus consensos e dissensos, seus conflitos, seus afetos. Em vez de se buscar por um meta-corpo, representação matemática do escutado, ou do escutável, cabe levar em conta os corpos que escutam e as condições nas quais tais corpos vivem.

Antes de tratar o som enquanto objeto manipulável independente da escuta, estático, representado como gráficos em uma tela de computador, considera-se, nesse sentido, ser imprescindível entender os materiais e suas histórias de interação enquanto fenômenos escutados, vistos, sentidos por pessoas em locais específicos, com contextos significativos próprios. Nesse caso, parece que se escapa do problema da neutralidade e das ideologias fixas e eternas nas experiências de escutar e experimentar o mundo, auditiva, visual, olfativamente, etc. Ao contrário, ao se recusar essa inversão que substitui o mundo por suas representações, busca-se descrever um fluxo de significações possíveis, de dinâmica de vida que se faz enquanto se vive. E assim, em tais condições, não há como não se importar mais os corpos das pessoas, suas emoções e especificidades, as condições nas quais tais pessoas vivem e os espaços que se constituem nesse viver, enquanto responsabilidade inalienável daqueles que vivem juntos. Nesse caminho explicativo não cabe perguntar sobre o corpo ou a materialidade do som, mas sim sobre os corpos que escutam, sobre suas intencionalidades, os materiais e as histórias de suas escutas.

Nessa trilha explicativa, o processo de descrição da significação de determinados padrões sonoros precisa então considerá-los como padrões de hábitos de escuta. Esses hábitos remetem-se às histórias das matérias e lugares que compõem suas vidas. A arte que se fundamenta em tais processos semióticos pode, então, encontrar-se muito mais integrada à vida das pessoas, às condições de seus corpos e dos lugares os quais habitam, do que

a arte que vem pronta a partir de uma semiose feita em outro chão, em outra realidade espaço-temporal e por outros corpos.

Considerações finais

Na medida em que se apresentou aqui um conjunto de conceitos que critica e se distancia de fundamentos da modernidade ocidental, especialmente aquele chamado de dualismo-cartesiano, apontaram-se caminhos alternativos para a descrição de uma ontologia do som enquanto uma ontologia da escuta. A hipótese central sobre a qual se argumentou até aqui é a de que quando se procura pela matéria que compõe o som, não se encontra algo para além da ação de um corpo que escuta em um lugar específico. Essa hipótese vem suportada especialmente por leituras em fenomenologia e no contato ainda inicial com trabalhos da sonologia, como a de B. Kane, citado aqui.

A partir de uma leitura crítica da noção de som, à luz da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e de D. Ihde, o texto encaminhou-se a fim de questionar um posicionamento que chamou de objetivista da noção de som. Conforme foi afirmado anteriormente, ainda que não se tenha aqui traçado um levantamento específico do uso da noção de som na pesquisa musicológica, o que necessita de um trabalho específico para tanto, a leitura dos textos indicados na bibliografia aponta que há uma tradição da musicologia, embora com exceções, em operar com o conceito cartesiano de som, como algo que existe antes e independente da percepção.

A própria música tonal com seu caráter gráfico e de conhecimento letrado, torna-se exemplar para confirmar a hipótese de que a modernidade ocidental fetichiza a representação. O reforço e o desligamento da representação daquilo que ela representa são tamanhos que a experiência de escutar pode ser dispensada. Mesmo em diferentes segmentos da produção de música contemporânea no século XXI, as representações visuais seguem com uma importância enorme e hegemônica, com relação à experiência da escuta. Muito da música computacional que se faz hoje, ainda que opere com o apoio ou a assistência de computadores, centra-se, muitas vezes, demasiadamente na construção dos algoritmos em vez de focar nas pessoas que escutam, nos lugares que essas pessoas vivem, nas suas vontades, desejos, necessidades e histórias.

Quando a musicologia, como no caso de Kane, integra os aspectos da escuta para tratar do que chama de som, ainda assim o faz, em muitas vezes, dentro do paradigma dualista cartesiano. Foi nesse caminho o argumento da etapa desse texto que buscou conceitos da fenomenologia para escapar de problemas com conceitos dualistas. A partir de uma perspectiva da fenomenologia, o presente estudo espera contribuir para a discussão sobre um caminho de se considerar a escuta, não como uma espécie de consequência do som, mas como sua própria causa.

Obviamente, esse breve artigo não pretende concluir muito sobre um assunto tão profundo e profícuo. Antes, a intenção é colaborar para a discussão sobre o que é aquilo que se chama de som e que relação isso tem com o mundo em que os corpos habitam. Espera-se, no decorrer da pesquisa, aproximar os autores, ora citados, com estudos, conceitos próprios de subáreas da musicologia que estão se abrindo para a experiência do mundo mesmo. Especialmente as mais ligadas à etnomusicologia e a musicologia pós-colonial, entre outras, que têm cada vez mais dado relevância aos papéis que os conceitos de corpo e lugar têm na discussão do próprio conceito de som.

Assim como W. Mignolo (2000) aponta para a necessidade de não se distanciar a epistemologia da hermenêutica, parece que é de relevância capital não separar também

a ontologia da hermenêutica. Dessa forma, torna-se imprescindível pensar na dimensão material e histórica dos corpos e lugares nos quais tais corpos escutam, como componente central dos processos de significação dos eventos sonoros escutados. E não como propriedade agregada, vinda de fora e formada de uma suposta constituição física pura e sem componentes culturais que poderiam se agregar.

Consequentemente, em tal caminho de construção de um paradigma que transcenda a modernidade cartesiana, cultura não é um agregado à natureza física do som. No sentido argumentado por este artigo, cultura é a maneira como a natureza se organiza em hábitos, como são os hábitos de escuta. Parece relevante ainda notar que a discussão sobre a matéria ou as matérias de que o “som” é feito (sua ontologia) não pode ser descrita longe de suas histórias, longe das histórias das pessoas que escutam e vivem nesses lugares nos quais escutam. Ou seja, precisa se aproximar de uma ontologia da própria escuta, dos corpos e lugares nos quais esses corpos escutam para viver.

Referências

COBUSSEN, M; MEELBERG, V.; TRUAX, B. (Ed.) *The Routledge Companion to Sounding Art*. New York: Routledge, 2017.

HELMHOLTZ, H. von. *On the sensation of tone: as a physiological basis for the theory of music*. New York: Dover, 1954.

INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

IHDE, D. *Listening and Voice: Phenomenologies of sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.

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

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MIGNOLO, Walter D. *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality, & Colonization*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.

RAMEAU, J-P. *Traité de l'Harmonie: reduite à ses principes naturels*. Genève: Slatkine Reprints, 1992.

SCHAFFER, R. M. *The Tuning of the World*. New York: Knopf, 1977.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. (Nouvelle Édition).

André Luiz Gonçalves de Oliveira. Possui Graduação em Música (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Londrina (1997), Mestrado em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2002), Doutorado em Arte pela Universidade de Brasília (2013) e Pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, (2017) em Música. Desde 2007 é professor da UNOESTE - Universidade do Oeste Paulista, atuando nos cursos de Música, Artes Visuais e Design. Desde 2016 ministra aulas como Professor Convidado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ. Foi professor nos cursos de Música da UEL (1998 - 2000), e UEM (2002 - 2004) no estado do Paraná e na UFMS (2009 - 2011) em Campo Grande - MS. Como compositor encontra suporte na pesquisa para desenvolver novas abordagens para música eletroacústica, paisagens sonoras, instalação e intervenções urbanas. Como pesquisador tem experiência centrada na área de Artes, com ênfase em Música e Arte Sonora, atuando principalmente nos seguintes temas: estudos da escuta e sonologia, estética, paisagem sonora, música eletroacústica, ciência cognitiva dinâmica e fenomenologia.
