

# A objetividade da escuta no pensamento musical

Uma problematização a partir da fenomenologia<sup>1</sup>

**Davi Donato**<sup>2</sup>

Universidade de São Paulo | Brasil

**Resumo:** Este artigo se trata de uma reflexão interdisciplinar sobre a escuta. A motivação para tal veio de um incômodo crescente com a objetividade presumida com que a escuta costuma ser tratada no âmbito da teoria e análise musical, especialmente no contexto da música eletroacústica, onde a escuta rapidamente se tornou tema de pesquisa. Simultaneamente reconheço que defender o extremo oposto, uma total subjetividade da escuta, não só inviabiliza o estudo da música como experiência compartilhada, como de fato não faz jus à experiência que conheço como música. Partindo deste problema discuto uma série de autores que trataram da escuta ou da percepção, em especial a fenomenologia de Merleau-Ponty, no intuito de construir uma base teórica que permita recolocar a questão da escuta no estudo musical – em especial sobre a delimitação do(s) objeto(s) da escuta: o som, ou a música.

**Palavras-chave:** escuta, som, percepção, objetividade, fenomenologia.

**Abstract:** This article is an interdisciplinary reflection on listening. The motivation comes from an increasing unease towards the assumed objectivity with which listening has been dealt with in music theory and analysis, especially within the context of electroacoustic music where listening quickly became a research subject. On the other hand, to defend the extreme opposite, an utter subjectivity of

---

<sup>1</sup> *The objectivity of listening in musical thought: a problematization from phenomenology*. Submetido em: 04/03/2016. Aprovado em 15/04/2016.

<sup>2</sup> Natural do Rio de Janeiro, tem formação em composição pelo IVL-Unirio, e mestrado em Sonologia pela UFRJ, sob orientação de Rodolfo Caesar, tendo defendido a dissertação de título "Teorizar a Escuta: uma reflexão acerca da construção do som como objeto em Pierre Schaeffer". Atualmente cursa o doutorado na ECA-USP, sob orientação de Fernando Iazzetta, onde participa ativamente do NuSom - Núcleo de pesquisas em Sonologia. Email: [davidonato@gmail.com](mailto:davidonato@gmail.com)

listening, will not only jeopardize the study of music as a shared experience, but also doesn't account for the experience I know as music. Taking this problem as a starting point, I discuss authors who have taken on the subject of listening or perception, with special attention to the phenomenology of Merleau-Ponty, with the intent to construct a theoretical base which might give grounds for us to rethink the question of listening in music studies – in particular concerning the delimitation of the object(s) of listening: sound or music.

**Keywords:** listening, sound, perception, objectivity, phenomenology.

\* \* \*

Ao longo do Séc. XX a escuta musical progressivamente deixa de ser apenas um meio de fruição da música e passa a ser vista como uma ferramenta de pesquisa que permite o acesso ao material musical, substituindo ou complementando o texto da partitura. Talvez o clímax deste processo tenha se dado com a invenção do método da escuta reduzida por Pierre Schaeffer em meio a suas pesquisas em música concreta, ou ao menos é um claro exemplo onde a escuta é colocada explicitamente como método de inquirição (SCHAEFFER, 1966). Este artigo se trata de uma reflexão interdisciplinar sobre a escuta. A motivação para tal veio de um incômodo crescente com a objetividade com que a escuta costuma ser tratada no âmbito da teoria e análise musical, especialmente no contexto da música eletroacústica, onde a escuta rapidamente se tornou tema de pesquisa. Simultaneamente reconheço que defender o extremo oposto, uma total subjetividade da escuta, não só inviabiliza o estudo da música como experiência compartilhada, como de fato não faz jus à experiência que conheço como música. Partindo deste problema discuto uma série de autores que trataram da escuta ou da percepção, com ênfase na fenomenologia de Merleau-Ponty e na questão da objetividade dos sentidos. O intuito é construir uma base teórica que permita recolocar a questão da escuta no estudo musical – em especial sobre a delimitação do(s) objeto(s) da escuta, o som, ou a música –, para talvez assim encontrar uma via para um estudo da música mais consciente da multiplicidade e fluidez da escuta. Neste trajeto, discuto a ideia de sentidos da percepção, visando o que chamei de uma desconstrução afirmativa do sentido da escuta, ou seja, tento argumentar contra a naturalização e a universalidade da ideia de escuta (assim como da ideia de sentidos), para afirma-la como construção múltipla e fluida, que pode ser compartilhada em diversos níveis, mas não generalizada completamente. Para isso exponho uma leitura da *Fenomenologia da Percepção* de Maurice Merleau-Ponty, combinada com alguns pontos da psicologia ecológica de James J. Gibson, entre outros autores, no intuito de buscar contribuições que

ajudem na reflexão proposta. Recorri também a autores da antropologia, neurociência, além de, é claro, a musicologia e a música eletroacústica que são de fato os autores motivadores desta reflexão. O ponto de partida é a escuta musical, no entanto senti a necessidade em diversos momentos de ir a um nível mais fundamental – a escuta, sem o qualificativo musical –, a música, no entanto se mantém o tempo todo no horizonte de reflexão.

## 1. A escuta como objeto de estudo

No meio acadêmico musical, especialmente entre interessados no que se convencionou chamar música contemporânea e, talvez com mais premência, entre os envolvidos com música eletroacústica, construiu-se o conceito de *escuta* – substantivo que se refere ao ato de escutar –, em si uma tradução do francês *écoute*, que em inglês tem sido adaptado para *listening*. Escuta seria em princípio um sinônimo de audição, mas nesta construção específica, associada à pesquisa em música, ganha conotações mais abrangentes, ou talvez seja mais correto dizer mais específicas.

A escuta se tornou quase um subcampo de estudo na música, através de autores como o já mencionado Pierre Schaeffer (1952; 1966), teórico fundamental da música eletroacústica, e – de uma geração posterior, porém atingindo um público consideravelmente maior – Murray Schafer (2001 [1977]), compositor canadense que desenvolve o conceito de “paisagem sonora”. Estes foram seguidos de muitos outros. Assim, a escuta deixa de ser apenas uma ação vivenciada, presumida como transparente ao musicólogo ou acadêmico da música, para passar a objeto de reflexão em si mesma.

Ao colocar Schaeffer como um ponto de virada importante não pretendo implicar que não se tratou de escuta antes, apenas quero demarcar que com esses autores se inicia um estudo mais explícito e sistemático. Não desejo diminuir a importância de exemplos anteriores que também de alguma maneira refletem sobre a escuta. Dentre estes temos exemplos relevantes como o compositor americano Aaron Copland em *What to Listen for in Music* (2011 [1939]), voltado para a apreciação musical; o schenkeriano Felix Salzer com seu *Structural Hearing* (1952); ou ainda Theodor Adorno que expôs uma tipologia de “comportamentos musicais” na *Introdução à Sociologia da Música* (2011 [1962]).

Copland se dedica a auxiliar ouvintes leigos a ouvir “melhor” a música. Seu objetivo é descrever “os fundamentos da escuta musical inteligente” (Copland, 2011 [1939]: xxxiii) e tornar o ouvinte “completamente consciente e totalmente desperto”, pois “é aí que jaz o núcleo do problema da compreensão musical” (idem: xxxv-xxxvi). O autor, no intuito de clarear a explicação, divide a escuta musical em três planos (que, na experiência real, funcionariam sempre juntos): o puramente sensorial, no qual não se presta atenção à música, que serve apenas de pano de fundo para a situação; o plano

expressivo, que diz respeito ao significado que a música expressa ao ouvinte, mesmo que vago – não passível de ser colocado em palavras; por fim o plano musical, das notas, melodias, harmonias, formas, etc. É a este último que Copland se dedica. Com este fim o autor descreve os “quatro elementos da música” (ritmo, melodia, harmonia e timbre), além da textura musical e da estrutura (a “organização coerente do material”: 91), seguida de uma descrição detalhada das várias formas musicais. Copland enfatiza a importância de entender o mecanismo da música, o modo de fazer, e por isso a perspectiva de um compositor sobre o assunto seria tão importante.

O ouvinte inteligente precisa estar preparado para aumentar sua consciência do material musical e o que acontece com ele. Ele precisa ouvir melodias, ritmos, harmonias, timbres de uma maneira mais consciente. Mas, sobretudo, ele deve, para seguir a linha de pensamento do compositor, saber algo sobre os princípios da forma musical. (COPLAND, 2011 [1939]: 13, tradução nossa)

Trabalhando em um campo não muito distante de Copland, Felix Salzer parte de uma interpretação da teoria de Schenker para criar um método bastante detalhado de como se deve ouvir música:

A compreensão de organismos tonais é um problema de escuta [*hearing*]; o ouvido tem que ser treinado sistematicamente para ouvir não apenas a sucessão de sons [*tones*], linhas melódicas e progressões de acordes, mas também sua coerência e significação estrutural. [...] Esta abordagem eu chamo de "Escuta Estrutural". (SALZER, 1952: xvi, tradução nossa)

A “coerência” e a “significação” da estrutura estão relacionadas a noções de movimento e direção da música, o ouvinte precisa ser capaz de “deduzir” – abstrair a estrutura da música, ou seja, “estabelecer o alvo do movimento musical e a direção que ela [a música] toma para alcançar este objetivo” (206) – e “induzir” – retornar à música a partir da estrutura, só assim ele compreenderá a obra como o “organismo tonal” que o autor julga ser.

Já Theodor Adorno, no intuito de construir uma sociologia da música, apresenta descrições bastante interessantes de comportamentos de ouvintes em relação à música, no entanto, sua tipologia sofre de uma hierarquização, que coloca o ouvinte *expert* no topo.

O *expert* deveria ser definido segundo o critério de uma escuta totalmente adequada. Ele seria o ouvinte plenamente consciente, ao qual, a princípio, nada escapa e que, ao mesmo tempo, presta contas daquilo que escuta. Aquele que, digamos, ao se confrontar com uma peça dissolvida e avessa a anteparos arquitetônicos tangíveis, como, por exemplo, o segundo movimento do Trio para cordas de Webern, soubesse nomear suas partes formais, este bastaria, de saída, para constituir tal tipo. Ao seguir espontaneamente o curso de uma música intrincada, ele escuta a sequência de instantes passados, presentes e futuros de modo tão contíguo que uma interconexão de sentido se cristaliza. Ele apreende distintamente até mesmo

os elementos intrincados da simultaneidade, como a harmonia e da polifonia. O comportamento completamente adequado poderia ser caracterizado como escuta estrutural. Seu horizonte é a lógica musical concreta: compreende-se aquilo que se apreende em sua necessidade, que decerto nunca é literalmente causal. O lugar dessa lógica é a técnica; para aquele que também pensa com o ouvido, os elementos individuais da escuta se tornam imediatamente atuantes como elementos técnicos, sendo que nas categorias técnicas se revela, essencialmente, a interconexão de sentido. (ADORNO, 2011 [1962]: 60-61)

A “adequação” do ouvinte *expert* está ligada a um tipo de intelectualismo defendido por Adorno como um comportamento que presta atenção à música, que consegue guardar na memória momentos passados e compará-los ao presente, que “pensa com o ouvido”, e desta comparação extrai sentido. Adorno afirma que este tipo, em sua época, se resumia a músicos profissionais (excluindo alguns intérpretes que não aceitariam seus critérios: 61), e em seguida, ao diferenciar o *expert* do tipo *bom ouvinte*, diz que o último:

não está plenamente ciente das implicações técnicas e estruturais. Compreende a música tal como se compreende, em geral, a própria linguagem mesmo que desconheça ou nada saiba sobre sua gramática e sintaxe, ou seja, dominando inconscientemente a lógica musical imanente. (idem: 62).

Mais à frente, ao comentar o tipo *musicalmente indiferente*, Adorno parece explicitar uma primazia de conceitos associados a símbolos da notação musical quando especula sobre uma possível causa para este tipo: “crianças com pais particularmente rígidos parecem ser, inclusive, incapazes de aprender a leitura da notação musical – que, aliás, hoje é a precondição de uma formação musical humanamente digna” (idem, 80). De qualquer modo, o texto de Adorno tem seu valor, especialmente por reconhecer comportamentos diferentes em relação à música, mesmo que pareça não respeitar os indivíduos que compõem a maioria destes tipos (sem culpa-los, pois a culpa de sua incapacidade não seria dos próprios ouvintes, nem da indústria cultural, pois “se assenta em profundas camadas da vida social”: 81).

Vale lembrar que o *expert* é o tipo em que o próprio Adorno se encaixaria, já que era, além de filósofo, compositor, portanto a hierarquia construída me parece ser pautada por uma idealização de sua própria escuta. Para evitar mal entendidos ou simplificações, cabe salientar que Adorno afirma explicitamente que não desdenha os outros tipos, pois “[p]ortar-se intelectualmente desta forma, como se os seres humanos vivessem apenas para escutar música de maneira correta, seria um grotesco eco de esteticismo” (81), porém, ao menos para mim, parece haver sim hierarquização, ainda que não totalmente linear, na medida em que Adorno julga existir uma, e apenas uma, *escuta adequada*.

Nestes três autores fica clara a ênfase na importância da escuta de uma estrutura (definida de maneiras diferentes em cada um dos três, mas que em todos envolve prestar atenção e abstrair algo do tempo real da experiência que sobrevive como um retrato fixo na memória e dessa maneira gerará

algum sentido). Perceber a estrutura é o caminho para uma escuta *apropriada* ou *inteligente*. Copland e Adorno dão conta da existência de ouvintes que não têm esta capacidade bem desenvolvida, mas veem isso como um problema (por mais que no caso de Adorno explicitamente diga que não acha que todos *deveriam* ouvir assim).

Pierre Schaeffer, por sua vez, defende a primazia da escuta como caminho para uma nova teoria musical (1966: 26). Schaeffer, ao menos em princípio, não parte de uma escuta idealizada, tenta antes entender a escuta, a partir de sua própria experiência (compartilhada pelo grupo em seu entorno<sup>3</sup>), para então construir uma teoria generalizável. É neste ponto que se justifica uma centralidade de Schaeffer para esta pesquisa: ao invés de partir do princípio de que a teoria musical tradicional descreve o que deve ser ouvido na música, Schaeffer, por acreditar que esta teoria não era mais apropriada, inverte a ordem, e vai à escuta buscar uma teoria.

Nas próximas seções comentarei alguns autores de diversos campos disciplinares, no intuito de entender melhor a ideia de escuta, alternando com comentários sobre textos que se voltam mais especificamente para a música, especialmente dos autores ligados à música eletroacústica como Pierre Schaeffer e Michel Chion.

Meu interesse em discutir especificamente autores da música eletroacústica se deve aos efeitos que a inexistência de partitura nesta prática musical tem na construção do discurso sobre ela. Muitas das questões discutidas aqui provavelmente poderiam ser colocadas em outros contextos também, como na música “de concerto”, por exemplo – objeto tradicional de estudos acadêmicos de musicologia –, porém nesta, a partitura como suporte tende a indicar paradigmas que quase sempre acabam se impondo, em alguma medida, à reflexão. Um destes é a identificação do objeto “obra”, que encontra na partitura uma manifestação muitas vezes tida como objetiva. Outro é a indicação já presente na partitura do arsenal teórico-conceitual a ser utilizado para construir o discurso sobre o objeto – a nota musical como valor fundamental; a escolha de parâmetros a serem considerados e mesmo a hierarquia destes por grau de objetividade: altura-duração-intensidade-timbre. Ambos os paradigmas se relacionam e são mutuamente determinantes. Além disso, me parece bastante possível que este estudo do objeto “música” feito a partir de fontes gráficas influencie o vocabulário, o que pode ser uma explicação para a clara predominância de palavras associadas a elementos gráficos no discurso acadêmico sobre música. Durante as últimas três décadas, houve uma série de tentativas da musicologia voltada para a música de concerto de quebrar estes paradigmas, através principalmente da associação de aspectos sociais, culturais e históricos à reflexão sobre a obra e/ou da valorização da audição de uma performance

---

<sup>3</sup> Refiro-me aqui ao carácter de trabalho colaborativo que o *Traité des objets musicaux* (1966) tem, explicitado em seu prefácio (12-13), como resultado de uma pesquisa de 15 anos de duração em um grupo instituído na rádio estatal francesa.

(gravada ou não) como fonte de informações. Este movimento certamente gerou discursos interessantes sobre a música de concerto, mas, pela necessidade de limitar o recorte. Reconheço, porém, que alguns deles foram de fato muito importantes para a elaboração inicial deste trabalho, como Joseph Kerman (1987), Rose Rosengard Subotnik (1991) e Susan McClary (2000), e certamente algumas de suas ideias ecoam em minha pesquisa, mesmo que implicitamente.

Assim como a escolha da partitura como objeto a ser estudado influencia a reflexão, a substituição desta pela gravação em suporte (seja de música instrumental ou eletroacústica), ou pela observação de uma performance também certamente não são isentas. Por isso não é minha intenção colocar uma hierarquização de discursos, a função do parágrafo anterior é simplesmente apontar por que um dos dois caminhos no momento me interessa mais. Rose Subotnik no artigo *The Role of Ideology in Western Music*, argumenta em favor desta horizontalidade de abordagens (ideologias), enfatizando que para tal é necessário colocar em evidência as bases ideológicas de qualquer reflexão tomando o cuidado de não supor sua transparência. (SUBOTNIK, 1991) Tendo isto em vista, nas sessões seguintes discutiremos algumas das bases deste trabalho.

## 2. A fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty

Maurice Merleau-Ponty foi um filósofo francês, ligado à corrente de pensamento chamada fenomenologia, que publicou seus trabalhos entre as décadas de 1940 e 1960. Escreveu extensamente sobre a percepção, especialmente em seu segundo livro: *Fenomenologia da Percepção*, publicado originalmente em 1945. Neste trabalho, o autor define a fenomenologia como “o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 1).

Merleau-Ponty resgata a noção de redução fenomenológica de Edmund Husserl como método para se chegar às essências. Argumenta que a redução não deve ser vista como um caminho para a consciência transcendental, pois ela nos leva à essência não porque nos tira do mundo, nos restringindo a representações mentais que substituiriam o próprio mundo por significações intelectuais na reflexão, mas sim porque a suspensão da nossa atitude natural nos permite retornar a uma ingenuidade, necessária para nos darmos conta da maneira como se dá nossa presença no mundo:

É porque somos do começo ao fim relação ao mundo que a única maneira, para nós, de apercebermo-nos disso é suspender este movimento, recusar-lhe nossa cumplicidade, ou ainda colocá-lo fora de jogo. Não porque se renuncie às certezas do senso comum e da atitude natural — elas são, ao contrário, o tema constante da filosofia —, mas porque, justamente enquanto pressupostos de todo pensamento, elas são ‘evidentes’, passam despercebidas e

porque, para despertá-las e fazê-las aparecer, precisamos abster-nos delas por um instante. (idem: 10)

Por isso, segundo Merleau-Ponty, a fenomenologia é uma filosofia transcendental, mas não no sentido de Kant – não se refere a um sujeito que existe para si próprio descolado do mundo –, a transcendência fenomenológica se dá do sujeito em direção ao mundo (idem: 10). E é por causa deste entrelaçamento do sujeito com o mundo que a redução encontra sempre um limite – não existe suspensão total do mundo, pois “não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (idem: 6):

O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa. [...] Se fôssemos o espírito absoluto, a redução não seria problemática. Mas porque, ao contrário, nós estamos no mundo, já que mesmo nossas reflexões têm lugar no fluxo temporal que elas procuram captar, não existe pensamento que abarque todo o nosso pensamento. [...] Longe de ser, como se acreditou, a fórmula de uma filosofia idealista, a redução fenomenológica é a fórmula de uma filosofia existencial. (idem: 10-11)

Portanto, a redução entendida como a busca por essências é uma ferramenta fundamental, pois "nossa existência está presa ao mundo de maneira demasiado estreita para conhecer-se enquanto tal no momento em que se lança nele", e por isso “ela precisa do campo da idealidade para conhecer e conquistar sua facticidade.” (idem: 12)

A fenomenologia é então “uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua ‘facticidade’” (idem: 1). Para a fenomenologia o "mundo está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele, e seria artificial fazê-lo derivar de uma série de sínteses que ligariam as sensações, depois os aspectos perspectivos do objeto, quando ambos são justamente produtos da análise e não devem ser realizados antes dela." (idem: 5)

A facticidade do mundo se comprova exatamente pela experiência que tenho dele, pois “se posso falar de ‘sonhos’ e de ‘realidade’, se posso interrogar-me sobre a distinção entre o imaginário e o real, e pôr em dúvida o ‘real’, é porque essa distinção já está feita por mim antes da análise, é porque tenho uma experiência do real assim como do imaginário.” É a percepção que funda nossa ideia de verdade (idem: 13), portanto “o real deve ser descrito, não construído ou constituído.” (idem: 5):

Se a realidade de minha percepção só estivesse fundada na coerência intrínseca das ‘representações’, ela deveria ser sempre hesitante e, abandonado às minhas conjecturas prováveis, eu deveria a cada momento desfazer sínteses ilusórias e reintegrar ao real fenômenos aberrantes que primeiramente eu teria excluído dele. (idem: 6)

Então, “buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização.” (idem: 13) Para chegar à essência de algo, é preciso me livrar das sínteses de juízo e de predicação operadas pela consciência, inclusive das que estão tão arraigadas no senso comum que não me apercebo de sua operação, e é aí que a redução entra como método, pois ao suspender a atitude natural, ao questionar o preconceito do mundo e minha maneira de estar nele, faz os vícios do senso comum aparecerem. Ou seja, a redução não nos tira do mundo, mas sim coloca em questão a maneira como se dá nossa presença nele.

Outra noção fundamental na fenomenologia é a de intencionalidade, que Merleau-Ponty define da seguinte maneira:

Não se trata de duplicar a consciência humana com um pensamento absoluto que, do exterior, lhe atribuiria os seus fins. Trata-se de reconhecer a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir — e o mundo como este indivíduo pré-objetivo cuja unidade imperiosa prescreve à consciência a sua meta. (idem: 15-16)

Com esta noção de intencionalidade, Merleau-Ponty distingue a “‘compreensão’ fenomenológica” da “‘intelecção’ clássica, que se limita às ‘naturezas verdadeiras e imutáveis’” (idem: 16):

Quer se trate de uma coisa percebida, de um acontecimento histórico ou de uma doutrina, ‘compreender’ é reapoderar-se da intenção total — não apenas aquilo que são para a representação as ‘propriedades’ da coisa percebida, a poeira dos ‘fatos históricos’, as ‘idéias’ introduzidas pela doutrina —, mas a maneira única de existir que se exprime nas propriedades da pedra, do vidro ou do pedaço de cera, em todos os fatos de uma revolução, em todos os pensamentos de um filósofo. (idem, 1945: xiii, tradução nossa) <sup>4</sup>

A percepção, portanto, é entendida como o ato fundador da verdade. A argumentação em defesa de uma percepção direta em detrimento de uma teoria de representações leva a uma das ambiguidades mais fortes na fenomenologia de Merleau-Ponty (que depois se aprofundará na teoria do corpo comentada na próxima seção), que o faz caracterizar sua filosofia como um amálgama de subjetivismo com objetivismo, onde o objetivismo só é possível a partir de um confronto de subjetividades:

A aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade. A racionalidade é exatamente proporcional às experiências nas quais ela se revela. Existe

---

<sup>4</sup> No original: “*Qu’il s’agisse d’une chose perçue, d’un événement historique ou d’une doctrine, ‘comprendre’, c’est resaisir l’intention totale, - non seulement ce qu’ils sont pour la représentation, les ‘propriétés’ de la chose perçue, la poussière des ‘faits historiques’, les ‘idéas’ introduites par la doctrine, - mais l’unique manière d’exister qui s’exprime dans les propriétés du caillou, du verre ou du morceau de cire, dans tous les faits d’une révolution, dans toutes les pensées d’un philosophe.*” (MERLEAU-PONTY, 1945: xiii)

racionalidade, quer dizer: as perspectivas se confrontam, as percepções se confirmam, um sentido aparece. Mas ele não deve ser posto à parte, transformado em Espírito absoluto ou em mundo no sentido realista. O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 18)

A alteridade, então, proporciona a fundação do mundo: a unidade da estrutura da coisa garante que no confronto intersubjetivo a objetividade apareça.

Merleau-Ponty constrói sua fenomenologia, focando em quatro pontos – que são interdependentes e até certa medida se sobrepõem, mas ainda assim podem ser vistos como quatro – que serão fundamentais para esta reflexão sobre a escuta:

- a) o mundo possui uma facticidade inalienável anterior à reflexão, pois se o mundo já não existisse ali não haveria sobre o que refletir;
- b) a percepção se dá de maneira direta, e não através de representações mentais. Para o autor ela é nossa forma de apreensão da verdade – disso decorre que os significados apreendidos não são plenamente redutíveis a conceitos intelectuais, que, é claro, estão inclusos, mas são transbordados por sentidos mais amplos, não-conceituais;
- c) nós estamos entranhados no mundo, somos parte inseparável dele, pois nossa existência só se dá no mundo, é nele que vivemos, e é para ele que a consciência se volta, sem mundo não existe consciência, sem mundo não somos;
- d) a objetividade da coisa e do mundo é possível através da repetição da experiência e do encontro de subjetividades. É, portanto, uma objetividade inseparável da subjetividade.

A escolha de Merleau-Ponty como fundamentação desta reflexão se justifica pelo esforço que o autor faz de colocar em questão aspectos básicos da maneira como entende a percepção, numa tentativa de se livrar de todas as certezas, mesmo aquelas não tão conscientes. Para refletir sobre a escuta, questionando-se inclusive quanto a sua naturalidade muitas vezes tão prontamente aceita no campo da musicologia, é preciso ter cautela com possíveis vícios de conhecimentos pré-adquiridos, seja através do senso comum, da musicologia, ou das ciências “naturais”<sup>5</sup>, que podem contaminar toda a reflexão se suas bases não forem questionadas.

---

<sup>5</sup> Ao mencionar as ciências “naturais” não se trata de uma generalização irresponsável. Meu ceticismo com relação a elas se deve a uma forte convergência com a crítica que a fenomenologia faz das ciências, resumidamente: que a ciência não se reconhece como pensamento construído, colocando-se a priori do mundo, ao invés de reconhecer a existência do mundo

A musicologia a qual me refiro no parágrafo anterior é aquela que pensa a música em função de alturas, durações, dinâmicas e timbres instrumentais, colocando na noção de nota musical seu valor fundamental. Nesta musicologia há – embora frequentemente de maneira implícita – uma opção por uma escuta bem específica, tida como dada a priori, por isso prefiro evitá-la aqui. É importante notar que essa crítica não é nova, o assunto foi bastante discutido na etnomusicologia dos últimos cinquenta anos (e.g.: MERRIAM, 1964) além de ser hoje lugar comum também na chamada *New Musicology* (e.g.: DELL'ANTONIO, 2004). Outra referência importante para esta crítica é o já mencionado *Traité des objets musicaux* (1966) de Pierre Schaeffer, onde o autor se volta para este problema logo no início, no que chama de “os impasses da musicologia” (18-19). Infelizmente, porém, na maior parte da musicologia voltada para a música eletroacústica – que considero ter tido sua gênese em Schaeffer – a crítica a estes “parâmetros tradicionais” não foi muito longe, acabando por apenas substituí-los por outros, pouco menos limitados.

Outro ponto, trazido por Merleau-Ponty, e que é muito importante para este trabalho é a compreensão da percepção como experiência de mundo, que o faz pensar, em conjunto com ela, o corpo, a fala, o espaço, a sexualidade, a temporalidade, a liberdade etc. Sendo estas, partes inseparáveis que constituem uma maneira de se “ter um mundo”. Portanto, a escuta musical também, é claro, não seria algo plenamente isolável do contínuo da experiência.

### 3. O percebido: repensando os conceitos de *sensação e estímulo*

Merleau-Ponty discute a ideia de sensação, criticando duas definições tradicionais do termo – a sensação como puro sentir, e a sensação como apreensão de qualidade –, para em seguida construir um novo conceito. Primeiro, apoiando-se largamente na *Gestalt theorie* de Kurt Koffka e Wolfgang Köhler, demonstra a impossibilidade da ideia de sensação pura:

Seja uma mancha branca sobre um fundo homogêneo. Todos os pontos da mancha têm em comum uma certa 'função' que faz deles uma 'figura'. A cor da figura é mais densa e como que mais resistente do que a do fundo; as bordas da mancha branca lhe 'pertencem' e não são solidárias ao fundo todavia contíguo; a mancha parece colocada sobre o fundo e não o interrompe. Cada parte anuncia mais do que ela contém, e essa percepção elementar já está portanto carregada de um *sentido*. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 24, grifo do autor)

---

em seu sentido bruto sobre o qual ela própria é construída pelo homem. (MERLEAU-PONTY, 2004 [1964]) Não pretendo implicar que *todas* as ciências sejam assim, mas é a ciência naturalizada que corre o risco de ser incorporada por mim sem me aperceber, portanto é a ela que estou me referindo. Outro problema, este específico das ciências biológicas e físicas, é a objetificação de processos fisiológicos – como a escuta, por exemplo –, sobre isto, a argumentação contrária será exposta no ponto 4 deste capítulo, que trata do corpo.

Assim a percepção é inseparável da significação (em um sentido amplo, não redutível a conceitos intelectuais), por isso "uma superfície verdadeiramente homogênea, não oferecendo nada para se perceber, não pode ser dada a nenhuma percepção." E "a pura impressão não apenas é inencontrável, mas imperceptível e, portanto impensável como momento da percepção." (idem 24)

Por outro lado, sentir também não é apenas obter qualidades, pois a qualidade depende do meio, ela nos é dada pelo mundo, tem um contexto e um significado para além dela mesma:

O vermelho e o verde não são sensações, são sensíveis, e a qualidade não é um elemento da consciência, é uma propriedade do objeto. [...] Essa mancha vermelha que vejo no tapete, ela só é vermelha levando em conta uma sombra que a perpassa, sua qualidade só aparece em relação com os jogos da luz e, portanto, como elemento de uma configuração espacial. (idem: 25)

A sensação como apreensão de qualidade pressupõe uma determinação que não se verifica na experiência, pois a "qualidade nunca é experimentada imediatamente" e, de fato, toda a consciência é consciência de algo, porém este algo "não é necessariamente um objeto identificável." (idem: 26)

Precisamos reconhecer o indeterminado como um fenômeno positivo. É nessa atmosfera que se apresenta a qualidade. O sentido que ela contém é um sentido equívoco, trata-se antes de um valor expressivo que de uma significação lógica. A qualidade determinada, pela qual o empirismo queria definir a sensação, é um objeto, não um elemento da consciência, e é o objeto tardio de uma consciência científica. (idem: 28)

Para Merleau-Ponty estes problemas – tanto da posição que defende o puro sentir quanto da que defende as qualidades determinadas – são decorrentes do "preconceito do mundo", que supõe o ato de sentir como algo bastante claro e óbvio, fazendo com que estas teorias tentem se definir pelo objeto percebido:

A pretensa evidência do sentir não é fundada sobre um testemunho da consciência, mas sobre o preconceito do mundo. Nós acreditamos saber muito bem o que é 'ver', 'escutar', 'sentir', porque por muito tempo a percepção nos proporcionou objetos coloridos ou sonoros. Quando vamos analisá-los, transportamos estes objetos para a consciência. Cometemos o que os psicólogos chamam de *'experience error'* – supomos imediatamente em nossa consciência das coisas aquilo que sabemos estar nas coisas. Nós construímos a percepção com o percebido. E como o percebido ele mesmo não é evidentemente acessível a não ser pela percepção, não compreendemos finalmente nem um nem outro. (idem, 1945: 11, tradução nossa, grifo do autor) <sup>6 7</sup>

---

<sup>6</sup> Trecho retraduzido do original por achar mais apropriado o termo "preconceito do mundo" para "*préjugé du monde*", ao invés de "prejuízo do mundo" como aparece na edição nacional (25), pois entendo que assim fica mais clara a intenção pejorativa que a expressão tem no original. Eventualmente optei por retraduzir também alguns outros trechos, que podem ser facilmente identificados pelo ano da referência: 1945, enquanto a edição nacional é de 2006.

<sup>7</sup> No original: "*La prétendue évidence du sentir n'est pas fondée sur un témoignage de la conscience, mais sur le préjugé du monde. Nous croyons très bien savoir ce que c'est que 'voir', 'entendre', 'sentir', parce que depuis longtemps la perception nous a donné des objets colorés ou sonores.*"

Por isso Merleau-Ponty acredita que a ciência falha quando tenta entender a percepção, “ela introduz sensações que são coisas ali onde a experiência mostra que já existem conjuntos significativos” (idem, 2006 [1945]: 33), e supõe uma clareza que não é experimentada, pois “o percebido comporta lacunas que não são simples ‘impercepções.’” Posso, por exemplo, “estar familiarizado com uma fisionomia sem nunca ter percebido, por ela mesma, a cor dos olhos”. (...) “A teoria da sensação, que compõe todo saber com qualidades determinadas, nos constrói objetos limpos de todo equívoco, puros, absolutos, que são antes o ideal do conhecimento do que seus temas efetivos; ela só se adapta à superestrutura tardia da consciência.” (idem)

James J. Gibson, em *The Ecological Approach to Visual Perception* (1986), trabalho fundador da psicologia ecológica, propõe – através de uma argumentação em momentos bastante próxima de Merleau-Ponty –, a teoria da informação-estímulo [*stimulus information*], que seria mais apropriada a uma reflexão sobre a percepção do que a tradicional teoria do estímulo – que tem este como a causa da percepção ao atingir um órgão sensitivo que aguarda passivamente sua ativação exterior, provocando uma reação. Segundo o autor, a informação-estímulo está disponível no ambiente, onde um sistema perceptivo *ativo* irá encontrá-la.

A psicologia ecológica de Gibson tem como principal característica a crença de que os experimentos psicológicos devem ser feitos no ambiente, ao invés de no laboratório, pois só assim a percepção como ela de fato acontece será compreendida. A ideia tradicional de estímulo, segundo o autor, teria tido sua origem na artificialidade do laboratório e das experiências controladas. Pois ao perceber no ambiente, “tudo o que nós vemos é o ambiente ou fatos sobre o ambiente, nunca fótons ou ondas ou energia radiante”. (GIBSON, 1986: 55, tradução nossa)

Gibson, portanto, conclui que o que vemos não é luz, no sentido físico do termo. “A percepção não é uma resposta a um estímulo, mas um ato de captar informação.” (idem: 56, tradução nossa). Portanto o que é percebido não é o estímulo, mas sim a informação-estímulo.

Assim como a estimulação dos receptores da retina não pode ser vista, a estimulação mecânica dos receptores da pele também não pode ser sentida, e a estimulação das células capilares no ouvido interno também não pode ser ouvida. Do mesmo modo, a estimulação química nos receptores da língua não pode ser saboreada, e a estimulação dos receptores na membrana nasal não pode ser cheirada. Nós não percebemos estímulo. (idem: 55, tradução nossa)

---

*Quand nous voulons l'analyser. nous transportons ces objets dans la conscience. Nous commettons ce que les psychologues appellent l'expérience error', c'est-à-dire que nous supposons d'emblée dans notre conscience des choses ce que nous savons être dans les choses. Nous faisons de la perception avec du perçu. Et comme le perçu lui-même n'est évidemment accessible qu'à travers la perception, nous ne comprenons finalement ni l'un ni l'autre."*

Analogamente posso afirmar que não ouço frequências em Hertz, ou intensidades em decibéis, ouço o som em um contexto (que é meu, mas também do mundo; subjetivo e objetivo, ou melhor, intersubjetivo).

O que Gibson propõe então é mais do que a simples quebra na causalidade entre sujeito e objeto, pois envolve ainda outra maneira de se pensar o mundo: sai o mundo físico e entra o mundo como ambiente – dotado de significações –, e que depende fundamentalmente do animal.

O mundo da realidade física não consiste de coisas significativas. O mundo da realidade ecológica, como eu tenho tentado descrever, sim. Se aquilo que nós percebemos fossem entidades da física e da matemática, o significado teria que ser imposto sobre eles. Mas se aquilo que percebemos são entidades da ciência ambiental, seu significado pode ser descoberto. (idem: 32, tradução nossa)

A ideia de que a percepção envolve descoberta deixa clara a quebra da causalidade, pois se há algo a ser descoberto é porque já está lá, mas por outro lado este algo não seria descoberto sem uma capacidade de descobrir, sem um animal dotado de percepção, porém ativo, e não passivo como um receptor.

Não se pretende aqui, nem nos tópicos seguintes, propor uma simetria entre Gibson e Merleau-Ponty como se ambos escrevessem as mesmas coisas com rótulos diferentes. É bastante claro que existem diferenças grandes entre os dois, especialmente com relação ao lugar de onde falam. Merleau-Ponty, apesar de usar diversos trabalhos de psicologia experimental como ponto de partida para suas reflexões, dialoga o tempo todo com a filosofia da Europa Ocidental – mais especificamente a francesa (Descartes, Malebranche e Sartre) e a alemã (Kant, Husserl e Heidegger). Já Gibson parece ter como objetivo maior sacudir o campo da psicologia americana de sua época propondo uma perspectiva nova, portanto tem a preocupação de rever conceitos da psicologia experimental e propor alternativas. Não é minha intenção de modo algum sugerir que a diferença de contextos (geográfico, temporal, etc.) seja irrelevante. Mas ainda assim é curioso ver como o pensamento dos dois se toca em diversos pontos, fazendo com que destacar alguns trechos de ambos e colocá-los lado a lado, a meu ver, ajude a construir esta revisão de conceitos a qual me propus, mesmo estando eu em um terceiro lugar, bastante diferente de ambos os autores.

Uma das convergências importantes para este trabalho – discutida neste tópico – é ver a percepção não como apreensão de estímulos, qualidades da consciência ou sensação pura, mas sim significado. E, se já está claro que para Merleau-Ponty significado não é *apenas* intelectual, não estando limitado a conceitos bem definidos, no próximo tópico serão trazidas questões que mostram o quanto Gibson também se aproxima do filósofo francês nesse ponto.

#### 4. O corpo

Tendo esclarecido melhor a questão do que é o percebido – à qual retornarei ainda em outros pontos, em um contexto mais específico –, discutirei agora do sujeito que percebe.

Da mesma forma que Gibson e Merleau-Ponty colocam em questão dois conceitos fundamentais relativos ao objeto da percepção, argumentando que “não percebemos estímulos” (GIBSON, 1986) e que a sensação, para ser compreendida em sua essência, deve ser pensada como conjuntos significativos que emergem no encontro do sujeito com a coisa percebida – ao invés de uma “qualidade” ou um “puro sentir” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]) –, o conceito de corpo também passa por uma revisão na obra destes autores.

Segundo argumenta Merleau-Ponty, o corpo não pode ser entendido como o lugar de encontro de causalidades externas, com as quais a consciência realizará sua síntese – definição tradicional que o autor pretende substituir. Para esta noção se sustentar o corpo precisaria ser pensado como um objeto, e os órgãos sensitivos como instrumentos que informam o sujeito. A própria ideia de órgão sensitivo, segundo o autor, é produto da análise posterior à experiência, que interroga uma abstração de corpo-objeto, ao invés do corpo como ele o experimenta:

Essa forma que se desenha no sistema nervoso, esse desdobramento de uma estrutura, não posso representá-los como uma série de processos em terceira pessoa, transmissão de movimento ou determinação de uma variável por outra. Não posso ter dela um conhecimento distante. Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonando ali o corpo objeto, *partes extra partes*, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mão enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber. (idem: 114, grifo do autor)

Não se trata exatamente de negar a existência de sentidos, mas sim de afirmar que o “aparelho sensorial não é um condutor”, o sentido não é apenas um instrumento e que “mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais.” (idem: 32) A reflexão que objetifica esses processos, tornando-os exteriores ao sujeito ou à mente, tem por fundamento o dualismo corpo-mente que situa o primeiro no mundo dos objetos controlado por uma consciência que estaria no mundo imaterial. Desse modo, o corpo seria um mero instrumento da mente.

Para Merleau-Ponty, portanto, quando o modelo abstrato de corpo é abandonado, passando-se a refletir sobre o corpo tal como é experimentado, ele nota que a sua maneira de “ser no mundo” é pré-objetiva. Os reflexos não são “cegos”, pois se “ajustam a um ‘sentido’ da situação, exprimem nossa

orientação para um ‘meio de comportamento’” apesar de serem anteriores aos objetos de conhecimento que a percepção oferecerá. (idem: 119) Por isso, ao transformar o corpo em objeto, colocando a capacidade perceptiva numa mente não coincidente com ele – posição à qual o autor se opõe –, torna-se impossível entender como se dá a percepção, pois neste caso estaríamos, na realidade, refletindo sobre uma experiência de mundo, já objetificada à priori, onde tudo o que é percebido se reduziria a conceitos estanques, qualidades bem definidas, ao invés de uma mistura ambígua e contínua que o autor tenta valorizar.

Merleau-Ponty ao argumentar este ponto está se colocando em oposição à ideia do sujeito transcendental. Aquele que estaria situado em um mundo imaterial, interagindo com o meio material através de um instrumento-corpo. Em substituição, o autor propõe o termo “sujeito encarnado” para representar esta ideia de um sujeito que é preso ao corpo e por consequência ao mundo, sendo inseparável de ambos, pois só conhece a si mesmo neste contexto. O corpo, portanto, seria seu “ancoradouro em um mundo” (idem: 200), pois ser corpo é estar “atado a um certo mundo”. (idem: 205)

O corpo passa a ser entendido como um conjunto de significações, que Merleau-Ponty chama de “esquema corporal”. Este conjunto de significações se constitui através da experiência, estando, portanto em constante transformação, construindo novas significações a todo o momento:

Aprender a ver as cores é adquirir um certo estilo de visão, um novo uso do corpo próprio, é enriquecer e reorganizar o esquema corporal. Sistema de potências motoras ou de potências perceptivas, nosso corpo não é objeto para um ‘eu penso’: ele é um conjunto de significações vividas que caminha para seu equilíbrio. Por vezes forma-se um novo nó de significações: nossos movimentos antigos integram-se a uma nova entidade motora, os primeiros dados da visão a uma nova entidade sensorial, repentinamente nossos poderes naturais vão ao encontro de uma significação mais rica que até então estava apenas indicada em nosso campo perceptivo ou prático, só se anunciava em nossa experiência por uma certa falta, e cujo advento reorganiza subitamente nosso equilíbrio e preenche nossa expectativa cega.<sup>8</sup> (idem: 212)

Esta condição de “sujeito encarnado” está intimamente ligada à “estrutura temporal do ser no mundo” (idem: 124), à condição de sujeito histórico. “A fusão entre a alma e o corpo no ato, a sublimação da existência biológica em existência pessoal, do mundo natural em mundo cultural, é tornada ao mesmo tempo possível e precária pela estrutura temporal de nossa experiência.” (idem: 125) Então quando esta estrutura temporal é quebrada, e o sujeito passa a refletir sobre a lembrança da experiência, tudo vira produto mental e o corpo vira objeto.

---

<sup>8</sup> A expressão “eu penso” nesta citação se refere à frase “Penso, logo existo” de René Descartes. É uma referência frequente no texto de Merleau-Ponty para aludir à consciência transcendental, aquela que estaria num plano imaterial comandando o corpo-objeto.

Gibson, assim como Merleau-Ponty, recusa o dualismo corpo-mente (GIBSON, 1986: xiii), através de dois conceitos fundamentais. Primeiro, a substituição da ideia de sentidos pelo conceito de sistemas perceptivos:

Nós, observadores humanos, tomamos como dado que vemos o ambiente com os olhos. Os olhos são os órgãos da visão, assim como as orelhas são os órgãos da audição, o nariz o órgão do olfato, a boca o órgão do paladar, e a pele o órgão do tato. O olho é considerado um instrumento da mente, ou um órgão do cérebro. Mas a verdade é que cada olho está posicionado numa cabeça, que por sua vez está posicionada num tronco, que está posicionado sobre pernas, que mantêm a postura do tronco, cabeça e olhos em relação à superfície de suporte. A visão é um sistema perceptivo completo, não um canal de sentido. O ambiente é visto não através dos olhos, mas através dos olhos-na-cabeça-sobre-corpo-em-reposo-sobre-o-chão. A visão não está assentada no corpo da maneira como se achava que a mente estaria assentada no cérebro. As capacidades perceptivas do organismo não se localizam em partes anatómicas discretas do corpo, se encontram em sistemas com funções aninhadas [*nested functions*]<sup>9</sup> (GIBSON, 1986: 205, tradução nossa)

Esta noção concebida por Gibson é fundamentalmente dependente de sua opção por abandonar o laboratório, pois no ambiente o homem caminha, se levanta, se abaixa. Desse modo, fica evidente, não só a artificialidade dos experimentos tradicionais, mas também o quanto a “percepção natural”<sup>10</sup> é ativa, o animal se dirige ao mundo.

O outro conceito de Gibson a que nos referíamos é o de *affordances*<sup>11</sup>:

A [característica de] *affordance* do ambiente é o que ele oferece ao animal, o que ele provê ou fornece, para o bem ou para o mal. O verbo proporcionar existe no dicionário, porém o substantivo *affordances* não. Eu o inventei. Com ele quero falar de algo que se refere a ambos, ambiente e animal, numa maneira que nenhum termo existente faz. Ele implica a complementaridade do animal e do ambiente. (idem: 128, tradução nossa)

Enquanto o conceito de sistemas perceptivos espalha a mente pelo corpo, o de *affordances* torna evidente a quebra da dualidade sujeito-objeto ou animal-ambiente em Gibson, pois é o objeto que *proporciona* [*affords*] algo, porém este *algo* varia de acordo com o animal que percebe. Uma superfície horizontal razoavelmente plana e longa o bastante proporciona suporte ao corpo, então eu a chamo de

<sup>9</sup> O termo “aninhada” [*nested*], é utilizado por Gibson para tratar de uma unidade que se encontra dentro de outra maior, por exemplo, “ravinas estão aninhadas em montanhas, árvores estão aninhadas em ravinas, folhas estão aninhadas em árvores.” (GIBSON, 1986: 9, tradução nossa) A qualidade de estar aninhado não se limita a unidades espaciais, também serve para eventos no tempo – um evento pode estar aninhado em outro de maior duração –, e, como vemos neste trecho, o mesmo vale para funções dentro de um sistema.

<sup>10</sup> Gibson utiliza o termo “percepção natural” [*natural perception*] ou mais frequentemente “visão natural” [*natural vision*] para se referir à percepção como – em seu julgamento – de fato experimentamos, em oposição a uma percepção idealizada pela psicologia experimental. Da introdução do livro: “Quando nenhuma limitação é colocada ao sistema visual, nós olhamos em volta, andamos até algo interessante, nos movimentamos em volta para vê-lo de todos os lados, e vamos de uma vista à outra. Isso é a visão natural, e é disso que este livro trata.” (1986: 1, tradução nossa)

<sup>11</sup> O neologismo *affordances* – utilizado pelo autor – vem do verbo *to afford*, que significa proporcionar, optei por manter o termo no original para evitar a criação de outro neologismo.

chão (idem: 127), se a superfície é da altura do joelho ela possibilita que o animal sente nela, portanto a chamo de assento (idem: 128). As *affordances*, então, fazem parte da percepção, integram a informação percebida, componente essencial do objeto.

A decorrência mais profunda das *affordances* é que a coisa deixa de ser apenas coisa, pois se eu a utilizo, ela vira uma extensão do meu corpo, daí a falência das dualidades sujeito-objeto, animal-ambiente, mente-corpo. (idem: 129) Uma camisa proporciona vestimenta, quando eu a visto, ela vira uma “sobre-pele”, deixa de ser coisa, vira parte do sujeito (idem: 41). O mesmo ocorre com o cego que tateia superfícies com a bengala, o motorista que se locomove com o carro e responde a informações-estímulos através do volante e dos pedais, etc.

A noção de conjuntos significativos apreendidos na experiência me parece ter, na teoria de Merleau-Ponty, função análoga as *affordances* no pensamento de Gibson. Outra ideia apresentada por Merleau-Ponty que deixa mais explícita a projeção do sujeito sobre o mundo é o “arco intencional”<sup>12</sup>, que seria uma função central, “abaixo da inteligência e abaixo da percepção” (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 189), que “antes de fazer-nos ver ou conhecer objetos, os faz existir mais secretamente para nós”:

a vida da consciência — vida cognoscente, vida do desejo ou vida perceptiva — é sustentada por um “arco intencional” que projeta em torno de nós nosso passado, nosso futuro, nosso meio humano, nossa situação física, nossa situação ideológica, nossa situação moral, ou melhor, faz com que sejamos situados sob todas estas relações. É este arco intencional que faz a unidade entre os sentidos, entre os sentidos e a inteligência, entre a sensibilidade e a motricidade (idem, 1945: 158, tradução nossa).<sup>13</sup>

A fronteira entre sujeito e objeto é expansível. Não se encontra nem na margem entre mente e corpo (onde quer que se creia ser), nem na superfície da pele, pois é extensível ao ambiente, ao “mundo natural”, transformando-o em “mundo cultural”. A “simples presença de um ser vivo já transforma o mundo físico, faz surgir aqui ‘alimentos’, ali um ‘esconderijo’, dá aos estímulos um sentido que eles não tinham.” (idem, 2006 [1945]: 257):

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida e, correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico; ora, brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado,

<sup>12</sup> O termo “intencional” aqui claramente está relacionado à redefinição de intencionalidade proposta pelo autor (já discutida algumas páginas atrás), que reconhece “a própria consciência como projeto do mundo, destinada a um mundo que ela não abarca nem possui, mas em direção ao qual ela não cessa de se dirigir”. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 15)

<sup>13</sup> No original: “*la vie de la conscience – vie connaissant, vie du désir ou vie perceptive – est sous-tendue par un 'arc intentionnel' qui projette autour de nous notre passé, notre avenir, notre milieu humain, notre situation physique, notre situation idéologique, notre situation morale, ou plutôt qui fait que nous soyons situés sous tous ces rapports. C'est cet arc intentionnel qui fait l'unité des sens, celle des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité.*”

ele manifesta através deles um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora enfim, a significação visada não pode ser alcançada pelos meios naturais do corpo; ele deve então construir-se um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo cultural (idem, 1945: 171, tradução nossa).<sup>14</sup>

Por conta desta expansividade do sujeito, trazida pela ideia do sujeito encarnado, o corpo não é o único objeto que “resiste à reflexão e permanece, por assim dizer, colado ao sujeito. A obscuridade atinge todo o mundo percebido.” (idem, 2006 [1945]: 269)

## 5. Sentidos, modelos, misturas

Se não há separação entre sujeito e objeto, se meus ouvidos e meus olhos são também eu mesmo, e não objetos exteriores, será que é apropriado ainda falar em sentidos? O que seria um sentido então?

### 5.1 A origem do modelo de cinco sentidos

Nesta reflexão, primeiramente é importante notar que o modelo de cinco sentidos, dominante no senso comum (refiro-me ao contexto frequentemente chamado de “sociedade ocidental”), ao contrário do que se pode pensar, não tem sua origem nas ciências “naturais”. A fisiologia não trabalha com sentidos, mas com “modalidades perceptivas”. No intuito de apenas demonstrar este ponto, trago uma definição do psicólogo cognitivista Marek McGann. Segundo McGann, na teoria fisiológica tradicional, “uma modalidade perceptiva é um ‘modo de apresentação’ de um estímulo particular.” [...] “neurônios sensitivos são responsáveis por formas particulares de energia, e é essa especificidade na resposta neural que dá à modalidade seu caráter” (MCGANN, 2010: 76, tradução nossa). Ainda segundo McGann, a neurociência moderna usa uma versão levemente modificada deste conceito, que “estende os órgãos de interesse da superfície sensorial às profundezas do cérebro” (2010: 76, tradução nossa).

Com relação à quantidade de “modalidades” perceptíveis consideradas, McGann diz:

Quantas dessas modalidades existem não está bem claro, mesmo no *mainstream*. De qualquer forma, parece que temos mais do que as cinco modalidades tradicionais. Propriocepção, sentido vestibular e cinestesia, por exemplo, ultrapassam as concepções típicas de tato, e nossa percepção de textura, temperatura e dor são todas aparentemente sustentadas por diferentes sistemas neurais. (MCGANN, 2010: 76-77, tradução nossa)

---

<sup>14</sup> No original: “Le corps est notre moyen général d’avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique; tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau: c’est le cas des habitudes motrices comme la danse. Tantôt enfin la signification visée ne peut être rejointe par les moyens naturels du corps; il faut alors qu’il se construise un instrument, et il projette autour de lui un monde culturel.”

Portanto, me parece que a hipótese do modelo estabelecido no senso comum estar associado a uma possível primazia das ciências biológicas pode ser desconsiderada.

A origem do modelo de cinco sentidos é comumente atribuída a Aristóteles (GOODY, 2002; HOWES, 2011). Em *De Anima* (literalmente “Sobre a Alma”), o filósofo grego dedica boa parte do livro II à sua teoria dos sentidos. Aristóteles começa sua reflexão questionando o porquê da necessidade de se ter objetos para que haja percepção. Pergunta: “por que não ocorre percepção inclusive dos próprios sentidos?” (ARISTÓTELES, 2006: 83) Assim chega à conclusão de que objetos são essenciais para os processos perceptivos, e que, o poder de “atuação” da percepção está nos objetos, e não na consciência. Esta seria a diferença entre inquirir e perceber: os objetos do primeiro são internos, enquanto os do segundo externos.

a atividade de perceber se diz de modo similar a de inquirir; mas com uma diferença, porque as coisas que têm o poder eficiente da atividade são externas – o visível e o audível e de maneira similar os demais objetos da percepção sensível – e a causa é que a atividade da percepção concerne a particulares, ao passo que o conhecimento concerne a universais – e estes de algum modo estão na própria alma. Por isso pensar depende de si mesmo, quando se quer, mas perceber não depende de si mesmo, pois é necessário subsistir o objeto da percepção sensível. (idem: 85)

Aristóteles argumenta que “o sensível se diz de três modos”, dos quais dois são percebidos por “si mesmos” e o terceiro por “acidente”. Dentre os dois do primeiro tipo, um é “próprio de cada sentido” e o outro comum a todos. Próprio de cada sentido é aquilo que não pode ser percebido por nenhum outro, por exemplo: “visão de cor, audição de som, gustação de sabor”. Os comuns a todos são os sensíveis que podem ser percebidos por qualquer dos sentidos, por exemplo: “o movimento, o repouso, o número, a forma, a magnitude e a unidade”. E o sensível por acidente é algo que não é do domínio particular de um sentido, mas é percebido através dele “por acidente”. O exemplo dado por Aristóteles neste ponto diz respeito ao caso em que, por conta de a pessoa vista ser da cor branca, ele percebe que se trata do “filho de Diáres”. O branco é do domínio da visão, e causou “por acidente” a percepção da identidade, no entanto esta não pode ser considerada um sensível próprio da visão, pois não é específico dela. (idem: 86-87)

Os cinco sentidos próprios não são definidos pelo “receptor” corporal, mas sim através da investigação de seus objetos. Portanto, a visão é a percepção de cores, a audição de sons, o paladar de gostos, e o olfato de odores. Apenas o tato é definido de forma mais complexa – por uma sensação de tipo variado e não localizada. Dentre estes, três são percebidos através de um intermediário. No caso da visão o intermediário são os corpos simples como o ar ou a água, porém ela depende do

“transparente”. O “transparente” é aquilo que é visível, mas não por si mesmo, é “visível por cor alheia”. A atualidade do transparente ser transparente se chama luz, e se dá quando há fogo ou algo do tipo no transparente (um corpo celeste, por exemplo), quando não, há treva. Portanto, em todo transparente em atualidade existe a treva em potência. (idem: 87-89) Os outros dois deste tipo são a audição, cujo intermediário é o ar, e o olfato, intermediado por ar ou água, pois os peixes também sentem cheiro. (idem: 90-95)

Já o paladar e o tato não têm intermediário, por isso são os sentidos “tangíveis”. O paladar é considerado uma espécie de tato (idem: 94) – podendo-se, portanto, argumentar que o modelo tem na verdade apenas quatro sentidos (HOWES, 2011).

Este modelo, apesar de ser bastante próximo dos cinco sentidos do senso comum, traz divergências claras como os sensíveis comuns e os sensíveis por acidente. Estas duas categorias, aliás, são muito pouco discutidas por Aristóteles. Sobre os “comuns”, se limita a dizer que não possuem órgão sensitivo próprio, e que são todos percebidos através do movimento. (ARISTÓTELES, 2006: 104) Já sobre os sensíveis por acidente se limita a dois exemplos, o já citado da percepção de identidade através da cor da pessoa, e outro sobre “ver o doce”, que teria por base uma percepção conjunta: ver a cor de uma coisa ao mesmo tempo em que a coloca na boca, o que pode levar a uma confusão de percepções numa situação futura em que ver algo da mesma cor cause uma percepção do doce. (idem)

Ainda que Aristóteles possa ser a origem do modelo de cinco sentidos, fica claro que há diferenças significativas entre o que ele propõe e o que entendo por ser o senso comum de hoje; além disso, os “sensíveis comuns” assim como os “por acidente” evidenciam a crença em percepções que não são específicas de nenhum dos cinco sentidos “próprios”. A maneira como Aristóteles descreve a percepção, portanto, deixa claro que o entendimento do modo de estar no mundo se altera bastante de acordo com o tempo, lugar, etc.

Séculos depois, na alvorada do Iluminismo europeu, a insuficiência do modelo de cinco sentidos na explicação da percepção de formas propicia questionamentos interessantes em relação à demarcação do modelo. William Molyneux, um administrador e político irlandês que viveu no final do Séc. XVII propôs um problema numa correspondência a John Locke, que foi posteriormente publicada na reedição do *Ensaio Sobre o Entendimento Humano*. A questão de Molyneux era a seguinte: se um homem, que nasceu cego, e aprendeu a distinguir e nomear uma esfera e um cubo através do tato, for curado da cegueira, seria ele capaz de distinguir e nomear estes mesmos objetos através da visão simplesmente por ter conhecido suas formas através do tato? (MOLYNEUX in DEGENAAR, 1996)

O problema de Molyneux coloca questões interessantes relativas à possível cooperação de modalidades distintas na percepção, e também sobre a natureza da percepção de formas, questões estas

que, como mostra Degenaar (1996) proporcionaram um amplo debate, tanto no meio filosófico quanto na psicologia ao longo dos séculos seguintes, e, até hoje continuam sem resposta amplamente aceita mesmo com as informações obtidas em experimentos empíricos relativos ao caso.

## 5.2 Desnaturalizando o conceito de sentido

É importante salientar que tanto o modelo de cinco sentidos quanto as percepções de exceção (“sensíveis comuns” e/ou “por acidente”, descritos por Aristóteles) ou uma possível comunicação entre sentidos (Molyneux) são apenas diferentes maneiras de se conceber a percepção. Assim como as teorias de ambos: Merleau-Ponty e James Gibson – com os quais este trabalho possui maior convergência.

Nas últimas duas décadas, alguns antropólogos passaram a se interessar pelo estudo de aspectos sensoriais das sociedades que pesquisam, colocando de maneira bastante explícita o quanto as diferentes “visões de mundo” passam também pelo entendimento da percepção própria. Formaram então um subcampo, denominado antropologia dos sentidos, que se dedica, segundo definição de David Howes, a estudar “modelos sensitivos” de diferentes sociedades e/ou diferentes momentos históricos. O conceito de modelo sensitivo diz respeito não apenas a quantidade de sentidos, e quais são eles, mas também às múltiplas significações e valores que os sentidos podem ter (HOWES, 2011). Estes modelos não são unânimes dentro de uma sociedade, mas “fornecem o paradigma perceptivo básico, para ser seguido ou contrariado” (CLASSEN, 1997: 402, tradução nossa). De acordo com Constance Classen a premissa básica da antropologia dos sentidos diz que a “percepção sensorial é ato cultural, além de ser também um ato físico.” Portanto, os sentidos “não são apenas meios de apreensão de fenômenos físicos, mas também avenidas para a transmissão de valores culturais” (401).

A insurgência de trabalhos antropológicos que investigam a sensorialidade parece ser de fato recente, simultâneo ao esforço de auto-identificação em um campo – como pode ser visto no texto citado de Constance Classen publicado em 1997: *Foundations for an Anthropology of the Senses*. No entanto, existem exemplos anteriores na etnomusicologia como *The Anthropology of Music* do americano Alan Merriam, onde um capítulo – intitulado *Synesthesia of the Senses* – é dedicado à questão sensorial. Outro exemplo mais recente, da etnomusicologia brasileira é Rafael José de Menezes Bastos, que, em seu estudo sobre os índios Tupi-Guarani Kamayurá, se concentra na “constituição de sua [dos índios] forma de existir dentro de seu universo fono-auditivo”, levando em consideração “as diferentes maneiras em que cada cultura usa, educa, organiza cognitivamente e avalia o mundo dos sentidos, as particularidades deste sistema de comportamento e conhecimento apontando também para as ecologias

das respectivas sociedades”. Completa sua descrição dizendo que “os sentidos são vistos aqui não apenas como entidades puramente bio-psicológicas, responsáveis pela percepção (e, portanto, não apenas como aparatos naturais e universais).” (MENEZES BASTOS, 1999: 86, tradução nossa)

Portanto, nos últimos cinquenta anos, apareceram teorias que propõe não só que diferentes culturas compartimentam a percepção de maneiras completamente diversas do senso comum “ocidental”, mas também que a própria noção do que é percepção – que no senso comum é vista como uma mera capacidade passiva do corpo – pode variar bastante. Existem casos de culturas em que os sentidos não são entendidos como uma “janela para o mundo”, mas sim como um meio de comunicação com o mundo e com o outro. É comum, por exemplo, a fala ser considerada um sentido. (HOWES, 2011: 436)

Alguns indícios, trazidos por Constance Classen, que são particularmente interessantes para este estudo propõem que, mesmo no contexto frequentemente identificado como “sociedade ocidental”, o modelo dominante variou ao longo da história:

[Na sociedade ocidental] podem ser rastreadas uma ascendência na importância cultural da visão e um declínio na importância dos sentidos não-visuais da Idade Média à modernidade. Durante este período, conceitos sensitivos tradicionais como o odor da santidade em grande parte desapareceram, enquanto novos conceitos como a verdade fotográfica foram introduzidos. (CLASSEN, 1997: 409, tradução nossa)

Outro ponto, definido nesta teoria da antropologia dos sentidos formulada por Classen, que vale a pena trazer para este estudo é a noção de “significação cultural”, que inclui também hierarquizações, e é parte integrante na construção destes modelos:

Há muitas maneiras pelas quais a percepção sensorial pode ser imbuída de significação cultural. [...] A visão pode estar ligada à razão ou à bruxaria, paladar pode ser usado como uma metáfora para discriminação estética ou para experiência sexual, um odor pode significar santidade ou pecado, poder político ou exclusão social. (idem: 401-402, tradução nossa)

Através destas significações, estes modelos sensitivos adquirem também um componente político importante:

o estudo do simbolismo sensorial forçosamente revela as hierarquias e estereótipos através dos quais certos grupos sociais são investidos de autoridade moral e política enquanto outros grupos são enfraquecidos e condenados. O uso da cor da pele como uma marca de discriminação é bem conhecido em muitas sociedades. No Oeste, códigos olfativos serviram para sustentar a elite ‘perfumada’ ou ‘inodora’ e estigmatizar grupos marginais como os negros e judeus. (idem: 409, tradução nossa)

Esta interpretação que identifica um modelo construído social e culturalmente me interessa não apenas para desnaturalizar o modelo de cinco sentidos ou a própria noção de sentido, mas também para pensar, por esta ótica, nos outros autores de que tratei e irei ainda tratar neste texto. Todos estão, de alguma forma, relacionados a uma tradição intelectual que busca interpretar o mundo, cada um à sua maneira, em seu campo específico, para tal, constroem sua “visão de mundo”, que também não deve ser naturalizada. Sendo assim, não se trata de desnaturalizar o senso comum, as ciências “naturais” ou a musicologia tradicional para naturalizar Merleau-Ponty, James Gibson ou Constante Classen. Mas sim, através destes autores, construir interpretações que me ajudem a pensar sobre as questões que me coloquei aqui. Por fim vale dizer que não busco, com essa desnaturalização proposta, uma verdade original e/ou geral, mas sim, através do confronto de diferentes discursos, demonstrar a multiplicidade de “verdades” e valorizá-las.

### 5.3 Reconstruindo o conceito de *sentido*

Em busca de um conceito de “sentido” apropriado à minha pesquisa, retorno a Merleau-Ponty. Para ele, assim como existe uma unidade estrutural do corpo, do mundo e também entre corpo e mundo, a percepção se dá de maneira integrada, apresentando este mesmo tipo de unidade. A compartimentação da experiência em “sentidos” seria, portanto, produto do que ele chama de “consciência tardia”, que pensa a percepção como processos em terceira pessoa, objetificando-a ao invés de vivê-la.

Merleau-Ponty afirma, porém, que há “campos” específicos nos quais habitam “seres” de uma natureza tal. Desse modo, existe um “campo visual” onde habitam “seres visuais”, um “campo sonoro” onde habitam “seres sonoros”, etc., e assim redefine o conceito de “sentido”:

toda sensação pertence a um certo *campo*. Dizer que tenho um campo visual é dizer que, por posição, tenho acesso e abertura a um sistema de seres, os seres visuais, que eles estão à disposição de meu olhar em virtude de uma espécie de contrato primordial e por um dom da natureza, sem nenhum esforço de minha parte; é dizer portanto que a visão é pré-pessoal; e é dizer ao mesmo tempo que ela é sempre limitada, que existe sempre em torno de minha visão atual um horizonte de coisas não-vistas ou mesmo não-visíveis. A visão é um pensamento sujeito a um certo campo e é isso que chamamos de um sentido. Quando digo que tenho sentidos e que eles me fazem ter acesso ao mundo, não sou vítima de uma confusão, não misturo o pensamento causal e a reflexão, apenas exprimo esta verdade que se impõe a uma reflexão integral: que sou capaz, por conaturalidade, de encontrar um sentido para certos aspectos do ser, sem que eu mesmo o tenha dado a eles por uma operação constituinte. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 292, grifo do autor)

Com este novo entendimento do termo “sentido”, torna-se possível pensar nos mais variados “campos” e, portanto nos mais variados “sentidos” – desde que se ache algo em comum a todas as sensações que o compõem.

É importante notar que “pertencer a um certo campo” não quebra a “unidade intersensorial da experiência”, pois esta característica, por exemplo, ser visual, é construída pelo sujeito, na medida em que é fundamentalmente dependente de se ter olhos para ver, mas também de ter essa disposição reflexiva de identificar ali um campo. Ela não muda o fato de que o mundo possui uma “unidade intersensorial” intransponível na experiência real, na qual esta característica (ser visual) pode ser encontrada, mas sempre como parte inseparável de um todo: “não há uma experiência tátil e uma experiência visual, mas uma experiência integral em que é impossível dosar as diferentes contribuições sensoriais.” (idem: 169)

A experiência sensorial é instável e é estranha à percepção natural que se faz com todo o nosso corpo ao mesmo tempo e abre-se a um mundo intersensorial. Assim como a experiência da qualidade sensível, a experiência dos ‘sentidos’ separados só ocorre em uma atitude muito particular e não pode servir para a análise da consciência direta. (idem: 304)

Esta unidade só é quebrada através da reflexão, que divide a experiência em segmentos paralelos e sincronizados, num processo de abstração onde podem ser imaginados independentemente. Merleau-Ponty aponta que neste procedimento, a percepção é sempre definida em referência a uma parte do corpo:

Digo que meus olhos vêem, que minha mão toca, que meu pé dói, mas essas expressões ingênuas não traduzem minha experiência verdadeira. Elas já me dão dela uma interpretação que a afasta de seu sujeito original. Porque sei que a luz atinge meus olhos, que os contatos se fazem pela pele, que meu sapato fere meu pé, disperso em meu corpo as percepções que pertencem à minha alma, coloco a percepção no percebido. Mas aquilo é apenas o rastro espacial e temporal dos atos de consciência. Se os considero do interior, encontro um único conhecimento sem lugar, uma alma sem partes, e não há nenhuma diferença entre pensar e perceber, assim como entre ver e ouvir. (idem: 287)

Portanto, por exemplo, visão e audição podem ser identificadas porque o sujeito tem olhos e ouvidos, mas isso não reduz a percepção a “sensações corporais” (idem: 317), pois estes “campos” são também relativos a algo que está no mundo. A visualidade ou a audibilidade não são características criadas pelos olhos e ouvidos, é a isso que se refere o termo “conaturalidade” – usado pelo autor numa citação mais acima –, característica comum minha e da coisa, que torna possível que eu “encontre um sentido para certos aspectos do ser”. (292) “[O] corpo, enquanto tem ‘condutas’, é este estranho objeto

que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos ‘frequentar’ este mundo, ‘compreendê-lo’ e encontrar uma significação para ele.” (317)

É por isso também que a visão é “pré-pessoal” (termo também presente na mesma citação mais acima), assim como todos os sentidos, pois é uma característica da coisa que existe antes e depois de eu vê-la. Dessa maneira Merleau-Ponty desconstrói também a noção de sentido como função de um órgão.

Da mesma forma que a reflexão quebra com a unidade intersensorial da experiência, encontrando nela “sentidos”, rompe também com a estrutura de cada campo para fazer aparecer qualidades, possibilitando a descrição da experiência:

existe uma atitude natural da visão em que conspiro com meu olhar e através dele me entrego ao espetáculo: agora as partes do campo estão ligadas em uma organização que as torna reconhecíveis e identificáveis. A qualidade, a sensorialidade separada, produz-se quando rompo essa estruturação total de minha visão, quando deixo de aderir ao meu próprio olhar e, em lugar de viver a visão, interrogo-me sobre ela, quero testar minhas possibilidades, desfaço o elo entre minha visão e o mundo, entre mim mesmo e minha visão, para surpreendê-la e descrevê-la. Nessa atitude, ao mesmo tempo em que o mundo se pulveriza em qualidades sensíveis, a unidade natural do sujeito perceptivo é rompida e chego a ignorar-me enquanto sujeito de um campo visual. (idem: 305-306)

Michel Chion – retornando agora ao contexto da música eletroacústica – também critica o modelo de cinco sentidos presente no senso comum. Chion se interessa particularmente pelas percepções rítmicas, talvez porque a maneira como este tipo de percepção atravessa os sentidos tradicionais seja fundamental para alguns dos seus conceitos relativos ao som para cinema:

em certos tipos de percepções, na percepção rítmica certamente, ela entra em nós por canais diversos, por exemplo, as pulsações rítmicas sobre a pele, que chamamos táteis, [...], as pulsações rítmicas sobre a parede do corpo, ou de coisas que oscilam ante nossos olhos, por exemplo, um limpador de para-brisa. [...] Certamente, neste conjunto de percepções, os ritmos entram pelos olhos, pelas orelhas, e pela pele [...], mas não é especialmente sonoro, visual ou tátil. É uma das partes de nossa percepção, de nossos campos perceptivos, que não tem um órgão preciso (CHION, 2006: 8, tradução nossa)

Chion já havia alguns anos antes dado o nome de “trans-sensoriais” para estes tipos de percepções em seu livro *Le Son*:

Nós chamamos de trans-sensoriais as percepções que não são de nenhum sentido em particular, mas podem buscar o canal de um ou de outro, sem que seu conteúdo ou seu efeito seja restrito aos limites deste sentido. Por exemplo, tudo que concerne ao ritmo, mas também certo número de percepções espaciais, assim como a dimensão verbal. Uma palavra lida ou uma palavra ouvida faz parte da esfera da linguagem, mesmo se as modalidades que a transmitiram (o grafismo da leitura, o timbre da voz, etc.) tocam paralelamente as dimensões próprias a cada sentido. Em outros termos, falar de trans-sensorialidade, é lembrar que será

errôneo pensar que tudo que é auditivo é apenas auditivo, e dizer que os sentidos são entidades fechadas em si próprias. (idem, 2002: 56-57, tradução nossa)

Nestes dois trechos é bastante clara a filiação a Merleau-Ponty – que de fato é explicitada um pouco mais a frente no texto de 2006 –, especialmente ao usar o termo “campos perceptivos”, que apesar do autor não definir, pelo contexto em que é usado parece se encaixar perfeitamente na definição de Merleau-Ponty exposta anteriormente.

De fato, é possível dizer que, ao falar de trans-sensorialidade, que seriam percepções de exceção em relação ao modelo de cinco sentidos, Chion está identificando novos “campos” – como definidos por Merleau-Ponty –, no caso: um campo rítmico, outro textural, e ainda um linguístico; justificados por certas qualidades comuns que o autor reconhece.

De volta a Merleau-Ponty, para um último ponto em sua argumentação da unidade da percepção que se refere à questão da significação, onde o autor argumenta que significados não são exclusivos de apenas um destes “campos”:

se considerados como qualidades incomparáveis, os ‘dados dos diferentes sentidos’ dependem de tantos mundos separados, cada um deles, em sua essência particular, sendo uma maneira de modular a coisa, todos eles se comunicam através de seu núcleo significativo. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 309)

Portanto, do entendimento da percepção como apreensão de conjuntos significativos, decorre esta unidade inalienável do mundo e da percepção que Merleau-Ponty argumenta:

Os sentidos comunicam-se entre si e abrem-se à estrutura da coisa. Vemos a rigidez e a fragilidade do vidro e, quando ele se quebra com um som cristalino, este som é trazido pelo vidro visível. Vemos a elasticidade do aço, a maleabilidade do aço incandescente, a dureza da lâmina em uma plaina, a moleza das aparas. [...] Da mesma maneira, no ruído de um automóvel ouço a dureza e a desigualdade dos paralelepípedos, e com razão fala-se em um ruído ‘frouxo’, ‘embaçado’ ou ‘seco’. Se se pode duvidar de que a audição nos dê verdadeiras ‘coisas’, pelo menos é certo que ela nos oferece, para além dos sons no espaço, algo que ‘rumoreja’ e, através disso, ela se comunica com os outros sentidos (idem: 308-309)

#### 5.4 Sinestesia(s)

Este “núcleo significativo” mencionado por Merleau-Ponty, que seria o “meio” de uma “comunicação dos sentidos”, me remete à ideia de sinestesia. O termo é definido pelos neurocientistas Ramachandran e Hubbard como uma condição neurológica na qual o paciente experimenta sensações em múltiplas modalidades em resposta a um estímulo em apenas uma delas. (2003: 49) A compreensão

do termo, no entanto, mudou bastante ao longo do tempo, e mesmo hoje não se submete aos rigores da neurociência.

Os primeiros relatos científicos de sinestesia, entendida como uma dupla resposta a um estímulo em apenas um sentido, datam do Séc. XIX (idem). No entanto, há indicações em outras áreas anteriores a isto. Yara Borges Caznok relata casos de compositores e teóricos da música que tentavam replicar de alguma maneira relações audio-visuais na música. Além de casos famosos de compositores “sinestésicos” como Scriabin e Messiaen, Caznok trata de vários outros exemplos, como Rimsky-Korsakov (1844-1908), Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680), Louis-Bertrand Castel (1688-1757). Todos eles criaram tabelas de equivalências entre sons e cores, sendo, em todos os casos, não coincidentes. (CAZNOK, 2008)

Não há como comprovar se estes teóricos eram ou não sinestetas no sentido neurológico, e nem me parece importante definir isso. O fato é que fora do campo científico o termo sinestesia é bastante usado, normalmente de forma menos rígida, para se referir a percepções que não se adequam ao modelo de cinco sentidos.

François Delalande – musicólogo discípulo de Pierre Schaeffer –, por exemplo, afirma que na questão do significado musical estão incluídas “diversas formas de sinestesia e intersensorialidade” (DELALANDE, 2003: 401, tradução nossa). Como o projeto do autor pretende chegar a uma universalidade, apoia-se em psicólogos que pesquisam aspectos gerais de sinestesia para defender a possibilidade de um caminho de pesquisa rumo a um entendimento universal do significado musical que leve em conta essas misturas de sensações.

Michel Chion, em *Le Son* (CHION, 2002), trata da questão da sinestesia, definindo-a como a correspondência entre “percepções precisas, próprias de domínios diferentes”. No entanto, Chion a considera uma noção desnecessária uma vez que percebemos que “cada sentido não representa um domínio de percepções homogêneas” (referindo-se a questão da trans-sensorialidade). Em entrevista posterior a François Soulages, Chion acrescenta que sinestésias não seriam generalizáveis, “variam de um indivíduo para o outro”, por isso acredita que seu estudo não seja produtivo (CHION, 2006). Percebe-se portanto, também em Chion, um projeto universalista.

Já Merleau-Ponty considera a sinestesia um caso extremo de algo que é presente de maneira mais sutil em todos:

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir. (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]: 308)

É importante notar que esta posição é coerente com o que o autor escreve sobre outros casos “patológicos”. Merleau-Ponty acredita que estas patologias psicológicas intensificam características da percepção que já se encontram na percepção humana normal, o mesmo ocorreria com o uso de alucinógenos: “A intoxicação pela mescalina, porque compromete a atitude imparcial e entrega o sujeito à sua vitalidade, deverá favorecer então as sinestésias.” (idem: 307)

O que é importante perceber é que sinestesia, em qualquer de suas concepções, é apenas uma categoria conceitual construída para se lidar com tudo que escapa ao modelo sensitivo previamente adotado como normal. É sempre definida em relação a este modelo, como o próprio Chion aponta (2002). Portanto, considerar percepções sinestésicas como exceções só faz sentido em um contexto que se pretenda universalista.

## 6. Afinal, o que é a escuta?

Tentarei neste ponto enunciar algumas conclusões parciais. A escuta existe como uma convenção. Passa por um campo de percepções identificáveis, que defino em referência a meus ouvidos (MERLEAU-PONTY, 2006 [1945]), porém não me parece possível delimitá-la de maneira generalizável<sup>15</sup>. Estas afirmações podem parecer inusitadas, porém fica mais fácil fazê-las quando se percebe que existem sociedades que não possuem um sentido específico para escuta ou audição (HOWES, 2011), tornando clara essa impossibilidade de uma definição geral.

Como apontei algumas páginas atrás, a antropóloga Constance Classen traz a ideia de que existem “significações culturais” atreladas ao próprio ato de perceber, de acordo com um determinado contexto ou situação de escuta (CLASSEN, 1997). Este significado obviamente não é independente do conteúdo que é ouvido – o som ou a música –, no entanto, há aspectos da situação de escuta que parecem favorecer certas significações. Por exemplo, uma sinfonia em uma sala de concerto pode oferecer uma fruição intelectualizada através de uma escuta “estrutural” – ao menos aos ouvintes que tenham não apenas este desejo, mas também os conhecimentos “técnicos” necessários<sup>16</sup> –, enquanto em uma estação de metrô, esta mesma sinfonia talvez ofereça relaxamento aos passageiros que aguardam o trem ou apenas aumentem o tédio pela situação de escuta forçada. Um show da banda de

---

<sup>15</sup> Outros autores já trataram desta impossibilidade de delimitar a escuta, Rodolfo Caesar, por exemplo, discute o tema em diversos textos (ver particularmente CAESAR, 2004 e 2005) e o já mencionado Michel Chion (2002, 2006) também aborda o assunto ao tratar do conceito de trans-sensorialidade (discutido no ponto 5.3), porém insiste numa verificabilidade bastante questionável. Devo dizer que ambos os autores foram de grande importância para a formulação desta pesquisa desde seu início.

<sup>16</sup> O termo escuta “estrutural” foi discutido no início deste capítulo.

heavy metal *Metallica* pode levar milhares de fãs ao êxtase, porém, há relatos das mesmas músicas sendo usadas como tortura na invasão americana ao Iraque da década passada (CUSICK, 2006).

Estas relações entre situação de escuta e o que chamei de significado obviamente não se dão de maneira determinista, significado nunca será algo plenamente generalizável, minha intenção é apenas apontar a importância do contexto na experiência, alterando-a de tal maneira que talvez deva ser incluído no objeto da percepção, no caso a “música”. É importante deixar claro também que não pretendo, com o parágrafo anterior, defender qualquer tipo de separação entre intra e extra-musical, considero esta divisão uma armadilha, pois pressupõe uma definição bastante clara – e raramente argumentada – das fronteiras do “musical” que para mim não existe, ao menos não de maneira fixa, universal e evidente. Quero apenas chamar a atenção para a situação de escuta e suas implicações, que, para mim não necessariamente se encontram fora da esfera do “musical”. A função destes parágrafos é justamente demonstrar o quanto “situação de escuta” e o objeto “música” se entrelaçam na construção de sentido, coisa que a suposição de uma sempre presente escuta “estrutural” – como ocorre em estudos de música mais tradicionais – ignora. Por fim vale ressaltar que um entendimento profundo do que é a escuta deve, portanto, levar em conta todos estes aspectos, e valorizar esta fluidez.

Seguindo com esta discussão sobre “escutar” não posso deixar de tratar do que é o som. Aproveitando o raciocínio de Merleau-Ponty previamente exposto, posso dizer que o som é o objeto da percepção que se define pelo campo que identifico como relativo a meus ouvidos. Como se vê – e a esta altura já algo no mínimo esperado –, esta é uma definição bastante fluida, inteiramente aberta à subjetividade, e suscetível a aspectos culturais, sociais, políticos, etc. A existência do som como uma categoria perceptiva é, portanto, necessariamente uma construção.

Se o som é uma sensação, e a sensação, como definida por Merleau-Ponty, é a apreensão de conjuntos de significados através da percepção (como o é também para Gibson através do conceito de informação-estímulo), o som é também todos os significados que ele tem para o ouvinte. Temos aqui, portanto, mais um exemplo em que não se pode separar sujeito e objeto. Como já disse Rodolfo Caesar, “o som não existe” (CAESAR, 2010: 149) ao menos não no sentido de um objeto positivista. Seguindo com Merleau-Ponty, a objetividade do som, assim como de toda a experiência, só é possível de duas maneiras: no confronto de experiências repetidas (portanto a princípio seria uma objetividade de um sujeito singular), e no confronto de experiências entre diferentes sujeitos (esta sim uma objetividade comum, convencional). De fato, a própria categoria “som” é formada dessa maneira. Portanto, o som só existe em sua relação com o sujeito e na relação deste com os outros sujeitos com os quais convive, e a discussão sobre a existência do som para além do sujeito, em minha opinião, nem tem como ser colocada, pois nem consigo conceber o que seria esta existência.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. São Paulo: Unesp, 2011 [1962].
- ARISTÓTELES. *De Anima*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- CAESAR, Rodolfo. O tímpano é uma tela? In: Fórum CLM-USP, n. 4, 2004, São Paulo. *IV Fórum CLM – USP*. São Paulo: Ed. ECA, 2004.
- \_\_\_\_\_. A Abrangência da Escuta. In: Congresso da ANPPOM, n. 15, 2005. *Anais do XV Congresso da Anppom*. Rio de Janeiro: Anppom, 2005.
- \_\_\_\_\_. Ressonância eletroacústica em um samba: qualidade analítica. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da Pesquisa em Música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. p. 139-154.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.
- CHION, Michel. *Le Son*. 2ª ed. Paris: Nathan/VUEF, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Le son et l'image*. Paris: Institut national de l'audiovisuel, 2006.
- CLASSEN, Constance. Foundations for an anthropology of the senses. *International Social Science Journal*, v. 49, n. 153, p. 401-412, set. 1997.
- COPLAND, Aaron. *What to Listen for in Music*. New York: Signet Classics, 2011 [1939].
- CUSICK, Suzanne G. Music as torture / Music as weapon. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, n. 10. 2006.
- DEGENAAR, Marjolein. *Molyneux's Problem: Three Centuries of Discussion on the Perception of Forms*. Norwell: Kluwer Academic Publishers, 1996.
- DELALANDE, François. Sense and Intersensoriality. *Leonardo*, v. 36, n. 4, p. 313-316. 2003.
- DELL'ANTONIO, Andrew. *Beyond structural listening?: postmodern modes of hearing*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- GIBSON, James J. *The Ecological Approach To Visual Perception*. Nova York: Psychology Press, 1986.
- GOODY, Jack. The Anthropology of the Senses and Sensations. *La Ricerca Folklorica*, v. 45, p. 17-28, abr. 2002.
- HOWES, David. The Senses: Polysensoriality. In: MASCIA-LEES, Frances E. (Org.). *A companion to the anthropology of the body and embodiment*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2011, p. 435-450.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- MCCLARY, Susan. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- MCGANN, Marek. Perceptual modalities: Modes of presentation or modes of action? *Journal of Consciousness Studies*, v. 17, n. 1-2, p. 72-94, 2010.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. Apuàp World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. *The World of Music*, v. 41, n. 1, p. 85-96, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1945].

\_\_\_\_\_. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

\_\_\_\_\_. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].

RAMACHANDRAN, V.S.; HUBBARD, E.M. The Phenomenology of Synaesthesia. *Journal of Consciousness Studies*, v. 10, n. 8, p. 49–57, 2003.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: tonal coherence in music*. New York: Charles Boni, 1952.

SCHAEFFER, Pierre. *À la recherche d'une musique concrète*. Paris: Éditions du Seuil, 1952.

\_\_\_\_\_. *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001 [1977].

SMALLEY, Denis. Space-form and the acousmatic image. *Organised Sound*, v. 12, n. 1, p. 35-58, abr. 2007.

SUBOTNIK, Rose Rosengard. *Developing variations: style and ideology in Western music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.