

Princípios de fenomenologia para a composição de paisagens sonoras

André Luiz Gonçalves de Oliveira (UNOESTE)
Rael Bertarelli Gimenes Toffolo (UEM)

Resumo: O presente estudo pretende apresentar procedimentos composicionais para paisagens sonoras, apoiadas em reflexões conceituais amparadas pela fenomenologia. Autores como Merleau-Ponty, Varela e Maturana elaboraram uma nova descrição da percepção humana. Novo em vários aspectos, esse paradigma ainda não foi assimilado por áreas que tanto se relacionam com a percepção, como é o caso da música. Iniciaremos por uma revisão histórica do desenvolvimento das paisagens sonoras no contexto da música contemporânea, apresentando um conjunto de conceitos centrais envolvidos em seus procedimentos de criação. Em seguida apresentaremos o estudo da percepção na filosofia, especialmente no campo da fenomenologia. E por fim, indicamos procedimentos composicionais para Paisagens Sonoras, apoiados na fenomenologia pontyana e pós-pontyana de Maturana e Varela. Nesse sentido, esperamos contribuir para o desenvolvimento da composição de Paisagens Sonoras, trazendo o suporte filosófico da fenomenologia para o entendimento de conceitos centrais à produção musical.

Palavras-chave: paisagem sonora; fenomenologia; Merleau-Ponty.

Abstract: This paper aims at presenting compositional procedures to soundscapes, based on conceptual thoughts supported by phenomenology. Authors such as Merleau-Ponty, Varela and Maturana have developed a new way of understanding human perception. New in many aspects, this paradigm has not yet been assimilated by some areas related to perception, such as music. We will start with a historical review of the development of the idea of soundscape in the context of contemporary music, presenting a set of core concepts involved in its design procedures. We will summarize then some philosophical ideas about perception, especially in the area of phenomenology. Finally, we will suggest some compositional procedures to soundscapes supported by Merleau-Ponty's phenomenology and also by the post-pontynian phenomenology of Maturana and Varela. In this sense, we hope to contribute to the development of soundscape composition, bringing the philosophical support of phenomenology in order to understand the central concepts of musical production.

Keywords: soundscape; phenomenology, Merleau-Ponty.

As Paisagens Sonoras, como obras musicais, são resultantes de processos de transformação conceitual ocorridos nas artes do século XX. Experimentos artísticos no campo do cinema, da poesia e da música apontaram para uma forma de produção artística que culminaram na Paisagem Sonora. Tal tipo de composição caracteriza-se pelo uso de sons ambientais que podem aparecer com mais ou menos transformação.¹

O primeiro trabalho realizado sob esse panorama, foi a obra *Week-end* do cineasta alemão Walter Ruttmann. Nesta obra criada em 1930, Ruttmann utiliza a linguagem do cinema para registrar sons ambientais de um fim de semana. Porém, em vez de realizar filmagens desses eventos, apenas se utiliza da banda sonora da película resultando numa filmagem sem imagens. Por sua vez o compositor italiano Filippo Tommaso Marinetti na obra *Um paesaggio udito* de 1927, apresenta um texto poético que sugere a captação de diferentes espaços físicos que serão gravados e utilizados para construir uma paisagem sonora artificial.

O trabalho teórico de Pierre Schaeffer tem como ponto central a inversão dos procedimentos de organização da composição em relação aos paradigmas tradicionais no que se refere à percepção. Schaeffer realizou um amplo estudo sobre a escuta musical no intuito de edificar uma base teórica que colocasse a escuta em primeiro plano em detrimento de abordagens estruturalistas da composição musical, tal como o serialismo. Segundo Schaeffer as obras musicais tradicionais são compostas a partir de uma estrutura organizacional que é anterior ao resultado sonoro da obra. Propõe então uma inversão, ou seja, que se parta da escuta dos objetos sonoros para depois organizá-los em uma estrutura sintática que fosse decorrente das propriedades percebidas na escuta dos objetos. Para que tal postura composicional fosse possível, Schaeffer criou uma metodologia de classificação de todo fenômeno sonoro possível à escuta humana utilizando a fenomenologia husserliana como ferramenta teórica para realizar tal tarefa. A redução fenomenológica, que no caso da música é denominada por escuta reduzida, servirá como ferramenta de eliminação da referencialidade à fonte produtora. Schaeffer desenvolve o conceito de objeto sonoro definido como todo fenômeno ou evento sonoro percebido como um todo coerente, independente de sua proveniência ou de sua significação. O objeto sonoro é analisado a partir de suas características espectrais e morfológicas, ou seja, o modo como o espectro sonoro varia no tempo. Desprovidos de referência, os sons gravados passam a servir de material para a composição, uma vez que podem servir a diversas novas significações.

¹Transformação como por exemplo a realizada por processos de edição sonora em sistemas eletro-eletrônicos.

As Paisagens Sonoras como composições musicais: a hipótese da mudança paradigmática

A inclusão da referencialidade em obras acusmáticas, em contradição com a teoria de Schaeffer, foi a inovação inserida por compositores como Pierre Henry e Luc Ferrari. Luc Ferrari, em especial, passa a usar gravações de rádio-jornalismo e sons ambientais na sua obra *Hétérozygote* (1963-1964) iniciando um caminho que se desenvolverá até as composições do tipo Paisagem Sonora. Esta obra, segundo Ferrari, foi influenciada pela postura cageana ao abrir a composição ao inesperado e ao randômico. Outra obra de Ferrari de importância para o surgimento das composições do tipo Paisagem Sonora foi *Presque rien, ou le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970). Ferrari apenas realizou a experiência de registrar um determinado ambiente acústico utilizando um gravador estereofônico. Definiu essa experiência como: "uma série de seqüências que representam a natureza, uma dada situação capturada por uma maneira de gravação" (ROBINDORE; FERRARI, 1998). Sua experiência foi chamada na época de Paisagem Sonora (Soundscape composition), porém Ferrari nunca deu esse nome a seu trabalho.

O termo Soundscape foi cunhado por Murray Schafer a partir dos estudos realizados na década de 1970 que deram origem ao *World Soundscape Project*. Os pesquisadores do projeto realizaram um estudo detalhado do ambiente acústico mundial visando uma re-educação da escuta e propondo suscitar a discussão em torno dos problemas da poluição sonora crescente. Compositores que participaram do projeto enxergaram possibilidades composicionais no uso do material gravado em diversas localidades mundiais.

A Paisagem Sonora é decorrência de vertentes que se caracterizam por apontar a percepção como fundamento para sua prática, porém que só foi possível após reformulações de conceitos básicos dessas vertentes. A noção de escuta reduzida é problemática quando aponta o conteúdo do objeto sonoro como único ator da significação. Schaeffer propõe uma espécie de sistema de re-significações para o objeto sonoro a partir de seu esvaziamento significativo referencial. Não trata em nenhum momento da importância de outros atores na constituição desta significação. Sendo assim o conceito de objeto sonoro carrega os mesmos problemas do seu conceito original husserliano. Como aponta Varela:

Husserl tried to reduce experience to these essential structures and the show how our human world was generated from them. [...] The irony of Husserl's procedure, then, is that although he claimed to be turning philosophy toward a direct facing of experience, he was actually ignoring both the consensual aspect and the direct embodied aspect of experience.

(In this Husserl followed Descartes: he called his phenomenology a twentieth-century Cartesianism.) (VARELA et al., 1991, p. 16-17)

A eliminação da referencialidade para a constituição do conceito de objeto sonoro torna-se um problema para a explicação do fenômeno sonoro. A partir de nossa abordagem, o objeto sonoro é um fenômeno que pode ser descrito com muito mais propriedade se levarmos em conta aspectos relacionais entre ele, sua espectro-morfologia, e seu entorno: outros eventos sonoros, superfícies, texturas de materiais e outros elementos constitutivos do mundo onde esse fenômeno ocorre.

A inclusão da referencialidade nas obras de Ferrari² indicam uma nova postura no entendimento do conceito de objeto sonoro. Apoiando-nos em Merleau-Ponty, Maturana e Varela, podemos afirmar que a referencialidade é uma categoria indivisível da espectro-morfologia.³ A nova hipótese sobre a conceito de objeto sonoro que propomos aqui, deve levar em consideração que o fenômeno sonoro é sempre percebido por um corpo em uma situação específica. Parodiando Merleau-Ponty,⁴ encontramos até o momento, na pesquisa musicológica sobre percepção, pouquíssima referência ao papel do corpo e do contexto em que esse corpo percebe o fenômeno.⁵ Outro aspecto a ser considerado na descrição da mudança paradigmática Husserl/Merleau-Ponty dentro da obra de Schaeffer, é a reformulação realizada pelos autores do presente artigo (TOFFOLO; OLIVEIRA, 2005), que trata de conceitos chave da descrição da percepção, como o quadro das escutas (*écoute*), por exemplo.

No que diz respeito à obra teórica de Schafer (1977), nossa hipótese trata do equívoco em sua abordagem ecológica. Schafer utiliza-se de conceitos jungianos para explicar o processo de significação nas paisagens sonoras. Esse autor, a exemplo da Schaeffer, filia-se à tradição dualista cartesiana quando traz os conceitos de arquétipo e inconsciente de Jung (1991). Desde a década de 1960 autores como Gibson (1966, 1979), e Gibson (1965) têm proposto uma abordagem ecológica para o estudo da percepção que se assenta sobre fundamentos não representacionistas. Inaugura-se uma Psicologia Ecológica a

²Luc Ferrari foi co-fundador do *Groupe de Recherches Musicales* junto com Pierre Schaeffer e François-Bernard Mâche, onde foram realizados os estudos para o desenvolvimento do *Traité des objets musicaux* de Schaeffer. Tal fato demonstra a relação entre Schaeffer e Ferrari e como a obra musical deste pode configurar-se como a representação do uso revisitado do conceito de objeto sonoro.

³Spectral-Morfology, termo criado por Smalley (1986), é atualmente utilizado para se referenciar à taxonomia perceptiva dos objetos sonoros criada por Schaeffer.

⁴Merleau-Ponty (1975)

⁵Na terceira seção esse ponto será lembrado para apresentar procedimentos tecnológicos para a composição de Paisagens Sonoras.

partir de uma teoria da Percepção Direta e de uma teoria ecológica da mente (BATESON, 2000), e com isso um novo paradigma para o estudo da significação perceptiva.

O que pretendemos com o presente estudo é apontar que tal mudança tem relação direta com mudanças também paradigmáticas na atividade composicional. Truax (1992) aponta os problemas de aceitação da Paisagem Sonora nos cânones da música contemporânea, em especial da música eletroacústica. Em seu trabalho, discorre sobre o problema do uso do som referencial, da impossibilidade de mensuração do material sonoro, que por sua vez acarretam na impossibilidade da constituição de sintaxe. Nossa hipótese da mudança paradigmática dos fundamentos do estudo da percepção visa desenvolver novas propostas poéticas que privilegiem o papel da percepção na ação composicional. Acreditamos que nesse novo contexto estamos levantando soluções hipotéticas para os problemas indicados por Truax.

A Fenomenologia pontyana e pós-pontyana e um novo caminho ao estudo da percepção

Desde os estudos de Brentano (1995) no séc. XIX a fenomenologia se apresenta como área de investigação do fenômeno. A fenomenologia tem colocado a percepção como aspecto central para a descrição do conhecimento tornando-se uma alternativa às concepções idealistas. A proposta de fenomenologia encaminhada a partir de Merleau-Ponty, com forte influência naturalista, vem proporcionando boas descrições acerca da percepção e tal conjunto conceitual pode ser utilizado como fundamento para os estudos em composição. Como já dissemos, Schaeffer (1966) relaciona-se diretamente com a fenomenologia husserliana ao falar sobre a música concreta.⁶ É de Schaeffer que tomamos o exemplo para promover um relacionamento entre conceitos filosóficos, advindos da fenomenologia, e conceitos musicais, relacionados à prática composicional.

Autores como Merleau-Ponty (1999), Maturana (1995) e Varela *et al.* (1991) têm apresentado descrições sobre as atividades perceptivas que se distanciam das explicações da tradição da filosofia racionalista, ou da psicofísica e da ciência cognitiva tradicionais. Essa distância pode ser notada em dois aspectos centrais do estudo da percepção e mesmo do conhecimento. Uma primeira que diz respeito à descrição do sujeito e do objeto. E outra que se ocupa com a própria descrição da natureza e categorias do conhecimento.

⁶O termo Música Concreta é apresentado por Schaeffer indicando a inversão na ordem do fazer composicional como crítica à música estruturalista que põe a etapa de manipulação simbólica antes do acontecimento do fenômeno sonoro

Para Merleau-Ponty, o corpo tem papel fundamental para a recolocação das noções de sujeito e objeto. Para ele o corpo é o próprio espaço expressivo e é pela experiência do corpo no mundo que eu alcanço o mundo. Ao discorrer sobre o mundo percebido, o considera não como um mundo objetivo, existente independente de um percebedor, nem como um mundo construído em mim como representação de um mundo objetivo fora de mim, mas como um mundo vivido, experimentado. Segundo o próprio autor, *pela experiência perceptiva me afundo na espessura do mundo*. (Merleau-Ponty, 1999, p. 275). Estando então "afundado" no mundo, não necessito copiá-lo dentro de mim.

Há duas observações que apresentamos referentes à fenomenologia pontyana. A primeira diz respeito à superação do dualismo interno/externo na descrição do sujeito. Merleau-Ponty aponta para a necessidade de focar o estudo da percepção na própria experiência perceptiva e não em supostas causas ou conseqüências. Em outras palavras, a orientação dualista direciona o estudo das atividades perceptivas como se fossem conseqüências ou causas das atividades neuronais (que seriam as próprias representações mentais) e a fenomenologia aponta para a necessidade de se focalizar a experiência de um corpo agindo em um mundo.

A segunda observação refere-se a um encaminhamento que se distancia de uma fenomenologia idealista ou fenomenista. Merleau-Ponty indica um caminho, posteriormente trilhado por Maturana e Varela. Entendendo o mundo, as coisas, como *correlativos de meu corpo*, Merleau-Ponty (1999, p. 492) afirma que a coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência. Merleau-Ponty nos indica que o mundo fora de mim, o outro, só pode ser descoberto na experiência do eu: "a experiência que faço de minha conquista do mundo é que me torna capaz de reconhecer uma outra e de perceber um outro eu mesmo, bastando que, no interior de meu mundo, se esboce um gesto semelhante ao meu" (Merleau-Ponty, 2002, p. 171). Assim, não há como argumentar em favor da percepção e da significação que ocorre na percepção, como re-elaboração construída por um sujeito que opera interpretando um mundo que lhe é estranho e externo. Mas abre-se a perspectiva para entender a percepção como certa maneira de agir no mundo, certa maneira de ser no mundo. Nesse sentido não há como negar a existência real de um mundo que não sou eu, ainda que este só seja alcançado na experiência.

Também é à tradição dualista e representacionista cartesiana que se encaminham as críticas de Varela *et al.* (1991) quando falam de um tipo de ansiedade cartesiana vivida com as questões sobre os fundamentos objetivos do mundo ou do sujeito que conhece o mundo: Ao tratar a mente e o mundo como pólos opostos - o subjetivo e o objetivo - a ansiedade cartesiana oscila indefinidamente entre os dois na busca de uma fundação. De

acordo com os autores, a postura dualista-cartesiana gera ansiedade na medida em que tais fundamentos objetivos (independentes da experiência) para o mundo e para a mente não são alcançados suficientemente. Tal ansiedade é ainda geradora de niilismo conforme afirmam na seqüência Varela et al. (1991, p. 143): “our grasping after a ground, whether inner or outer, is the deep source of frustration and anxiety”.

Além da preocupação crítica, Varela et al. (1991) se incumbem da tarefa de descrever cognição de uma nova maneira, não dualista e que leva em conta, sobretudo, o conhecimento na experiência cotidiana do viver. Eles descrevem a cognição através da noção de enacção ou atuação, sempre como cognição corporificada e ação situada. Nesse sentido apontam para uma nova maneira de descrever atividades perceptivas, como a discriminação de cores, por exemplo:

Vimos que as cores não estão "lá fora", independentes de nossas capacidades perceptivas e cognitivas. Vimos também que as cores não estão "aqui dentro", independentes do mundo biológico e cultural à nossa volta. Contrariamente à visão objetivista, as categorias de cores são experienciais; contrariamente à visão subjetivista, as categorias de cores pertencem ao nosso mundo biológico e cultural. (Varela et al., 1991, p. 176)

Colocando as coisas dessa maneira, os autores apontam um caminho contrário ao dualismo e à uma fenomenologia com traços idealistas. A abordagem atuacionista que vem sendo desenvolvida por autores como Maturana (1995) e Varela et al. (1991), tem nos parecido uma ótima opção para descrever as atividades perceptivas envolvidas na composição de Paisagens Sonoras, como mostraremos na próxima seção.

Os autores propõem a noção de percepção como *perceptually guided action* e afirmam que *cognitive structures emerge from the recurrent sensorimotor patterns that enable action to be perceptually guided*. (Varela et al., 1991, p. 172). Isso é a própria definição da abordagem atuacionista para os autores citados. Para essa abordagem do estudo da percepção não é importante, como no caso do paradigma dualista-cartesiano, determinar como um mundo independente de um observador pode ser recuperado, mas sim determinar os princípios comuns entre os sistemas sensorial e motor que explicam como a ação pode ser orientada em um mundo. (Varela et al., 1991, p. 172).

Outro autor bastante importante para a pesquisa sobre cognição e percepção, Humberto Maturana (1995), apresenta-nos uma passagem muito instrutiva. Nela o autor amplia a noção de percepção, sai da perspectiva do *per-capere* (literalmente: obtido por captação) e entende percepção como configuração condutual consensual entre um organismo e elementos do mundo à que este se encontra acoplado estruturalmente. Nas

palavras do autor:

O mundo cognitivo que vivemos, através da percepção, se assemelha a isso: produzimos um mundo de distinções através de mudanças de estados que experimentamos enquanto conservamos nosso acoplamento estrutural com os diferentes meios nos quais estamos imersos ao longo de nossas vidas, e, então, usando nossas mudanças de estado como distinções recorrentes em um domínio de coordenações de condutas consensuais (linguagem), produzimos um mundo de objetos como coordenações de ações com as quais descrevemos nossas coordenações de ações. (MATURANA, 1995, p. 103).

Maturana (1995) explica a percepção como configuração das condutas de um organismo à padrões condutuais no meio onde vive esse organismo. Como um auto-ajuste realizado na dinâmica de percepção/ação entre o organismo e o meio em que este se acopla. Tal acoplamento passa a ser a descrição de Maturana (1995) para a própria noção de aprendizagem. Segundo o autor, pode-se descrever aprendizagem como a própria dinâmica dos acoplamentos estruturais entre o organismo e padrões de condutas de outros elementos do meio. Isso é completamente diferente da explicação racionalista e dualista das teorias ligadas ao paradigma do processamento de informação, ou às perspectivas idealistas do estudo da percepção que apóiam a grande maioria dos estudos musicológicos contemporâneos. É diferente porque apresenta uma outra descrição de sujeito e objeto. Não há aqui aquele sujeito que percebe o mundo através de uma re-organização dos dados confusos que alcançam seu corpo, que processa simbolicamente essas informações e apresenta estados internos decorrentes de tal análise. Há uma marca cartesiana muito forte na filosofia moderna que apresenta o sujeito como algo desligado de seu corpo. Na *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty supera esse dualismo apresentando uma descrição da mente (*psique*) e corpo como entidades não separáveis:

O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vai-e-vem da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões temporais podem-se entrelaçar porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um caso absoluto às intenções psíquicas, nenhum só ato psíquico que não tenha encontrado seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas. (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 130)

Essa noção de um sujeito incorporado e situado tem encontrado espaço na filosofia contemporânea ao propor uma boa saída para os problemas do dualismo e do reducionismo. Também tem sido recolocada a noção de um mundo externo a esse sujeito.

Nesse sentido Gibson (1966 e 1979), em sua abordagem ecológica da percepção, apresenta a noção de mutualismo entre organismo e meio. Nessa relação, um depende do outro para se manter vivo, para se manter existindo.

Esperamos encontrar novos caminhos para a composição de paisagens sonoras modificando o fundamento filosófico de Schaeffer, que caminhou por uma fenomenologia husserliana e acabou por buscar uma pressuposta essência metafísica da significação sonora denominada objeto sonoro. Nossa hipótese realça que ao utilizar conceitos da fenomenologia pontyana e pós-pontyana, podemos encontrar caminhos para a descrição dos processos de significação sonoros, e conseqüentemente musicais, sem recorrer a explicações filosoficamente comprometidas. É a partir de uma nova explicação da percepção auditiva humana que nos propomos a pensar uma nova música.

No que diz respeito à descrição da natureza do conhecimento musical a fenomenologia pontyana e pós-pontyana também apresentam possibilidades interessantes para novas descrições. Merleau-Ponty ao abordar a raiz de todas as experiências e reflexões de um alguém diz que:

Todo pensamento de algo é ao mesmo tempo consciência de si, na falta do que ele não poderia ter objeto. Na raiz de todas as nossas experiências e de todas as nossas reflexões encontramos então um ser que se reconhece a si mesmo imediatamente, porque ele é seu saber de si e de todas as coisas, e que conhece sua própria existência não por constatação e como um fato dado, ou por uma inferência a partir de uma idéia de si mesmo, mas por contato direto com essa idéia. A consciência de si é o próprio ser do espírito em exercício. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 496-497)

Tal noção do espírito em exercício na perspectiva pontyana e pós-pontyana necessita de um corpo como veículo do ser no mundo.

A primeira verdade é "Eu penso", mas sob a condição de que por isso se entenda "eu sou para mim" estando no mundo. [...] O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim e eu estou inteiro fora de mim. [...] O mundo e o corpo ontológicos que reconhecemos no coração do sujeito não são o mundo em idéia ou o corpo em idéia, são o próprio mundo contraído em uma apreensão global, são o próprio corpo como corpo-cognoscente. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 546-547).

Em se tratando especialmente do conhecimento musical, retomamos Oliveira *et al.* (2006):

Uma vez que cognição é definida por Varela *et al.* (1991) como atuação: uma história de acoplamento estrutural que produz um mundo, e que funciona por meio de uma rede consistindo de níveis múltiplos de sub-redes sensorio-motoras interconectadas, a cognição musical pode ser descrita como uma história de condutas motoras orientadas pela audição. É importante notar que aquilo que entendemos aqui como conhecimento musical envolve em primeiro lugar a experiência musical e a reflexão como consequência dessa experiência. Nesse sentido a música será relatada como parte do mundo produzido por essa história de acoplamentos entre um corpo que age orientado pela história de escutas dos resultados de suas ações e um mundo que é o resultado dessas ações e fonte para suas novas orientações.

O ponto central para uma nova descrição de conhecimento musical, implica especificamente na noção de conhecimento como história das ações de um corpo em um mundo, nos modos como relatados por Merleau-Ponty, Varela e Maturana. Tal noção também não é encontrada nos estudos musicológicos tradicionais que descrevem o conhecimento musical como uma manipulação simbólica *a priori* de qualquer fazer musical. Sendo assim, para a tradição da musicologia ocidental o próprio fazer musical não é experiencial.

Procedimentos composicionais e as novas explicações sobre percepção

São muitos os procedimentos que podem decorrer dos novos conceitos de percepção, significação e conhecimento musical trazidos pelas abordagens citadas até aqui. Também são variadas as etapas para a composição das Paisagens Sonoras aqui propostas. Tais etapas envolvem ações desde a escolha do espaço físico onde será feita a instalação da situação-obra, ou ainda a criação e implementação das redes neurais que poderão ser utilizadas para a difusão dos eventos sonoros, até a definição específica da posição, ou do movimento, dos auto-falantes e microfones. Neste artigo trataremos especificamente de apontar princípios procedimentais para composição de paisagens sonoras que descrevemos como fenomenologicamente orientadas. Tais princípios são:

- Consideração do ouvinte como um participante. Com seu corpo ele atua, se movimenta, em um meio específico e produz significações nessa atuação.
- Consideração da obra musical como situação-obra. Instalada em um espaço específico ela amplia as possibilidades significativas do espaço original.
- Consideração da descrição do conceito de composição como além da atividade em estúdio.

No que diz respeito às novas descrições da percepção, como as abordadas até agora, um de seus aspectos centrais é a mostrar necessidade de levar em conta a ação de um corpo (ouvinte) em um mundo (obra) visando o enriquecimento das possibilidades perceptivas. Segundo Gibson (1966):

However, this is not the kind of learning that the theory of association, or of conditioning, or of memorization, has been concerned with. It is not an accrual of associations, an attaching of responses, or an accumulation of memories. Perceptual learning has been conceived as a process of "enrichment", whereas as might better be conceived as one of "differentiation". (*apud* GIBSON, 1966, p. 269)

Para o autor, aprender é enriquecer o sistema perceptivo, sendo o sistema perceptivo entendido como todo sistema corporal que ressoa durante o ciclo percepção/ação. Propomos então que o ouvinte deve ter possibilidade de movimentar-se pela obra. Deve andar por ela, explorá-la, para que possa ouvi-la. Ao propor esse procedimento de livre movimento do ouvinte pela obra estamos propondo também um novo tipo de apresentação da obra, que se constitui mesmo em um novo tipo de obra. As Paisagens Sonoras fenomenologicamente orientadas são obras que ocorrem apenas enquanto o ouvinte está passeando por ela. São situações-obras que dependem da interação dos ouvintes naquele ambiente acústico específico. O Ouvinte ao mesmo tempo em que é orientado por sua percepção auditiva, também colabora na criação desse ambiente sonoro que o orienta.

A Paisagem Sonora apresenta restrições de significação em situações de performance em palco italiano. Nossa proposta amplia as possibilidades de percepção ao abrir espaço para ação do ouvinte constituir-se como orientadora de sua própria percepção. Assim, as instalações de auto-falantes e microfones em ambientes onde o ouvinte possa mover seu corpo, permitem uma maior riqueza perceptual. Os microfones terão a função de captar o ambiente sonoro da situação-obra e encaminhá-lo à redes neurais⁷ que por sua vez utilizarão tais dados para retornar ao ambiente, através dos alto-falantes, eventos sonoros que formarão a situação-obra.

Com respeito aos novos procedimentos composicionais propostos a partir da nova descrição significação, realçamos aqui especialmente o novo papel dado ao corpo nas descrições fenomenológicas pontyana e pós-pontyana sobre significação, o que amplia o

⁷ Na proposição das obras aqui desenvolvidas não é necessária a presença de uma rede neural. Tal função, aqui enunciada, pode ser realizada por um músico.

campo das significações na audição das Paisagens Sonoras. A conduta de percepção/ação do ouvinte na situação-obra produz ampliação de possibilidades de ocorrências de esquizofonias⁸ ou quaisquer outros processos referenciais relevantes às Paisagens Sonoras.

Permitindo ao ouvinte atuar na situação-obra desenvolvendo uma história de condutas,⁹ ampliamos as possibilidades de ocorrências de significação a cada estadia do ouvinte na obra. Uma visita à obra pressupõe um contexto específico e suas significações próprias que se modificam a cada nova visita. Assim a audição da obra para cada indivíduo será sempre única (nova paisagem resultante a cada novo momento), mas sempre com elementos comuns (o mesmo espaço físico, o mesmo conjunto de alto-falantes e microfones). Tal descrição da experiência do ouvinte e de suas significações possíveis não é muito diferente da que se faz no caso da música de concerto ocidental, no entanto sustentamos que colocar o ouvinte em movimento pela obra proporciona-se um espaço para a experiência completamente diferente daquele proporcionado pelo palco italiano ou alguma variante, que mantenha o ouvinte fora da obra, ouvindo seu desenvolvimento, sem interferir.

Convém apontar para a necessidade de atenção direcionada a alguns aspectos específicos de cada etapa da instalação dos auto-falantes e dos microfones. É necessário um planejamento próprio do local exato de cada alto-falante, criando um mapa que será utilizado pelo espacializador. A montagem de tal mapa deve levar em consideração aspectos relativos ao contexto e função específica de cada delimitação ou demarcação espacial do ambiente. Também os microfones precisam de um mapa específico que aproveite as potencialidades de cada local. Microfones rentes ao chão, por exemplo, realçam aspectos por vezes pouco percebidos nas paisagens gravadas sem eles. Em ambientes fechados o microfone permite que se levem eventos sonoros de um local específico à outro, produzindo esquizofonia. Enfim, há uma série de ações ligadas à disposição dos falantes e microfones que merecem e aguardam experimentações e descrições no que diz respeito à ampliação das possibilidades significativas.

A consideração de que o conceito de composição de paisagem sonora fenomenologicamente orientada deve ser proposto como distinto da prática tradicional é decorrente dos dois aspectos abordados até aqui. A pequena tradição que já se forma em torno da descrição procedimental das composições de paisagens sonoras tem colocado o

⁸ Esquizofonia foi o termo criado por Murray Schafer para carterizar a ocorrência de um evento sonoro desligado de sua fonte produtora, como no caso do rádio. O autor também utiliza esse termo para descrever eventos sonoros que tem baixa propabilidade de ocorrer em determinadas situações - como por exemplo um som de chuva ouvido em um campo aberto em uma tarde ensolarada.

⁹ Maturana (1995).

foco de sua atenção nas atividades de processamento de sinal em estúdio, desconsiderando etapas distintas, tais como:

- escolha do tipo de espaço onde a obra será situada;
- escolha de tipos e posicionamentos de microfones;
- escolha de tipos e posicionamento de auto-falantes;
- planejamento de difusão sonora relacionada à ação do ouvinte na obra.

Propomos então que considerar uma paisagem sonora como fenomenologicamente orientada é considerar tais etapas em seu processo composicional.

Nesse sentido afirmamos que esse tipo de orientação às paisagens sonoras tem se configurado em um profícuo espaço de relacionamento entre estudos em percepção/cognição e a composição musical contemporânea. Esperamos contribuir com os estudos em filosofia da percepção e cognição no sentido de apresentar novos dados de relação entre fenomenologia e arte. E por outro lado, esperamos contribuir com a composição musical através da aplicação artística de conceitos advindos da epistemologia contemporânea.

Referências

BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

BRENTANO, Franz Clemens. *Psychology from an Empirical Standpoint*. Londres: Routledge, 1995.

GIBSON, Eleanor J. Learning to Read: Experimental psychologists examine the process by which a fundamental intellectual skill is acquired. *Science*, v. 148, n. 3673, 1965, p.1066.

GIBSON, James J. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1966.

_____. *Ecological Approach to Visual Perception*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates Publishers, 1979.

JUNG, Carl Gustav. *Psychological Types*. Londres: Routledge, 1991.

MATURANA, Humberto R. *Da Biologia à Psicologia*. Porto Alegre: Artmed, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

..... . *A estrutura do comportamento*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

..... . *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de; MERTZIG, Patrícia; SCHULZ, Sabrina. Cognição musical como enacção e algumas possibilidades de implicações metodológicas em educação musical. *Atas de la quinta reunión de SCCOM*, 2006.

ROBINDORE, Brigitte; FERRARI, Luc. Luc Ferrari: Interview with an Intimate Iconoclast. *Computer Music Journal*, v. 22, n. 3, 1988, p.8-16.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Raymond Murray. *The tuning of the world*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 1977.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: *The language of electroacoustic music*, p. 61–93. New York: Harwood, 1986.

TOFFOLO, Rael Bertarelli Gimenes; OLIVEIRA, André Luiz Gonçalves de. Uma abordagem atuacionista da tipo-morfologia de Pierre Schaeffer, *Anais do SIMCAM*, p. 131–145. Curitiba: DeArtes - UFPR, 2005.

TRUAX, Barry. Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world. *Companion to Contemporary Musical Thought*, v. 1, 1992, p. 374-398.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

.....

André Luiz Gonçalves de Oliveira é bacharel em Música pela Universidade Estadual de Londrina em 1997 e Mestre em Filosofia pela UNESP na área de Filosofia da Mente e Ciência Cognitiva. Desde 1998 tem concentrado seu trabalho composicional na área de música eletroacústica, buscando relacionar composição musical e sua pesquisa acadêmica. A grande maioria de suas composições já foi executada em concertos em diversas cidades no Brasil e algumas cidades na América Latina e Europa. Como professor já atuou nas Universidades Estaduais de Londrina e Maringá e na Universidade Norte Paranaense. Atualmente é professor nos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade do Oeste Paulista (UNOESTE) na área de tecnologia de produção musical. Como pesquisador vem desenvolvendo desde 1997 estudos sobre percepção musical, apresentando trabalhos em congressos e publicando artigos sobre percepção na filosofia e ciência cognitiva com estudos em composição musical, especialmente tratando do desenvolvimento de tecnologia em composição musical por meio de abordagens como a Filosofia de Merleau-Ponty, ou teorias da Ciência Cognitiva Dinâmica, como F. Varela.

Rael Bertarelli Gimenes Toffolo é professor de composição e matérias teóricas na Universidade Estadual de Maringá. Bacharel em música/composição e regência e Mestre em Música pela UNESP na área de Epistemologia e Práxis do Processo Criativo em Música. Compositor de obras acústicas, eletroacústicas solo e mistas e live-electronics, sendo algumas delas premiadas em concursos nacionais e internacionais e apresentadas em concertos no Brasil e exterior. Como pesquisador dedica-se especialmente ao estudo da percepção auditiva e suas relações com a composição musical explorando autores como Merleau-Ponty, Varela, Maturana, Schaeffer, Damásio, entre outros. Atualmente desenvolve pesquisa na área de reconhecimento e classificação de tipo-morfologias sonoras com o uso de redes neurais artificiais e possíveis aplicações à composição de obras do tipo live-electronics.