

MARCOS VINÍCIO CUNHA NOGUEIRA

Escola de Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

mvinicionogueira@gmail.com

Artículo de investigación

Música e semântica incorporada: em busca de um método

Resumo

O surgimento de uma musicologia cognitiva, nas últimas três décadas, responde a forte demanda representada pela recuperação da questão do sentido musical. Em um novo cientifismo, entretanto, as práticas tradicionais de objetivação do sentido, associadas ao formalismo e, mais amplamente, a um estruturalismo musicológico, foram recusadas. Com isso a busca por novos paradigmas teórico-metodológicos constituiu o foco central dos empreendimentos acadêmicos na área. O presente estudo apoia-se especificamente em uma semântica enacionista da música, que se afasta sensivelmente do referencial conexionista de grande parte dos estudos em musicologia cognitiva desenvolvidos desde os anos 1980. Proponho investigar a superfície linguística de nossas descrições do entendimento musical, visando aos dispositivos imaginativos a partir dos quais as elaboramos. Para fundamentar esse direcionamento metodológico cotejo-o com os procedimentos da hermenêutica musical da chamada *nova musicologia*.

Palavras-chave:

enacionismo, semântica incorporada, metáfora conceitual, entendimento musical.

Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura. ISSN 1853-0494

<http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>

Epistemus es una publicación de SACCoM (www.sacom.org.ar).

Vol. 4. N° 2 (2016) | 9-37

Recibido: 22/04/2016. **Aceptado:** 22/06/2016.

DOI (Digital Object Identifier): 10.21932/epistemus.4.3039.2

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (Epistemus - Revista de estudios en Música, Cognición y Cultura), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: <http://revistas.unlp.edu.ar/Epistemus>. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada.

La licencia completa la puede consultar en <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



MARCOS VINÍCIO CUNHA NOGUEIRA

Escola de Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

mvinicionogueira@gmail.com

Artículo de investigación

Música y semántica corporeizada: en busca de un método

Resumen

El surgimiento de una musicología cognitiva en las últimas tres décadas, responde a una fuerte demanda por la recuperación de pregunta acerca del sentido musical. Mientras tanto, en el nuevo cientificismo, las prácticas tradicionales de objetivación del sentido, asociadas al formalismo, y más ampliamente, al estructuralismo musicológico, fueron rechazadas. De aquí que la búsqueda de nuevos paradigmas teórico-metodológicos constituyó el foco central de los emprendimientos académicos en el área. El presente estudio está basado específicamente en el enfoque de la semántica enactivista de la música, que difiere significativamente del referencial conexionista de la mayoría de los estudios en musicología cognitiva desarrollados desde la década de 1980. Propongo investigar la superficie lingüística de nuestras descripciones del conocimiento musical identificando los recursos imaginativos que utilizamos para ello. En aras de fundamentar esta orientación metodológica, la comparo con los procedimientos de la hermenéutica musical de la denominada *nueva musicología*.

Palabras Clave:

enactivismo, semántica corporeizada, metáfora conceptual, comprensión musical.

MARCOS VINÍCIO CUNHA NOGUEIRA

Escola de Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

mvinicionogueira@gmail.com

Research paper

Music and embodied semantics: searching for a method

Abstract

The emergence of a cognitive musicology, in the last three decades, responds to strong demand represented by recovery the question of musical meaning. Nevertheless, in a new scientism traditional practices of objectification of meaning, associated with formalism and, more broadly, with musicological structuralism, were refused. Hence, the search for new theoretical-methodological paradigms constituted the central focus of academic enterprises in musicology. The present study is based specifically on enactivist semantics approach of music, which differs significantly from the connectionist referential of most of the studies in cognitive musicology developed since the 1980s. I propose to investigate the linguistic surface of our descriptions of musical understanding, aiming to the imaginative devices we use to make them. To support this methodological direction, I compare it with the procedures of musical hermeneutics from the so-called *new musicology*.

Key Words:

enactivism, embodied semantics, conceptual metaphor, music understanding.

Um novo cientificismo musicológico pode ser verificado na recente emergência de publicações, sobretudo periódicas, que tematizam interdisciplinaridades da música com a matemática, a psicologia, os estudos da percepção, as neurociências cognitivas, e que vêm, inclusive, motivando a revalorização do termo “musicologia sistemática”. A musicologia sempre foi essencialmente “empírica”, se com este termo entendermos a simples sistemática de observação e interpretação de dados. Porém o que vem determinando a mudança de paradigma em direção a uma nova condição científica para a musicologia são os novos recursos e modelos de observação neurofisiológica que têm provocado uma revolução metodológica impulsionada pela busca de evidências que enfim possam fundamentar teorias de como entendemos e de como expressamos em música. Se esta trajetória já foi percorrida por disciplinas como a psicologia e a linguística, que puderam dissociar seus objetos de estudo de seus métodos tradicionais, o presente estudo pretende discutir as motivações do interesse por uma *musicologia cognitiva*. Contudo, refiro o interesse acadêmico particularmente por um rigor “científico” não mais fundado na metodologia positivista da tradição musicológica, mas no que os métodos experimentais—agora incrementados pelas novas tecnologias—oferecem para a construção de um conhecimento objetivo acerca dos atos criativos e perceptivos musicais.

A questão central aqui é o *entendimento* musical, ao qual a teoria moderna não teve acesso por focar estritamente linguagem e afeto, em lugar de buscar sua mediação, como pretendo discutir a seguir. Quero crer que a investigação dos recentes desvios paradigmáticos da psicologia e da linguística em direção à ciência cognitiva oferece à teoria da música subsídios essenciais para o conhecimento acerca de *como* produzimos sentidos da música. O contexto de argumentação do presente estudo é circunscrito, assim, à tensão entre a configuração moderna do problema do sentido—que se consolidou com o desenvolvimento da música escrita da tradição europeia moderna e de sua fruição como “obra de arte” ou produto de “entretenimento”—e os sentidos da música como experiência histórica e cultural.

Um novo interesse pela questão do sentido musical

No último decênio do século passado, alguns musicólogos norte-americanos passaram a estabelecer em seus trabalhos, cada qual do seu modo, a centralidade das questões culturais, estéticas e hermenêuticas na produção musicológica. Esta “nova musicologia”—termo consagrado pela literatura recente, embora recusado por alguns de seus expoentes—revelada nos trabalhos de Lawrence Kramer (1990, 1995, 2002, 2003), Susan McClary (1991, 2000), Carolyn Abbate (1991) e Rose Rosengard Subotnik (1991, 1996), dentre diversos outros destacados representantes, propôs retomar o problema do *sentido* como objeto principal dos

estudos musicológicos. Podemos ressaltar que o novo paradigma, não obstante apresentar contornos por vezes tênues, opõe-se à tradição musicológica ao redirecionar o foco das investigações, da obra enquanto “puro fato” musical—visão atribuída a uma musicologia “formalista”—para a obra “em contexto”, evidenciando as essencialidades e dimensões do meio cultural em que é experimentada. Com isso a ideia de obra musical autônoma foi rejeitada, em favor da ênfase que passam a receber as relações culturais e sociais da música.

Aproximações da *nova musicologia*—ou *musicologia crítica*, ou mesmo *musicologia cultural*, como alguns preferem—com a filosofia, a sociologia e os estudos culturais em geral, resultaram em produtiva interdisciplinaridade. O campo metodológico que assim emergiu vem produzindo, sem surpresa, uma desconstrução do conceito de “arte”, ao passo que vem ampliando o de “cultura”. Retomar o *sentido* da música como objeto central de investigação esteve, ao longo deste programa de pesquisa, estreitamente ligado à preservação das dimensões subjetiva e social da música. A *nova musicologia* problematiza a tensão entre música enquanto som organizado independente das circunstâncias de sua apreensão—o objeto estético fruído “desinteressadamente”—, e música enquanto algo comprometido com as contingências sociais e as responsabilidades éticas (Kramer, 2002). E o sentido musical é entendido como algo produzido *pelas e nas* ações do ouvinte, em oposição à ideia de que o sentido estaria na *estrutura* da obra musical. O sentido emergiria assim de pontos de articulação de texto e contexto, e seria resultado de uma interpretação crítica da música, não como fato isolado, mas como integrado à experiência cotidiana.

Estamos aqui bem próximos dos pressupostos e ideais propagados pela “estética da recepção e do efeito”, desde 1967, com *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*História da literatura como provocação à ciência literária*) e *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (*Experiência estética e hermenêutica literária*) de Hans Robert Jauss (1967, 1977) ou em *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung* (*O ato da leitura: Teoria do efeito estético*) e *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (*O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma antropologia literária*) de Wolfgang Iser (1976, 1991). Ao se debruçar sobre a questão da experiência estética, Jauss (1977) encontra na *teoria estética* de Theodor W. Adorno seu alvo principal de contraposição. Ele refere especificamente a ideia central da dialética adorniana de afirmação e negatividade, que toma o prazer estético como espécie de tradutor da arte para o universo do “consumismo burguês” das emoções, o que reduziria, segundo Adorno, toda experiência estética à esfera da satisfação de necessidades manipuladas—o comportamento consumista. Para Adorno, portanto, a experiência da arte só alcança autonomia, quando se desvincula do gosto da fruição: a relação entre arte e sociedade não deveria assim ser estudada predominantemente na esfera da recepção (Nogueira, 1996, 2001). Jauss opõe-se então entendendo que, mesmo sob o signo da sociedade industrial, uma “manipulação” da necessidade estética é somente parcial, uma vez que produção e reprodução

artística não determinariam a recepção do objeto estético. Para ele a recepção da arte não se reduz a um consumo passivo, pois se trata de uma atividade estética sujeita a aprovação e recusa, em grande parte não vinculadas a planejamentos mercadológicos. Jauss, porém, completa afirmando que enquanto a psicologia do processo de recepção da arte não puder esclarecer o comportamento dos fruidores não conheceremos plenamente o papel da experiência estética num mundo de ações históricas. Jauss, todavia, manteve-se claramente idealista, tal qual Adorno, ao assumir que o processo de produção do sentido da obra de arte—seja este o “interno” à obra ou o *lebensweltlich* (do mundo da vida), trazido para a experiência pelo leitor de uma determinada sociedade—implica um dualismo que tem “recepção” como momento condicionado pelo destinatário, e “efeito” como momento condicionado pelo texto.

Avançando no debate acerca da relação entre o ficcional do objeto estético e o imaginário da consciência do fruitor, projetado no objeto, Iser observa que a imprevisibilidade na apreensão do “outro” é que vai gerar, no ato interativo com o objeto da arte, o esforço dessa interpretação. A interação diádica se impõe a cada um, porque a inapreensibilidade da experiência do outro nos impele à ação. Disso, portanto, resulta a necessidade do julgamento interpretativo, que conduz e regula a interação. Ele ressalta, entretanto, que a assimetria entre objeto e receptor não é previamente determinada e a própria indeterminação introduz as múltiplas possibilidades de comunicação. Neste âmbito teórico o objeto estético, que é ficcional, adquire sua função não por comparações com a realidade, mas pela “mediação” de uma dada realidade que se auto-organiza. Assim, a ficção nos ofereceria vias de acesso a essa “realidade que finge”, na medida em que a julgamos do ponto de vista de sua função genuína: a de comunicar.

A estética da recepção e do efeito proposta pela “escola de Konstanz” enfim incluiu a realidade histórico-social no ato de produção de sentido das obras de arte, discutindo a tríade que passa a considerar o *ficcional*—o ato intencional objetivado na obra—, o *imaginário*—o ato espontâneo de imaginação, que ainda precisa ser apreendido objetivamente para possibilitar o estudo de suas relações com o ficcional do objeto estético—e o *real*, compreendido como o mundo “exterior” ao objeto estético, que enquanto faticidade é-lhe prévio e que, ordinariamente, constitui seus campos de referência (que podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo). Portanto, embora profundamente representacionista e mesmo idealista, essa teoria literária colocava, definitivamente, a dimensão cultural na discussão sobre o sentido da arte. A *nova musicologia*, por sua vez, denunciava que muitos dos conceitos que fundamentaram a teoria da música na Modernidade e, mais ainda, a partir do formalismo nascente na segunda metade dos oitocentos, revelavam-se abstrações teoricamente problemáticas. Nesse contexto, conceitos como *fato musical* ou *estrutura*, por exemplo, passam então a dar lugar ou, ao menos, passam a coexistir, numa nova terminologia, com *diferença*, *localidade* ou *contingência*, dentre muitos outros conceitos.

Se a condição “positivista” da musicologia tradicional foi o alvo central da mudança paradigmática originada nas propostas de Joseph Kerman¹ (1985) para uma nova prática musicológica, o “formalismo”, por sua vez, desempenharia papel análogo num projeto de revisão das práticas analíticas pela *nova musicologia*. O posicionamento crítico que vai assumir Kramer (2002), em relação a teoria e análise musicais, é motivado pelo fato de essas disciplinas resistirem a um redirecionamento da musicologia que superaria o método positivista, permanecendo, em grande parte, fortemente *formalistas*—no sentido estruturalista do termo. Para Kramer, todo sentido é incerto, uma vez que, antes de tudo, se realiza para além de suas representações mais explícitas e literais. Este projetar-se “para além” implicaria tanto o próprio movimento “em direção” ao sentido quanto seu contínuo enriquecimento. E se por um lado a música está excluída do contexto especificamente referencial da linguagem e das imagens visuais, por outro, sua condição interpretativa formaria um modelo hermenêutico especialmente radical, circunstância que nos proporcionaria uma liberdade interpretativa incomparável.

Kramer, no entanto, identifica o que seria uma tendência recente na literatura em análise musical de reconhecer um pluralismo do entendimento da música. Essa produção estaria segmentando a pesquisa do sentido em categorias como semântico, formal, estilístico e analítico. Mas ele adverte que esse reconhecimento de pluralidade de sentidos, de fato oculta uma hierarquização que dá ao conhecimento analítico um caráter de anterioridade e superioridade em relação aos demais enfoques, como se estes dependessem inelutavelmente de uma confiável regulação dos processos analíticos. O que Kramer está denunciando é, pois, a permanência da crença na objetividade do método analítico, enquanto único processo que pode nos revelar com exatidão a que o sentido que produzimos da música é atribuído. Para ele, todavia, é essencial admitirmos que sem essas atribuições de sentido os conhecimentos analítico e formal não se realizam. A questão aqui não é propor algum tipo de inversão hierárquica que subordine a *forma*. Kramer salienta que sem forma, o sentido não passaria de intuição. O que ele propõe é que a investigação do sentido musical, o processo de entendimento da música pode ter início em qualquer âmbito categórico ou metodológico. Porém, o ponto de partida é especialmente determinante, promovendo uma variedade de ênfases notavelmente

1. Em sua história como disciplina a musicologia apresentou diversos aspectos que podem ser atribuídos à tradição positivista. Isso pode ser verificado, por exemplo, tanto na pesquisa de documentos históricos e no conceito de “atribuição” de manuscritos quanto na prática analítica formalista da obra musical, que busca identificar os elementos que determinarão sua *estrutura*. Essa condição da prática musicológica foi questionada por Joseph Kerman, em sua célebre revisão do estado da arte em musicologia, publicada em 1985. Segundo ele, a musicologia vinha tratando, basicamente, do fático, do verificável, do analisável, isto é, vinha operando em termos positivistas. Kerman advertia para a exclusividade do valor do conhecimento acerca dos fatos musicais—os musicólogos, portanto, estariam distantes da música como experiência estética. A partir disso, ele propôs um redirecionamento da disciplina, que deveria se voltar mais para uma crítica historicamente orientada, o que ampliaria, consideravelmente, o conceito de “interpretação” na produção musicológica.

enriquecedora, que tanto revela as consequências singulares do roteiro percorrido pelo investigador quanto desnuda a fragilidade da autoridade tradicionalmente reivindicada pela análise.

Kramer entende que esse circuito intercategorico deve ser contínuo e que se algumas “leituras” da música parecem adquirir status de conhecimento, seus efeitos, de fato e antes de tudo, promovem outras leituras que assim fundamentam a importância do não fechamento do entendimento em um conjunto delimitado de determinações tratadas como o real da música, sua verdade. Em sua participação no *I Congresso da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical*, Kramer revela uma de suas hipóteses centrais com a provocação: “o que hoje é geralmente praticado sob o nome de análise musical não tem absolutamente nada a ver com música. Tem a ver com a habilidade de os sistemas analíticos se autoproduzirem” (2015, p.19). Quando Kramer ressalta que a música jamais se nos apresenta como “som isolado”—o que entendo poder ser interpretado como “estrutura autônoma”—, está defendendo a postura de reconhecermos nesta prática a determinação de inúmeros valores, relações sociais, práticas culturais, habituações sentimentais, dentre outros fatores circunstanciais. Esta tese é corroborada por Susan McClary (2000, p.7) ao afirmar que o poder da música “reside em sua capacidade de formar os modos pelos quais experimentamos nossos corpos, emoções, subjetividades, desejos e relações sociais. E estudar tais efeitos demanda reconhecermos a base ideológica das operações da música—sua construtividade cultural”².

Desde as críticas mais contundentes ao idealismo, no século XIX, e, particularmente, a partir do surgimento do formalismo musical naquele século, a teoria vem tentando resolver a questão tradicional da *forma versus conteúdo*, intrincando tudo o que haveria para ser abstraído em música em uma *estrutura*. Em seu *Do belo musical* (1854) Eduard Hanslick apresentou a hipótese de que o valor da música é intrínseco e que os únicos efeitos musicalmente relevantes seriam aqueles que resultam da percepção das qualidades estritamente objetivas da estrutura musical. No terceiro capítulo de seu célebre ensaio, Hanslick afirma que o *material* da música são os próprios sons e suas possibilidades intrínsecas de se combinarem em estruturas. O que expressaríamos com esses materiais são, portanto, ideias musicais manifestas em formas autônomas: *tönend bewegte Formen*, formas que se movem soando, que se movem *nos* sons. Hanslick vê assim a essência da música na virtualidade de um movimento invisível, dado ao ouvido em vez de à visão. E para ele só se pode falar em um *conteúdo* da obra de arte musical quando confrontado a uma *forma*, conceitos que se condicionariam e se complementarariam entre si. A partir disso, contra toda a tradição idealista, Hanslick afirma que em música esses conceitos se confundem numa unidade obscura e indivisível: o conteúdo musical são os sons,

2. Tradução do autor para: *resides in its ability to shape the ways we experience our bodies, emotions, subjectivities, desires, and social relations. And to study such effects demands that we recognize the ideological basis of music's operations—its cultural constructedness.*

mas estes só se apresentam como música já formados, uma forma que é expressão, é manifestação do espírito, é essência e não aparência.

McClary declara-se distante da posição de Hanslick em relação à forma; para ela todo o complexo em que consiste a experiência musical deve ser tratado como conteúdo: um conteúdo social e historicamente contingente. Citando Adorno, ela lembra que forma só pode ser forma de um conteúdo, e se tem sentido, este não pode ser reduzido a um sentido único e estável, até porque não haveria um sentido “puramente musical”, considerando as contingências culturais. McClary adverte que música, enquanto resultado da expressão humana, é algo constituído de uma gama heterogênea de elementos, a partir do que não podemos cogitar uma autonomia formal para a obra musical, esta que se realiza numa cadeia infinita de obras e experiências de recepção, em meio a uma multiplicidade de códigos culturais, e assim por diante. McClary adverte que se a imanência do sentido em produtos da linguagem é plenamente reconhecida, a teoria da música vem, há muito, negando o sentido—que entendo aqui tratar-se não de qualquer ordem de sentido, mas o referencial—em favor do conceito de “puramente musical”, que livraria a música da contaminação de “meros” acordos sociais. Para ela essa história de negação do sentido alcança a nossa atualidade colocando-nos numa posição insustentável em relação ao entendimento contemporâneo de “culturas musicais”. Enfim, para McClary, em vez de simplesmente continuarmos aceitando os programas de emancipação da música de seus múltiplos sentidos, “temos que recuperar alguma noção de como os gestos, os procedimentos e as formas musicais, de fato, produzem seus poderosos efeitos”³ (McClary, 2000, p.8). Segundo ela, se isto não for empreendido, perderemos a perspectiva de como a música atua enquanto prática cultural.

Rose Subotnik, por sua vez, abre o terceiro capítulo de seu *Deconstructive variations* (1996) com a frase: “A emoção e o sentido estão saindo do armário musicológico”⁴ (p. 148). Para ela, os caminhos ocultos do “formalismo acrítico” que Leonard Meyer começou a traçar em seu célebre *Emotion and meaning in music* (1956) estão finalmente sendo descobertos pela musicologia. Um desdobramento crítico do formalismo musical seria agora possível a partir de um reexame do que ela entende ser a “escuta estrutural”, um método que concentraria a atenção nas “relações formais” estabelecidas ao longo de uma única composição. Para Subotnik a tradição teórica tornou o princípio geral da escuta estrutural tão normativo, no contexto acadêmico, que durante muito tempo este modo de abordar o estudo da música foi entendido como universal e privilegiadamente livre das circunstâncias e tensões históricas e ideológicas. Ela salienta ainda que o objeto da escuta estrutural, a estrutura—um conceito abstrato no domínio musicológico—, é apenas

3. Tradução do autor para: *we have to recover some notion of how musical gestures, procedures, and forms do, in fact, produce their very powerful effects.*

4. Tradução do autor para: *Emotion and meaning are coming out of the musicological closet.*

um dos polos do quadro conceitual em que se desenvolveu a teoria moderna da música. O outro polo, o *meio*, é um complexo de relações históricas contínuas da expressão musical com o domínio público da difusão da obra musical e da cultura, desde a primeira aparição do que é identificado como “uma obra” até a sua experiência presente: “Este polo é definido principalmente por meio da apresentação de sons, organizados por usos convencionais ou característicos, em configurações particulares denominadas estilos, como objetos de uma percepção física, embora culturalmente condicionada”⁵ (Subotnik, 1996, p.149). Subotnik então conclui destacando o caráter fundamental da oposição hierárquica entre estrutura e meio na construção do conceito de escuta estrutural, e defende a necessidade da superação da assimetria hierárquica em favor da escuta estrutural, sugerindo que a estrutura é apenas uma função das escutas não estruturais.

Neste contexto Kramer (2015) entende que o sentido abstraído do processo de análise de uma estrutura não pode ser a base do entendimento musical; ao invés, o entendimento musical, seja em que base se constitua, deveria fundamentar e delimitar a análise. Nessa linha de argumentação, o problema da análise é, para Kramer, resultar não em explicações da música, mas em explicações do próprio processo analítico. Nesse sentido é que destaco aqui o caráter estruturalista que a análise musical assumiu, ao longo do século passado, seja preocupada com o desvelar da estrutura da obra musical enquanto espelho de seu processo construtivo, seja interessada em focar os parâmetros de construção dos próprios modelos analíticos que se desvinculam da práxis composicional para se tornarem inspiradores de novas obras musicais. Para Kramer, assim como corroboram outros representantes da *nova musicologia*, a música se constitui de um conjunto de ações expressivas culturalmente situado, portanto aquilo que oferece à análise é diretamente dependente de como o ouvinte-analista está engajado culturalmente. Desse modo, o objeto da análise é a música, mas apenas na medida em que o entendimento analítico convoca as preocupações existenciais do analista para se constituir.

Sentido musical e linguagem

Diante desse quadro é necessário discutir as condições de anterioridade do *entendimento* musical em relação às várias categorias de sua conceituação—semântica, formal, estilística, analítica, dentre outras. Admitir que os produtos da análise não têm anterioridade em relação ao entendimento da música implica o compromisso de discutir uma *teoria do entendimento musical*.

Em que bases não analíticas este entendimento se constituiria e inspiraria no-

5. Tradução do autor para: *This pole is defined principally through the presentation of sounds, organized by conventional or characteristic usages, into particular configurations called styles, as objects of a physical yet culturally conditioned perception.*

vas leituras do “texto musical”—seja este o sonoro ou representado—incluindo as analíticas? E, simplesmente, se a música tem sentido, que tipos de sentido ela pode ter e para quem? Vários representantes da *musicologia crítica* vêm produzindo trabalhos importantes na tentativa de responder esta questão; neste contexto a experiência da linguagem recebeu então nova atenção: “para chegar à música, devemos passar pela música, mas para chegar à música devemos, da mesma forma, passar pela linguagem” (Kramer, 2015, p.23). Enfim, nomeações e descrições linguísticas de coisas e eventos estabelecem correspondências éticas entre nomes, conceitos e coisas. É plausível assentir que a nomeação pode ser um mero ato poético—no sentido grego de criar—, mas a conceituação envolve um mergulho mais profundo na experiência linguística, uma vez que resulta em sentidos proposicionais que não podem ser produzidos contingente e arbitrariamente.

Em sua obra seminal, *Music as cultural practice* (1990), Kramer começa apresentando as quatro reivindicações principais do trabalho, e a primeira é que as obras musicais têm “sentidos discursivos”. Ele esclarece que o meio natural para o sentido discursivo é presumidamente a linguagem, contexto do qual a música e, particularmente, a música instrumental estaria excluída. Para Kramer, o problema tradicional da hermenêutica musical é a admissão de que a música é estritamente sintática, não admitindo nessa experiência nenhuma ordem de sentido semântico ou referencial. Entretanto, ele prefere acreditar que é necessário desenvolver técnicas em torno de uma atitude hermenêutica, que abram as “janelas da hermenêutica” diante da música, de modo a que possamos tratar as obras musicais como campos de ação humanamente significativa (*fields of humanly significant action*) (Kramer, 1990, p.6). Para Kramer, assumir, neste caso, uma atitude hermenêutica adequada é assumir que diante da natureza resistente do “texto”—que originará a obra musical—em revelar-se plenamente, é necessário nele abrir uma “janela hermenêutica” pela qual pode passar o discurso do nosso entendimento musical. Porém, ele adverte que o sentido musical não se limita a padrões abstratos de significação formal nem aos sentidos não discursivos da reação emocional imediata de quem experimenta a música. Ou seja, o sentido da música não se esgotaria em abstrações formais e efeitos emocionais.

Segundo Kramer, devemos atentar para os atos expressivos revelados *na e pela* obra, com os quais podemos potencializar o processo interpretativo. Para ele, haveria então ao menos três tipos de janelas hermenêuticas que se nos apresentam, relacionadas a atos expressivos: 1) *Inclusões textuais*, o conjunto de informações musicais literais—como títulos, epigramas, programas, notas na partitura e todo tipo de indicação de expressão—que convidam o intérprete a encontrar sentidos, em sua interação com o texto; 2) *Inclusões citacionais*, informações literais que remetem a sentidos extrínsecos—relacionam a obra a obras literárias, imagens visuais, lugares, momentos históricos, outras obras musicais, estilos de outros compositores, estilos musicais de épocas anteriores ou recursos de paródia (caracterizados

pelo contraste com o estilo predominante na obra em questão)—; e 3) *Tropos estruturais*, consideradas pelo autor as “janelas” mais implícitas e poderosas, isto é,

um procedimento estrutural capaz de várias realizações práticas, que também funciona como um ato expressivo típico circunscrito a certo quadro histórico-cultural. Uma vez que são definidos em termos de sua força ilocucionária, como unidades de fazer, ao invés de unidades de dizer, os tropos estruturais permeiam distinções tradicionais entre forma e conteúdo. Podem evoluir de qualquer aspecto da troca comunicativa: estilo, retórica, representação, e assim por diante.⁶ (Kramer, 1990, p.10)

Kramer avança então para a sua segunda reivindicação, que reforça sua hipótese de que a música está aberta à forma de interpretação dos textos literários e das práticas culturais em geral. Ele argumenta que a música não teria sentido num nível mais básico de “reivindicação de verdade” (1990, p.5), mas poderia expressar ou mesmo comunicar algo, tendo em vista que seu aspecto performático—que no entendimento do autor é sua “força ilocucionária”—está aberto a alguma forma de interpretação hermenêutica. Em sua terceira reivindicação, Kramer defende então que esses sentidos não podem ser considerados “extramusicais”, porquanto são inextricavelmente atados aos processos formais e às articulações estilísticas das obras musicais. E assim ele declara sua última reivindicação, alegando que as “formas de interpretação hermenêutica” com as quais produzimos os sentidos em geral são as mesmas que empregamos para produzir os sentidos da música como parte da circulação de práticas e avaliações reguladas, isto é, da produção e reprodução contínuas de cultura. Enfim, uma forma de interpretação fundada nos contextos histórico e cultural em que a música é (re)produzida e consumida.

Em seu *Musicology and meaning* (2003), Kramer afirma que o sentido, seja em que expressão for, não é um produto da estrutura, mas da *ação*: “é mais como um gesto do que como um corpo” (Kramer, 2003, p.8). Ratifica, mais uma vez, sua tese de que o sentido musical emerge da negociação entre pontos nodais que acessam as “energias” do texto—as imagens, a dramatização, os desdobramentos da obra musical—e do contexto. Porém já podemos identificar nesta etapa de desenvolvimento de sua teoria uma nova ênfase em algo—uma *ação*—que está incluído no processo de entendimento da música, como de qualquer outro entendimento, mas que é indizível. Kramer acredita que resquícios destes “sentidos potenciais”, que não alcançam a superfície linguística de nossa prática conceitual, estariam refletidos ocultamente nos “sentidos verbais”—assinalo, proposicionais—, objetos de nossos *enunciados*. O caminho em busca do entendimento musical, proposto por

6. Tradução do autor para: *a structural procedure, capable of various practical realizations, that also functions as a typical expressive act within a certain cultural/historical framework. Since they are defined in terms of their illocutionary force, as units of doing rather than units of saying, structural tropes cut across traditional distinctions between form and content. They can evolve from any aspect of communicative exchange: style, rhetoric, representation, and so on.*

Kramer, aponta então na direção de um enunciado, um ato de fala que funde interpretação e linguagem. Desse modo, retomando discussão anterior, para o autor o sentido em música não pode ter origem numa estrutura que gera um enunciado; um enunciado, uma descrição linguística do entendimento da música é que daria origem conceitual ao sentido musical. E o que da música se conheceria em suas descrições linguísticas poderia ser tanto apresentado na forma de performance musical quanto de interpretação verbal. Enfim, para Kramer o meio é o método, e o sentido musical pode ser produzido e compartilhado pelos vários meios disponíveis de apresentação da música. A questão dos sentidos “potenciais”, quero salientar, anteriores aos proposicionais e que nestes persistiriam subliminarmente, permanecia, naquele momento, apenas superficialmente admitida por Kramer.

Desde então Kramer vem publicando trabalhos importantes no campo da hermenêutica musical e, em 2011, compilou parte dessas publicações em *Interpreting music*, discutindo o que ele entende serem as questões: O que a hermenêutica pode fazer pela música? e O que a música pode fazer pela hermenêutica? Estão no foco central desse trabalho o que ele considera os dois sentidos complementares de “interpretação” em música: a ação de construir um entendimento da obra musical e a ação de executar (reproduzir) o texto (a partitura) da obra. Para Kramer, a abordagem hermenêutica de investigação do sentido pode ter na interpretação da música um paradigma privilegiado. Mas ele salienta que uma interpretação é uma performance verbal complexa:

sua complexidade é tanto cognitiva como retórica, e essa questão precisa ser enfatizada: performances verbais simples não são interpretações. A complexidade surge tanto no reconhecimento de que a produção do sentido é em si mesma sempre complexa quanto como na perspectiva da visão ideal que arte, em oposição a discursos mais direta ou completamente regulados, é ou deve ser definida precisamente por seu cultivo de complexidade de sentido e, por isso, de resistência ao dogma, à *doxa*, ao estigma e à rigidez.⁷ (Kramer, 2011, pp.28-29)

A opção de Kramer para abordar a questão do sentido musical é muito particular. Ele começa pelo pressuposto de que a música é indubitavelmente significativa, mas pode “dizer pouco”, se adotarmos, como usualmente, a concepção de sentido baseada em conteúdos expressos por “sentenças declarativas”. Então propõe outra via de acesso ao sentido musical, começando por ratificar que sentido, seja qual for, é um produto da *ação*, em vez de um produto da *estrutura* da música, da imagem ou de um texto—assinalo que no presente estudo vou entender

7. Tradução do autor para: *Its complexity is both cognitive and rhetorical, and the point needs to be stressed: simple verbal performances are not interpretations. The complexity arises both in acknowledgment that the production of meaning is itself always complex, and in furtherance of the ideal view that art, as opposed to more directly or more completely regulated discourses, is or should be defined precisely by its cultivation of complexity of meaning, and therefore of resistance to dogma, doxa, stigma, and rigidity.*

a experiência do som da música, de imagens visuais ou de textos verbais como experiências de “textos” enquanto objetos situados, com os quais interagimos para produzir sentidos (não necessariamente proposicionais, como discutirei).

Kramer (2011, pp.69-70) então denuncia o que para ele seriam falácias tradicionais acerca do sentido da música: a acusação de subjetividade deste sentido e a de ausência de um sistema semântico comparável ao das palavras e das figuras para os objetos da expressão musical. Para Kramer, a origem da primeira falácia está no equívoco conceitual de definir subjetividade como produção privada não regulada—uma íntima “máquina de fantasias”—, ao invés de entendê-la como disposição do indivíduo para o engajamento em práticas histórico-sociais específicas. A segunda falácia desconsideraria a relação entre a semântica no nível da enunciação—proposicional—e a semântica no nível do discurso, deixando assim de reconhecer que o sentido de proposições particulares é independente do sentido mais amplo da expressão. Ele explica sua posição em relação a esta última questão alegando que o fato de podermos admitir inúmeras paráfrases de um mesmo trecho de uma obra literária não quer dizer que podemos, a partir disso, explicar inequivocamente o sentido global da obra; de outro lado, o fato de não podermos identificar em um trecho musical uma “narrativa específica”, não significa que dada obra musical como um todo não tem importância narrativa. Segundo a argumentação de Kramer, a narratividade de uma obra musical—assim como a de qualquer outra expressão textual—não depende apenas da existência de sentenças declarativas. A narratividade de uma obra musical adviria de todas as circunstâncias de seu uso, de todas as perspectivas de suas presenças no meio cultural. Ele observa que, como a interpretação:

o sentido—em termos hermenêuticos—não é ubíquo. Não é a mesma coisa que inteligibilidade e nem sempre é compatível com a inteligibilidade. Nunca é necessário, mas apenas possível. Não é nem presença nem ausência, nem condição nem determinação. O sentido não é inerente; ele emerge, age. O sentido é um evento, a ocorrência de algo singular. O evento é aquele que “ocorre a” um sujeito em ambos os sentidos do termo, ele “acontece” e “vem à mente”. Seu meio principal é o verbal, incluindo paráfrases, *ekphrasis* e tropos, embora facilmente se transforme em gesto, mímica e citação. Seu principal objetivo não é encerrar o fenômeno a que ele visa em uma significação fixa, mas precisamente evitar isso. A significação é seu limiar, não sua soma.⁸ (Kramer, 2011, p.71)

8. Tradução do autor para: *meaning—in the hermeneutic sense of the term—is not ubiquitous. It is not the same thing as intelligibility, and it is not always compatible with intelligibility. It is never necessary, but only ever possible. It is neither a presence nor an absence, neither a condition nor a determination. Meaning does not inhere; it emerges; it acts. Meaning is an event, the occurrence of something singular. An event is one that “occurs to” a subject in both senses of the term, “befalls” and “comes to mind.” Its primary media are verbal, including paraphrase, ekphrasis, and troping, though it easily spills over into gesture, mimicry, and citation. Its primary aim is not to close the phenomenon it addresses onto a fixed signification but to prevent precisely that. Signification is its threshold, not its sum.*

Para Kramer, expressamos o sentido musical tipicamente através de três meios, não muito distintos um do outro, que resultam da combinação do caráter fenomênico da música e de sua instituição social. O primeiro deles é o *afeto*, que estaria sempre em jogo em qualquer ocasião em que experimentamos música. O segundo meio são as *qualidades sensoriais* (ritmo, textura, dinâmica, registro, timbre, etc.) que a música suscitaria em lugar do sistema referencial característico das palavras e das figuras, que historicamente definiu representação na cultura do Ocidente. Por fim, considerando a condição temporal do fluxo musical, Kramer elenca ainda a *temporalidade*, o desdobramento do sentido musical no tempo, como seu terceiro meio expressivo.

Em favor do desenvolvimento de técnicas hermenêuticas para a apreensão do sentido, Kramer alega que o sentido musical não se limita nem a padrões abstratos de significação formal, nem aos sentidos não discursivos—entenda-se “não conceituais”—das reações emocionais imediatas de quem experimenta a música. Todavia, ele admite que como ocorre com qualquer outro entendimento, no processo de entendimento musical há uma *ação*, ou melhor, o entendimento resulta de uma ação indizível. E vê nesta ação um resquício de “sentidos potenciais” que não alcançam a superfície linguística de nossa prática conceitual, mas estariam refletidos ocultamente nos sentidos proposicionais, objetos de nossos *enunciados*. Como se verifica, a questão dos “sentidos potenciais”, quero salientar, anteriores e condicionantes dos sentidos proposicionais e que nestes persistiriam subliminarmente, permanecia apenas superficialmente admitida por Kramer neste estágio de seu empreendimento teórico.

A experiência do corpo como origem dos sentidos

Pretendo então asseverar o problema da imprescindibilidade de enfrentarmos o desafio da construção de um modelo metodológico para a investigação da origem do sentido musical, este que persiste, como identificou Kramer, em todas as formas enunciativas e declarativas do entendimento musical. Saliento que embora o sentido musical não se limite a padrões formais abstratos ou a reações emocionais inefáveis, tenho a convicção de que é na investigação de *como* abstraímos padrões e de *como* reagimos emocionalmente ao texto da música, que nos aproximaremos do próprio do processo de significação musical. Refiro os processos cognitivos profundamente formados na experiência cultural, a partir dos quais acessamos a “superfície linguística” na qual operamos nossa prática conceitual.

Kramer e outros membros da *nova musicologia* mantêm seus estudos focados numa hermenêutica que admite que a interpretação dos conteúdos proposicionais vinculados às obras musicais tem ocultamente refletidas em sua constituição “ações indizíveis” anteriores à interpretação. Entretanto, essa pesquisa em musicologia crítica, estreitamente relacionada a teorias literárias, tem circunscrito seu

objeto ao âmbito da experiência semântica no nível da superfície linguística, assumindo, talvez, que os resquícios dos “sentidos potenciais” gerados antes do processo de conceituação de sentidos—os “atos de fala”—já estejam sendo apreendidos nos vários estágios do processo hermenêutico. Enfim, seguindo em outra direção, proponho aqui considerar os produtos gerados na superfície linguística apenas como sinalizações dos dispositivos e estratégias cognitivas operadas pelos usuários de música, sejam eles autores de textos musicais—escritos ou sonoros—ou realizadores desses textos—*performers* e ouvintes em geral—, no nível pré-conceitual do nosso entendimento, o nível das ações “indizíveis” referido por Kramer.

O empreendimento teórico musical sobre o qual desenvolvo este estudo surgiu no mesmo período de emergência da *nova musicologia*; trata-se de uma *musicologia cognitiva* enquanto ramo da musicologia sistemática que abriu, nos anos 1980, uma nova frente de produção teórica em Música. Contudo é necessário aqui distinguir a corrente teórica que subjaz o desenvolvimento teórico a que refiro, da densa literatura musical em estudos cognitivos, surgida nos anos 1980, seja esta no âmbito da psicoacústica, da neurofisiologia, de teorias da percepção, teorias gerativas ou teorias conexionistas e computacionais das chamadas ciências cognitivas, que pode ser reunida num contexto teórico admitido como um “estruturalismo cognitivo” (McAdams y Bregman, 1979; Krumhansl y Shepard, 1979; Shepard, 1982; Deutsch, 1982; Krumhansl y Kessler, 1982; Lerdahl y Jackendoff, 1983; Terhardt, 1984; McAdams, 1984; Sloboda, 1985; Todd, 1985, 1991; Krumhansl, 1985; Rosner y Meyer, 1986; Clarke, 1987; Bharucha, 1987; Deliège, 1987; Lerdahl, 1988; Zatorre, 1988; Leman, 1989, 1990; Krumhansl, 1990; Bregman, 1990). O presente trabalho, ao invés, está apoiado no paradigma não representacionista das ciências cognitivas contemporâneas, uma ciência cognitiva “incorporada”: a corrente *enacionista*.

Ao mesmo passo que uma ciência da “experiência” se desenvolvia, ao longo do século xx, pouco a pouco um conjunto de estudos em psicologia cognitiva, filosofia da linguagem, linguística cognitiva e neurociência cognitiva fundava e consolidava as linhas de pesquisa de um novo campo das ciências da mente (Rosch, Mervis, Gray, Johnson, y Boyes-Braem, 1976; Gibson, 1977, 1979; Rosch, 1978; Reddy, 1979; Maturana, 1980; Rumelhart, 1980; Lakoff y Johnson, 1980; Johnson, 1981; Fauconnier, 1985; Johnson, 1987; Lakoff, 1987, 1988; Barsalou, 1987; Maturana y Varela, 1987; Edelman, 1989; Lakoff y Turner, 1989; Gjerdingen, 1990; Lakoff, 1990; Johnson, 1991; Varela, Thompson, y Rosch, 1991). Neste contexto reconhece-se na *incorporação* do conhecimento, da cognição e da experiência um sentido duplo para “corpo”: como estrutura experiencial vivida e como contexto dos mecanismos cognitivos. Por corpo passa-se a entender então algo que é tanto “externo” quanto “interno”, tanto “biológico” quanto “fenomenológico”. Estamos num mundo inseparável de nós, mas um mundo que nós mesmos projetamos. Está em jogo a tese central da fragmentação do sujeito cognoscente—o

self—, que vem sendo proposta pela fenomenologia, pela psicologia experimental e pelas ciências sociais, desde Nietzsche, desafiando assim a concepção tradicional do sujeito como centro do conhecimento, da cognição e da ação, constituindo assim o novo paradigma da *mente incorporada*.

Este aporte teórico-metodológico enacionista tardou um pouco mais a se inserir na pesquisa musicológica, o que só se deu, efetivamente, ao longo dos anos 1990, constituindo um novo campo de investigações que compartilhava com a *nova musicologia* algumas inspirações, mas já dava sinais de que poderia constituir uma ruptura ainda mais severa com a tradição estruturalista e representacionista. Se, por um lado, a *nova musicologia* se mostrava presente especialmente nos âmbitos histórico, social, cultural e mesmo teórico-estruturalista da pesquisa musical, e, por outro lado, um crescente interesse por uma nova cientificidade da pesquisa em música na forma de um “novo empirismo” fazia-se notar na investigação dos processos perceptivos musicais—estabelecendo a emergência de uma *musicologia cognitiva*—, uma terceira via de produção teórica em Música passava a ser impulsionada pelos resultados da pesquisa em *ciência cognitiva incorporada*. Como pretendo explicar adiante, o apelo da teoria enacionista no âmbito musicológico deve-se à promessa de que seus fundamentos e resultados empíricos podem nos oferecer boas condições para objetivarmos nossa experiência do fluxo musical, uma experiência entendida em termos espaciais quando do espaço, propriamente, o objeto da escuta prescinde radicalmente. A propósito, na seção que dedicou ao espaço, em sua *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty já afirmava: “o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (1945/1994, p.328). Assim considerando, o espaço é, antes de tudo, o campo de ação do nosso engajamento corporal no mundo, o que está pressuposto em todo ato perceptivo. Mas cumpre salientar que o caráter topológico do espaço como sistema de lugares e superfícies não se reproduz estritamente no domínio acústico da escuta musical. No ato da escuta experimentamos não apenas os eventos *no tempo*, mas confrontamo-nos com o próprio tempo expandido, espalhado e oferecido à nossa contemplação e apreensão direta e completa, tal como o espaço está espalhado diante de nós no campo visual (Nogueira, 2003). No domínio acústico, a ordem temporal é dissolvida e reconstituída como um espaço fenomênico. E transferimos para esse espaço nossa familiaridade e os sentidos que formamos em nossas experiências de ação corporal—e a partir disso parece que nos tornamos capazes de nos mover no tempo com a mesma autonomia que exercemos nossa mobilidade espacial. Enfim, nossos sentidos, profundamente incorporados, fertilizam nosso entendimento da música, porém do mesmo modo que dão origem a quaisquer outros sentidos em nossa vida prática.

Mas o que significa dizer que os conceitos que produzimos no esforço de entendimento, em qualquer campo de experiência, são *incorporados*? Nosso sistema sensorio-motor desempenha um papel essencial na produção de tipos especiais de

conceitos: conceitos aspectuais e espaciais. O modo como categorizamos o real é consequência de como somos cognitivamente incorporados. A categorização não é resultado de um “puro raciocínio”, mas em grande parte determinada pela “experiência” que travamos corporalmente com o mundo. As categorias caracterizam-se como estruturas mentais que diferenciam aspectos de nossa experiência, destacando-os de um todo antes indiferenciado (Rosch, 1978; Mervis y Rosch, 1981). Nesse contexto, aquilo que denominamos “conceitos” pode ser entendido como estruturas neuronais que nos permitem constituir conhecimentos sobre as nossas categorias. Um *conceito incorporado* é assim uma estrutura neuronal que usa nosso sistema sensorio-motor e, por isso, a maior parte das inferências conceituais são inferências de ordem sensorio-motora.

George Lakoff e Mark Johnson (1980) evidenciaram que tais conceitos caracterizam a “forma espacial”, determinam o que ela é para nós e as inferências que fazemos de nossas experiências corporais. Contudo, aqui a questão central da pesquisa cognitiva é que nossos conceitos de relações espaciais são empregados inconscientemente por nosso sistema conceitual, quando percebemos uma entidade *em* ou *através de* outra. Ou seja, relações espaciais, em geral, seriam configurações complexas de relações espaciais elementares cujas estruturas mentais são constituídas por projeções metafóricas reguladas pelo que Johnson (1987) denominou *esquemas de imagem*. Há uma lógica espacial construída em esquemas como, por exemplo, o de “caminho”: origem—trajeto—alvo; e assim verificamos que diversas estruturações de relações espaciais, incluindo grande parte dos conceitos musicais, consideram em sua determinação esse esquema—dentre outros. Aquilo que deve ser aqui ressaltado é o caráter essencialmente inconsciente dessas operações que *mapeiam* sentidos incorporados constituídos em experiências sensorio-motoras em outros domínios de experiência. Essas transferências (*projeções metafóricas*) produzem, a partir da experiência de “caminho”, por exemplo, e dos conceitos dela gerados, outros conceitos como os de “projeto”, de “melodia”, e assim por diante.

O corpo é a casa do *concreto*⁹, pois concreto é aquilo que se pode experimentar sensorialmente e que tem implícitos conteúdos materiais. Abstrato é aquilo que separa o que não está separado na realidade que nos cerca. Nossa capacidade de abstração torna-nos competentes para identificar as inúmeras propriedades da realidade, e a ciência cognitiva incorporada nos oferece inúmeros dados que sugerem

9. *Concreto e abstrato* são conceitos interdependentes. Não podemos, por exemplo, falar de uma coisa “que existe” (neste caso “concreta”, do ponto de vista da realidade física), sem conhecer o conceito de “existência” (abstrato, do ponto de vista do pensamento). Assim sendo, o termo “concreto” é um conceito que designa algo que é real e múltiplo; o termo “abstrato”, por sua vez, também referencia algo concreto, mas tira de sua multiplicidade alguma qualidade específica. Quando tentamos empurrar um móvel muito pesado, experimentamos a resistência “desse objeto” ao nosso esforço. A partir das *categorias* formadas nesta experiência, elaboramos diversos conceitos, dentre eles o de “dificuldade”; só pudemos conceituar a experiência, criando, dentre outros, o termo “dificuldade”, porque experimentamos a dificuldade como algo real com o nosso corpo.

que ambos os conceitos, concretos e abstratos, teriam uma representação verbal comum, enquanto os conceitos concretos teriam uma representação adicional por visualização mental, dada sua origem nas experiências sensorio-motoras (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff, 1988; Edelman, 1989, 1992; Reddy, 1993; Grady, 1998; Edelman y Tononi, 2000). A diferença de tratamento que o cérebro dispensa a cada tipo de conceito pode explicar por que os termos que nomeiam os conceitos concretos são aprendidos mais cedo e reconhecidos mais fácil e rapidamente que aqueles que nomeiam os conceitos abstratos. A possibilidade de formação de múltiplas “imagens mentais” do concreto, sobretudo visuais, pode explicar sua antecedência na coleção de conceitos que aprendemos ao longo da vida. Conceitos abstratos não são intuitivamente representáveis como, por exemplo, “infinito”, “dificuldade”, “raiva”, etc.; esses conceitos não possuem identidade com nenhum objeto existente, não existem por si na realidade. Por isso, experiências corporais tais como nos manter equilibrados fisicamente, que nos vincula à realidade material circundante, dão origem a quase todos os nossos conceitos abstratos.

Música é uma experiência que nos coloca diante de uma grande aventura de abstração, pois, mesmo que habitualmente vinculemos os sons a coisas materiais, a “realidade sônica” da música impõe-nos, insistentemente, sua autonomia de mundo sem matéria. Assim sendo, tudo o que passamos a fazer para apreender essa experiência, para torná-la mais concreta e mentalmente organizável, é traduzi-la corporalmente e, sobretudo, produzir uma expressão visual para a música. É fácil constatar que tudo o que dizemos acerca do que percebemos na música tem origem em nossas representações visuais da música, produzidas pela mente. Construímos mentalmente uma “realidade virtual” para a música, uma abstração de realidade objetiva, espacial e visual. A anterioridade e a familiaridade que temos do nosso conhecimento do concreto nos leva a “visualizar” a música como estratégia natural para entendê-la, em virtude do alto grau de abstração que a música nos exige. Então, dizemos que a melodia sobe e desce, que determinados sons vão e vêm, que a música é mais clara e mais escura, que uma entidade harmônica é mais ou menos áspera, que um som está ocultando um outro, que uma parte da música está equilibrada, e assim por diante. Concluindo, em geral a música só pode ser conceituada e comunicada discursivamente por meio de metáforas procedentes de nossas *experiências incorporadas*—ou procedentes de metáforas de nossos *conceitos incorporados*—, estas que assim constituídas podem nos revelar, por meio do que delas persistiria em nossas descrições linguísticas da música, as estratégias que empregamos para formar os nossos sentidos musicais.

Por uma semântica enacionista do entendimento musical

A realidade adquire forma, a partir de nossas experiências de padrões corporais de ação, de orientações espaciais e dos inúmeros modos de interação com os

objetos. E os movimentos que aprendemos nessas condições são a base experiencial essencial da constituição da forma e do sentido. Em seu *The body in the mind* (1987), Mark Johnson apresentou argumentação seminal, partindo do conceito kantiano de “esquema” e de novas teorias do esquema que já se destacavam nos anos 1970. Seu *esquema de imagem* completou as bases do arcabouço teórico que gerou o que hoje conhecemos como *ciência cognitiva incorporada*, segundo a qual ao experimentarmos o mundo com os nossos corpos, memorizamos um tipo de estrutura mental resultante de intensas recorrências de certas interações perceptivas e de programas motores. O surgimento desses padrões mentais, essencialmente pré-conceituais e, em grande parte, inconscientes, gera coerência e possibilita a formação de sentidos em experiências que se seguem e que continuamente atualizam aqueles padrões. Estrutturamos—conceituamos—nossas experiências com a abstração e as tornamos significativas, a partir dos sentidos previamente constituídos nas experiências de ação sensorio-motora de nossas interações com o meio. Esta complexa rede de *projeções metafóricas* só seria possível, porque um mesmo *esquema* pode pertencer a muitos tipos diferentes de domínios de experiência e conhecimento. Ou seja, a estrutura interna de um esquema particular pode ser metaforicamente projetada e entendida nos termos de inúmeros estados, ações e eventos, que serão assim metaforicamente conceituados em termos de entidades ou eventos físicos.

Se, como já observei, o aporte teórico-metodológico enacionista somente começou a ser absorvido pela pesquisa musicológica nos anos 1990, os primeiros anos de investigação do objeto da escuta musical sob este enfoque demonstraram, inequivocamente, a naturalidade e o notável potencial de aplicação dos resultados da ciência cognitiva incorporada ao estudo do sentido musical (Walser, 1991; Zbikowski, 1995, 1997, 1998, 1999, 2002; Saslaw, 1996, 1997, 2000; Larson, 1997-8; Johnson, 1997-8; Brower, 1998, 2000; Reybrouck, 1998, 2001; Cox, 1999, 2001; Johnson y Larson, 2003; Adlington, 2003; López Cano, 2003; Nogueira, 2003, 2004; Hatten, 2004; Martínez, 2005). No entanto, Rúben López Cano (2003) estava certo ao alegar que não temos ainda aplicações da *cognição musical enacionista* dedicadas especificamente aos processos criativos musicais. Para ele, assim entendendo, os primeiros esforços de aplicação da teoria enacionista em música tenderam a reproduzir, de certa forma, programas de investigação desenvolvidos tanto com base no cognitivismo clássico quanto nos fundamentos conexionistas. Ou seja, uma musicologia enacionista emergente nos 1990, não obstante assumir-se não representacionista, admitindo que o sentido emerge das ações do indivíduo em sua interação com o meio e não de puros atos de representação mental, enfocou apenas os modos como projetamos nossos padrões sensorio-motores no entendimento de aspectos teóricos e estruturais da técnica musical—priorizando assim a abordagem dos instrumentos de representação da ideia musical. Com isso, segundo López Cano, essas investigações deixaram de enfrentar o desafio de explicar o que acontece à mente quando ouvimos música. Ele reivindica para um programa

de pesquisas neste âmbito a priorização de tarefas genuinamente musicais, como escutar, tocar e compor, que envolveriam um complexo conjunto de restrições (*constraints*) fisiológicas, biológicas, psicológicas, antropológicas e culturais, impondo-nos o desenvolvimento de estratégias próprias.

López Cano entendeu então que o método que buscamos para acessar a origem do sentido deve estar estreitamente ancorado no domínio do *estilo musical*, não como construção teórica, mas enquanto competência cognitiva dos usuários de música. Assim ele desenvolve um modelo metodológico de fundo semiótico, que considera um sistema de classificação de “componentes estilísticos essenciais”, *tipos cognitivos* que guiarão as “ações cognitivas musicais”. Penso, contudo, que desenvolver uma teoria do “objeto da experiência musical” a partir de uma teoria do “signo musical”—enquanto dispositivo teórico-discursivo funcional—implica admitir a manutenção do foco de investigação nos produtos da semiose, ou seja, voltarmos para o domínio representacional e proposicional da construção dos signos, mesmo considerando a pluralidade das inferências resultantes dos diversos dispositivos constritivos e de suas múltiplas interações. Assim sendo, penso que uma “semiótica cognitivo-enacionista da música”, como nos propõe López Cano, coloca-nos um problema: a imposição de um campo de forças ubíquo “na direção” do signo, implicando, pois, a centralidade do processo essencialmente representacionista da semiose, que iria da observação dos *tipos estilísticos* para o domínio proposicional do conceito—ao menos em grande parte. Em vez disso, penso que o caminho inverso de observação das construções enunciativas da superfície linguística de nossas descrições musicais como meio de acessar os mapeamentos entre domínios que operamos ao intencionar o sentido da música mantém o foco de investigação estritamente no domínio paradigmático da cognição incorporada, a partir do que penso que devemos nos manter, se visamos à construção de teorias enacionistas do sentido musical. Não entendo que a complexidade da rede de dispositivos constritivos que condiciona a formação de sentido (este não necessariamente “sínico”) justifique o argumento de invalidação de modelos que proponham o isolamento de variáveis esquemáticas como estudo sistemático das construções semânticas.

Venho discutindo, desde *O ato da escuta e a semântica do entendimento musical* (2004), que ao experimentarmos o fluxo musical, dele nos apropriamos em três níveis concorrentes de produção imaginativa: (a) categorizando seus traços sonoros distintivos na forma de “movimentos”, a partir da variabilidade do estado sonoro do fluxo; (b) produzindo imagens formais profundamente estilísticas, resultantes de habituação e, portanto, do reconhecimento de invariâncias, recorrências e contrastes de padrões; e (c) estabelecendo uma troca comunicativa entre os aspectos imaginativos da mente—*frames* (Fillmore, 1985), projeções metafóricas, metonímias, *prototypes* (Lakoff, 1987), espaços mentais e todo tipo de fusão conceitual—e o objeto da escuta, implicando *respostas de orientação* (Nogueira, 2016), contrastes tensivos e intenções—que aqui quero entender no lugar de “expectativas”, tal

como abordadas por Meyer (1956, 1989) ou Huron (2006). As expressões linguísticas—produtos da produção de nosso sistema conceitual—que empregamos para descrever nosso entendimento e, em particular, o entendimento musical são invenções de realidade constitutivamente complexas, mas em sua superficialidade enunciativa condicionada pelos dispositivos cognitivos da memória se nos apresentam notavelmente parcializadas e particularizadas. Desse modo, é plausível admitir que essas descrições linguísticas de nosso entendimento musical configurem-se de acordo com o foco intencional do descritor, apresentando maior ênfase na conceituação ora de *movimentos* do fluxo musical—que suscitam discursividade e narrativa, na experiência de contiguidade de eventos—, ora de *formas*—que revelam estratégias sintáticas de dispor, conectar e funcionalizar os eventos—, ora de *tensões*—como descrição de um sistema de forças que modula nosso estado psicofisiológico no envolvimento com a música.

Um método estritamente enacionista de investigação do sentido musical que aborde as estratégias de conceituação e enunciação deste sentido estaria assim comprometido com dois propósitos: de um lado, estudar as relações de correspondência e consequência entre configurações sonoras, dispositivos imaginativos (enquanto modos de abstração daquelas configurações) e intenções—o nível de formação do sentido, em grande parte inconsciente e culturalmente condicionado—e, de outro lado, estudar o emparelhamento de sentidos e conceitos— a estruturação da comunicação do entendimento musical, uma experiência em grande parte igualmente inconsciente e culturalmente condicionada, mas também notavelmente criativa e deliberada.

Como antes salientei, a pesquisa em cognição incorporada oferece-nos evidências de que os dispositivos cognitivos que determinam as escolhas e os modos de construção linguística na comunicação do pensamento, em geral, são os mesmos que estão envolvidos na comunicação do entendimento musical. Creio, portanto, ser legítimo conjeturar que parte significativa das razões que nos levam à música, enfim aquilo que quase sempre é entendido—seja ainda imerso no conceito de subjetividade, seja abordado a partir de procedimentos científicos objetivos—como *a emoção provocada pela música* advenha da tensão gerada no ato de entendimento tal como descrito pela teoria enacionista. Se estruturamos nossos pensamentos sobre a música nos mesmos termos e com os mesmos dispositivos cognitivos com os quais o fazemos para produzir qualquer entendimento na vida prática, é plausível supor que entendimentos produzidos na interação com a música criem mundos particulares cognitivamente possíveis e paralelos à realidade que circunda o ato da escuta que os gera. Essa realidade criada pelo ouvinte da música parece-lhe real, porque não é uma quimera, mas algo congruente e regulado pela música com a qual interage. É também uma experiência ficcional com eventos imateriais, mas só existe como sentido para o ouvinte nos termos em que ele entende qualquer outro acontecimento—donde é plausível concebermos que entendimentos e sentidos experimentados originalmente com a música possam

também se tornar referência para outras experiências da vida prática. Enfim, a emoção experimentada com a música pode ser gerada pela intuição de possibilidade, pelo espelhamento desse acontecimento tão rico de correspondências com outras experiências e ao mesmo tempo tão livre das restrições espaciais e materiais dos eventos da vida prática.

Só temos acesso objetivo à produção do entendimento musical em seu nível linguístico, comprovadamente mais restrito que o nível cognitivo no qual o sentido ainda não é conceito. Porém as palavras certamente nos oferecem algumas das pistas mais preciosas sobre como nasce nosso entendimento musical. Por isso, proponho investirmos em métodos estritamente enacionistas de investigação dos modos de conceituação do entendimento musical que permanecem ainda pouco examinados pela musicologia. Mas reitero que estou aqui sugerindo priorizarmos o percurso do conceito para os sentidos que não são ainda conceitos, os sentidos com os quais inventamos nossos mundos musicais antes de conceituarmos o mundo musicalmente.

Referencias

- Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press.
- Adlington, R. (2003). Moving beyond motion: Metaphors for changing sound. *Journal of the Royal Musical Association*, 128(2), 297–318.
- Barsalou, L. W. (1987). The instability of graded structure: Implications for the nature of concepts. En U. Neisser (Ed.), *Concepts and conceptual development: Ecological and intellectual factors in categorization* (pp.101–140). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bharucha, J. J. (1987). Music cognition and perceptual facilitation: A connectionist framework. *Music Perception*, 5(1), 1–30.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis: The perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Brower, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, 44(2), 323–379.
- Brower, C. (1997-8). Pathway, Blockage, and Containment in Density 21.5. *Theory and Practice*, 22/23, 35–54.
- Clarke, E. (1987). Categorical rhythm perception: An ecological perspective. En A. Gabrielsson (Ed.), *Action and perception in rhythm and music*. The Royal Swedish Academy of Music, Stockholm.
- Cox, A. (1999). *The metaphoric logic of musical motion and space* (Tesis doctoral inédita). Uni-

versity of Oregon.

- Cox, A. (2001). The mimetic hypothesis and embodied musical meaning. *Musicae Scientiae*, 5(2), 195–212.
- Deutsch, D. (1982). Grouping mechanisms in music. En D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (pp. 99–134). New York: Academic Press.
- Deutsch, D. (1986). A musical paradox. *Music Perception*, 3, 275–280.
- Deliège, I. (1987). Grouping conditions in listening to music: An approach to Lerdahl and Jackendoff's grouping preference rules. *Music Perception*, 4, 325–360.
- Edelman, G. (1989). *The remembered present: A biological theory of consciousness*. New York: Basic Books.
- Edelman, G. y Tononi, G. (2000). *A universe of consciousness: how matter becomes imagination*. New York: Basic Books.
- Fauconnier, G. (1985). *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: MIT Press.
- Fillmore, C. (1985). Frames and the semantics of understanding. *Quaderni di Semantica*, 6, 222–253.
- Gibson, J. J. (1977). The theory of affordances. En R. Shaw; J. Bransford (Eds.), *Perceiving, acting, and knowing: Towards an ecological psychology* (pp. 67–82). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin.
- Gjerdingen, R. O. (1990). Categorization of musical patterns by self-organizing neuron-like networks. *Music Perception*, 7, 339–370.
- Grady, J. (1998). The conduit metaphor revisited: a reassessment of metaphors for communications. In: J-P. Koenig (Ed.), *Discourse and cognition: Bridging the gap* (pp. 205–218). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanslick, E. (1854/1989). *Do belo musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical* (Trad. Nicolino Simone Neto). Campinas: Editora da Unicamp.
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Huron, D. (2006). *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Iser, W. (1991/1993). *The Fictive and the imaginary*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Iser, W. (1976/1996). *O ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. (Trad. de Johannes Kretschmer). São Paulo: Ed. 34.
- Jauss, H. R. (1967/1994). *História da literatura como provocação à ciência literária*. São Paulo: Ática.
- Jauss, H. R. (1977/1979). Experiência estética e hermenêutica literária – Prefácio. (Trad. Luiz Costa Lima). En L. C. Lima (Org.), *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Johnson, M. (1981). *The preconceptual basis of the experiential metaphor*. Department of Philosophy, Southern Illinois University. Carbondale.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, M. (1991). Knowing through the body. *Philosophical Psychology*, 4, 3–20.
- Johnson, M. (1993). Conceptual metaphor and embodied structures of meaning. *Philosophical Psychology*, 6, 413–22.
- Johnson, M. (1998). Embodied musical meaning. *Theory and Practice*, 22-23 (1997-8), 95–102.
- Johnson, M. y Larson, S. (2003). ‘Something in the Way She Moves’: Metaphors of Musical Motion. *Metaphor and Symbol*, 18(2), 63–84
- Kerman, J. (1985). *Contemplating music: Challenges to musicology*. UK edition: *Musicology*.
- Kramer, L. (1990). *Music as cultural practice, 1800-1900*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kramer, L. (2002). *Musical meaning: Toward a critical history*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kramer, L. (2003). Musicology and meaning. *The Musical Times*, 144 (1883), 6–12.
- Kramer, L. (2011). *Interpreting music*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Kramer, L. (2015). Em busca da música: Linguagem, análise e cuidado (Trad. Alex Pochat). En I. Nogueira; F. Borém (Eds.), *O pensamento musical criativo: Teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade*. Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical.
- Krumhansl, C. (1985). Music psychology and music theory: Problems and prospects. *Music Theory Spectrum*, 17, 53–80.
- Krumhansl, C. (1990). *Cognitive foundations of musical pitch*. New York: Oxford University Press.

- Krumhansl, C. y Kessler, E. (1982). Tracing the dynamic changes in perceived tonal organization in a spatial representation of musical keys. *Psychological Review*, 89, 334–368.
- Krumhansl, C. y Shepard, R. N. (1979). Quantification of the hierarchy of tonal functions within a diatonic context. *Journal of Experimental Psychology - Human Perception and Performance*, 5, 579–594.
- Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1988). Cognitive semantics. En: U. Eco; M. Santambrogio; P. Violi (Eds.), *Meaning and mental representations*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Lakoff, G. (1990). The invariance hypothesis: Is abstract reasoning based on image-schemas? *Cognitive Linguistics*, 1, 39–74.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. y Turner, M. (1989). *More than cool reason: A field guide to poetic metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Larson, S. (1997-8). Musical forces and melodic patterns. *Theory and Practice*, 22, 55–72.
- Leman, M. (1989). Symbolic and subsymbolic information processing in models of musical communication and cognition. *Interface - Journal New Music Research*, 18, 141–160.
- Leman, M. (1990). Emergent properties of tonality functions by self-organization. *Interface - Journal New Music Research*, 19, 85–106.
- Lerdahl, F. (1988). Tonal pitch space. *Music Perception*, 5, 315–350.
- Lerdahl, F. y Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- López Cano, R. (2003). Setting the body in music: Gesture, schemata and stylistic-cognitive types. *International Conference on Music and Gesture*. University of East Anglia.
- Martínez, I. C. (2005). La audición imaginativa y el pensamiento metafórico en la música. En F. Shifres (Ed.), *Actas de las I Jornadas de Educación Auditiva* (pp. 47-72). La Plata: CEA.
- Maturana, H. (1980). Biology of cognition. En H. Maturana; F. Varela (Eds.), *Autopoiesis and cognition: The realization of the living* (pp. 5–58). Boston: Reidel.

- Maturana, H. y Varela, F. (1987). *The tree of knowledge: The biological roots of human understanding*. Boston: New Science Library.
- McAdams, S. y Bregman, A. S. (1979). Hearing musical streams. *Computer Music Journal*, 3(4), 26M3.
- McAdams, S. (1984). The auditory image: A metaphor for musical and psychological research on auditory organization. En W. R. Crozier; A. J. Chapman (Eds.), *Cognitive processes in the perception of art* (pp. 289–323). Amsterdam: North Holland.
- McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2000). *Conventional wisdom*. Berkeley: University of California Press.
- Merleau-Ponty, M. (1945/1994). Fenomenologia da percepção. (Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes.
- Mervis, C. y Rosch, E. (1981). Categorization of natural objects. *Annual Review of Psychology*, 32, 89–115.
- Meyer, L. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University Chicago Press.
- Meyer, L. (1989). *Style and music*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Nogueira, M. (1996). *Música e ficção: Introdução a uma estética da recepção musical* (Tesis de maestria inédita). Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Nogueira, M. (2001). Música como desrealização: Sobre o real, o imaginário e o ato da composição. *Revista Brasileira de Música*, 22, 23–38.
- Nogueira, M. (2002). Experiência temporal e memória na composição musical. *Anais do III Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ* (pp. 35–41). Rio de Janeiro: EM-UFRJ.
- Nogueira, M. (2003). O imaginário metafórico da escuta. *Semiosfera – Revista de Comunicação e Cultura*, 3 (4–5), (s/p). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ.
- Nogueira, M. (2004). *Comunicação em música na cultura tecnológica: O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: ECO/ Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.
- Nogueira, M. (2016). Resposta de orientação musical: Uma hipótese para a origem do dispositivo de sentido. *Música Hodie*, 16 (1), 54–70.
- Reddy, M. (1979/1993). The conduit metaphor. En A. Ortony (Ed.), *Metaphor and thought*, (pp. 164–201). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reybrouck, M. (2001). Biological roots of musical epistemology: Functional cycles, Umwelt, and enactive listening. *Semiotica*, 134 (1/4), 599–633.

- Rosch, E. (1978). Principles of categorization. En E. Rosch; B. Lloyd (Eds.), *Cognition and categorization* (pp.27–48). Hillsdale, N. J.: Erlbaum Associates.
- Rosner, B. S. y Meyer, L. B. (1986). The perceptual roles of melodic process, contour, and form, *Music Perception*, 4, 1–40.
- Rosch, E., Mervis, C. B., Gray, W. D., Johnson, D. M., y Boyes-Braem, P. (1976). Basis objects in natural categories. *Cognitive Psychology*, 8, 382–439.
- Rumelhart, D. (1980). Schemata: The building blocks of cognition. En R. Spiro; B. Bruce; W. Brewer (Eds.), *Theoretical issues in reading comprehension* (pp. 33–58). Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Saslaw, J. (1996). Forces, containers, and paths: the role of body-derived imagen-schemas in the conceptualization of music. *Journal of Music Theory*, 40(2), 217–243.
- Saslaw, J. (2000). Far out: Intentionality and image schema in the reception of early works by Ornette Coleman. *Current Musicology*, 69, 97–117.
- Schopenhauer, A. (1818/2001). O mundo como vontade e representação. (Trad. M. F. Sá Correia). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Shepard, R. N. (1982). Structural representations of musical pitch. En D. Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music* (pp. 343-390). New York: Academic Press.
- Sloboda, J. A. (1985). *The musical mind*. Oxford: Clarendon Press.
- Subotnik, R. R. (1991). *Developing variations: Style and ideology in western music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Subotnik, R. R. (1996). *Deconstructive variations: Music and reason in western society*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Terhardt, E. (1984). The concept of musical consonance: A link between music and psychoacoustics. *Music Perception*, 1, 276–295.
- Todd, N. P. (1985). A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception*, 3, 33–59.
- Todd, N. P. (1991). A connectionist approach to algorithmic composition. En P. Todd; G. Loy (Eds.), *Music and connectionism* 173-194). Cambridge, MA: The MIT Press.
- Varela, F., Thompson, E., y Rosch, E. (1991). *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge: MIT Press.
- Walser, R. (1991). The body in the music: Epistemology and musical semiotics. *College Music Symposium*, 31, 116–126.
- Zatorre, R. (1988). Pitch perception of complex tones and human temporal-lobe functions. *Journal of the Acoustical Society of America*, 84, 566–572.

- Zbikowski, L. (1995). Theories of categorization and theories of music. *Music Theory Online*, 1/4.
- Zbikowski, L. (1997). Conceptual models and cross-domain mapping: New Perspectives on Theories of Music and Hierarchy. *Journal of Music Theory*, 41(2), 193–225.
- Zbikowski, L. (1998). Metaphor and music theory: Reflections from cognitive science. *The Online Journal of the Society for Music Theory*, 4(1), 1–13.
- Zbikowski, L. (1999). Musical coherence, motive, and categorization. *Music Perception* 17(1), 5–42.
- Zbikowski, L. (2002). *Conceptualizing music: Cognitive structure, theory, and analysis*. AMS Studies in Music. New York: Oxford University Press.

Biografía del autor

Marcos Vinício Cunha Nogueira

mvinicionogueira@gmail.com

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ (2004), tendo defendido tese intitulada *O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*, Mestre em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO (1996) e Bacharel em Composição Musical pela Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ (1990). É Professor do Departamento de Composição da Escola de Música da UFRJ e docente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição, na qual desenvolve projetos intitulados *A poética da mente musical: Semântica cognitiva e processos criativos*, e *Performance musical: Aspectos cognitivos e pedagógicos*. Pesquisador atuante nas subáreas de Composição Musical, Cognição Musical e Teoria da Música, a partir do que vem publicando trabalhos em torno do viés da pesquisa cognitiva em Música. Foi membro das diretorias da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, ABCM (2008-2011) e da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM (2011-2013). Atua regularmente, desde 1987, como compositor, regente e instrumentista com participações em festivais e mostras variadas de música acadêmica contemporânea.