POR UMA TEORIA DA EXPERIÊNCIA DA MÚSICA[1]

Marcos Nogueira

I. Introdução

No contexto musical, em geral, como na caracterização do conhecimento acadêmico de Música, *processo criativo* é um termo central. Com surpresa, no entanto, verificamos que talvez o principal desafio contemporâneo da pesquisa musical seja a produção de conhecimento não apenas *sobre* música, mas *a partir de* sua prática e experiência. Por que isto implicaria um desafio? Porque a tradição metodológica da pesquisa científica moderna não obteve êxito na inclusão da experiência e do corpo que tem a experiência em seus protocolos de investigação. Ocorre que o não enfrentamento das questões da memória, da percepção, da cinestesia, da motivação, da aprendizagem, todas intrínsecas à condição humana de fazer e entender, revela-se um impedimento radical para a construção do conhecimento sobre o processo criativo musical.

Somente há pouco mais de 100 anos o novo campo das Humanidades pôde começar a produzir modelos investigativos mais livres de suspeitas e validados academicamente como instrumentos de produção de conhecimento científico. Embora a área de música represente um dos campos de estudo em Humanidades mais caracterizados pela experiência prática, sensorial e cinestésica, não tem ainda, de modo geral, este seu caráter espelhado numa literatura científica que enfatize a produção criativa de músicos e usuários de música. A tecnologia discursiva da musicologia – que assim já quero reconhecer desde os manuais e tratados teóricos iluministas – foi historicamente fundada em métodos desenvolvidos pelas antigas disciplinas empíricas, fundadoras do tradicional "método científico", como a física e a matemática, embora essa literatura tenha sido acompanhada, ao menos desde o início da Modernidade, por incursões teóricas no campo da filosofia – considerando especialmente a retórica aristotélica –, ou suportadas por insipientes teorias sensoriais e psicológicas dos seiscentos e

1 Discussão baseada em artigo aceito para publicação na *Revista Argentina de Musicología* sob o título "Por una teoría de la experiencia de la música: cuerpo, cognición y sentido" (2018).

setecentos. A partir da consolidação das ciências humanas, nas últimas décadas do século XIX, a musicologia absorveu então, definitivamente, os modelos metodológicos das chamadas ciências sociais, como a história, a sociologia ou a antropologia cultural, mas curiosamente manteve-se distante da psicologia experimental – que poderia ser referida, à época, por fenomenologia psicológica ou psicologia fenomenológica –, disciplina que de fato consolidava as novas ciências, superando os positivismos vigentes, por meio da metodologia fenomenológica.

Começo então por um pequeno histórico da oscilação do interesse da modernidade acadêmica pela experiência psicológica, para, então, enfocar a situação da musicologia no período de advento do novo cientificismo oitocentista. Por fim, procuro problematizar o que entendo ser uma lacuna histórica da produção teórica da área: a ausência de modelos consolidados de investigação dos *processos criativos musicais*. Discuto que a superação dessa fragilidade teórica depende da inserção definitiva do aporte teórico-metodológico das ciências da mente no campo musicológico, bem como de ações que viabilizem a comunicabilidade entre os variados "dialetos epistêmicos" desenvolvidos pela tradição moderna em teoria da música – interdisciplinaridade esta que nossa tradição teórica não foi capaz de efetivar.

2. A Estrutura enquanto "mecanismo" musical

Desde o século XVII os novos processos de manufatura voltados para a realização mecânica de inúmeras formas de trabalho intensivo livrava a sociedade europeia da dependência da força humana. As máquinas se tornavam familiares às pessoas em todos os níveis da sociedade e logo eram aceitas como parte natural da vida cotidiana. Mas de todos os dispositivos criados para auxiliar as pessoas em sua vida prática, provavelmente o relógio mecânico tenha sido o de maior impacto no pensamento científico. O pensamento filosófico subjacente a este novo mundo era o do espírito do mecanismo: a imagem do universo como uma grande máquina. Essa ideia de mecanismo, originada na física, enquanto "filosofia natural", foi, em parte, consequência dos trabalhos de Galileu Galilei e Isaac Newton. Em manuscrito que circulou por décadas com o título *A Mecânica*, publicado em francês por Mersenne com o título *"Les Mechaniques" de Galilée*, 1634 (*As Mecânicas de Galileu*, 1966), Galileu afirma que todas as coisas no universo se constituiriam de partículas de matéria em movimento, afetando-se umas às outras por contato físico. Na revisão de

Newton para o mecanismo do universo, conhecida em *Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687 (*Princípios matemáticos da filosofia natural*, 1974), ele sugeria que o movimento seria de fato transmitido não por contato físico real, mas por forças de atração e repulsão. E como os efeitos dessa interação são sujeitos às leis de medição, devem ser previsíveis.

A operação do universo físico era, portanto, considerada ordenada, como um relógio funcionando silenciosamente. Assim, se os cientistas compreendessem as leis pelas quais este mundo funcionava, poderiam determinar o seu futuro. Quando visto como uma máquina de relógio, o universo funciona contínua e eficientemente sem qualquer interferência externa. E a metáfora do universo como relógio implica a ideia de *determinismo*, a crença de que todo ato é determinado ou causado por eventos passados. Em outras palavras, podemos prever as mudanças que ocorrerão na operação do relógio-universo, porque entendemos a ordem e a regularidade com que suas partes funcionam. Qualquer pessoa poderia desmontar um relógio e ver exatamente como suas molas e engrenagens funcionam. E isso levou a ciência a popularizar a noção de *reducionismo*. Enfim, o funcionamento de máquinas como relógios pode ser entendido reduzindo-os aos seus componentes básicos.

A ciência seiscentista viu então desenvolvimentos de longo alcance que mudariam significativamente a cultura moderna. Até então, as forças dominantes da investigação tinham sido os dogmas (as doutrinas eclesiásticas) e os símbolos sociais de autoridade. Naquele período, todavia, a tendência de recuperar um *empirismo* tomava força na busca do conhecimento por meio da observação e da experimentação. O conhecimento transmitido do passado tornava-se suspeito. Em seu lugar, as novas descobertas refletiam a natureza mutável da investigação científica. Antes de Descartes, a teoria sobre a relação mente-corpo era que sua interação fluía essencialmente em uma única direção. A mente podia exercer influência no corpo, mas o corpo tinha pouco efeito na mente. O corpo seria uma marionete da mente. Descartes aceitou a ideia de que mente e corpo seriam de diferentes essências (*Discours de la méthode*, 1637). Mas redefiniu a interação afirmando que a mente influencia o corpo, mas o corpo exerce influência maior sobre a mente do que se supunha anteriormente. Para ele esta relação não se dá apenas em uma direção, mas se trata de uma interação mútua. A partir disso, muitos de seus contemporâneos entenderam que não podiam mais apoiar a ideia de uma mente funcionando quase que independentemente do corpo. Funções anteriormente atribuídas à mente passam então a ser consideradas funções do corpo. Por exemplo, acreditava-se que a mente era responsável não apenas pelo pensamento e pela razão, mas também pela percepção e pelo movimento. Descartes

contestou essa crença, argumentando que a mente tinha apenas uma única função, a do pensamento, todos os demais processos eram funções do corpo.

Em meio à emergência do racionalismo seiscentista, também surgia o pensamento empirista de John Locke em seu *Ensaio sobre o entendimento humano* (*An Essay Concerning Human Understanding*, 1689), referência original da filosofia moderna da experiência. Para ele a determinação do objeto da experiência precede o exame da função experimental. A experiência empírica é, pois, a fonte segura de todo conhecimento, este que só pode ser constituído por ideias cuja validade pode ser verificada pela experiência sensível. O empirismo assim estreitava o âmbito do que é filosoficamente relevante, pois excluía tudo o que fosse exclusivamente "mental", valores humanos entendidos como subjetivamente distorcidos pela especulação racionalista e irrelevantes para a segura apreensão do "real". Neste contexto, para a teoria da música a experiência musical residiria na resposta a um determinado estímulo, uma reação menos lógica que psicológica. Os efeitos emocionais provocados pelo estímulo musical seriam mediados pela imaginação, aqui entendida mais como função do "prazer sensorial" que de uma racionalidade, propriamente. E esta ênfase no caráter sensorial da música denunciava a disposição dos empiristas em acreditar que o prazer musical seria mais corpóreo que consciente—diferente dos racionalistas, que viam a música como experiência intelectual da audição (Nogueira 2015). Todavia, caberia ao mais importante sucessor de Locke, David Hume – *Tratado da natureza humana* (*A Treatise* of *Human Nature, 1739*) e *Investigação sobre o entendimento humano* (*An Enquiry Concerning Human Understanding,* 1748) –, liquidar o dualismo de experiência "interior" e "exterior", a fim de revelar a origem única de todo o conhecimento humano. Hume aglutinou então "sensação" e "reflexão" em um único termo: *percepção*, conceito com o qual pretendeu dizer de tudo aquilo que é dado, tanto como conteúdo do próprio eu (a "experiência interna") quanto objetos da natureza (a "experiência externa"). Para ele, a beleza, que não é da ordem do juízo, está, no entanto, na mente de quem a contempla sensorial e emocionalmente.

Para a estética idealista subsequente – sobretudo na virada para os oitocentos –, a experiência estética já seria colocada nos termos de um resultado da congruência entre duas faculdades cognitivas: a *imaginação* e o *entendimento*. Nesse âmbito, para que algo se torne objeto de cognição requer a ação de *esquemas* imaginativos que mediam a aplicação dos "conceitos puros" (as categorias) do entendimento (a "razão pura") à experiência, conferindo sentido às imagens apresentadas pela imaginação (Nogueira 2004, 2009). Partindo de Descartes, Locke, Leibniz, Hume, Wolff, Rousseau, Baumgarten e toda a sorte de pensadores que oscilaram de um racionalismo

dogmático a um empirismo cético, Immanuel Kant fez de sua filosofia crítica uma surpreendente síntese que, depois de resultar nos juízos lógico e ético das primeiras *Críticas* – quando promove, inclusive, o rompimento entre o método matemático e o método filosófico – também nos legou como campo cognitivamente válido seu "juízo do belo", em *Crítica do juízo*, de 1790. O percurso argumentativo de Kant conferiu às qualidades formais a máxima prioridade, em detrimento das experiências sensorial e emocional. Embora tenha Kant excluído a música do campo das artes filosoficamente apreciáveis – precisamente por não possuir, no seu entendimento, *forma* –, ironicamente tornou-se decisiva para a fundamentação de um formalismo musical oitocentista a sua tese de que o juízo do belo está baseado na *unidade* dos objetos estéticos, sua "finalidade formal". É que para Kant, a arte implicaria uma ação dirigida à satisfação, com o fim de captar uma forma dada na faculdade da imaginação. No entanto, para que este pensamento constituísse fundamento de um formalismo musical, seria preciso ainda que a dificuldade com o entendimento de forma na experiência da música, imposta pela própria teoria kantiana, fosse superada. Para isto penso que concorreram tanto os desdobramentos filosóficos subsequentes quanto a emergência do conceito de *materialismo* no âmbito acadêmico.

Se Kant tematizou a oposição entre a experiência pura do objeto estético e sua apreensão cognitiva, ética e sensorial, Georg W. F. Hegel (1807, 1835), salientou justamente os interesses ético e cognitivo que a arte suscitaria. Para ele, arte é ideia dada em forma sensível. Por isso entendeu que o valor da arte está na possibilidade de oferecer uma forma adequada à ideia (conteúdo) bem como de provocar a abstração da ideia no entendimento da forma. Assim sendo, as artes de configuração externa (material) seriam as mais modestas nesse propósito, enquanto aquelas que compartilham a interioridade desincorporada da mente, como a música, tiveram mais relevância em sua filosofia. Entretanto, quando o idealismo parecia dar os primeiros passos mais significativos em direção à experiência estética e procurava aproximar a condição intelectual da condição experiencial do ser humano, emergia um novo pensamento científico cada vez mais distante do método filosófico. E assim, cerca de 200 anos após a discussão seminal de Galileu acerca de uma dissensão entre filosofia e ciência, um novo espírito científico se revela promissor: o *positivismo*, uma abordagem baseada exclusivamente em fatos objetivamente observáveis e não discutíveis. Assim, todo conhecimento de natureza especulativa, inferencial ou metafísica passava a ser ilusório e irrelevante. Auguste Comte (1842) acreditava que as ciências físicas já haviam atingido o estágio "positivista", não mais dependente de forças inobserváveis ou crenças religiosas para explicar fenômenos naturais. No entanto, para que as

novas ciências humanas alcançassem o mesmo estágio de desenvolvimento também teriam que abandonar questões e explicações metafísicas e se basear apenas em fatos observáveis. Apoiando este positivismo antimetafísico surge também a doutrina do *materialismo*, que afirmava que os fatos do universo podiam ser descritos em termos físicos e explicados pelas propriedades da matéria e da energia.

Cumpre lembrar que no contexto de um "novo empirismo" qualquer estudo acadêmico sistemático, deveria inspirar a investigação por uma verdade científica. A música não esteve fora desse contexto. É de se reconhecer que, naquele período, o florescimento científico da Europa central demandasse da teoria da música a incorporação do rigor sistemático que permeava todos os demais campos de conhecimento acadêmico. Um formalismo musical emergente na segunda metade do século XIX parecia então responder à demanda cientificista de um campo musicológico que começava a pleitear seu lugar na Universidade. Todavia, cumpre salientar que seja qual for o entendimento de "forma", a aplicação deste termo à experiência da música envolve uma abstração, ao menos, contingente e imprecisa. No ato da escuta—ou mesmo na experiência da imaginação do efeito auditivo da música—não podemos apreender, em momento algum, a inteireza formal da peça musical que estamos ouvindo. Modelos e arquétipos estruturais (como forma binária, forma *Lied*, forma rondó, forma sonata etc.) aos quais a teoria moderna da música com frequência recorreu como descritores formais das obras musicais não passam de meros esquemas representativos de concatenações de eventos imbricados temporal (como disposição diacrônica) e espacialmente (como configuração sincrônica). Representam assim unidades orgânicas que revelam padrões e são percebidas como coerentes. Quanto mais as teorias formalistas foram capazes de explicitar correlações e similaridades entre obras musicais, fundamentando-se nesses modelos e arquétipos estruturais, mais estes esquemas se tornaram roteiros de escuta convincentes para a comparação de obras e a produção de abstrações criativas da nossa experiência formal da música.

Os discursos formalistas da arte musical que atravessaram todo o período iluminista confinados e obscurecidos no âmbito dos dualismos dos primeiros séculos da Modernidade não conseguiam superar a tensão hegemônica entre os discursos da sensibilidade e os discursos dogmáticos. A consolidação do cientificismo oitocentista, porém, embasou um formalismo musical mais reconhecível academicamente, e a investigação de um sentido "inerente ao objeto" da música, imposto pela semântica musical formalista como desafio único a ser vencido, ofuscou as investigações dos modos por meio dos quais construímos aqueles esquemas formais para descrever

nossas abstrações da forma musical. Assim, a emergência de uma semântica musical fundamentada em evidências de que os esquemas formais da tradição seriam mera consequência do modo como utilizamos nossos dispositivos cognitivos para estruturar e comunicar essa experiência – e, consequentemente, elaborar as teorias que sustentam a aplicação de tais esquemas – teria, antes, que ver nascer um projeto filosófico que tornasse possível o desenvolvimento de teorias científicas em Humanidades. Ou seja, um esforço acadêmico que procurasse recuperar a função da filosofia num contexto radicalmente dominado pelo novo cientificismo que ainda não considerava as "ciências humanas" compatíveis com a condição factual e materialista da Ciência.

3. Forma e função: atributos do objeto ou da mente?

Em empreendimento intelectual de notável originalidade, Edmund Husserl (1911, 1913, 1917) procurou desenvolver uma teoria do entendimento do sentido e da essência das ações realizadas pelo cientista ao produzir conhecimento e teoria. Para ele a função da filosofia passaria a ser questionar o que torna possível o conhecimento, exercendo assim uma crítica do conhecimento e da razão. Assim, no seio de uma radical institucionalização da ciência e de um recrudescimento do ceticismo à legitimidade da filosofia como modo de saber, Husserl desenvolveu uma teoria que inicialmente poderia ser considerava uma tensão entre filosofia e ciência, mas logo deu lugar a uma espécie de "filosofia científica". Husserl inicia seu *A Filosofia como ciência rigorosa* (1911), com a frase: "desde seus primórdios a filosofia reivindicou ser uma ciência rigorosa"[2] (1911/1965, 71). A Fenomenologia nascia assim como um projeto que pretendia restituir ao pensamento filosófico credibilidade e conectá-lo ao novo cientificismo. Mas este empreendimento não se interessava em apenas descrever fatos empiricamente observados, e sim ultrapassar a mera descrição. Assim, procurou manter um lugar central para a capacidade transformativa da mente, e é na convicção de que não há diferença fundamental entre o aparente e o real, bem como na crença na possibilidade de um conhecimento puramente objetivo, que se deu o surpreendente contraste com a epistemologia tradicional. Desse modo, a fenomenologia husserliana configurou-se como estudo daquilo que é dado à consciência e sobre o que pensamos e falamos: uma reflexão sobre o conhecimento

2 *From its earliest beginnings, philosophy has claimed to be rigorous science.*

do conhecimento, que substitui a abordagem empírica do "psicologismo"[3] – este que opera a redução do conceito a produto de um ato psicológico. Entre a especulação metafísica e o raciocínio das ciências positivas, haveria de existir uma terceira via que nos conduziria ao plano da realidade: ao plano "das coisas mesmas"[4]. Desse modo, Husserl reconduz a subjetividade ao centro da discussão como fonte e origem de todo sentido. E alguns dos desdobramentos subsequentes dessa "psicologia fenomenológica", como a fenomenologia hermenêutica de Martin Heidegger (1927) e Hans-Georg Gadamer (1960) ou a fenomenologia psicológica de Merleau-Ponty (1945) tornaram-se decisivos para o surgimento, já na segunda metade do século XX, das ciências cognitivas incorporadas, que vai se aproximar das teses precursoras de Arthur Schopenhauer (1819)[5], quando este vislumbrara o papel da experiência corporal no modo como fazemos os dispositivos cognitivos funcionarem.

O formalismo musical dos oitocentos (Hanslick 1854/1989) mantivera-se estritamente focado na revelação de uma sintaxe das obras musicais – explicitando o sentido formal de uma estrutura musical audível e suas relações "internas" – e no desenvolvimento de técnicas analíticas que instrumentalizam tal procedimento. Para isso, desenvolveu inúmeros modelos analíticos que, em graus e padrões variados, visaram instrumentalizar um processo *reducionista* de desvelamento do "funcionamento" intrínseco das obras, tal como o das máquinas de relógios, que poderiam ser entendidos reduzindo-os aos seus componentes básicos. Contudo, penso que só poderemos dizer que temos um entendimento "formal" de uma obra

3 O termo é empregado para designar o procedimento de tratar como fatos mentais (experiências conscientes) objetos que em sua natureza não são mentais.

4 Husserl denuncia um "psicologismo das faculdades da alma" em Kant, quando este entende a subjetividade transcendental como simplesmente o conjunto das condições reguladoras do conhecimento de "todo o objeto possível", como explica Jean-François Lyotard em sua análise do pensamento fenomenológico. Ao banir o Eu concreto para o nível do sensível como objeto, Kant deixa "sem resposta a questão de saber como é que a experiência real entra efetivamente no quadro apriórico de todo o conhecimento possível para permitir a elaboração das leis científicas particulares" (Lyotard 1999, 23). O que está em questão é a rejeição de Husserl à disjunção do sujeito do conhecimento e do sujeito concreto. É a partir disso que surge a inspiração cartesiana, com a tese do mundo percebido ou mundo natural.

5 Schopenhauer (1819/1988) denunciou uma lacuna deixada por Kant e não superada por Hegel, cujos pensamentos descaracterizariam a *experiência,* por eles negligenciada como fonte da metafísica. Schopenhauer opõe-se ao postulado kantiano de que a fonte da razão pura não poderia ser empírica e que princípios fundamentais e conceitos puros jamais poderiam ser tomados da experiência—tanto interior quanto exterior—, limitando-nos assim a um mundo de meros fenômenos, no qual a essência das coisas está oculta. E aproximando-se apenas na distinção que conferem à música dentre as artes, por mediar "algo" além dela mesma, Schopenhauer e Hegel divergem radicalmente quanto ao que vem a ser este "algo". Para Schopenhauer a realidade "em si" é tão somente o fenômeno da *representação*, e a verdadeira "coisa em si" é a *Vontade*, uma experiência interior que nos leva ao autoconhecimento e ao desejo pela vida. Mas uma vontade de tal forma atada ao *corpo*, que qualquer tendência do desejo se traduziria em ação corporal; o corpo expressa a *vontade* do modo como é conhecida do exterior, como *representação*. Para Schopenhauer, o corpo seria o lugar tanto do sensível quanto do entendimento: não haveria filosofia sem o corpo.

musical, quando pudermos responder perguntas como: "que" aspectos de dado segmento de uma obra musical possibilitam e "como" possibilitam as inferências de suspensão (desequilíbrio ou incompletude) ou de conclusão (equilíbrio ou completamento) formal? Ao ouvir pela primeira vez dada obra, que aspectos desta na experiência do ouvinte possibilitam prever (antecipar imaginativamente) o momento de um primeiro fechamento formal ou que aspectos possibilitam inferir que se trata de um segmento de abertura ou de fechamento da obra? Como posso perceber dada obra musical como coerente, se não a tenho inteiramente na experiência presente, em escuta ou em memória? Entendo que estas e tantas outras perguntas só poderão ser respondidas quando aliarmos a poderosa tecnologia estruturalista que revela, sobretudo, a diversidade de possibilidades de entendimento da configuração do texto musical, com teorias de "como" experimentamos os efeitos do texto musical e lhes atribuímos sentido.

Desse modo, para enfrentarmos o desafio de inverter o foco de investigação do sentido musical, do objeto musical para os processos cognitivos que tornam possível a emergência dos sentidos da música, penso que é mandatório investigar os fundamentos idealistas que embasaram o sistema formalista original da Musicologia. Conhecer as potencialidades desse sistema numa ótica distinta daquela sob a qual vem sendo abordado e atualizado desde então é essencial para esclarecermos as motivações que o mantiveram restrito à prática descritiva de uma sintaxe da obra musical. Observo que essa discussão deverá considerar, primeiramente, uma revisão das ideias centrais legadas pelo *Método* de Descartes, quais sejam: todo pensamento é consciente; não é necessário qualquer recurso empírico para estabelecer o conhecimento próprio da mente; a mente é desincorporada e consiste apenas de substância mental; a essência do ser humano é sua propensão e habilidade para a razão; imaginação e emoção, que são corpóreas, estão excluídas da razão humana; as representações da realidade externa têm origem na percepção dos objetos externos, as outras ideias são inatas e não representam nada externo. Se a tradição filosófica moderna tratou a *razão* como um traço distintivo do ser humano – aquilo que o condiciona a realizar inferências lógicas, a tomar decisões, a resolver problemas, a avaliar situações, enfim, a entender-se como propriamente é – as descobertas recentes da neurociência e das ciências da mente comprometem gravemente a validade desse paradigma tradicional. Aquilo que entendemos tradicionalmente como "razão" não pode mais ser tomado como algo desincorporado, pois é inextricável da natureza dos nossos corpos e das experiências desses corpos.

A recente pesquisa cognitiva tem comprovado que os mesmos dispositivos neurais que nos permitem perceber o mundo e nos mover neste mundo também dão origem ao nosso sistema conceitual. E isso determina a natureza metafórica desse sistema, visto que a experiência sensório-motora e os conceitos (*concretos*) dela advindos se fundem e fertilizam – por meio de uma rede complexa de projeções metafóricas – nosso entendimento de outras experiências menos "concretas" (Johnson 1987, 2007; Lakoff 1988; Lakoff & Johnson 1980, 1999). Em outros termos, a razão não pode ser tomada como um traço transcendente de uma mente desincorporada; não é sequer uma condição essencialmente consciente, uma vez que a maior parte da atividade cognitiva é comprovadamente inconsciente, bem como emocionalmente comprometida. Entender a razão como um processo incorporado significa entender o papel do sistema sensório-motor na constituição de grande parte dos conceitos com os quais estruturamos nossas experiências ou com os quais produzimos conhecimento. O processo de raciocinar, de argumentar, de estruturar o conhecimento implica o uso de conceitos e requer o suporte do sistema neural. E é essa estrutura particular do sistema neural humano que determina quais conceitos podemos ter e, portanto, quais tipos de raciocínio podemos fazer (Edelman 1989; Lakoff & Johnson 1999). As ciências da mente vêm, portanto, colocando em questão a validade do entendimento da "razão" como faculdade autônoma, como um atributo humano independente das capacidades corporais do indivíduo, tais como seus modos de percepção e seu repertório de movimentos. Ou seja, nesse novo contexto teórico a razão usa e se constitui a partir dessas capacidades corporais. Assim, o dualismo cartesiano renovado pelos idealistas não é verificável; a razão surge *do* corpo, não o transcende, e por isso não pode ser autônoma, como propôs Kant. E se a razão é formada pelo corpo e por sua ação no mundo, é estritamente restringida pelos limites do nosso sistema conceitual. Os sentidos não são puramente objetivos ou determinados por um mundo externo, e como os sentidos nascem de nosso engajamento com o mundo, são fundados nas e pelas ações corporais.

4. Considerações finais

A presente discussão pretendeu ressaltar a relevância deste recente aporte das teorias cognitivas como fundamentação teórica da pesquisa musicológica, pois esta inédita contribuição metodológica na construção do conhecimento em música vem, finalmente, iluminando uma inversão de foco: de um objeto musical dotado de "estrutura autônoma" para a mente que produz sentido sobre o objeto. Mas aqui não estou referindo a mente que "representa" um mundo-objeto, e sim a mente-corpo

interagente com um mundo-objeto musical que lhe impõe suas limitações sensório-motoras, cognitivas e uma historicidade, assim como sofre as restrições advindas dos atributos configuracionais e das condições contextuais deste mundo-objeto musical. Dizer que os conceitos que produzimos no esforço de entendimento do fluxo musical – como em qualquer outro campo de experiência – são *incorporados* significa admitir que nosso sistema sensório-motor desempenha papel primordial na produção de tipos especiais de conceitos: conceitos aspectuais e espaciais. O modo como categorizamos o real é consequência de como somos cognitivamente incorporados.

O empreendimento teórico musical sobre o qual desenvolvo este estudo surgiu no mesmo período de emergência da chamada *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, que eu proporia reunir num contexto teórico admitido como "estruturalismo cognitivo" (McAdams & Bregman 1979; Krumhansl & Shepard 1979; Deutsch 1982; Lerdahl & Jackendoff 1983; Sloboda 1985; Rosner & Meyer 1986; Clarke 1987; Bharucha 1987; Deliège 1987; Zatorre 1988; Leman 1989, 1990). O presente trabalho, ao invés, está apoiado no paradigma não representacionista das ciências cognitivas contemporâneas, uma ciência cognitiva "incorporada": a corrente *enacionista*. O aporte de conhecimento oferecido pela já vasta literatura resultante dessa pesquisa cognitiva de fundo estruturalista—essencialmente representacionista e fortemente apoiada pela neurociência cognitiva—vem sedimentando ainda mais os fundamentos de que necessitamos para avançar no campo da semântica cognitiva da música. Entretanto, advirto que a investigação da experiência formal em música ainda não é plenamente satisfeita neste contexto paradigmático. Acredito que o investimento numa semântica musical *incorporada*, que mantenha uma rica interdisciplinaridade com a psicologia e a linguística cognitivas, representa uma etapa mais conclusiva do projeto vislumbrado por Hugo Riemann[6] (1905, 1914-15) em seu projeto final.

6 Em finais do século XIX, Riemann começava a se aproximar da emergente psicologia experimental e aderia, já no artigo de 1905, à teoria do filósofo e psicólogo Carl Stumpf (que publicara, de 1883 a 1890, os dois volumes de sua *Tonpsychologie*). Riemann pretendia desenvolver uma investigação da percepção e construir uma teoria da *representação mental do som*, que começou a esboçar sob o título *Ideen zu einer "Lehre von den Tonvorstellungen"* (*Ideias para um estudo sobre "a imaginação tonal*"). Nesse trabalho Riemann observou que desde seu projeto seminal, a tese intitulada *Musikalische Logik* (*Lógica musical)*, entendeu a escuta dos efeitos sonoros da música não como um processo passivo, mas como "manifestação das *funções* lógicas do intelecto humano". No entanto, salientava que as deficiências de uma teoria acústica para explicar a problemática da escuta musical, propriamente, o impediram de alcançar uma solução satisfatória para o problema.

No passado moderno, os músicos se esforçaram para traduzir teorias de outras áreas de conhecimento, aplicando-as diretamente a análises de processos criativos musicais de compositores, de *performers* e, mais recentemente, de simples ouvintes. Sem desconsiderar iniciativas relevantes empreendidas a partir de meados do século passado, é na virada dos anos 1980 para os 1990 que a musicologia passou a enfrentar, sistematicamente, o desafio de desenvolver modelos teóricos "residentes". Ou seja, embora interdisciplinares como condição radical de constituição, esses novos empreendimentos são originais no sentido de revelarem e se apoiarem em experiências específicas e mesmo exclusivas da nossa interação com a música. Como consequência do ultrapasse, ainda em andamento, da alteridade de perceptor e objeto de escuta musical (a condição tradicional de objetificação da expressão musical), a nova condição da ciência da música tem imposto a incorporação de novos aportes teórico-metodológicos à produção de conhecimento em processos criativos musicais, tais como sociológicos, antropológicos, psicológicos ou neurocientíficos.

Penso que a partir do completamento do projeto interdisciplinar da musicologia, incluindo definitivamente as ciências cognitivas contemporâneas, o desafio a ser enfrentado pela musicologia é o da superação da incomunicabilidade entre os "dialetos epistêmicos" então desenvolvidos, de modo a podermos reinaugurar este campo de investigação.

Referências

Bharucha, Jamshed J. 1987. "Music Cognition and Perceptual Facilitation: A Connectionist Framework". *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 5/ 1: 1-30.

Bregman, Albert S. 1999. *Auditory Scene Analysis:* The Perceptual Organization of Sound. Cambridge: MIT Press.

Brentano, Franz. [1874] 1995. *Psychology from an Empirical Standpoint*. New York: Routledge.

Capellen, Georg. 1901. "Die Unmöglichkeit und Überflüssigkeit der Dualistischen Molltheorie Riemann's". *Neue Zeitschrift für Musik* 68: 529-619.

Clarke, Eric F. 1987. "Categorical Rhythm Perception: An Ecological Perspective". In Alf Gabrielsson (Ed.), *Action and Perception in Rhythm and Music.* Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music.

Comte, Auguste. [1842] 2000. "Course of Positive Philosophy". In Harriet Martineau (Ed.), *The Positive Philosophy of Auguste Comte*. Kitchener, Ontario: Batoche Books.

Deliège, Irène. 1987. "Grouping Conditions in Listening to Music: An Approach to Lerdahl and Jackendoff's Grouping Preference Rules". *Music Perception*, 4: 325-360.

Descartes, René. [1637] 1996. *Discurso do método.* (Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira). São Paulo: Martins Fontes.

Deutsch, Diana. 1982. "Grouping Mechanisms in Music". In: Diana Deutsch (Ed.), *The Psychology of Music*. New York: Academic Press, 99-134.

Gadamer, Hans-Georg. [1960] 1997. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. (Trad. Flávio Paulo Meurer). Petrópolis: Vozes.

Galilei, Galileu. [1634] 1966. "Le Mecaniche". In: Marin Mersenne (Ed.), *Les Mechaniques de Galilée*. Paris: PUF.

Gibson, James J. 1977. "The Theory of Affordances". In: Robert Shaw and John Bransford (Eds.), *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology*, 67-82. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.

_____. 1979. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin.

Hanslick, Eduard. [1854] 1989. *Do belo musical: Uma contribuição para a revisão da estética musical* (Trad. Nicolino Simone Neto). Campinas: Editora da Unicamp.

Hegel, Georg W. F. [1807] 1992. *Fenomenologia do espírito.* (Trad. Paulo Meneses). Petrópolis: Vozes.

_____. [1835] 1993. *Estética.* (Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino). Lisboa: Guimarães Editores.

Heidegger, Martin. [1927] 1995. *Ser e tempo*. (Trad. Márcia de Sá Cavalcante). Petrópolis: Vozes.

Husserl, Edmund. [1911] 1965. "Philosophy as Rigorous Science". (Trad. Quentin Lauer). In: *Phenomenology and the Crisis of Philosophy,* 69-147. New York: Harper Torchbooks.

_____. [1913] 1992. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofia fenomenológica*. (Trad. José Gaos). México: Fondo de Cultura Económica.

_____. [1917] 1981. "Pure Phenomenology, its Research Domain and its Method". In: Peter McCormick and Frederick A. Elliston (Eds.), *Husserl: Shorter Works.* (Trad. Robert W. Jordan). Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.

Johnson, Mark. [1987] 1990. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.

Kant, Immanuel. [1790] 1995. *Crítica do juízo.* (Trad. Valério Rohden e Atónio Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Krumhansl, Carol & Roger N. Shepard. 1979. "Quantification of the Hierarchy of Tonal Functions within a Diatonic Context". *Journal of Experimental Psychology - Human Perception and Performance,* 5: 579-594.

Lakoff, George. 1987 *Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.

Lakoff, George & Mark Johnson. 1980. *Metaphors we Live by*. Chicago & London: University of Chicago Press.

_____. 1999. *Philosophy in the Flesh:* The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York: Basic books.

Leibniz, Gottfried W. [1689] 1896. *New Essays Concerning Human Understanding.* (Trad. Alfred Gideon Langley). New York: The Macmillan Company.

Leman, Marc. 1989. "Symbolic and Subsymbolic Information Processing in Models of Musical Communication and Cognition". *Interface - Journal of New Music Research* 18: 141-160.

_____. 1990. "Emergent Properties of Tonality Functions by Self-Organization". *Interface - Journal of New Music Research* 19: 85-106.

Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. 1983. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge, MA: MIT Press.

Locke, John. [1689] 1825. *An Essay on Human Understanding*. London: Thomas Tegg.

Lyotard, Jean-François. *A Fenomenologia*. (Trad. Armindo Rodrigues). Lisboa: Edições 70.

McAdams, Stephen & Albert S. Bregman. 1979. "Hearing Musical Streams". *Computer Music Journal*, 3/4 (Dec., 1979): 26-43+60

Merleau-Ponty, Maurice. [1945] 1994. *Fenomenologia da percepção*. (Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes.

Newton, Issac. [1687] 1974. *Mathematical Principles of Natural Philosophy*. (Trad. Andrew Motte & Florian Cajori). Berkeley: University of California Press.

Nogueira, Marcos. 2004. *O Ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

_____. 2009. "Da Ideia à experiência da música". *Claves*, 7: 7-22. João Pessoa: UFPB.

_____. 2010. "Condições de um formalismo musical contemporâneo". *Música em Perspectiva*, 3/2: 111-137. Curitiba: UFPR.

_____. 2014. "Música na carne: O caminho para a experiência musical incorporada". *Música em Contexto*, VIII/1: 92-119. Brasília: Universidade de Brasília.

_____. 2015. "Forma musical: um projeto inconcluso". In: Antenor F. Corrêa (Ed.), *A Mente musical em uma perspectiva interdisciplinar*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 49-96.

Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Riemann, Hugo. [1873] 2000. "Musical Logic: A Contribution to the Theory of Music". (Trad. Kevin Mooney). *Journal of Music Theory* 44/1: 100-126.

_____. [1893] 1895. *Harmony Simplified or the Theory of the Tonal Functions of Chords*. Trad. H. W. Bewerunge. London: Augener Ltd.

_____. [1905] 2011. "The Problem of Harmonic Dualism: A Translation and Commentary". (Trad. Ian Bent). In: Edward Gollin & Alexander Rehding (Eds.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*. New York: Oxford University Press.

_____. [1914-15] 1992. "Ideas for a Study on the Imagination of Tone". (Trad. Robert Wason & Elizabeth West Marvin). *Journal of Music Theory* 36/1: 69-79.

Rosner, Burton S. & Meyer, Leonard B. 1986. "The Perceptual Roles of Melodic Process, Contour, and Form". *Music Perception*, 4: 1-40.

Schopenhauer, Arthur. [1819] 1969. *The World as Will and Representation.* (Trad. E. F. J. Payne). New York: Dover Publications.

Sloboda, John. A. 1985. *The Musical Mind.* Oxford: Clarendon Press.

Stumpf, Carl. 1883-90. *Tonpsychologie*, Leipzig: Hirzel.

Talero, Maria L. 2012. "Joint Attention and Expressivity: A Heideggerian Guide to the Limits of Empirical Investigation". In Julian Kiverstein e Michael Wheeler (Eds.), *Heidegger and Cognitive Science*, 246-275. New York: Palgrave Macmillan.

Zatorre, Robert. 1988. "Pitch Perception of Complex Tones and Human Temporal-Lobe Functions". *Journal of the Acoustical Society of America*, 84: 566-572.