



---

**Artigo:** Uma musicologia audiotátil

**Autor(es):** Vincenzo Caporaletti

**Fonte:** *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, Abril 2018

**Publicado por:** Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotailes (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

**Stable URL:** <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>

---

A *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiotailes* (RJMA) é uma revista acadêmica multilíngue, on-line de publicação anual. Este número da RJMA apresenta-se na forma de quatro 'Cadernos', contendo, cada um, todos os artigos em uma língua, respectivamente francês, italiano, português, inglês. Cada Caderno é identificado pelo acrônimo RJMA seguido do título da revista na língua correspondente.

Os Cadernos são disponíveis on-line em: <http://www.iremuscnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiotailes>.

O Caderno em Português da RJMA nº 1 foi produzido em parceria com o [\[eMMa\] – Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil](#), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES, Brasil), no âmbito do Projeto de pesquisa MBPAT 6751/2016.

**Como citar este artigo:**

CAPORALETTI, Vincenzo, "Uma musicologia audiotátil", trad. de Fabiano A. Costa e Patrícia de S. Araújo, *RJMA – Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, nº 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1-17. Disponível em: <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/08eefd43>.

---

# Uma musicologia audiotátil

Vincenzo Caporaletti

---

Se há um consenso hoje no fragmentado horizonte de subcampos disciplinares em que o discurso musicológico se representa neste começo de século XXI, este diz respeito à inabalável convicção da intrínseca natureza antropológica e social do conjunto de repertórios, práticas, textos, formas, comportamentos, objetos e esferas conceituais da fenomenologia do devir cultural que se relacionam com a noção de música. Uma consequência desta aquisição – que historicamente já pode ser considerada incorporada, pois remonta às instâncias críticas da primeira etnomusicologia<sup>1</sup>, e em seguida da própria antropologia musical, que é propagada com a *New Musicology* dos anos 1980 – foi a crítica radical de um modelo de musicologia positivista de inspiração adleriana. Tal modelo identificava o texto musical da partitura como lugar eletivo da negociação do significado e dos significantes, no seio de uma ideologia da obra de arte<sup>2</sup>. Este estatuto era absorvido através das escalas de valor e das instituições canonizantes que articulavam o campo do conhecimento musical com critérios hoje reconhecidos como constituintes de atos autenticamente políticos<sup>3</sup>. Sobre tais questões existe uma ampla literatura produzida ao longo dos últimos trinta anos, com contribuições decisivas sobre as frentes antropológicas<sup>4</sup> e sociológicas<sup>5</sup>, ou ainda no âmbito da musicologia crítica<sup>6</sup>.

O bode expiatório de todo este fervor iconoclástico foi, por uma série articulada de razões, a análise musical. A principal razão deste receio foi o fato de que a análise surgia como a expressão eletiva das emergências ideológicas das mais importantes tradições de pensamento da modernidade. As críticas fundamentais face à uma confiança positiva nos valores heurísticos das diferentes metodologias historicamente acreditadas; de uma pretensa objetividade analítica; ou ainda, ao ceticismo sob o qual esta possibilidade de uma *thick description* a partir da partitura – sem contar a crítica do texto em si e de suas pretensas hegemonias – se concentraram sobre o plano técnico-operativo, em duas direções específicas.

Em primeiro lugar encontra-se o fato de que a análise musical é sempre a decodificação de uma partitura, de signos escritos sobre um papel, isto é, de um objeto bidimensional não consubstancial em relação ao objeto propriamente musical, o qual consiste de ondas sonoras, e que se instancia na *Lebenswelt*. O trabalho analítico seria afetado, neste sentido, de uma sorte de *impotentia coeundi*, fracassando assim em sua tentativa de entrar em contato com uma substância real, de tomar o objeto em si. Por outro lado, a análise, em seu processo de segmentação do

---

<sup>1</sup> Alan Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964; *Id.* “Definition of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’. A Theoretical-Historical perspective”, *Ethnomusicology*, n° 21, 1977, p. 189-204. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973. Steven Feld, “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, p. 383-409.

<sup>2</sup> Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (Rev. Ed. 2007).

<sup>3</sup> Philip V. Bohlman, “Musicology as a Political Act”, *Journal of Musicology*, n° 11, 1993, p. 411-436.

<sup>4</sup> Georgina Born, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.

<sup>5</sup> Tia DeNora, *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003; *Id.*, “Musical Practice and Social Structure: A Toolkit”, dans Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 35-56.

<sup>6</sup> Nicholas Cook e Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.

texto, revela o teor arbitrário da subjetividade intrínseca e inelutável inerente à escolha partitiva: ela mostra enfim os sintomas de uma *impotentia generandi*, incapaz de extrair, de gerar significações credíveis, mas apenas fantasmas semânticos, como resultado de escolhas *a priori* não motivadas nem convincentes. Em outras palavras: não caracterizadas pela necessidade. É neste sentido que a análise musical compartilharia (de fato revelaria paradigmaticamente) a natureza intrinsecamente errática de cada escolha interpretativa, e esta nunca é realmente conectada a um núcleo sólido que poderia controlar motivadamente os dispositivos semânticos, e é inevitavelmente associada aos caprichos fortuitos e inconstantes do *astrus* hermenêutico e da faculdade construtiva igualmente polimorfa da linguagem (voltaremos a discutir este ponto no final deste ensaio). Uma fina linha separa esta posição da crença de que a análise da matéria musical parece ter sido substituída totalmente por um exercício puramente hermenêutico, liberado das ligações arrogantes e inúteis de um *control object* musical coercitivo e limitativo.

Este alargamento do musical, até a sua identificação como fato eminentemente e empiricamente<sup>7</sup> antropológico em suas condições políticas, econômicas, culturais e sociais, representa sem dúvida alguma um avanço na tomada de consciência musicológica. Mas como aponta Georgina Born, ao se referir à musicologia histórica, tal avanço não se trata somente de uma *practice turn*<sup>8</sup> da descoberta da dimensão performativa. O problema ao qual nos referimos, se é que realmente se trata de um problema, é que uma tal orientação inteiramente culturalista ainda deve expressar sua total potencialidade, conduzindo assim à resultados coerentes com suas premissas<sup>9</sup>. Esta visão deve dar ainda um passo adiante garantindo uma nova possibilidade epistemológica para o estudo dos fenômenos musicais, para não recair em suas próprias tendências essencialistas da inscrição dos códigos disciplinares, como denuncia Bohlman. Em outros termos, deve penetrar no núcleo próprio da teoria musical. Para isso, entretanto, deve considerar os desenvolvimentos recentes da pesquisa.

Uma perspectiva inovadora, para todo o campo composto pela pesquisa e debates sobre a música, pode advir dos estudos sobre as tradições do jazz e do rock, as quais deram origem a este campo de pesquisa que, desde alguns anos, se identifica como *Teoria das músicas audiotáteis* ou *Teoria da formatividade audiotátil*<sup>10</sup>. Este modelo não se limita a colocar um acento sobre as mediações antropológicas e cognitivas, sob a base das aquisições recentes das neurociências. Ele vai além teorizando o *princípio audiotátil* (PAT) e colocando em causa as bases epistemológicas, as quais estavam fundadas sobre a estrutura do pensamento científico ocidental, (não somente, diga-se de passagem, no que concerne a musicologia), e (re)introduzindo o Sujeito no lugar geométrico de onde ele havia sido retirado pela herança platônico-cartesiana, no caso, a própria teoria musical<sup>11</sup>.

Mas retomemos, sinteticamente, à maneira como esta reviravolta epistemológica ocorre, e como novas bases podem ser lançadas à este discurso, disciplinarmente fragmentado e pouco comunicativo em seu seio, que mapeiam o atual campo da musicologia.

## 1. Algumas Referências da Teoria das Músicas Audiotáteis

Uma boa maneira de definir esta problemática é a partir da seguinte questão: por que razão histórica a teoria ocidental e a prática musical de matriz notacional tal como ela se formalizou,

<sup>7</sup> Eric Clarke e Nicholas Cook (eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.

<sup>8</sup> Cf. G. Born, “For a Relational Musicology...”.

<sup>9</sup> Cf. P. Bohlman, “Musicology as a Political Act...”.

<sup>10</sup> Cf. Vincenzo Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005; *Id.*, *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007; *Id.*, *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.

<sup>11</sup> Esta é uma condição que, excedendo nossa aplicação em âmbito teórico musical, caracteriza muitos aspectos do pensamento contemporâneo: na perspectiva do “pensamento complexo” de Edgar Morin, apenas pra citar um exemplo, a oposição entre Sujeito e Objeto é dissolvida enquanto o acento é posto em sua inseparabilidade do observador em relação ao sistema observado: é exatamente o que acontece na experiência do *groove*.

não levaram em conta a particularidade formativa e energética desta dimensão que no jazz e no rock chamamos de “groove”? Do mesmo modo, um conceito como o de *entrainment*<sup>12</sup> não explica suficientemente as noções etnoteóricas como as de “drive” ou “feeling” no sentido de “sentimento do som” em sua própria natureza existencial que articula o sopro groovêmico.

É uma questão em que no mínimo os termos fundamentais se precisam com os conceitos histórico-filosóficos<sup>13</sup>. Lembremos que o processo teórico que levou ao sistema da teoria musical ocidental, *medium* cognitivo ancípite que encontra o seu complemento no código semiográfico, se realizou no seio de uma evolução histórica moderna que viu o método científico configurar-se e sediar-se no centro do pensamento ocidental. No âmbito desta visão, como pontuou Jasper e também Heidegger<sup>14</sup>, configurou-se um modo particular de estruturação e organização da realidade fundado sobre o “pensamento calculante”, sobre a pré-constituição dos dados da previsibilidade antecipadora do *ente*, e em seguida verificada por prova experimental. Com este fim, deveria se constituir uma fundação cisão fundadora, entre Sujeito e Objeto, de sorte que este último possa se dar em sua objetividade, não “perturbada” pela subjetividade agente, de maneira que pudesse resolver-se em conceitos matemáticos que fizessem os “visíveis” complicados e diferenciados, dos “invisíveis” simples. Esta pré-constituição particular, no caso da teoria musical, é de grande importância: o *medium* da linguagem condiciona o pensamento, como já demonstrado por, dentre outros, Wittgenstein e Heidegger (e de uma outra maneira, Saussure). Assim, os princípios imanentes da codificação teórico-musical são ligadas às práticas criativas, tornando-se delas uma emanção<sup>15</sup>.

Ora, esta objetiva posição “diante de” (*ob-jectum*, em alemão *Gegen-stand*) do Objeto, é congruente com o processo de evaporação da plenitude do vivido, da desintegração das inflexões irreduzíveis e das declinações da singularidade criativa, e é profundamente devedora da sistematização teórica das diferentes escolas e tendências da teoria musical ocidental<sup>16</sup>. Além disso, é ativada uma homologia estrutural na mesma estrita natureza alográfica<sup>17</sup> que a música de arte assumiu com a cisão entre o compositor e o executante, estabelecida pela própria tecnologia da escritura ocidental. Que estas condições sejam estritamente congeniais ao *ethos* da música moderna é uma constatação elementar da antropologia musical.

As estruturas harmônicas e as normas de condução das partes na música da tonalidade harmônica são objetivações compreensivas em si mesmas<sup>18</sup>. Mais precisamente, estas “estruturas” são uma implementação natural da racionalidade cartesiana-leibniziana; portanto, a notação musical comporta, em sua própria funcionalidade estrutural, esta particular modalidade

<sup>12</sup> Justin London, *Hearing in Time*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2012, p. 6-7; 12-16.

<sup>13</sup> Para um tratamento aprofundado desta questão, cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

<sup>14</sup> Cf. Karl Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950; *Id.*, *Psicopatologia Geral*, 2 volumes, 8ª edição, São Paulo, Atheneu Editora, 2000; Martin Heidegger, *Caminhos de Floresta*, tradução de Irene Borges Duarte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 3ª edição, 2014; *Id.*, *O Princípio do Fundamento*, tradução de Jorge Telles Menezes, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.

<sup>15</sup> No que concerne a dinâmica musical entre teoria e prática, se é verdade que a prática sempre precede a teoria, deve-se na mesma medida admitir que, uma vez solidificada, uma fase teórica influencia a prática criativa consecutiva. Quanto ao condicionamento linguístico do pensamento, deve-se lembrar como os recentes desenvolvimentos da ciência cognitiva tendem a acentuar uma “zona franca” da cognição independente dos processos linguísticos (por exemplo em certos aspectos específicos da categorização).

<sup>16</sup> Em Borio “Free Forms in German Music Theory and the Romantic Conception of Time” in G. Borio and A. Carone (eds.), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, London, Routledge, 2018, pp. 62-84, é retracado o esforço que a teoria musical da escola alemã em particular produziu em sua tentativa de reconciliar a subjetividade com os valores que dela emanam no processo improvisativo, com uma visão ancorada na objetividade da textualização composicional, procurando (em vão, dado o tipo de cognição de “matriz visiva”, diríamos nós) uma *Zusammenhang* de tipo sintagmático-linear (a não ser que se encontre a *ratio* nos valores sub-segmentados e “autográficos”, no sentido de Nelson Goodman, *The Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill, 1968, p. 113, como penso que este advém o groove).

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Estas “estruturas” são auto-fundadas, são as *Gestaltens* inervando e irradiando a matriz visual.

de organização do “racional”, com as formas a priori kantianas de espaço e tempo que formalizam solidamente, e respectivamente, as alturas e as durações. São estas as fundações “fortes”, mensuráveis e objetiváveis, sobre as quais o código da notação se constituiu como modelo cognitivo, e é através deste modelo que o pensamento musical estruturou-se e adaptou-se, extraíndo critérios de valoração estética de mesma natureza ao longo de sua progressiva implementação na fase histórica clássico-romântico-modernista<sup>19</sup>. No entanto, com esta orientação confiou-se à errática processualidade histórica a tarefa de avaliar performativamente a “qualidade secundária” dada pelos parâmetros tímbricos, dinâmicos, agógicos, suprasegmentados em geral (e identificando estilos interpretativos/executivos no caso reconduzidos aos limites do sistema linguístico). Isto sem mencionar, finalmente, o eclipse histórico, neste processo, da formatividade improvisativa, que envolve todas estas problemáticas colocando em jogo o conceito de objetivação para o aspecto criativo e para a macroforma.

Mas como reverter esta cisão originária e recuperar, no plano teórico, a dimensão dramática e existencial do Sujeito, tão pertinente nos repertórios do rock e do jazz dos quais nos ocupamos aqui? A pista é indicada por Karl Jaspers quando este se refere à “presença originária”. Transportando tal perspectiva à música, esta última não se configuraria mais, *em sua própria representação teórica*, como Objeto, como dado reificado, quantificado e matematizado pela teoria musical ocidental, carregaria o sentido próprio de uma disposição através da qual “[...] por observação, o objeto não é mais uma coisa, mas uma relação Sujeito-Objeto (*Subjekt/Objekt/Verhältnis*) em seu conjunto”<sup>20</sup>. Aplicando portanto uma forma de conhecimento/experiência fenomênica à mediação psicocorpórea preeminente dos processos musicais, por exemplo com a afirmação formativa concreta e estética dos indutores da energia sensório-motora-afetiva, não controláveis por uma atitude intencional/racional. Estes fenômenos sensório-motores tornaram-se possíveis apenas com a liberação do sentido do tempo e da pulsação que os governam pelos vínculos exossomáticos objetivantes<sup>21</sup>, resultando da reificação quantitativa e mecânica do tempo operada pela geometrização moderna da sensação, mas religando o fator pulsivo, em seu próprio substrato métrico<sup>22</sup>, ao vivido fenomenológico do corpo, inserindo-o na ordem vital e energética dos ritmos naturais.

Nesta perspectiva alternativa tudo muda: o conceito de métrica e os de pulsação e reagrupamento rítmico adquirem uma ressonância existencial, acústica e incorporada. Uma das consequências mais surpreendentes sobre o plano técnico é que a métrica como conceito abstrato, matematizado e monovalente desaparece para dar lugar à “polissemia” métrica (um caso universalmente notável nas músicas pop, rock, jazz, world, etc., e a sobreposição de dois compassos 4/4 deslocados por uma semínima para configurar o que se chama de *backbeat*, no qual, em sua forma básica, o ritmo harmônico designa uma métrica e a caixa da bateria marca os acentos fortes da outra métrica deslocada, seguindo um modo primordial de identificação somática da pulsação através das orientações complementares de escanção dos membros superiores e inferiores ou da bilateralidade corporal)<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> Raciocinando sempre em termos de *ideal-type* e por categorizações largas. O mais interessante aqui, além das evidentes e macroscópicas diferenciações linguísticas, é o modelo cognitivo subjacente à experiência musical identificada nesta periodização historiográfica, em termos de antropologia cognitiva.

<sup>20</sup> K. Jaspers, *Psicologia delle visioni del mondo...*, p. 33.

<sup>21</sup> Este processo vale, seja para a representação teórica, seja para a prática executiva que dela deriva-se, tendo em conta a nossa hipótese mediológica, pela qual a lógica interna da representação, de sua linguagem, vincula e permeia as mensagens geradas.

<sup>22</sup> Evidentemente, esta particular dinâmica processual (que, como veremos, reconduz à noção de *princípio audiotátil*) é ativa também nas estruturas não métricas, como testemunham os inúmeros exemplos nas tradições musicais (*avaz* na música iraniana, *ālāp* na tradição hindustani, *taqsīm* no mundo árabe, senão na *free music* europeia et na música aleatória). Nesses casos é sempre funcional a prerrogativa existencial, sob a forma de produção idiossincrática do som, de inscrição gestual, na projeção de sua intencionalidade agente na macroforma da criação em tempo real.

<sup>23</sup> Cf. Vincenzo Caporaletti, “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio”, *Ring Shout – Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, p. 77-112.

Do ponto de vista epistemológico, o centro deste raciocínio consiste em objetivar, particularmente no nível *poiético*, os valores preeminentes da *criação e elaboração musical*, não como propriedades extrínsecas e estruturais<sup>24</sup>, como o faz a implementação dos *schèmes de relation d'ordre*<sup>25</sup>, segundo o modelo da teoria musical ocidental, mas nas expressões e instanciações do sujeito existencial, de seu vivido, entendido como um todo, com o fenômeno que tenta objetivar, na linguagem próprio do corpo na dimensão temporal dos *schèmes d'ordre*<sup>26</sup>. Aqui, acentua-se o fator sensorio-motor, conjuntamente à noção africana-americana de “*feeling*”, entendida como ressonância interior do sentimento formal, à personalização dos parâmetros sonoros, à inflexão idiossincrática que destaca e forma subjetivamente a substância fônica, rítmica e tímbrica. Todas as qualidades fundadas em substância sobre a negação da concepção nuclear/discreta da nota/som, entendida como ponto geométrico de um campo (tonal) cartesiano cuja perfeição sonora clássica representa a homóloga essência eidética na esfera pura da abstração.

Mas continuemos nossa investigação no sentido específico do fator sensorio-motor. Nós vimos que o código/modelo cognitivo que emana da notação e da teoria musical da qual ele é a expressão – que nós denominamos *matrix visiva*<sup>27</sup> – trata matematicamente a altura e a duração do som (e esta condição permanece igualmente no serialismo multi-paramétrico e em sua presunção de um isomorfismo entre altura e duração)<sup>28</sup>. De tal forma que renuncia-se à formalização e à legalização das qualidades expressivas do sujeito existencial do qual estamos tratando, incluindo os valores estéticos que daí derivam, ao deixá-los de lado epistemologicamente como qualidades contingentes e “secundárias” (à exemplo, com diria Kant, do “vinho das Canárias, com o qual não se pode fazer ciência”).

Ao contrário, na nova perspectiva aqui proposta, a pulsação não é mais representável<sup>29</sup> como uma sucessão objetiva *simples* na perspectiva científico-matemática, e de fato subordinada ao desenvolvimento melódico-harmônico. Em uma ordem das coisas onde a “qualidade secundária” é finalmente resgatada – graças, como veremos, à tecnologia de fixação do som – tornando-se, sobre o campo de batalha fenomenológico, objetos epistemológicos com direito à

<sup>24</sup> “Extrínsecas e estruturais”, posto que as estruturas da teoria musical (harmônicas, escalares, modais, etc.) são extrínsecas enquanto fora do Sujeito, por definição, como por exemplo, as noções da geometria euclidiana. O tempo vivido ou a identidade do Sujeito – através do PAT – não o influencia em sua substância “estrutural”. Por outro lado, o tempo influencia as modalidades do Ser como o groove, ou o feeling (no sentido que o jargão jazzístico dá a este termo) que, sem o Sujeito e o tempo vivido não possuem relevância ontológica, e que em cada caso não podem ser reduzidos à estrutura.

<sup>25</sup> “Os *schèmes de relation d'ordre* organizam a lógica da sucessão em um tempo contenedor independente dos eventos contidos. Cada evento, cada nota ou acorde, por exemplo, tem seu lugar definido em relação ao conjunto de outros eventos, isto é, definidos por uma sintaxe” [“Les *schèmes de relation d'ordre* organisent la logique de la succession dans un temps contenant indépendant des événements contenus. Chaque événement, chaque note ou accord par exemple, voit sa place définie par rapport à l'ensemble des autres événements, c'est-à-dire par une syntaxe [...]”]. (Michel Imberty, “Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années”, *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 93-110, 103).

<sup>26</sup> “Os *schèmes d'ordre* constituem o conjunto das intuições que o sujeito tem das sucessões temporais sem que tenha consciência dessas sucessões. Trata-se portanto de intuições de natureza sensorio-motoras ou representacionais cujos conteúdos são indissociáveis das sequências ordenadas, em si”. [“Les *schèmes d'ordre* constituent l'ensemble des intuitions que le sujet a des successions temporelles sans qu'il ait conscience des éléments constitutifs de ces successions. Il s'agit donc d'intuitions de nature sensorimotrices ou représentationnelles dont les contenus sont indissociables des séquences ordonnées elles-mêmes”]. *Ibidem*. [nossa tradução]

<sup>27</sup> V. Caporaletti, *I processi improvvisativi...*; *Id.*, *Swing e Groove*.

<sup>28</sup> Este pressuposto sanciona a espacialização completa do tempo, o último destino de uma tendência inaugurada com a estruturação cartesiana do sistema de notação ocidental de referência simbólica (cf. Ter Ellingson “Notation”, In: Helen Myers, (ed), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, p. 153-164), nos dois eixos do espaço-tempo correspondendo às alturas e às durações.

<sup>29</sup> E portanto, poderíamos dizer “não mais perceptível e instanciável/realizável como uma *simples* sucessão”. Se é verdade que o sistema de representação guia e orienta a percepção: como diz Ernst Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], New York-London, Phaidon, 2014, p. 91 : “o artista tende muito mais a ver aquilo que pinta, do que pintar aquilo que vê”.

um estatuto próprio e intrínseco, ao invés de um derivativo, a pulsação aparece como um *quid* energético de valor próprio, intrinsecamente “motivado”, como *analogon* direto (ou como modalidade fractal, autosssemelhante) da temporalidade do vivido existencial. Este transcende os momentos da sequência<sup>30</sup> projetando-os em um *plano ulterior*, não mais rítmico-métrico (consequentemente não mais de competência unívoca da teoria musical) mas identificando uma inspiração contínua sensório-motora que, desde então, assume um valor estético (eu diria também verdadeiro) em si.

Cada músico tem uma maneira de exprimir este fervor energético, uma maneira idiossincrática de “manter o tempo” mesmo que em uma simples articulação, ou ainda em sua mera sugestão, induzindo-a com alusões cheias de conhecimento com realizações fônicas diretamente dependentes de seu próprio *habitus* corpóreo. Esta é a pré-condição teórica de uma construção pulsiva que carrega em si a característica existencial do vivido, do Ser-aí do Sujeito que se faz Objeto, por isso indissociável, ao menos no plano teórico, de uma representação que funde Sujeito-Objeto-Relação: defino a imagem desta articulação existencial, implícita ou explícita, como *continuous pulse*<sup>31</sup>. E deste novo núcleo teórico de *continuous pulse* (a qual, não se nomeia “a” *continuous pulse* mas “uma” *continuous pulse*, aquela, ativada por Elvin Jones, ou os diversos Elvin Jones em diferentes momentos de uma jornada, ou por John Bonham ou ainda os arpejos de Bob Dylan, ou que o toque da guitarra rítmica de Keith Richards, etc.) se destacam, na dimensão executiva, os fenômenos sensório-motores ativados pelos *neurônios-espelho* no nível de reagrupamento, a exemplo da figuração rítmica de superfície, e nos interstícios estruturais onde acontece o jogo das *participatory discrepancies*<sup>32</sup>. Certamente, todo este discurso pode se estender aos outros aspectos do som, como timbre, dinâmica, etc., compreendendo também as expressões nas quais não há uma intenção pulsiva isocrônica ou inter-reguladora.

Se não há *continuous pulse*, explícita ou implícita – se não há sua representação psicológica e cultural (mesmo tácita), e por consequência o conhecimento poiético que decorre disto – mas simplesmente a “pulsação” da teoria musical convencional, os fenômenos sensório-motores não se constituem, ou são *toto genere* diferentes e significativos. Esta especificidade groovêmica deve se situar no nível mais intangível, dado no “movimento” particular interno de um simples arpejo de guitarra até as estratificações polirrítmicas de um James Brown ou de um Sly and the Family Stone ou ainda nos discos Columbia de Herbie Hancock em meados dos anos setenta<sup>33</sup>. Estes últimos exemplos solicitam, sem nenhuma dúvida, uma extraordinária resposta corporal, instituindo este fator sensório-motor, centrado em si, como veículo primário da mensagem. Por um outro lado, isso não impede que a cinética groovêmica seja observável em outros contextos: por exemplo, para o rock progressivo, no solo de Martin Barre em “Aqualung”<sup>34</sup>. Esta cinética groovêmica contribui ativamente para decifrar, no plano semântico, a atmosfera obscura da música (esclarecendo a ideia que o velho, bruto e tosco Aqualung é no fundo somente a outra face repugnante da burguesia hipócrita). E citando um outro trabalho musical gravado ao mesmo tempo que o anteriormente mencionado (em um estúdio de gravação adjacente), consideremos a universalmente conhecida entrada de bateria de John Bonham aos 4’18” de “Stairway to Heaven”<sup>35</sup> na qual a atitude ligeiramente depulsiva<sup>36</sup>, a decalagem ao mesmo tempo existente e

<sup>30</sup> Os “momentos” são aqueles do toque, do som explicitado na sequência escansional; a sequência é aquela das impulsões (teóricas). Cf. a discussão entre A. M. Dauer e G. Kubik, de 1963, em V. Caporaletti, *Swing e Groove*., p. 106 *et seq.*

<sup>31</sup> Nesse caso a formulação anglofônica é motivada pela homenagem à David Epstein, que utilizou este termo em David Epstein, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979, se bem que numa acepção diferente da minha.

<sup>32</sup> Charles Keil, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, nº 3, 1987, p. 275-284.

<sup>33</sup> Cf. por exemplo, Herbie Hancock, *Headhunters*, LP Col KC32731, 1973.

<sup>34</sup> Jethro Tull, “Aqualung”, LP Chrysalis/Island Records, ILPS 9145, 1971.

<sup>35</sup> Led Zeppelin, “Stairway to Heaven”, in s.t. ma [IV], LP Atlantic 2401012, 1971.

<sup>36</sup> V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

assertiva em relação à linha particular da *continuous pulse* (se notarmos bem, funcional até este momento sem nenhuma intervenção de instrumentos percussivos) é próximo de restituir tangivelmente um sentido de fadiga titanésca e de desilusão, impregnada entretanto de um imperativo categórico, no acesso aos pináculos da transcendência<sup>37</sup>.

Em definitivo, aquilo que, no imaginário coletivo e em uma grande parte da literatura científica especializada, foi batizada de “groove”, é somente um epifenômeno<sup>38</sup>, o caso mais aparente de um fator estrutural sensório-motor, endêmico e substancial ao nível mais profundo em todas as músicas de tradição rock e jazz (mas certamente também na world music), e que manifesta diversos graus e modalidades de intensificação perceptiva e de finalização estética. Mas reduzir o fenômeno do *groove*, sobre o plano receptivo, à específica finalidade *dance music*, é correr o risco de compreender apenas uma parte, mesmo que, digna a desconsideração do problema, ao prejuízo de toda uma série de instâncias esteticamente reveladoras que caracterizam a natureza simbolista de muitas das músicas da tradição do rock fundado sobre a *continuous pulse* (inclusive, dando razão implicitamente aos detratores da música “vulgar, não-culta”, que reservam à grande arte ocidental a jurisdição sobre esta esfera do espírito: mas eu não me ocupo aqui da estratégia ou da dinâmica da política cultural)<sup>39</sup>.

As noções de *continuous pulse* e de groove são somente exemplos, mas se revelam particularmente úteis para introduzir finalmente o ponto central da nossa discussão: a possibilidade, à qual nós nos referimos aqui, de uma integração da teoria musical. Como descrever esta dimensão existencial que entra de pleno direito na teoria ao invés de ficar de fora? Como descrever essa modalidade psicofísica específica, seja ela poiética seja ela receptiva sobre a qual nós nos debruçamos, e sobretudo sua qualidade de *medium* cognitivo que induz uma concepção/percepção da música e da vida completamente específica, e que caracteriza tão profundamente as linguagens do rock, do jazz, da world music, e do pop?

A este fundamento eu denominei *princípio audiotátil* (PAT) – no sentido simbólico da percepção tanto auditiva quanto tátil – distinto do arquétipo “visivo”, enquanto fator identificando duas modalidades específicas e conexas nas quais a experiência cognitiva musical do Sujeito se explica, independentemente dos critérios normocêntricos (ativos por exemplo na concepção da *lingua* saussuriana ou da teoria musical ocidental)<sup>40</sup> e dos sistemas exossomáticos de codificação textual (como a notação), evocando-as sob a jurisdição propriamente “formadora da experiência”. Mas eu empreguei este neologismo também por outra razão. Em sua constituição semântica, efetivamente, além da marca da “tutilidade” encontra-se aquela da “(tecnologia) áudio”. Estas duas categorias, sob as formas “mediológicas” respectivamente de *princípio audiotátil* (PAT) e de *codificação neaurática* (CNA), são evocadas para constituir os pilares da *Teoria da formatividade audiotátil*, modelo taxonômico que organiza a especificidade das *músicas audiotáteis* – as

<sup>37</sup> Hoje nós podemos documentar esta separação, esta defasagem temporal [cf. *Ibid.*, p. 248 *et seq.*] e as características dinâmico-tímbricas imbrincadas, presentes nas próprias manifestações sonoras do groove: mas se nós não as inserimos neste horizonte de reflexão, seria como ter as imagens detalhadas de uma radiografia sem conhecer o significado anatômico-patológico das mesmas.

<sup>38</sup> “Epifenômeno” não no sentido avaliativo, mas topológico (ep) = aquilo que está acima de). Sustentar que o groove é somente a fórmula rítmica iterada é como indicar a ponta de um iceberg (uma vez que o groove tem qualidades profundas).

<sup>39</sup> A propósito, no que concerne as modalidades técnico-funcionais concretas nas quais os processos groovêmicos se implementam, não seria este o lugar para um tratamento da questão, mesmo que a título introdutório, redireciono então às minhas contribuições [cf. *Ibid.*, Bibliografia].

<sup>40</sup> É supérfluo salientar que esta distinção deve ser interpretada em um sentido ideal-típico, estruturante de grandes categorias opositivas. Entre os exemplos de sistemas que definí como “normocêntricos”, podemos apontar também o sistema de regras de etiqueta burguesa (“as boas maneiras”). Esses sistemas não se opõem a um modo de regulação mais livre, à “negociação contextual” de interação com o ambiente, no qual o sentido e a prática comunicativa são regulados pela ação desta mesma interação e das indicações extraídas a cada instante, do próprio contexto, e não de um quadro prescritivo de uma *prior theory*. Para uma aplicação deste princípio – que, se observarmos bem, é prioritário na prática improvisativa – em termos de filosofia da linguagem. (Cf. por exemplo, Donald Davidson, “The Second Person”, in *Id.*, *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001).



quais se distinguem fenomenologicamente dos outros sistemas de experiência musical, como a música de tradição escrita de arte ocidental<sup>41</sup> e das músicas tradicionais<sup>42</sup> – e que reconduzo às linguagens do jazz, do rock, do pop, e da *world music* contemporânea em todas suas articulações possíveis. Eu proponho mais adiante uma síntese dos conceitos de PAT e de CNA, e a maneira como nós podemos constituir os critérios para uma taxonomia das experiências musicais, redirecionando evidentemente à bibliografia de referência para um exame aprofundado.

### 1.1. O Princípio Audiotátil (PAT)

Trazer a noção de *princípio audiotátil* para perto de sua identidade de vetor psicossomático de um modo específico de compreensão e de conhecimento da música pode parecer em um primeiro momento pouco perspicuo, na medida em que sua fenomenologia é difundida endemicamente nas culturas mundiais, identificando-se assim como um *ambiente*, um quadro cognitivo/experiencial que, enquanto tal, diria McLuhan, é antropologicamente invisível<sup>43</sup>. Ora, o PAT, do ponto de vista diacrônico, assume sentido conceitual distinto, configurando-se noéticamente como unidade cultural, no momento em que, na história da música ocidental instaura-se o processo de externalização exossomática de suas prerrogativas experienciais e formativas através do *medium* dual notação/teoria musical,<sup>44</sup> considerado na lógica interna específica abstrativa e cartesiana que o informa. Por consequência, à rigor, é este sistema último, impregnado da ideologia científica destinada à onipresença da modernidade, que “aparece” como um fato novo e um fator disjuntivo da experiência integrada das músicas mundiais, do mesmo modo no qual, com a criação cultural da noção de composição, se forma a noção de improvisação, impensada e não tematizada nas culturas tradicionais orais<sup>45</sup>.

Do ponto de vista sincrônico, o PAT, pode ser então compreendido como interface ativa e *medium* cognitivo psicocorpóreo que, no seio de um quadro interpretativo mediológico, torna-se indutor de um modo de conhecimento e de representação da música, coerentemente com seus próprios pressupostos orgânicos, e, por conseguinte, especifica um modelo noético intrinsecamente conexo à racionalidade específica corporal<sup>46</sup>, projetada – em um “fazer” – na interação ativa com o contexto do ambiente. Esta cognitividade audiotátil configura-se fazendo abstração das representações de tipo exossomática, normativas e tributárias das teorias sistemáticas formalizadas (senão, tal operacionalidade implementa-se reduzindo sua extensão

<sup>41</sup> Neste artigo, argumentando através da larga caracterização *ideal-type*, expressões como “música ocidental de arte” ou “de tradição escrita” referem-se à música instrumental de tradição alemã, especialmente na época em que se afirma a ideia de *Werktreue* ou *Texttreue* (cf. L. Goehr, *The Imaginary Museum...*) com a plena afirmação do estatuto nomológico da partitura.

<sup>42</sup> “Músicas tradicionais”, compreendidas em seu desenvolvimento historicizado, e assim, de certo modo cristalizadas e patrimonializadas no momento de sua primeira documentação fonográfica no século XX (não como *world music* contemporânea). Veremos adiante como o *esquema conceitual audiotátil*, que implica a consideração da possibilidade de subtrair essas experiências da transitividade na qual elas permaneceram encerradas durante séculos nas culturas orais – permitindo assim serem projetadas em uma dimensão de fixação tecnológica do texto – modificou dramaticamente sua genética cultural, fazendo-as passar, na fenomenologia das músicas audiotáteis, por *sup specie* da *world music*.

<sup>43</sup> “Os ambientes são invisíveis”, Marshall McLuhan e Quentin Fiore, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967, p. 84-85. Para descobrir a essência do PAT, ou de qualquer outro “ambiente”, incluindo a notação musical para os relativamente informados, convém praticar a “distanciação” teorizada por Victor Šklovskij, “Art as Technique” [1917] in Julie Rivkin e Michael Ryan (eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1998, senão o exercício de redução fenomenológica (cf. Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965).

<sup>44</sup> Do ponto de vista ontogenético, ao contrário, ele se apresenta como fenômeno relacionado com os processos individuais de alfabetização musical, como o resíduo corporal resultante da racionalização psicossomática operada na didática das técnicas instrumentais.

<sup>45</sup> Ver V. Caporaletti, *I processi improvvisativi...*, p. 92 et seq.

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967; *Id.*, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

operativa e estética, ou englobando-as funcionalmente no interior do próprio espaço cognitivo, como atesta sua funcionalidade nas tradições musicais surgidas no século XX, como o jazz ou o rock, por exemplo). Refiro-me, mais particularmente, aos modelos teóricos (como a teoria musical ocidental) que utilizam, para a produção de *textos*, os sistemas de regras fundados sobre a combinação de unidades discretas, tomando para si seus próprios critérios axiomáticos, seu próprio sistema operativo, e a lógica interna específica das categorias epistêmicas de linearidade, de segmentação da experiência, de homogeneização categorial, de repetição uniforme, de reducionismo quantitativo: princípios abstratos que sustentam a tecnologia da notação musical ocidental (e não por exemplo seu equivalente indiano na música karnática) e o sistema teórico que é solidário a ele, o qual define, como derivado da forma simbólica do sentido da visão, a *matriz cognitiva visual*.

Por exemplo, o sistema de notação/teoria musical ocidental se apresenta com um *media-steered subsystem*, nos termos de Jürgen Habermas<sup>47</sup>, desvalorizando as particularidades cognitivas endossomáticas em detrimento das eficientes particularidades exossomáticas, racionais, classificatórias, abstrativas, lógico-combinatórias. Deste modo é induzida a natureza alográfica da música, fundando o primado do texto sobre o gesto e a consequente especialização e divisão funcional entre compositor e intérprete que deriva desta relação. Estes definem sua identidade na aderência à um sistema e à seus modos de explicação na concreta produção musical, cujas coordenadas criativas íntimas não são possíveis de se controlar, à despeito de suas aspirações autênticas e legítimas em alcançar um índice de liberdade: coordenadas que, por outro lado, se revelam tributárias das funções normativas e das dinâmicas superiores de poder<sup>48</sup>, mesmo se na prática artística viva essas dinâmicas e funções tem sofrido, no último século, um forte ataque da parte dos movimentos artísticos internos à tradição *docta* ocidental, devemos lembrar que tal ideologia preside todas as instâncias de formação dos agentes pedagógicos e didáticos da música ocidental.

O princípio audiotátil, com sua atitude *top-down*, realiza, ao contrário, no agir comunicativo artístico, a utopia de um sistema cujas regras são colocadas pelo indivíduo, através da mediação endossomática e a negociação interacional contextual. O que isso acarretou, portanto, foi uma forma de conhecimento/experiência fenomênica de mediação corpórea dos processos (não somente) musicais, por exemplo com a afirmação formativa e estética de indutores morfológicos de energia sensorio-motora, não controláveis na microestrutura temporal com uma atitude intencional/racional (fatores ainda menos apreensíveis noeticamente pela teoria musical ocidental, denominados diversamente na etnoteoría das músicas do mundo: no jazz, o *groove*, o *swing*, as *participatory discrepancies*, *behind* ou *ahead of the beat*, mas também *lāya* et *laykārī* na música hidustani, *balanço* na música afro-brasileira, *repiṛ* e *likans* na música de Guadalupe, *ombak* na tradição do *gamelan* indonésio, *flow* no rap, etc.)<sup>49</sup>. Além disso, com a mediação vital do PAT, em sua projeção na macroforma, a essência veritativa existencial adquire pertinência, com o primado do valor da criatividade no imediatismo do vivido, assim como oferecida pelos processos musicais extemporâneos e improvisados. A natureza criativa holística endossomática do PAT rejeita, além disso, a distinção ontológica entre intérprete e compositor, ou a abriga em um novo regime de compartilhamento autoral.

Mas, além da mediação físico-gestual, uma grande importância é conferida à criação improvisada e/ou groovêmica, bem como à mediação psíquica que à esta se liga psicossomaticamente, com a preeminência constitutiva e de valor acordado à empatia (*feeling*) e à interação (*interplay*) como descoberta do outro, estendendo-se até a intuição telepática/contextual prevendo o desenvolvimento da performance e do porvir dos eventos, em geral. É importante ter

<sup>47</sup> Jürgen Habermas, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.

<sup>48</sup> Michel Foucault, *Dits et Écrits* (4 vol.), Paris, Gallimard, 1994.

<sup>49</sup> Para uma análise aprofundada em uma ótica comparativa deste efeitos psicomotores, cf. V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

em mente que lá onde a corporeidade se faz vetor cognitivo ativo, projetando este modo particular de escuta e de representar a música (mas não apenas a música), torna-se audiotátil, senão uma tal abordagem física apareceria simplesmente subsumida em uma ordem cognitiva visual e normocêntrica, codificada exossomaticamente, como nas atestações históricas da civilização musical escrita e *docta* ocidental.

## 1.2. A codificação neoaurática (CNA)

Na produção de certas músicas fundadas sobre o *medium* formativo *audiotátil*, um papel crucial é tido pelo “processamento” dos textos operados pela gravação sonora (entendendo o termo “texto”, no sentido antropológico mais largo, isto é, tanto como expressão individualizada pela música<sup>50</sup> dependente de uma notação – a codificação mais ou menos “aberta” – como em referência às práticas ligadas à dimensão criativa em tempo real). Disto resulta um estatuto textual definitivo, um tipo de fono-fixação, que induz efeitos mediológicos no plano estético, agindo, de certo modo, homologamente (ainda que firmemente ancorado, também aqui, na dimensão performativa dos eventos, ou simplesmente: dimensão audiotátil) ao processo de cristalização notacional da projeção de longa duração, típico da composição “escrita” de tradição erudita ocidental, onde a autorialidade é singularizada. A possibilidade de uso do *medium* da gravação sonora como instrumento criativo engendra, nas músicas audiotáteis, consequências de ordem *cognitiva* (ativas também na performance não sujeita à gravação): tais efeitos se refletem sobre sua imagem estética como características distintivas em relação às músicas de cultura tradicional/oral.

Os repertórios de tradição oral, que são também fundados sobre o PAT, não são desenvolvidos em seu curso histórico através do *medium* formativo da gravação sonora, que foram integrados somente a posteriori, como fator documental etnomusicológico (à exceção dos desenvolvimentos contemporâneos destas tradições, das quais falaremos mais adiante). As músicas audiotáteis, que compreendem os repertórios do jazz, do rock, do pop, da *world music* contemporânea e de suas interseções com outros sistemas semióticos, foram permeados, ao contrário, em sua conceptualização musical mesma e em seu desenvolvimento formal, pela influência do *medium* da gravação fonográfica. O complexo teórico e a modalidade cognitiva derivada destas dinâmicas se vê reconduzida por este autor à noção de *codificação neoaurática* (CNA)<sup>51</sup>, em um sentido oposto à concepção da perda da aura da obra de arte na era da reprodução técnica, como teorizou Walter Benjamin em 1936<sup>52</sup>.

Se não há dúvida que com a replicabilidade tecnológica, deve-se renunciar ao *hic et nunc* da obra, também é verdade que os aspectos reconduzíveis ao *princípio audiotátil* encontram na gravação sonora o meio de uma fixação de alguns índices significativos da qualidade processual/fenômica que reconstituem, para estas formações musicais, um novo modelo de “auraticidade” através do suporte tecnológico. Essa textualização objetivada (que seria melhor entendida como uma forma de “escritura”<sup>53</sup> do que uma oralidade secundária), ao subtrair da

<sup>50</sup> Bruno Nettl os define como objetivações de “unidades de conceptualização musical” (Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005, p. 113).

<sup>51</sup> Cf. V. Caporaletti, “La fenomenologia del ritmo”, p. 34; *Id.*, *I processi improvvisativi...*, p. 121 et seq.

<sup>52</sup> Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [1936], in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.

<sup>53</sup> Esta homologia entre fonofixação e escritura é um fator crucial, e creio que sob este ponto estamos operando em um sensível mal-entendido, induzindo, ao contrário, a uma interpretação em chave “oralística” da (re)produção tecnológica do som (a exemplo, com a noção de “oralidade secundária” de W. Ong). Deve-se ainda salientar que esta forma de manipulação foi adotada acriticamente pela etnomusicologia, induzindo-a a tratar e interpretar os produtos da fonografia (como o jazz ou a world music, imbrincadas através do paradigma oralístico). Mas sobre o que se baseia este mal-entendido? Antes de tudo, deve-se considerar quais propriedades são individuadas como pertinente para a atribuição a uma outra categoria (de oralidade, ou de escritura). No caso de Ong, considera-se fator sonoro de superfície, a dimensão acústica que a gravação fonográfica compartilha com a produção de som real na performance. Isto leva a concluir mais rapidamente que o som volta a centralidade no espaço acústico tecnológico, com nova força

forma musical a efemeridade própria das culturas orais, possibilita às músicas audiotáteis o acesso às categorias da estética moderna ocidental – identidade autoral, originalidade criativa e mobilidade da norma estética, autonomia da obra, recepção não funcional –, anulando de fato a oposição popular/erudito. É ainda importante ressaltar que a noção contemporânea de improvisação vai se configurar propriamente sobre a base dos valores de autonomia criativa e originalidade estética veiculados pela CNA.

A “transcrição”/inscrição tecnológica do PAT, ou seja, sua fixação fonográfica em correlação com o processo da CNA – ou ainda a tomada de consciência da possibilidade “inerente” desta cristalização (em termos de interacionismo simbólico) como *potencialidade* de fonofixação, mesmo na ausência de uma intenção de tratamento fonográfico<sup>54</sup> – circunscreve o âmbito fenomenológico no qual se projetam as instâncias eletivas da música propriamente audiotátil. O problema que a etnomusicologia contemporânea deve enfrentar é que, na globalização tecnológica informático-eletrônica, as tradições orais – patrimonializadas e “congeladas” no momento em que a oralidade foi pela primeira vez fonofixada no impacto etnomusicológico do século XX – desaparecem definitivamente, na medida em que adquirem as características das músicas audiotáteis, na forma de *world music*, instaurando modelos cognitivos neoauráticos e deslançando assim processos intensos de transformação totalmente novos em relação aos do passado.

## 2. A questão da transcrição musical

Um dos marcadores mais fundamentais da ideologia musicológico-analítica é a transcrição de músicas não escritas através da notação. Esta prática foi o alvo privilegiado da consciência culturalista aflorada no debate musicológico do século XX, com argumentos visando desqualificar a própria possibilidade dos critérios relacionados a uma *thick description* analítico-musical (e das galáxias de significado potencialmente extraíveis neste procedimento). A crítica devastadora endereçada à prática e à teoria da transcrição da música não escrita em notação musical convencional é totalmente justificável e encontra fundamentação nos critérios mediológicos objetivos, claramente identificados pela TMA. A transcrição notacional construiu de fato um modelo de *dado* musical fazendo dele um *fato musical*, de maneira coerente com a lógica inerente ao sistema operativo que informa a própria tecnologia da notação. Esta lógica funcional é tributária de uma ideologia cartesiana que encontrou sua própria implementação privilegiada no “universo da precisão”<sup>55</sup> ocidental, e se instituiu de maneira evidente como expressão do

---

de oralidade, desta vez de tipo eletrônico. Mas Adorno recorda em “A forma do disco” que, perscrutando a fenomenologia da fonografia, esta assemelha-se, ao contrário, à escritura (obviamente, pontuamos, uma escritura não digitalizada, articulatória, mas de codificação densa, analógica: na nossa perspectiva, uma escritura do PAT): “Mas se a nota era o seu (da música) mero signo, ora, através do sulco do disco, essa se avizinha ao seu verdadeiro e conclusivo caráter de escritura. Conclusivo porquê esta escritura, enquanto se reconduz à sua essência de signo, é reconhecível como autêntica língua eternamente ligada, em forma de promessa, ao som que se encontra neste sulco do disco e em nenhum outro”. (*Id.*, *Long Play e altri volteggi della puntina*, Massimo Carboni (a cura di), Roma, Castelvecchi, 2012, p. 22-27 que, perscrutando a fenomenologia da fonografia, esta, ao contrário, se assemelha à escritura não digitalizada, articulatória, mas de codificação densa, analógica: “Mas se a nota era o seu [da música] mero signo, ora, através do sulco do disco, esta se assemelhava ao seu verdadeiro e conclusivo carácter de escritura. Conclusivo porque esta escritura, enquanto se adere à sua pura essência de signo, é reconhecível como autêntica língua eternamente ligada, em forma de promessa, ao som que se encontra neste sulco do disco e em nenhum outro”. [“Ma se le note erano i suoi [della musica] meri segni, ora, attraverso i solchi del disco, essa si avvicina al suo vero e conclusivo carattere di scrittura. Conclusivo perché questa scrittura, mentre si ricongiunge alla sua pura essenza di segno, è riconoscibile come autentica lingua eternamente legata, in forma di promessa, al suono che si trova in questo solco del disco e in nessun altro”] (*Ibid.*, p. 26).

<sup>54</sup> Por exemplo, na música executada ao vivo, a possibilidade de fonofixação pelo público com os dispositivos digitais de uso corrente.

<sup>55</sup> Alexandre Koyré, *Du monde de l’ “à peu près” à l’univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.

“pensamento calculante” teorizado por Heidegger<sup>56</sup>, induzindo a supremacia dos agenciamentos de valores, não congruentes com os pressupostos de alteridade cultural irredutível à tradição musical escrita ocidental.

Os fatores induzidos pela TMA intervêm entretanto na reformulação da perspectiva<sup>57</sup> que está na origem dessas objeções de fato incontestáveis.

(1) Em primeiro lugar, encontra-se evidentemente um fator ideológico. A consciência da funcionalidade da CNA para as músicas audiotáteis – em particular o jazz, o rock, o pop e a *world music* – e portanto as implicações cognitivas da projeção e da fixação da energia do PAT no texto fonográfico onde ela vai se inscrever, colocou a exigência de não mais considerar os elementos traçados na cristalização fônica como meros anexos ornamentais não substanciais de um núcleo antropologicamente significativo e denso, no caso, o modelo mneumônico subjetivo de natureza tradicional (entendido nessa ótica como o fator único se dando como “realidade” nas práticas musicais não escritas das tradições orais arcaicas<sup>58</sup>). Na música de John Coltrane ou de Jimi Hendrix – em seu processo criativo, ao qual acede-se por meio do produto fonofixado – não importa qual toque do *ride cymbal* da bateria, não é uma atestação inessencial da *Variationstrieb* bartókiana, mas corresponde, como êxito de uma formatividade intencional e uma determinação criativa, com a importância estética de um *Tristanakkorde*. Essa orientação diversa em relação à tradição etnomusicológica, colocou novamente, com uma urgência dramática, o problema da restituição destes fatores imperceptíveis constitutivos da forma da obra fonográfica e autográfica. Resumindo, se relocamos a questão da transcrição ética integral e totalizante do dado musical nas músicas audiotáteis, justamente para poder aceder aos detalhes também através da perspectiva da visão e da parametrização digital consciente das microinflexões rítmicas, em particular, que evidenciam traços não acessíveis à pura percepção auditiva.

(2) Com este fim, restam predispostos os critérios metodológicos transcritivos<sup>59</sup> baseados sobre protocolos de notação informática, que utilizam, em nível superficial, ainda a morfologia da notação, mas que agem, em nível profundo, como algoritmos de programação sonora. A possibilidade de programação destes instrumentos informáticos é tamanha capaz de ultrapassar os limites de resolução perceptiva humana, de maneira a ir além do plano perceptivo da linha divisória entre digital e analógico. Por meio de dispositivos de escritura musical informatizada, portanto, através dos quais pode-se transcrever antes “sons” do que “notas”, é possível agir sobre as microinflexões sonoras “notando” o toque do músico e inclusive, como relatei em várias ocasiões, o groove. De fato, do ponto de vista mediológico, a tecnologia eletrônica e informática é subtraída em sua própria lógica operativa de matriz visiva encriptada na escritura notacional bidimensional, para instituir uma tridimensionalidade que aproxima a codificação de unidades discretas em direção à síntese orgânica e ao caráter flagrante do fenômeno energético-sonoro. A este protocolo de transcrição elaborado por mim, o etnomusicólogo Francesco Giannattasio chamou de *transcrição cinematográfica* pelo que a transcrição se “anima” sonoramente e passa no vídeo paralelamente ao parâmetro temporal. A finalidade desta técnica é uma recriação do evento sonoro em sua globalidade que viria a constituir-se como um *analogon* do fenômeno-processo real.

<sup>56</sup> M. Heidegger, *O Princípio do Fundamento...*

<sup>57</sup> Uma perspectiva que, deve-se lembrar, reconfigurou o quadro metodológico e epistemológico da etnomusicologia, com o abandono quase total da transcrição notacional das músicas não escritas em favor de outras formas ou critérios de tradução semiótica diferentes (grafias alternativas ou sistemas de transcrição em notação ditas êmicas, visando uma descrição do esquema geral e estrutural dos modelos ou dos referentes musicais em uso em um dado lugar de cultura oral).

<sup>58</sup> Simha Arom, “La trascrizione”, in: T. Magrini (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>59</sup> Cf. V. Caporaletti, *Esperienze di analisi...*, p. 6 et seq.

(3) Com esta metodologia supera-se a histórica objeção fundamental em relação à transcrição ética, à codificação notacional extremamente detalhada, de ascendência bartókiana: uma crítica que encontra sua asserção fundamental na impraticabilidade da parte do executante, que não chega a reproduzir a acumulação densa de dados objetivamente congelados na versão escrita, à não ser manipulando-os por uma “interpretação” propriamente subjetiva. No caso da transcrição cinemática, é o *sound controller* do próprio computador que efetua o texto notacional, o qual se constitui como um *rich data field*, no qual, além de ser uma descrição do sonoro, ela torna-se uma prescrição executiva (para o computador). Sobretudo com a vantagem não negligenciável da congruência tendencialmente objetiva da partitura visualizada sobre o monitor com o efeito fenômeno-processual sonoro, avaliável auditivamente por um grupo de controle (segundo os protocolos da metodologia de *analysis by synthesis* largamente em uso na psicologia experimental). Assim se situa a dicotomia prescritivo/descritivo<sup>60</sup> relativa à prática transcritiva, reformulando a problemática *ético/êmico* no nível antropológico: neste sentido, pode-se propor a definição tipológica de “transcrição étmica”. Na verdade, com esses dispositivos, é possível programar no algoritmo notacional traços culturalmente específicos (por exemplo, no jazz: o swing, o impacto energético propulsivo ou depulsivo<sup>61</sup>, o *entrainment*, até os perfis dinâmico-tímbricos microestruturais). De certo modo, nesta metodologia transcritiva informática, a acumulação *ética* dos fatos, em sua proliferação paroxística, se transforma em seu próprio oposto, em uma transcrição realmente *êmica*, significativa culturalmente para os *insiders*, permitindo fruir-se completamente<sup>62</sup> nas dimensões sonora e gráfica combinadas.

Esta orientação inovadora de pesquisa musicológica no campo da transcrição notacional coloca o sistema tradicional diante da possibilidade de uma dramática reformulação da problemática.

### 3. O problema do sentido e da construção ideológica

Reestabelecido o Sujeito, com o PAT e suas prerrogativas, ao centro do discurso musicológico, e reabilitado o *niveau neutre* com a transcrição étmica, resta-se a considerar o problema da recepção. O que dizer do construtivismo ideológico e linguístico que se põe como uma máscara implacavelmente (de)formante diante da ideia de deduzir coerentemente o conteúdo de uma expressão? O quê contrapor à afirmação da impossibilidade e da impraticabilidade de uma interpretação objetiva ou de um exercício hermenêutico que não seja de uma certa maneira arbitrário? Diante destes obstáculos, os dois movimentos epistemológicos precedentes se revelam ineficientes ou falaciosos: inútil encontrar um Sujeito, se isto será disperso no vórtice da semiose infinita e ilimitada; seria igualmente vão e ilusório restabelecer uma abordagem objetiva ao Texto com a transcrição se esta será vista apenas como um trampolim de lançamento de vôos líricos os quais serão suscetíveis de escárnio.

Me limitarei aqui a duas observações sobre este problema de consequências imensas. Pode-se considerar como uma espécie de lugar comum já presente na consciência coletiva o fato de que cada texto é um objeto do qual em última análise o leitor é o verdadeiro autor, e que este pode, e deve, fazer licitamente aquilo que acredita ser o melhor<sup>63</sup>. Essa aquisição de sensibilidade pós-moderna parece deixar pouca esperança às tentativas de recondução da interpretação para uma razão compartilhada, uma ancoragem “forte” nos fenômenos culturais. O deslocamento de acento da ênfase aos “dados” da grade hermenêutica, aos esquemas conceituais que os enquadraram e os inscreveram nos diversos códigos de pertinência, é um aporte da própria TMA,

<sup>60</sup> Charles Seeger, “Prescriptive and Descriptive Music Writing”, *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, p. 184-195.

<sup>61</sup> V. Caporaletti, *Swing e Groove*.

<sup>62</sup> Roland Barthes, *The death of the Author*, in *Id., Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 142-148.

<sup>63</sup> Deve-se, no entanto, precisar que o próprio Barthes distinguia também as obras nas quais a significação era, por assim dizer, cristalizada, e o leitor receptor, por sua vez, passivo, acordando-se assim com Greimas.

que identifica os esquemas conceituais “audiotátil” e “visual” como forma a priori do modo de conhecimento e representação da realidade. Além disso, a instância de liberdade suscita campos entimemáticos que ligam esta posição à expressão do livre arbítrio e da justa reivindicação do ‘poder fazer aquilo que se queira’ do texto, até à distinção entre o intrínseco prazer e a instância do desejo do leitor que procura encontrar na obra alguma coisa de si mesmo<sup>64</sup>.

Em princípio, nada impede de se utilizar um CD da *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach como suporte de vasilhas (e aqui, mesmo que isso fosse proibido: a experiência de interdição da escuta de Bach infligida aos judeus pela Alemanha nazista marcou neste sentido a sensibilidade do século XX), ou mesmo de utilizá-lo como música de elevador. O problema, no entanto, adverte Umberto Eco – que inclusive contribuiu para a abertura, por assim dizer, de espaços até então fechados e cristalizados da obra sublinhando a subjetividade interpretativa – é que essas funcionalizações particulares entram no círculo do *uso* cultural, mas não da *interpretação*<sup>65</sup>. Esta última é uma atividade que deve, ao contrário, levar em consideração a *intentio operis* – aquele viés semântico particular e formal interno que é intimamente ligado à obra em si, que somente uma atitude filológica pode trazer à luz. Esta atitude concerne tanto o dito quanto o não-dito da obra: Italo Calvino, finalmente, afirmava que “Escrever é sempre esconder alguma coisa de tal modo que seja em seguida, descoberta”<sup>66</sup>. Naturalmente, a intrínseca assemantividade da música intensifica o jogo de referências, em dimensões menos tangíveis, mas não menos convincentes, enriquecendo ainda mais a cooperação ativa do auditor, enervado de uma intenção quase psicanalítica, no senso de Lacan<sup>67</sup>, para ir além dos dados aparentemente e imediatamente perceptíveis. Todo este discurso deve também levar em conta a posição de Donald Davidson e de seus modelos de teoria interpretativa “transitória”, na qual o fator contextual e temporal têm uma função pertinente e decisiva na gênese e no próprio desenvolvimento do ato hermenêutico<sup>68</sup>.

Mas em última análise, creio que o que se encontra na base da “deriva culturalista”<sup>69</sup> – tal como foi definida esta atitude – seja precisamente a confusão entre o uso e a interpretação. Venho aqui à segunda reflexão, que inscreve e alarga a um horizonte ainda mais vasto esta observação. Nós abordamos aqui o pensamento de Luigi Pareyson, e às suas noções de *forma formante* e *forma formada*, onde estas duas instâncias cardinais são sustentadas por seu conceito de forma. Para compreender seu significado, mais do que à Baruch Spinoza (cujo dualismo *natura naturans/natura naturata* parece ressoar aqui) é em Aristóteles que deve-se buscar uma referência. É notório que este opõe a noção de potência à noção de ato: ora, a noção de “ato” é ulteriormente articulada em dois momentos: a *enérgeia*, como instância energética que deflagra o processo de atualização, e *entelêcheia*, que representa o produto atualizado (nas artes, a forma concreta do artefato ou, por exemplo, o conteúdo sonoro de um arquivo informático). Pareyson entende com a forma formante, precisamente, o princípio dinâmico que sustenta a criação da forma formada, isto é, a energia poética que preside à morfologia objetivada da obra, *na qual presume-se que o processo formativo deva perdurar*.

<sup>64</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.

<sup>65</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979; *Id.*, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

<sup>66</sup> Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

<sup>67</sup> Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

<sup>68</sup> Donald Davidson, “A Nice Derangement of Epitaphs”, in *Id.*, *Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Ernest Lepore (ed), Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-476. Ver também o esforço de János Sándor Petőfi em reconduzir a interpretação a um significado descritivo objetivo, com sua *Text Struktur Welt Struktur Theorie*. (*Id.*, *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiotica del testo*, EUM, Macerata, 2007).

<sup>69</sup> Laurent Cugny, “À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques”, *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.

A interpretação da obra, seja a sua execução ou sua recepção no plano hermenêutico, é, se autêntica, sintonizada propriamente com a forma formante, da qual procede e na qual se constitui o desenvolvimento, reconhecendo na forma formada o “êxito” da obra. Esta perspectiva é importante no plano interpretativo, porque regula o ato hermenêutico o qual deve concordar, precisamente pela forma formante, com a “lei” que guia a obra, até esta “se fazer sozinha ela mesma”.

[O] artista deve fazer aquilo que ainda não existe, e portanto deve inventar fazendo, ao passo que o leitor deve captar aquilo que já existe, e deve portanto executar reconhecendo. [...] tanto o artista como o leitor consideram a obra como formante e a vêem no seu caráter dinâmico e operativo, o primeiro para fazê-la no mesmo ato em que a inventa, o segundo para poder executá-la. [...] O que deve ser norma da execução por parte do leitor é precisamente o que foi lei do artista enquanto formava a obra. E justamente por ter a forma formante guiado o artista, justamente por isso pode ela ainda guiar o leitor. Como forma formante, a obra é lei não só do processo que a produz, mas também do processo que a interpreta<sup>70</sup>.

Podemos então dizer que quitamos as contas com a questão da criação, e também com a da recepção que se revela como seu complemento? A ideia da obra que se faz ela mesma, é, em todo caso, a de qualquer coisa que teve a chance de lançar-se na aventura criativa, e que experimentou isso em momentos de rara transcendência. E não seria talvez uma coisa que remete curiosamente aos discursos “nativos” da tradição do jazz e do rock sobre o groove, que se realiza pelos músicos, para depois “flutuar” com vida própria? E portanto, podemos apenas dizer que não se pode negar que a subjetividade do PAT, o *niveau neutre* redescoberto na transcrição *étmica*, e a norma da obra como forma formante, clarificam o fazer da formatividade e da interpretação – que enfim chamamos simplesmente de “análise musical” – através de um projeto fascinante e extraordinário, porque este ilumina e dá sentido, diferentemente das extenuantes derivas anômicas e estéreis do *anything goes*, para implementar-se no signo e no jogo gaio e inteligente da liberdade.

Vincenzo Caporaletti

[vincenzo.caporaletti@unimc.it](mailto:vincenzo.caporaletti@unimc.it)

Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici  
Conservatorio di Musica “S. Cecilia” – Roma

*Tradução de Fabiano Araújo Costa*

*e Patrícia de Souza Araújo*

*Núcleo de Estudos em Música e Musicologia Audiotátil [eMMa – UFES]*

<sup>70</sup> Luigi Pareyson, *Estética. Teoria da formatividade*, tradução de Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Editora Vozes, 1993, p. 239-240. (Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, p. 249-250).



## Bibliografia

- ADORNO, Th. Wiesengrund, *Long Play e altri volteggi della puntina*, Massimo Carboni (a cura di), Roma, Castelveccchi, 2012.
- AROM, Simha, “La trascrizione”, in T. Magrini (a cura di), *Universi sonori*, Torino, Einaudi, 2002, p. 69-93.
- BARTHES, Roland, “The death of the Author”, in *Id.*, *Image-Music-Text*, London, Fontana Press, 1977, p. 142-148.
- BENJAMIN, Walter, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” [1936], in *Id.*, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1955.
- BOHLMAN, Philip V., “Musicology as a Political Act”, *Journal of Musicology*, n° 11, 1993, p. 411-436.
- BORIO, Gianmario, “Free Forms in German Music Theory and the Romantic Conception of Time”, in G. Borio and A. Carone (eds.), *Musical Improvisation and Open Forms in the Age of Beethoven*, London, Routledge, 2018, p. 62-84.
- BORN, Georgina, “For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn”, *Journal of the Royal Musical Association*, vol. 135, n° 2, 2010, p. 205-243.
- CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.
- CAPORALETTI, Vincenzo, “La fenomenologia del ritmo nella musica audiotattile: il tempo doppio”, in: V. Caporaletti (a cura di) *Ring Shout – Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, vol. 1, 2002, p. 77-112.
- *I processi improvvisativi nella musica*, Lucca, LIM, 2005.
  - *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LIM, 2007.
  - *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LIM, 2014.
- CLARKE, Eric e COOK, Nicholas (Eds.), *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004.
- COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.), *Rethinking Music*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1999.
- CUGNY, Laurent, “À propos d’une dérive culturaliste dans les études jazzistiques”, *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.
- DAVIDSON, Donald, “A Nice Derangement of Epitaphs”, in *Id.*, *Truth and interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Ernest Lepore (ed), Oxford, Basil Blackwell, 1986, p. 433-476.
- *Subjective Intersubjective Objective*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2001.
- DENORA, Tia, “Musical Practice and Social Structure: A Toolkit”, in Eric Clarke e Nicholas Cook (Eds.) *Empirical Musicology*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2004, p. 35-56.
- *After Adorno: Rethinking Music Sociology*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- ECO, Umberto, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
  - *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ELLINGSON, Ter, “Notation”, in: Helen Myers, (Ed.), *Ethnomusicology. An Introduction*, New York-London, Norton, 1992, p. 153-164.
- EPSTEIN, David, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge, MIT Press, 1979.
- FELD, Steven, “Sound Structure as Social Structure”, *Ethnomusicology*, vol. 28, 1984, p. 383-409.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et Écrits* (4 voll.), Paris, Gallimard, 1994.
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992 (Rev. Ed. 2007).

- GOMBRICH, Ernst, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1960], New York-London, Phaidon, 2014.
- GOODMAN, Nelson, *The Languages of Art*, New York, Bobbs-Merrill, 1968.
- HABERMAS, Jürgen, *Theory of Communicative Action. Life World and System*, Boston, Beacon Press, 1988.
- HEIDEGGER, Martin, *Caminhos de Floresta*, Edição e tradução de Irene Borges Duarte, Lisboa, Fundação Calouste Gulbekian, 3ª edição, 2014.  
— *O Princípio do Fundamento*, tradução de Jorge Telles Menezes, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- HUSSERL, Edmund, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino, Einaudi, 1965.
- IMBERTY, Michel, “Langage, musique et cognition: quelques remarques sur l'évolution nécessaire des problématiques psychologiques des vingt dernières années”, *Circuit: musiques contemporaines*, vol. 13, n° 2, 2003, p. 93-110.
- JASPERS, Karl, *Psicologia delle visioni del mondo*, Roma, Astrolabio, 1950.  
— *Psicopatologia Geral*, 2 volumes, 8ª edição, São Paulo, Atheneu Editora, 2000
- KEIL, Charles, “Participatory Discrepancies and the Power of Music”, *Cultural Anthropology*, n° 3, 1987, p. 275-284.
- KOYRÉ, Alexandre, *Du monde de l' "à peu près" à l'univers de la précision*, Paris, Librairie Armand Colin, 1961.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
- MCLUHAN, Marshall & FIORE, Quentin, *The Medium is the Massage*, New York, Bantam Books, 1967.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La structure du comportement*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.  
— *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.
- MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University, 1964.  
— “Definition of ‘Comparative Musicology’ and ‘Ethnomusicology’. A Theoretical-Historical perspective”, *Ethnomusicology*, n° 21, 1977, p. 189-204.
- NETTL, Bruno, *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and concepts*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 2005.
- PEREYSON, Luigi, *Eстетica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988.
- PETŐFI, János Sándor, *Da un ateneo all'altro, verso una costruzione di una teoria semiótica del testo*, EUM, Macerata, 2007.
- SEEGER, Charles, “Prescriptive and Descriptive Music Writing”, *The Musical Quarterly*, vol. 44, 1958, p. 184-195.
- ŠKLOVSKIJ, Victor, “Art as Technique” [1917] in: Julie Rivkin e Michael Ryan (Eds.), *Literary Theory. An Anthology*, Malden, Blackwell Publishing, 1998.