

Uma obra e seu ouvinte, um ouvinte e sua obra: quais premissas epistemológicas contribuem para a escuta do processo musical?

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-8. Demais Subáreas e Interfaces da Música

Austecílio Lopes de Farias
Universidade de Brasília/PPGMUSUnB
kinolopes1@gmail.com

Prof. Dr. Flávio Santos Perreira
Universidade de Brasília/PPGMUSUnB
flaviosp@unb.br

Resumo. Delineiam-se as premissas epistemológicas que os autores adotam a fim de contribuir para a indicação das condições formais e cognitivas que permitem a emergência de um regime específico de escuta musical: a escuta do aspecto processual das obras. O objetivo central é explicitar os mecanismos subjetivos e objetivos que tornam possível a percepção de transformações internas à forma musical, entendidas como reformulações de padrões inferidos ao longo da escuta. A pesquisa articula-se em torno de uma abordagem simultaneamente teórica e heurística, na qual análise, escuta e composição operam como instrumentos de investigação e validação das hipóteses propostas. Partindo de uma epistemologia cognitivista de orientação formalista e dialética, o estudo compreende a obra musical como dispositivo capaz de mobilizar operações inferenciais, enquanto a escuta é concebida como atividade de construção e reconstrução de sentido intramusical. Dialogando com Adorno, Meyer, Paddison e Hegel, propõe-se a distinção entre condições subjetivas (estratégias cognitivas do ouvinte) e condições objetivas (configurações formais da obra), cuja interação nos parece constituir o fenômeno do regime de escuta investigado.

Palavras-chave. Escuta musical; Cognição musical; Forma musical

A Work and its Listener, a Listener and its Work: What epistemological premises contribute to listening to the musical process?

Abstract. This paper outlines the epistemological premises adopted by the authors in order to contribute to the identification of the formal and cognitive conditions that allow the emergence of a specific regime of musical listening: listening to the processual aspect of musical works. The central objective is to explain the subjective and objective mechanisms that make possible the perception of internal transformations within the musical form, understood as reformulations of patterns inferred throughout the listening process. The research is structured around a simultaneously theoretical and heuristic approach, in which analysis, listening, and composition operate as instruments for investigating and validating the proposed hypotheses. Starting from a cognitivist epistemology with a formalist and dialectical orientation, the study understands the musical work as a device capable of mobilizing inferential operations, while listening is conceived as an activity of constructing



and reconstructing intramusical meaning. Engaging with Adorno, Meyer, Paddison, and Hegel, this paper proposes a distinction between subjective conditions (the listener's cognitive strategies) and objective conditions (the formal configurations of the work), whose interaction appears to constitute the phenomenon of the listening regime under investigation.

Keywords. Musical Listening; Musical Cognition; Musical Form

Introdução

A presente pesquisa de doutoramento em andamento¹ visa elucidar as condições que possibilitam a emergência de um regime específico de escuta: a escuta orientada ao aspecto processual que constitui certas obras musicais. Seu objetivo central consiste em indicar os mecanismos subjetivos e objetivos que tornam possível a apreensão das dinâmicas de transformação constitutivas de certas obras.

Trata-se de uma investigação simultaneamente teórica e heurística. Teórica, na medida em que busca explicitar condições cognitivas e formais ainda insuficientemente tematizadas (Nicolas, em: Paddison; Deliège, 2010, p. 183); heurística, na medida em que produz e testa hipóteses levantadas mediante estratégias de escuta, análise e composição capazes de operar como instrumentos de acesso e validação.

A explicitação das premissas epistemológicas da pesquisa — de orientação cognitivista, com contribuições formalistas e dialéticas — é decisiva para delimitar o fenômeno, os modos de descrever e interpretá-lo e os critérios de validação do conhecimento levantado. Nesse sentido, mobilizamos neste ensaio Adorno, Meyer, Paddison e Hegel para esclarecer as premissas epistemológicas sob as quais esse objeto pode ser constituído como experiência cognoscível e comunicável.

1 – Da Pesquisa

1.1 - Do objeto, sua análise e sua transmissão

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O objeto desta investigação é a *escuta do aspecto processual da obra musical*, entendida como uma modalidade de experiência na qual a atenção do ouvinte se orienta prioritariamente para relações de transformação, i.e, para a maneira como padrões inferidos se constituem, se desestabilizam e se reorganizam ao longo da escuta.

O acesso a esse objeto ocorre por uma dupla operação. Em primeiro lugar, por sua elaboração conceitual, construída em diálogo crítico com a bibliografia selecionada². Em segundo, por meio da análise e da composição musical, tomadas como procedimentos epistemicamente produtivos na medida em que são capazes de explicitar as condições subjetivas e objetivas que tornam possível esse modo de escuta. O objetivo é delimitar os mecanismos cognitivos e as configurações formais que funcionam como condições de possibilidade para a escuta do aspecto processual.

As condições identificadas são formalizadas em categorias analíticas e estratégias composicionais, aplicáveis tanto à análise quanto à produção musical. Sua validade será testada por meio de sessões de escuta e coleta de dados, investigando-se em que medida tais categorias efetivamente favorecem a apreensão do caráter processual da obra. Trata-se, portanto, de avaliar sua eficácia como instrumentos de mediação da experiência auditiva.

A transmissão dos resultados ocorre por meio de análises de obras e de composições inseridas no que denominamos *escrituralismo* (Lopes de Farias; 2025)— alternativa conceitual às noções de “Nova Música” ou “Música Contemporânea”, que consideramos ambíguas. Essas análises visam explicitar como determinadas configurações formais funcionam como operadores da escuta processual.

1.2 - Das condições

Distinguimos entre *condições subjetivas* e *condições objetivas* da escuta processual. As condições subjetivas correspondem às operações inferenciais e estratégias de atenção mobilizadas pelo ouvinte para constituir a processualidade como objeto de experiência. Não dizem respeito a propriedades internas da obra, mas aos modos de engajamento perceptivo que tornam possível a inferência de transformações. As condições objetivas dizem respeito

² Como, por exemplo, Adorno (1995), Nicolas (em Paddison e Deliège, 2010), Boulez (1963), Stockhausen (1959), Hanslick (1965), Ligeti (1965), Schoenberg (1975), Fernyhough, 1993), Dufourt (2006), Grisey (1987) e Ferraz (1998), além dos diversos debates publicados na revista *Die Reihe*.



às propriedades formais e relações estruturais inscritas na organização dos eventos sonoros, isto é, às configurações que tornam possível a emergência de padrões inferíveis e suas transformações.

As condições objetivas dizem respeito às propriedades formais e relações estruturais inscritas na organização dos eventos sonoros, isto é, às configurações que tornam possível a emergência de padrões inferíveis e suas transformações.

Em síntese, trata-se de dois polos interdependentes: de um lado, as operações cognitivas do sujeito-ouvinte; de outro, as determinações formais do objeto-obra. O fenômeno investigado emerge precisamente da articulação entre esses polos, como correlação entre estrutura sônica e operação inferencial.

O objetivo desta pesquisa não é privilegiar um dos termos dessa relação, mas compreender como ambos se codeterminam na constituição do regime de escuta aqui investigado.

1.3 - Da noção de processo

Por processualidade, entendemos não procedimentos composicionais nem a sequência de sons, mas a *reformulação dos padrões inferidos pelo ouvinte* ao longo da escuta. O processo não está, portanto, no nível dos sons em si, mas no nível cognitivo-formal da organização desses sons pela escuta. Trata-se da reformulação contínua dos esquemas inferenciais que estruturam a experiência musical.

Nesse sentido, a investigação se aproxima da noção adorniana de *escritura*, entendida como qualidade estética da forma enquanto “princípio de construção” (Adorno, 1995, p. 73, tradução nossa) da experiência. A *escritura não designa técnica composicional*, mas a percepção de que a obra se apresenta como campo de reorganização contínua de seus próprios padrões.

Assim, a processualidade é um caráter *estésico* da obra: a percepção de que certos materiais sonoros não apenas ocorrem, mas insinuam padrões e, posteriormente, a reformulação destes.

1.4 - Da noção de escrituralismo

A partir de uma investigação hermenêutica desenvolvida previamente (Lopes de Farias; 2025), propomos que a chamada “Nova Música” ou “Música Contemporânea” pode ser compreendida não como categoria cronológica ou estilística, mas como campo de convergência em torno de uma mesma problemática: a produção de obras que operam como dispositivos que possam orientar a escuta do ouvinte à processualidade musical.

Essa hipótese sugere que a diversidade de técnicas e linguagens desse repertório pode ser lida como respostas distintas a um mesmo problema estético-cognitivo. A noção adorniana de escritura fornece aqui seu núcleo teórico: a ideia de que a forma musical pode ser organizada de modo a tornar perceptíveis seus próprios processos de construção. A partir disso, propomos o termo *escrituralismo* para designar não uma escola ou técnica, mas uma orientação investigativa voltada à produção de obras e análises capazes de mobilizar uma escuta inferencial de processos.

O escrituralismo define-se, portanto, como uma prática que articula composição, análise e escuta em torno da pergunta central desta pesquisa: *como habilitar uma escuta da transformação formal de uma obra?*

A investigação insere-se nesse horizonte não para defender uma linguagem composicional específica, mas para identificar as condições subjetivas e objetivas que tornam possível a emergência da escuta escritural.

Parte 2 - Das premissas epistemológicas

Agora, concentramos nossa atenção nas premissas epistemológicas implicadas pelas nossas questões da pesquisa e a partir das quais os resultados produzidos podem ser avaliados como efetivamente válidos. Trata-se, em outras palavras, de explicitar os critérios segundo os quais determinados procedimentos investigativos podem ser considerados produtivos na medida em que contribuem para a realização do objetivo que orienta a presente pesquisa.

2.1 - dos resultados esperados

Se organizamos este trabalho em torno de uma finalidade específica, também o

organizamos em torno de um determinado objetivo. Interessa-nos, sobretudo, o desenvolvimento de estratégias conceituais, analíticas e composicionais capazes de favorecer a emergência daquilo que venhamos denominando escuta escritural. Nessa perspectiva, o valor de uma teoria, de uma categoria analítica, de uma estratégia de escuta ou estratégia composicional reside primordialmente em sua eficácia enquanto ferramenta para a produção e/ou reflexão acerca desta modalidade de experiência auditiva.

Neste sentido, apoiando-nos na taxonomia proposta por Ryle, compreendemos a presente investigação como orientada para a produção de conhecimento de natureza “procedimental”. O objetivo não consiste, em última instância, apenas em descrever fenômenos ou classificá-los conceitualmente, mas também na identificação de relações operatórias entre causas e efeitos (Ryle, 1949). Mais especificamente, interessa-nos compreender quais configurações formais das obras musicais e quais estratégias de escuta contribuem para a produção das condições necessárias (causa) à habilitação de uma escuta escritural (efeito).

2.2 - do cognitivismo

Sob essa perspectiva, as obras musicais serão aqui compreendidas como dispositivos capazes de produzir efeitos específicos sobre a atividade perceptiva e interpretativa dos ouvintes. Isso não significa reduzir a experiência estética a uma relação causal unitária e necessária, mas reconhecer e compreender como *diferentes organizações dos materiais sonoros tornam possíveis diferentes modos de observação, interpretação e constituição de sentido*. Consequentemente, compreender as condições de possibilidade da escuta escritural implica investigar e compreender de que maneira distintas configurações sônicas orientam o ouvinte para a apreensão de padrões e transformações que constituem a processualidade da obra dotada do caráter escritural.

Eis o axioma fundamental da perspectiva que Paddison denomina cognitivista: a obra musical pode ser compreendida como um dispositivo utilizado para habilitar operações cognitivas específicas (Paddison; Deliège, 2010, p.212)³. Sob essa perspectiva, o modo

³ Tal paradigma cognitivista também pode ser identificado, no domínio da teoria da arte e da estética, nos trabalhos de Bordwell (1988), Thompson (2020), Salzstein (2018), Gubernikoff (1992) e Nicolas (em: Paddison e Deliège, 2010).



privilegiado (mas não exclusivo⁴) de reflexão e acesso às obras de arte não se dá por meio da descrição de suas propriedades materiais ou estruturais, seus procedimentos de construção, seu contexto histórico-social ou a dimensão biográfica ou intencionalidade de seu autor, mas pelas operações de reconhecimento, identificação, comparação, antecipação, recordação e inferência que ela torna possíveis ao seu ouvinte. Em outras palavras, acessamos uma dimensão da obra através dos processos pelos quais produzimos *sentido* a partir de sua observação e interpretação.

2.3 - do formalismo

Para esclarecer a noção — ou, mais precisamente, a modalidade — de *sentido* que acreditamos melhor contribuir para a constituição de estratégias de escuta escritural, recorremos ao pensamento de Leonard Meyer e à sua teoria da expectativa. Para Meyer, a experiência musical possibilita duas modalidades de sentido, aqui entendido como a relação pela qual um elemento significativo remete a algo que não se identifica imediatamente com ele próprio: o significado surge quando algo “está conectado com, ou indica, ou se refere a algo além de si mesmo.” (Meyer, 1956, p. 24).

A primeira modalidade corresponde ao sentido *extra-musical*, compreendido por Meyer como a associação de estímulos sonoros a objetos ou domínios exteriores à própria morfologia da obra, tais como estados psicológicos, traços de personalidade, eventos históricos ou experiências biográficas.

A segunda modalidade corresponde ao sentido “*intra-musical*”. Neste caso, o estímulo sônico não remete primariamente a conteúdos externos, mas à sua função relacional no interior da própria forma musical, isto é, ao papel que desempenha na constituição, manutenção ou transformação de padrões sônicos inferidos. Nesse sentido, o som *significa* na medida em que permite inferir organizações subjacentes — tais como recorrências, direcionalidades, relações de continuidade e ruptura ou tendências de desenvolvimento — justificando, assim, o uso do prefixo “*intra*”⁵.

⁴ Isto é: as demais modalidades de análise conservam sua validade na medida em que contribuem para uma compreensão acerca das operações cognitivas estimuladas pela obra. Sob essa perspectiva, os diversos elementos contextuais e formais são interpretados de modo a esclarecer e tornar inteligível sua dimensão cognitivo-inferencial.

⁵ De maneira semelhante, Gubernikoff (1992) emprega o conceito de “representação intrínseca” para designar a *capacidade de uma obra* de tornar perceptível ao ouvinte sua própria organização interna. Nessa perspectiva, os



Para Meyer, os chamados “sentidos propriamente musicais” (Meyer, 1956, p. 13) emergem precisamente de dinâmicas de expectativa, isto é, da relação entre projeções cognitivas de continuidade e sua confirmação, suspensão, frustração e/ou reformulação ao longo do desenvolvimento da escuta da obra.

A teoria da expectativa de Meyer encontra um desdobramento relevante no modelo ITPRA proposto por Huron (2006), que descreve a expectativa musical como resultado da aprendizagem estatística implícita do ouvinte diante de regularidades estilísticas, articulando processos cognitivos e respostas afetivas à confirmação ou violação dessas expectativas. Essa perspectiva reforça a hipótese de que a escuta processual depende de operações inferenciais moldadas tanto pela obra quanto pelo repertório perceptivo do ouvinte.

Por este motivo, um paradigma cognitivista-formalista, como é o caso da nossa pesquisa, se debruça acerca da maneira como uma obra pode levar o seu ouvinte a inferir sentido acerca de seus modos de organizar-se e, centralmente, de reorganizar-se, como nos indica a noção adorniana de escritura. Expandindo nossa colocação anterior, mediante este paradigma cognitivista-formalista, acessamos uma dimensão da obra através dos processos pelos quais produzimos *sentido intramusical* a partir de sua observação e interpretação.

A noção de formalismo aqui importada é tributária ao pensamento de Kant (1999): formalista aqui é aquele que pressupõe que a observação de acontecimentos e de recursividades permite ao sujeito a inferência de um conjunto de possibilidades. Por conseguinte, o sentido *intramusical* pode ser compreendido como aquilo que possibilita ao ouvinte a constituição de um horizonte de expectativas acerca do comportamento dos elementos sônicos – horizonte este que, em um segundo momento, pode ser submetido a processos de confirmação, tensão, ruptura ou reformulação, mediante a observação dos elementos sônicos que se manifestam ao decorrer da obra.

Nesse sentido, o paradigma cognitivista-formalista mobilizado nesta pesquisa interessa-se precisamente pelo estudo e conhecimento dos modos pelos quais a obra pode conduzir o ouvinte à inferência de padrões sônicos e, sobretudo, de suas transformações e reorganizações, aproximando-se aqui da noção adorniana de *escritura* enquanto dinâmica processual interna da forma musical, dos padrões inferidos por parte do ouvinte. Em continuidade à exposição anteriormente desenvolvida, o acesso à obra se dá, sob esse

elementos da obra não remetem a referentes externos; antes, revelam as relações e recorrências que subjazem ao próprio material sonoro.



paradigma, através dos processos pelos quais o sujeito produz *sentido intramusical* a partir de sua observação e interpretação das configurações sônicas.

A teoria de Meyer, nesse contexto, nos parece oferecer a isto que chamamos de escrituralismo duas contribuições epistemológicas centrais:

- (1) a compreensão de que a obra musical pode ser concebida de modo a tornar inferíveis certos padrões e suas transformações, estruturando assim o que poderá vir a ser as expectativas do ouvinte; e
- (2) a delimitação de uma estratégia de escuta orientada à identificação, acompanhamento e modulação desses mesmos padrões, o que se revela particularmente relevante para a viabilização do modo de escuta escritural aqui proposto.

Sob uma perspectiva cognitivista-formalista, a obra musical não apenas é interpretada por estratégias cognitivas prévias, mas também pode moldá-las e transformá-las. Diferentes configurações sonoras solicitam distintos modos de inferência, assim como diferentes estratégias de escuta revelam diferentes relações formais de uma mesma obra. A escuta constitui, portanto, um processo indeterminado de construção e reconstrução do sentido intramusical.

Dessa maneira, estabelece-se uma relação de recursividade entre obra e escuta: a obra condiciona modos de cognição (estratégias de escuta) possíveis, ao mesmo tempo em que distintas estratégias de escuta reconfiguram o próprio campo de inteligibilidade da obra (e, igualmente, de outras obras). Mas o que nos interessa, em última instância, são quais estratégias habilitam o modo de escuta aqui investigado: é essa circularidade entre estratégia de escuta e obra que se inscreve a possibilidade de emergência da escuta escritural, entendida como experiência na qual a processualidade da obra se torna perceptivamente acessível através da modulação contínua das operações cognitivas do ouvinte.

Essa premissa cognitivista, ao postular a possibilidade de acesso à obra musical por meio das operações cognitivo-inferenciais que ela suscita, permite concebê-la como um dispositivo capaz de mobilizar um conjunto específico de atos cognitivos mediante os quais determinados eventos sonoros são constituídos como significativos. Nessa perspectiva, quando

o significado produzido corresponde à noção de “escritura” — entendida aqui como a emergência de padrões reformulantes —, a obra pode ser caracterizada como ‘escritural’. Consequentemente, uma análise musical de natureza *estésica-indutiva*, nos termos da tripartição proposta por Nattiez (2002), torna-se apta a explicitar os vestígios materiais (no caso, os elementos sônicos) que estimulam, ou deixam de estimular, a inferência de padrões e de seus processos de reformulação. A partir desse enquadramento analítico, torna-se possível discutir, ainda que em caráter preliminar, os mecanismos pelos quais determinadas obras passam a ser reconhecidas e legitimadas como exemplares de uma categoria escritural, abrindo caminho para a investigação das etapas para a formulação de um cânone do escrituralismo.

Se essa hipótese — de que uma obra musical pode ser conhecida, ainda que parcialmente, através da compreensão dos modos de escuta que ela possibilita — for verdadeira, o conhecimento desses modos permitiria, por sua vez, formular hipóteses acerca das condições formais que os tornam possíveis. Em outras palavras, compreender como uma obra é capaz de mobilizar determinadas operações cognitivas pode contribuir para a compreensão de como ela *deve ser estruturada* para favorecer determinadas modalidades de experiência auditiva.

A partir dessa perspectiva cognitivista — que adotamos nesta pesquisa por sua capacidade de oferecer instrumentos particularmente produtivos para a investigação das condições da escuta — propomos o seguinte axioma: uma obra escritural é aquela que possibilita ao ouvinte acompanhar os processos de formulação e reformulação dos padrões que ele infere a partir da organização dos eventos sônicos.

2.4 - da dialética

Retornamos, assim, à questão central que orienta a presente reflexão sobre a composição musical: quais são as condições para a emergência dessa modalidade de escuta/cognição caracterizada pela contínua reformulação de seus próprios mecanismos de atribuição de sentido *intramusical*? Em termos mais precisos, sob quais condições uma obra musical pode mobilizar processos cognitivos capazes de submeter à autocrítica e à reconstrução os esquemas interpretativos inicialmente empregados pelo ouvinte?

2.4.1 - da objetividade

Trata-se, ao nosso ver, de uma questão cuja investigação exige não apenas procedimentos analíticos, mas também procedimentos composicionais. Se o problema consiste em compreender como determinadas organizações sonoras tornam possível uma escuta escritural, então a composição musical deixa de ocupar apenas a posição de objeto de estudo e passa a constituir-se como *instrumento de pesquisa* – bem como compreenderam os/ as compositores/as do escrituralismo e, como coloca Pace (2016), de uma parcela da história da composição e interpretação. A atividade composicional torna-se, no caso desta pesquisa⁶, um laboratório de experimentação no qual hipóteses acerca dos princípios formais extraídos da análise podem ser submetidas a testes práticos mediante sua incorporação e transposição em novas obras.

Aqui, a composição assume uma função epistemológica específica: ela contribui para a investigação da capacidade e validade operatória das categorias e princípios formulados teoricamente. Ao aplicar em obras autorais os princípios identificados em análises de peças que favorecem uma escuta escritural, torna-se possível avaliar com maior rigor sua relevância, seus limites e sua eficácia. A prática composicional converte-se aqui em um procedimento de validação capaz de aproximar a investigação da compreensão das condições formais que possibilitam a viabilização da escuta escritural.

Adicionalmente, o pesquisador pode mobilizar sua própria produção artística como objeto de reflexão analítica, disponibilizando uma leitura crítica de suas obras concebidas sob o horizonte da escrituralidade. Nessa dupla condição de compositor e analista, o pesquisador ocupa uma posição específica (mas não privilegiada) para explicitar as estratégias composicionais empregadas com vistas à indução desse modo particular de escuta, bem como para examinar, à luz dos critérios e expectativas do escrituralismo, em que medida tais estratégias lograram possibilitar os atos de escuta pretendidos.

2.4.2 - da subjetividade

Enfatizamos que, no contexto desta investigação, o qualificativo “escritural” não designa uma propriedade intrínseca e autoevidente da obra musical, mas uma *relação de*

⁶ O argumento de Pace sustenta que a prática associada à noção de pesquisa artística — isto é, o uso da produção artística como meio para contribuir para a formulação e investigação de questões (Pace, 2018) — possui uma trajetória ampla e histórica, tendo sido apenas recentemente formalizada e teorizada no âmbito acadêmico.



possibilidade entre configurações formais e modos de escuta. Uma obra não é escritural em si, de maneira ideal ou abstrata; ela se torna inteligível como tal na medida em que *permite, viabiliza, habilita* ou *provoca* determinadas operações perceptivas e interpretativas por parte do ouvinte.

Tal posicionamento decorre da compreensão de que a escuta escritural não pode ser atribuída exclusivamente nem à estrutura da obra nem às disposições subjetivas do receptor. Sua emergência resulta, antes, da interação ideal (específica e necessária) entre esses dois polos, configurando-se como um fenômeno relacional e contingente. Ao longo desta pesquisa, temos observado reiteradamente que uma mesma obra pode favorecer a constituição de uma escuta escritural em determinados ouvintes sem, contudo, produzir o mesmo efeito em outros. Esse fato sugere que as propriedades formais da obra operam menos como determinantes do que como condições de possibilidade para a produção desse modo de escuta, cuja efetivação depende também dos repertórios cognitivos, das competências perceptivas e dos horizontes interpretativos mobilizados pelo sujeito da escuta — e o contrário também nos parece verdadeiro: as estratégias de escuta não produzem, por si só, uma escuta escritural.

Por essa razão, buscamos conduzir esta investigação mediante uma epistemologia cognitivista-*dialética*, no sentido de Hegel (2018): as condições e estruturas do conhecimento não se trata de dimensões fixas. Trata-se, antes, de sínteses temporariamente estabilizadas por relações de codependência, mas permanentemente passíveis de reconfiguração em decorrência da introdução do qualitativamente novo – i.e, da contradição. É precisamente a irrupção desta contradição — entendida como aquilo que não pode ser plenamente assimilado pelas determinações até então vigentes — que impulsiona a reorganização dessas condições e estruturas e a constituição de formas de inteligibilidade ainda não experimentadas.

Isto é dizer que entendemos que a constituição da escuta escritural depende da retroalimentação (da dialética) entre *mediações subjetivas* — isto é, conjuntos de operações atencionais e inferenciais mobilizadas pelo ouvinte — e *mediações objetivas* — isto é, configurações formais da obra que condicionam, orientam ou permitem o desdobramento e a continuidade de tais operações. A escuta escritural emerge precisamente dessa retroalimentação, na qual determinadas configurações sônicas tornam possíveis determinados modos de engajamento cognitivo.

Dessa perspectiva, o conhecimento a ser produzido nesta investigação assume uma dupla orientação. Por um lado, busca-se explicitar quais são as mediações subjetivas que





favorecem a constituição desse modo de escuta; por outro, busca-se delimitar quais são as mediações objetivas que a tornam mais provável.

Tal formulação acerca desta necessária duplicidade nos permite evitar tanto um cognitivismo *voluntarista* — segundo a qual qualquer escuta seria livremente produzida pelo ouvinte independentemente das condições formais da obra — quanto aquele *determinista* — segundo o qual a organização composicional garantiria automaticamente a emergência de determinados modos de escuta. Em vez disso, assume-se que a escuta escritural resulta de uma relação de *coconstituição* (e por isso dialética) entre operações cognitivas e estruturas formais.

É com o auxílio de pensadores que estabelecem uma articulação entre teoria do conhecimento e estética — como Kant, Adorno, Paddison, Gubernikoff e Nicolas — que se torna possível sustentar aquilo que denominamos a *incontornabilidade do objeto* para a efetivação de atos cognitivos ou, em termos propriamente musicais, para a efetivação de modos de escuta. Com o auxílio das premissas epistemológicas fornecidas por autores como estes, torna-se possível distanciar-se, por um lado, de pressupostos que se apoiam na crença de que o sujeito constitui seu repertório conceitual por meio de operações mentais autoengendradas e/ou arbitrárias, independentes da observação e da relação com aquilo que se apresenta como materialidade sensível, projetando de maneira irrestrita seus esquemas conceituais sobre o mundo empírico com o qual interage; e, por outro, de perspectivas que sustentam que a materialidade incita, de modo necessário e unívoco, respostas subjetivas homogêneas, pressupondo uma forma de relação entre sujeito e objeto desde sempre plenamente determinada.

Ambos esses paradigmas, de caráter identitário na medida em que pressupõem uma identidade prévia e estabilizada entre sujeito e objeto, não parecem oferecer instrumentos adequados para a compreensão e viabilização de uma escuta escritural. No limite, tais perspectivas nos parecem conduzir, de um lado, a estratégias composicionais demasiadamente prescritivas, incapazes de serem reavaliadas ou corrigidas à luz das experiências efetivamente produzidas — uma vez que o polo subjetivo é concebido como subordinado ao objeto e, portanto, desconsiderado sempre que se afasta dos resultados esperados — e, de outro, a estratégias de escuta que independem da obra efetivamente ouvida, virtualmente permitindo a identificação de padrões reformulantes independentemente da materialidade observada. Nesse sentido, poder-se-ia, em última instância, atribuir processualidade a um evento sonoro constituído por uma única nota sustentada ininterruptamente por seis horas, sem variações



rítmicas ou tímbricas, o que evidencia os limites explicativos de tais pressupostos.

Tais paradigmas cognitivistas não-dialéticos, ao postularem uma relação fixa e pré determinada entre sujeito e objeto, não se mostram suficientemente sensíveis à complexidade do fenômeno da escuta escritural, o qual nos parece depender de uma multiplicidade de fatores em interação, entre os quais se encontram tanto as configurações da obra quanto às competências do ouvinte, em uma relação não redutível a qualquer dos polos tomados isoladamente.

3 - Apontamentos finais

Trata-se, portanto, de um esforço de articulação entre estratégias de escuta e composicionais, concebidas como instâncias temporariamente autônomas que não deixam de ser reciprocamente constitutivas de um mesmo problema epistemológico. Nessa perspectiva, uma premissa epistemológica que avança dialeticamente nos permite investigar de que modo a obra musical se constitui como objeto produtor de conhecimento na própria relação *de negação* (contradição) que estabelece com os mecanismos inferências articulados pela escuta, mobilizando assim um processo de reorganização. A obra escritural é aqui compreendida, dando um passo mais adiante a tal paradigma cognitivista, como dispositivo capaz de mobilizar operações perceptivas e inferenciais reformulantes.

Caracterizamos estas premissas como cognitivistas, formalistas e dialéticas na expectativa de permitirem compreender as condições pelas quais um ouvinte reconfigura suas estratégias de inteligibilidade diante do qualitativamente novo. Nesse horizonte, certas obras musicais nos parecem poder atuar como dispositivos pedagógicos que favorecem a integração da diferença mediante a reformulação dos próprios modos de escuta.

Referências

ADORNO, Theodor W. *On some relationships between music and painting. The Musical Quarterly*, v. 79, n. 1, p. 66–79, 1995.

BOULEZ, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Mayence: Éditions Gonthier, 1963.



BORDWELL, David. *Ozu and the poetics of cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1988.

FERRAZ, Sílvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: FAPESP, 1998.

FERNEYHOUGH, Brian. Form-figure-style: an intermediate assessment. *Perspectives of New Music*, p. 32–40, 1993.

GRISEY, Gérard. Tempus ex machina: a composer's reflections on musical time. *Contemporary Music Review*, v. 2, n. 1, p. 239–275, 1987.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação: das Durações aos Tempos*. 2002, 287f. Tese (Doutorado em Comunicação) □ Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

HANSLICK, Eduard. *The beautiful in music: A contribution to the revisal of musical aesthetics*. Nova York: HW Gray Company, 1965.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *The phenomenology of spirit*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

KANT, Immanuel. *Critique of pure reason*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

LIGETI, György. Metamorphoses of musical form. In: _____. *Form—Space: Die Reihe 7*. Bryn Mawr, PA: Presser, 1965. p. 5–19.

LOPES DE FARIAS, Austeclínio. *A latência do escutado: Ferneyhough e a noção de figura sobre o prisma do projeto escritural e seu horizonte de escuta*. 2025. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de *La Cathédrale engloutie*, de Debussy. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 6, 2002.

PACE, Ian. Composition and performance can be, and often have been, research. *Tempo*, v. 70, n. 275, p. 60–70, 2016.

PADDISON, Max; DELIÈGE, Irène. *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives*. 2010.

RYLE, Gilbert. *The concept of mind*. Harmondsworth: Peregrine, 1949.

SALZSTEIN, Sônia. *Justaposição, repetição, dança*. *ARS (São Paulo)*, v. 16, p. 33-45, 2018.



SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*. London: Faber and Faber, 1975.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. ... *how time passes* ... Em: Die Reihe, n. 3 (edição em inglês). Trad. Cornelius Cardew, 1959.

THOMPSON, Kristin. *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

