

Percepção e suas consequências no fazer musical: da metafísica aos guias de execução

Michele Irma Santana Manica¹

UNIRIO/PPGM-Nível[D]

SIMPOM: *Teoria e prática da Interpretação Musical*

micheleflauta@gmail.com

Resumo: O presente trabalho demonstra como teorias da percepção e epistêmicas, adotadas habitualmente no nosso cotidiano, influenciam nossa visão e reflexão nos diferentes campos do pensamento e da prática musical, do estudo do instrumento à performance pública. A partir da discussão de percepções compartilhadas ou individuais, em termos filosóficos objetivos ou subjetivos, tema central da metafísica e, conseqüentemente, da estética, são apresentadas diferentes teorias contextualizadas, dentro do estudo desenvolvido em minha pesquisa de doutorado. Dessa forma, procuro embasar dentro da teoria do conhecimento o modelo de estudo e memorização de *guias de execução*, desenvolvido pelo psicólogo Roger Chaffin e a pianista Gabriela Imreh (Chaffin et al, 2002), demonstrando que a compreensão que temos acerca da metafísica afetam não só a nossa visão de mundo, mas também, a maneira como entendemos e experimentamos não só a música, mas a arte em geral.

Palavras-chave: Percepção; Metafísica; Guias de Execução; Estética Formalista; Estilo de Pensamento Musical

Perception and its Consequences on Musical Practice: from Metaphysics to Performance Cues

Abstract: The present work presents how perceptual and epistemic theories, usually adopted in our daily life, influences our vision and reflection in the different fields of thought and musical practice, from the study of the instrument to public performance. From the discussion of shared or individual perceptions, in objective or subjective philosophical terms, central theme of metaphysics and, consequently, of aesthetics, are presented different theories contextualized within the study developed in my doctoral research. In this way, I try to base within the knowledge theory the model of study and memorization of guides of execution, developed by the psychologist Roger Chaffin and the pianist Gabriela Imreh (Chaffin et al, 2002), demonstrating that our understanding about metaphysics affects not only our view of the world, but also, the way we understand and experience not only music, but art in general.

Keywords: Perception; Metaphysics; Performance Cues; Aesthetic Formalist; Musical Thinking Style

¹Agência de fomento CAPES. Orientador: Dr. Sérgio Azra Barrenechea

1. Introdução

Esse artigo surgiu de reflexões sobre teorias da percepção e epistêmicas trabalhadas durante uma disciplina do curso de doutorado em música. Foram trabalhados textos com o objetivo de aprofundar e fundamentar o conhecimento acerca da maneira pela qual compreendemos a música. Isso abrange desde o processo de escuta até os diferentes meios do fazer musical, do estudo individual ao momento da performance em público. As considerações a seguir contextualizam a teoria de diferentes filósofos dentro do estudo desenvolvido em minha pesquisa de doutorado. O artigo não procura esgotar o tema, visto que tal empreendimento não seria possível na presente oportunidade, mas demonstra, de forma sucinta, como tais teorias conversam entre si e servem de embasamento ao modelo desenvolvido por Roger Chaffin, utilizado como estratégia de aprendizado e de memorização.

2. Da metafísica aos guias de execução

A arte trabalha com a percepção humana. A interação com obras de arte, seja como expectador ou criador, pode vir a levantar questões quanto a nossa percepção das mesmas: minhas percepções são individuais ou compartilhadas? O que é aquilo que percebemos? Como ocorre a nossa percepção? Algumas dessas questões são de ordem metafísica ou epistemológica. A compreensão que temos a cerca dessas questões afetam nossa visão de mundo e, conseqüentemente, a maneira como vemos a arte. Deleuze e Guatarri demonstram isso no texto “Platão e o simulacro” na seguinte afirmação:

A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa de um lado a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; de um outro, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os dois sentidos se juntem é preciso que as próprias condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, de seu lado aparece então realmente como experimentação. (DELEUZE, 1974, p. 207).

A afirmação demonstra as duas implicações da reflexão sobre a arte. A primeira que compromete a estética com a teoria da sensibilidade, ou seja, da percepção, como já argumentado anteriormente, lidando com a questão do que é aquilo que percebemos (metafísica). A segunda reafirma a primeira, de modo que se entendermos que há uma experiência real é porque admitimos que ocorre um tipo específico de existência que afeta a nossa percepção de uma determinada forma, devido a nossa interação com qualquer forma de arte. Ou seja, aquele determinado objeto artístico causou-nos essa tal experiência. Diferente

da tese que defende uma experiência díspar para cada pessoa (de acordo com sua subjetividade), Deleuze se refere à experiência compartilhada e afirma que a causa dessa experiência está no objeto, o que implica uma estética formalista. No entanto, admitir o platonismo também traz diversas implicações.

Neste texto, os autores refletem sobre o propósito de Nietzsche da reversão do platonismo. Eles demonstram que a reversão do platonismo não é simplesmente o fim da dualidade platônica, e da doutrina das cópias, e sim a adoção do simulacro como doutrina, ou seja, a doutrina do falso, dessemelhante, que nos conduz ao caos. Porém, um caos criativo. Afirmam então:

Consideremos as duas fórmulas: “só o que se parece difere”, “somente as diferenças se parecem”. Trata-se de duas leituras do mundo, na medida em que uma nos convida a pensar a diferença a partir de uma similitude ou de uma identidade preliminar, enquanto a outra nos convida ao contrário a pensar a similitude e mesmo a identidade como o produto de uma disparidade de fundo. A primeira define exatamente o mundo das cópias ou das representações; coloca o mundo como ícone. A segunda, contra a primeira, define o mundo dos simulacros. Ela coloca o próprio mundo como fantasma. (DELEUZE, 1974, p. 209).

Platão, com a dualidade da ideia e da imagem, tem um objetivo: assegurar a distinção latente entre as duas espécies de imagens através de um concreto. As cópias ou ícones são boas imagens e bem fundadas porque são dotadas de semelhança. A semelhança não é com uma coisa exterior, e sim com uma ideia, porque é a ideia que compreende as relações e proporções constitutivas da essência interna. A cópia não parece verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que parece à ideia da coisa. O Platonismo funda a filosofia como o domínio da representação. Este domínio será preenchido pelas cópias ícones e definido não numa relação extrínseca a um objeto, mas numa relação intrínseca ao modelo ou fundamento. O modelo platônico é o “Mesmo”: no sentido da determinação abstrata do fundamento. A cópia é o “Semelhante”. Com isto ele quer balizar o mundo da representação: fundá-lo, selecioná-lo, excluir dele tudo o que viria embaralhar seus limites. Por isso diferencia a cópia do simulacro: a cópia é uma imagem dotada de semelhança; o simulacro uma imagem sem semelhança. O mais importante, nessa reflexão, é compreender que admitir o platonismo significa reconhecer que há algo a ser compartilhado pela nossa percepção.

Deleuze ressalta que a divisão platônica quando chegada a hora de selecionar o falso e o verdadeiro recorre ao mito, que tem estrutura cíclica. Para ele é no uso do mito que reside toda a dialética, e demonstra através de exemplos, que Platão sempre recorre ao mito. Além de conter em si a dialética, o uso do mito por Platão, também vai ao encontro do que Aristóteles diz no quarto livro (livro Gamma) da *Metafísica*, quando discute quais são as bases da ciência primeira que ele procura fundar na obra. Aristóteles argumenta a impossibilidade de demonstrar todos os argumentos, porque se prosseguiria demonstrando até o infinito e uma ciência deve ter princípios nos quais se firmar (§1006a 5). Aristóteles parte então para a defesa do princípio da não contradição, de que não é possível afirmar os contrários, primeiro princípio da lógica, disciplina fundada por ele. No entanto, diferente de Platão, Aristóteles valoriza a experiência para chegar ao conhecimento das formas (ou universais). Para ele o intelecto é uma tabula rasa e nós inteligimos os universais (as formas puras) através da experiência com os particulares, capturando suas propriedades fundamentais, sua essência (§430^a). Os recursos usados por cada um dos autores, lógica (Aristóteles) e dialética (Platão), têm relação com a maneira que cada um desses autores encontrou para lidar com as questões relativas a percepção e o conhecimento. Cientes ou não da ideia de metafísica que adotamos, ela altera a maneira como compreendemos o mundo.

Depois de compreendidas essas questões, creio que seja necessário explicar, de maneira sucinta, ao que nos referimos quando falamos de uma estética formalista. Para tanto, usarei como base o pensamento de Eduard Hanslick, autor do livro *Do Belo Musical*. Hanslick, foi a figura mais representativa da estética musical formalista durante o séc. XIX, influenciando compositores e músicos de sua época, assim como o pensamento posterior sobre o formalismo.

O autor coloca a organização do sistema tonal como central na percepção da forma musical. É a partir da análise da relação entre os elementos musicais que se pode acessar o Belo na música. Esta visão corresponde à ideia adotada e defendida por muitos estudos acadêmicos, nos quais a análise musical formal (estruturas e relações musicais) é utilizada como um meio para uma descrição apurada da música. A ênfase na forma musical responde criticamente às interpretações emocionais do objeto musical. Todavia, a tendência isolacionista sustentada por Hanslick, a partir de sua explicação ontológica da obra musical, acaba por eliminar o interprete, a performance, o que é evidentemente uma consequência indesejada, para o que se considera uma arte performática, como a música. O que acentua um

enfoque excessivo de aspectos técnicos da música (em uma abordagem formalista), exclui a afetividade e a presença física do intérprete (ALPERSON, 2008, p. 327).

Os argumentos de Hanslick demonstram a relação de sua estética formalista com a metafísica oriunda do pensamento aristotélico e platônico. Ao dedicar atenção e foco à forma musical, o autor evidencia que esta forma é algo existente e que deve ser percebido e apreciado por quem vivencia a música. Logo, a música possui uma existência, além da presente, na imaginação humana (captada pelos sentidos) e toda a interpretação da música é uma aproximação desta forma musical (ou pelo menos a boa interpretação).

O autor combate a ideia de que a música serviria como um meio de expressão de sentimentos. Para ele, os sentimentos dependem de pressupostos fisiológicos e patológicos, sendo necessários juízos para que uma sensação seja associada a um sentimento através de uma representação, um conceito. Assim, ele conclui que a música, como “linguagem indeterminada”, não poderia formar essa representação. Para ele a música poderia apenas expressar ideias, as quais são expressas em adjetivos relacionados às variações acústicas (HANSLICK, 1989, p. 31-60).

No entanto, mesmo se admitirmos que a nossa experiência com o mundo sensível e com a música sejam compartilhadas, é possível que, após um concerto, em uma conversa, duas pessoas tenham opiniões muito diferentes sobre o que acabaram de assistir. O que entra em contradição com o afirmado até aqui, como duas pessoas podem escutar a mesma peça executada por um mesmo intérprete e ter impressões diferentes? Esse fato por si só derruba a tese das experiências compartilhadas? Uma resposta, que leve em conta as teorias de Hanslick, pode ligar essa questão às diferentes associações entre ideias que cada uma delas estabeleceu, devido às suas experiências pessoais. Na *Investigação sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*, David Hume, analisa a origem das ideias e a nossa capacidade de associação entre elas:

[...] embora nosso pensamento pareça possuir essa liberdade ilimitada, um exame mais cuidadoso nos mostrará que ele está, na verdade, confinado a limites bastante estreitos, e que todo esse poder criador da mente consiste meramente na capacidade de compor, transpor, aumentar, diminuir os materiais que os sentidos e a experiência nos fornecem [...] ou, para expressar-me em linguagem filosófica, todas as nossas ideias, ou percepções mais tênues, são cópias de nossas impressões, ou percepções mais vívidas. (HUME, 2004, p. 35-36).

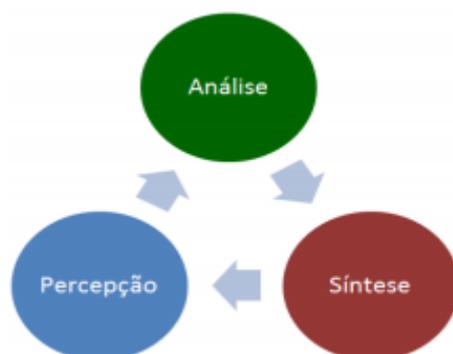
Hume usa dois argumentos para justificar a sua tese, primeiro, que podemos decompor todos os pensamentos e ideias, por mais complexas que pareçam, e, chegar a um pensamento ou sensação precedente; o segundo, que alguém que tenha um defeito físico, por exemplo, um cego ou um surdo, não é capaz de formar as ideias correspondentes às sensações que é impossibilitado de vivenciar. O autor, afirma que essas associações ocorrem pelos três princípios de conexão entre ideias, a saber, semelhança, contiguidade no tempo ou no espaço, e causa ou efeito.

A teoria de Hume corrobora com a tese de Mannis, em *Processos cognitivos de percepção, análise e síntese, atuando no processo criativo: mimesis de mimesis*, onde ao analisar os processos cognitivos atuantes no fazer e compreender música, defende que não é possível compreender, sem que aconteçam processos heurísticos, ou seja, sem o estímulo dos sentidos. A partir dessa afirmação, Mannis, introduz a ideia de Bertthoz, da percepção motora, a qual procura demonstrar que nós percebemos com todo o nosso corpo, e que a percepção só se conclui quando é formada uma espécie de mimesis fisiológica.

Na teoria da percepção motora, a percepção é caracterizada como uma ação simulada. A percepção do objeto está condicionada à simulação do efeito do contato do corpo do observador com o objeto percebido, também a percepção de um material musical somente será efetivada quando ele for vivido corporalmente pelo observador. Após a exposição desta teoria, Mannis afirma que além de processos heurísticos o fazer musical também envolve processos cognitivos, e passa a falar destes últimos, apresentando como ocorrem os ciclos de processos cognitivos de percepção, análise e síntese. Primeiramente, os elementos devem ser apresentados à percepção como unidades identificáveis, para que seja possível que esta faça a decomposição analítica, pois só é possível elaborar uma síntese após o objeto percebido ser classificado e repertoriado, ou seja, portanto, analisado. O que é peculiar na proposta do autor, é que ele afirma, que após analisados e sintetizados, os objetos voltam a ser submetidos à percepção, para serem reconhecidos e assimilados, que é consequência da teoria da percepção motora adotada pelo autor. A seguinte explanação demonstra como ocorre esse processo de forma mais clara:

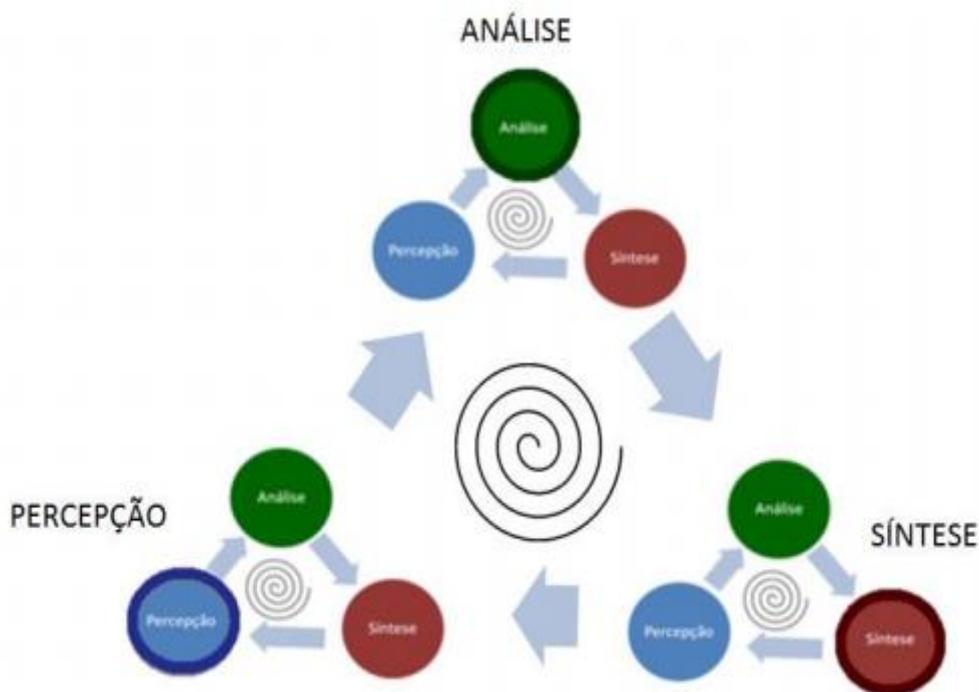
No estágio da *percepção*, no qual recebemos as informações que serão processadas, a atenção é direcionada pela volição. A perscrutação do que está sendo percebido ocorre na instância de *análise*, na qual raciocínio e dispositivos de abstração, decomposição, comparação e associação operam conforme volições, em aproximação contraste, oposição, fuga etc. Em posse de elementos identificados e localizados no mapeamento da compreensão

passamos à reconstrução do objeto analisado, portanto à sua reconstrução, tal qual ou na forma de uma representação similar, ou, então a realização de um objeto derivado, mais ou menos insólito. A reconstrução efetiva do objeto percebido, materializada ou imaginária (simulada) na instancia da *síntese*, reforça a assimilação do conteúdo identificado no objeto. (Idem, p. 214).



Exemplo1. Ciclo de processos cognitivos. (MANNIS, 2007, p. 213).

Esse fluxo pode acontecer com mais intensidade em alguma de suas etapas de acordo com as necessidades do interprete. Por exemplo, na escuta dirigida, as instâncias de percepção e análise, atuam com maior intensidade. Quando estamos focados na síntese, ocorrem construções em que o ciclo é trabalhado mais intensamente na análise e síntese. Nossas próprias construções são percebidas e analisadas e novamente sintetizadas. Assim, o autor afirma que em cada uma dessas etapas também ocorre o ciclo, como na figura abaixo.



Exemplo 2. Ciclos (MANNIS, 2007, p. 220).

Tendo em vista a importância do processo de representações, na prática do músico, os psicólogos Roger Chaffin, Mary Crawford e a pianista Gabriela Imreh (2002) criaram um modelo de memorização e estudo com guias de execução. Um dos capítulos do livro de Chaffin, apresenta relatos de grandes pianistas sobre a importância de ter uma imagem mental clara da peça para a compreensão e execução rebuscada da obra:

Para prevenir falhas o músico de concerto deve ter sempre em sua mente durante toda a performance a representação conceitual clara da música. Saber onde está na música, em que sessão, compasso, o que acontece depois, onde estão as modulações. (CHAFFIN et al, 2002, p. 198).

Em suma, o modelo de guia de execução propõe, que a memória motora utilizada durante a execução, seja associada a uma memória verbal, criando marcos importantes de um mapa mental da obra. Os guias de execução são ao mesmo tempo um plano de ação e um esquema de recuperação da memória. Os GEs são anotados na partitura durante o processo de estudo de uma obra e classificados de acordo aos níveis da hierarquia musical com os quais foram relacionados. Esse modelo é baseado nas informações sobre o processamento da memória de Baddeley et al (2011), que, como vamos analisar, corrobora com a teoria dos ciclos cognitivos de Mannis. São apresentados sistemas separados de memória: *sensorial*,

memória de curta e de longa duração. Memória sensorial se refere a nossa percepção. *Memória de curta duração*: se refere a pequenas quantidades de informação durante um curto período de tempo. *A memória de longa duração* é um sistema ou sistemas de memória que servem de base para armazenar informações por período de tempo indefinido, onde as informações são armazenadas na forma de conhecimento. Em geral, essa classificação em componentes separados, sugere a fruição simples das informações captadas da percepção para a memória de longa duração, mas os autores assumem que há evidências de que informação flui em ambas as direções. De forma que os ciclos cognitivos de Mannis se adaptam perfeitamente a essa teoria.

Os guias de execução são organizados em quatro categorias: guias estruturais, guias expressivos, guias interpretativos e guias básicos. Os guias estruturais se referem à forma geral da peça, no sentido mais amplo. Por exemplo, na forma sonata temos a exposição, transição, desenvolvimento, entre outras partes formais. Os guias expressivos podem estar vinculados a seções ou subseções, abarcando muitos compassos que tenham a mesma expressão. Geralmente são marcações descritivas dos compositores, como “Giocoso” por exemplo. Guias interpretativos e básicos de performance estão nos próximos níveis, representando características específicas da música em cada compasso. Guias interpretativos geralmente são ligados às dinâmicas ou acentuações. Guias básicos às ações mecânicas que os instrumentistas devem ser executados como planejado na performance.

Este método foi utilizado por esta pesquisadora em sua pesquisa de mestrado demonstrou que a partir dele se forma uma maneira diferente de pensar a obra musical. Na pesquisa a obra foi reestudada com o método em questão, e, embora, muitas das ações da instrumentista já haviam sido incorporadas, a maneira de pensar a obra, principalmente durante a execução, foi completamente diversa. O modelo sugerido por Chaffin permite o músico formar uma imagem da peça através de elementos musicais e extramusicais, tanto do ponto de vista objetivo quanto subjetivo.

Embora, de maneira muito diferente da abordagem de Chaffin, que tem um caráter prático, o compositor francês François Nicolas, também fala dos pensamentos que se formam no músico em relação a obra. A teorização de Nicolas sobre estilo de pensamento musical tem em vista o problema da escuta, pois para o autor uma obra deve desenvolver uma escuta que lhe seja própria. Ele acredita que o músico tenha uma intelectualidade musical.

Para ele a intelectualidade musical, não é nem um uma estética ou musicologia, mas um pensamento independente dessas disciplinas e uma maneira do músico compreender o pensamento musical da obra, explica:

O termo estilo de pensamento musical é, portanto, o apanágio do músico; ele se formula na língua francesa (portuguesa), não através de sons organizados musicalmente, mas por palavras o termo esse termo pertence ao músico e pretende nomear algo que se encontra *na obra* que não se apresenta através de palavras. (NICOLAS, 2007, p. 119).

Nicholas caracteriza a obra como um objeto musical e remete tanto os conceitos que trabalha de construção, expressão e sensação pertencentes como a esse objeto e não ao compositor, interprete ou ouvinte. Ele entende a construção como a estrutura da obra, a expressão como a potência expressiva da obra, sua energia de movimento e a sensação excede o exercício fisiológico do sentido auditivo. Caracteriza-a como um ser sensível da obra e não apenas notas e letras, que mobiliza o corpo em sua integralidade. Ele se liga mais ao inteligível, não ao o sensual. Para ele essa é a maneira como a obra se dá na realidade sensível. Ele faz distinção entre música e obra e assim ele faz uma metafísica da obra, afirma que a música preexiste à obra e a envolve.

Portanto, a construção da obra refere-se a partitura, expressão da obra é o movimento da obra para fora de si que atravessa o infinito sonoro em direção a música. Uma imanência elementar e um endereçamento, a obra se expressa se endereçando a obras passadas e futuras e se dirige à música. A sensação da obra é sua exposição conforme o instante presente, sua imanência enquanto aparição e não mais estrutura, e a obra como travessia sensível.

O estilo de pensamento musical (EPM) é uma maneira da obra entrelaçar construção, expressão e sensação. O estilo construtivista tende a garantir o controle máximo do aparelho musical, um tipo de obra em que a escuta é dirigida, ele se relaciona com a nossa compreensão dela no tempo. O EMP expressionista é uma maneira de subjetivar a pura existência musical num transbordamento tumultuado de toda a estrutura. Já o EPM diagonal não coloca a sensação da mesma forma que os dois precedentes, por isso ele é diagonal e não sensível, ele de certa forma atravessa os outros estilos, diagonalmente.

Por fim, Nicolas afirma que o EPM é uma estratégia de escuta da obra que se inscreve na lógica da sensação. No meu entender, a reflexão do autor sobre estilos de pensamento musical tenta se referir aos pensamentos criados pelo músico no processo de escuta, que não são exatamente as representações mentais da partitura, mas um modo de pensá-la verbalmente que não chega a se formular em termos de um discurso estético ou musicológico, mas como um momento que antecede a isso.

Conclusão

Neste artigo procuramos demonstrar como as nossas noções gerais a respeito do mundo podem influenciar na nossa percepção da música, como essa visão se reflete em diferentes campos do pensamento e da prática musical. O estudo aponta como ao adotar essa metafísica, essa a maneira de ver e entender o mundo, implica em uma estética formalista (uma boa interpretação de uma obra é a que melhor consegue capturar a sua forma). Não surpreende que as ideias formalistas de Hanslick ainda sejam influentes no centro da atividade musical, pois, como vimos elas descendem da metafísica grega, que por sua vez é fundadora do pensamento ocidental e um dos seus principais expoentes até hoje. O que percebemos claramente nas atividades acadêmicas. Uma das consequências da valorização da forma musical foi o enorme número de métodos de análise musical desenvolvidos do final do séc. XIX e durante todo o séc. XX que permeiam os programas de graduação e pós-graduação em música.

No entanto, o formalismo provoca uma discussão devido ao fato de pessoas apresentarem diferentes percepções de uma mesma obra. É possível, com base nas suas experiências prévias, criar diferentes associações de ideias a partir do contado com a percepção de uma obra. O que desloca o eixo da obra, para o receptor, embora ainda admita a existência de uma forma, como proposto por Hanslick. Logo, depreende-se a importância da percepção na teoria de Hume, o que também é enfatizado por Mannis, ao adotar a teoria da percepção motora, que cria ciclos cognitivos, onde a síntese se completa na criação de uma representação sensorial (mímese). O mesmo é defendido por Chaffin, a partir do modelo de guias de execução, onde se associa a representação sensorial a uma memória linguística. Por fim, apesar de Nicolas basear a sua argumentação em uma visão formalista da obra, os estilos distintos de pensamento musical por ele propostos podem ter relações com os diferentes guias de execução, pois os guias são diferentes maneiras de um intérprete pensar a música. Com a

diferença que, na argumentação de Nicolas, os estilos de pensamento musical estão na obra e o modelo de guias é criado a partir da percepção do intérprete da obra.

Referências

ALPERSON, Phillip. Filosofia da música: formalismo e além. In: PIVY, Peter (Org). *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Trad. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008. p-317-342.

ARITÓTELES. *Da alma*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2007.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2012.

BADDELEY, Alan; EYSENCK, Michel W.; ANDERSON, Michael. *Memória*. São Paulo: ARTMED, 2011.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing Perfection: memory and piano performance*. Mahwah: Erlbaum, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora UNICAMP, 1989.

HUME, David. *Investigação sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MANNIS, José Augusto. Processos cognitivos de percepção, análise e síntese atundo no processo criativo: *mímesis de mímesis*. In: *Encontro nacional de composição musical de Londrina*. (EnCom). Anais 2014, p. 198-225.

NICOLAS, François. O que é um estilo de pensamento musical? In: *Debates*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 118-131, 2007.