
Espacialidade e sentido musical incorporado: Sobre a redução da complexidade musical pela linguagem*

MARCOS NOGUEIRA**

Resumo

A partir do advento das pesquisas experimentais em cognição incorporada, foi possível verificar empiricamente que os processos sensório-motores, quais sejam a orientação e a prontidão do corpo para agir no espaço, condicionam e regulam os modos de conexão dos conteúdos cognitivos, permitindo assim que a mente transcenda o espaço. É desse modo que o pensamento abstrato é inelutavelmente conectado às funções sensório-motoras e, assim, à estrutura espacial das interações do corpo no mundo. Cumpre advertir para a anterioridade das experiências de “ocupação” do espaço — sensório-motoras — em relação às experiências de “conceituação” do espaço — simbólicas. O presente estudo ancora-se à hipótese de que a hegemonia espacial em nosso sistema perceptivo e cognitivo está fundamentada no fato de que o indivíduo retém e prioriza os sentidos espaciais — descartando a formação de outros possíveis tipos de sentidos —, porque a objetividade espacial oferece à memória um desempenho mais rápido e preciso. A hipótese aqui discutida é que para atribuímos “materialidade” aos objetos musicais e assim construirmos os sentidos incorporados da música, é preciso, antes, reduzirmos a densidade do meio sonoro, possibilitando a apreensão do fluxo musical em modalidades coexistentes e interagentes de coerência configurativa.

Palavras-chave: cognição musical incorporada, espacialidade, conceituação da música, sentido musical

Spatiality and embodied meaning of music: On the reduction of music complexity through language

Abstract

From the advent of experimental research on embodied cognition, it was empirically verified that sensorimotor processes, which are the body's orientation and readiness to act in space, condition and regulate the connection modes of cognitive contents, thus allowing the mind to transcend space. Therefore, abstract thinking is inextricably connected to sensorimotor functions and, thus, to the spatial structure of body interactions in the world. It should be noted that the experiences of "occupying" space — sensorimotor — are previous to the experiences of "conceptualization" of space — symbolic. The present work is anchored to the hypothesis that spatial hegemony in our perceptual and cognitive system is based on the fact that the individual retains and prioritizes spatial meanings — discarding the formation of other possible types of meanings — because spatial objectivity offers to memory faster and more accurate performance. Therefore, I understand that to attribute "materiality" to musical objects and thus construct the embodied meanings of music, we must first reduce the density of the sonic environment, enabling the understanding of the musical flow in coexistent and interacting modalities of configurative coherence.

Keywords: embodied cognition of music, spatiality, conceptualization of music, musical meaning

* Uma versão preliminar deste trabalho foi apresentada em formato de comunicação oral no 14º *Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais* (SIMCAM 14), em 2019.

** CMPC/PPGM - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
E-mail: marcosnogueira@musica.ufrj.br

Introdução

Este é um estudo em semântica cognitiva da música, fundamentado no papel central do *sentido musical baseado nas experiências sensório-motoras e afetivas* para o entendimento e a comunicação humanos. Se admitirmos que agimos e pensamos essencialmente no âmbito de uma dimensão estética da experiência — aqui entendida como conjunto de processos mentais que possibilita a produção de sentidos dos diversos aspectos da nossa experiência —, devemos reconhecer que são os processos cognitivos constituintes desta dimensão que dão origem ao que denominamos mente, sentido, imaginação e pensamento. Em pesquisa seminal que descortinou a centralidade do conceito de *mente incorporada* na consolidação da corrente enacionista (*enactivist*) das ciências cognitivas, George Lakoff e Mark Johnson (1980) explicaram que ao experimentarmos o mundo com os nossos corpos, produzimos estruturas básicas de memórias de sentidos resultantes de interações perceptivas e programas motores corporais significativamente recorrentes nesta experimentação cotidiana. Estes padrões estruturais de memória, *esquemas de imagem* essencialmente pré-conceituais e inconscientes, condicionam então a coerência na formação de novos sentidos de experiências subsequentes, numa cadeia incessante de *mapeamentos entre domínios* de experiências e conhecimentos. “Mapear” uma experiência ou um domínio de experiências a partir de outro ou outros — concomitantemente — domínios é entender a nova experiência ou o novo domínio que enfrentamos, aplicando padrões de sentido cristalizados na memória pela intensa recorrência de experiências sensório-motoras e afetivas em nossa interação com os domínios de origem — este, portanto, físicos, concretos. Este *mapeamento* — um pareamento de atributos ontológicos — entre os domínios distintos de experiência implica *projeções metafóricas* de um ou mais domínios (de origem) em outro (alvo). A nova teoria assim estabelecia uma surpreendente atualização do conceito de metáfora, propondo a discussão do termo *metáfora conceitual* como condição fundamental da produção de conhecimento em qualquer domínio.

Seguindo um caminho diverso do proposto pela “teoria da comparação”, que suportou o conceito de metáfora desde Aristóteles, a emergente ciência cognitiva incorporada esclarecia, particularmente a partir dos anos 1980, que o dispositivo cognitivo da metáfora não é propriamente baseado em “semelhanças literais” percebidas ao confrontarmos domínios diferentes — como “ver” e “entender”, por exemplo —, mas sim regulado por correlações de experiências entre domínios de origem e o domínio alvo.

Uma das perguntas deixadas pelo trabalho seminal de Lakoff e Johnson é: por que temos as metáforas que temos? Por que certas metáforas são mais recorrentes em nossa produção conceitual? Para responder tais questões, Joseph Grady (1997) desenvolveu então uma

teoria de como as correlações experienciais entre os domínios mais comuns são aprendidas de maneira particularmente não reflexiva. Grady chamou essas metáforas básicas de "primárias", porque emergem naturalmente da coativação de memórias e experiências sensório-motoras, desencadeando processos mentais de conexão neural entre os domínios envolvidos. Segundo ele, essas metáforas primárias poderiam então ser combinadas para gerar sistemas de metáforas mais complexos. Embora possamos cogitar que as metáforas primárias seriam universais metafóricas, é preciso atentar para a questão cultural aqui fortemente determinante. Culturas distintas compartilham, de fato, inúmeras metáforas primárias, mas tendem a elaborá-las de formas diferentes, dando, portanto, origem a variações semânticas, isto é, dando origem ao que entendemos propriamente por "culturas", enquanto conjuntos de sentidos e usos dessas metáforas.

Johnson (2017), recentemente, explicou que os estudos no âmbito do cognitivismo clássico, dominante até os anos 1970, misturavam a linguística gerativa, a psicologia de processamento informacional, a filosofia analítica da linguagem e os estudos em inteligência artificial. A concepção chomskyana de gramática (ver Chomsky, 1965), baseada em ideias como a da existência de "estruturas formais inatas" na prática linguística, ocuparam lugar central no campo de pesquisas cognitivistas, defendendo uma visão funcionalista da mente, enquanto dispositivo capaz de operar funções formais essencialmente desincorporadas. Johnson salienta que, naquele momento, as pesquisas seminais em neurociência cognitiva passaram a ter papel crucial na fundamentação de um novo paradigma em ciências cognitivas, colocando definitivamente em questão o dualismo mente/corpo e revelando a importância das experiências sentimental e emocional em todos os processos de pensamento (ver Damasio, 1994). A partir do novo aporte teórico baseado em estudos empíricos reveladores, uma nova corrente conhecida como *linguística cognitiva* desafiava as visões inatistas de Chomsky sobre a linguagem (ver Lakoff, 1987; Talmy, 2000), passando a entender a linguagem como desenvolvimento das capacidades cognitivas do indivíduo para agir e perceber.

O presente estudo é parte de pesquisa iniciada há duas décadas, em torno do papel central do *sentido baseado nas experiências sensório-motoras e afetivas* para o entendimento da experiência musical. Sendo assim, uma semântica *incorporada* do entendimento musical tem como objetos de estudo as consequências cognitivas da atuação do corpo no espaço e as expressões linguísticas e gestuais que revelam, enquanto interfaces comunicacionais, pistas significativas acerca dos processos mentais constitutivos da dimensão estética da experiência da música.

Armstrong e Wilcox (2007) advertiram que desde Platão entende-se que o gesto é algo "natural", uma forma icônica de expressarmos nosso

entendimento do mundo, revelando assim uma conexão imediata entre nossos gestos corporais e coisas no mundo a que eles referem. De acordo com essa linha de pensamento a introdução do gesto manual icônico na semântica cognitiva ilumina o problema da atribuição de sentido a sinais vocais arbitrários, uma vez que gestos icônicos assemelhados a coisas a que se referem — e tendo o valor potencial de uma palavra ou frase — podem fundamentar as relações simbólicas dos sons da fala com seus referentes. No presente artigo, entretanto, pretendo discutir a mediação da linguagem — enquanto especialização simbólica da iconicidade gestual — na investigação do sentido musical. Donde devo explicitar a aplicabilidade das descobertas da linguística cognitiva de orientação *enacionista* ao desenvolvimento de uma semântica cognitiva da música.

Para isto é necessário responder algumas perguntas: Quais as razões da hegemonia da experiência espacial em nosso pensamento abstrato? Como a contínua atuação do corpo no meio circundante estabelece padrões de entendimento que, por sua vez, originam os padrões de expressão do indivíduo? Em que medida as expressões linguísticas acerca do entendimento musical podem ser abordadas como modelo para a investigação dos processos mentais que suportam a produção de sentido musical?

72

Corpo, espaço e sentido

Devido à nossa tradição “racionalista” a maioria das pessoas se surpreende com o fato de a linguagem “natural” (idiomática) não ser expressa e percebida através da nossa modalidade sensorial dominante, que é, inquestionavelmente, a visão. Todavia, se o sentido da audição é menos relevante como dispositivo de interação experiencial e o empregamos como suporte de nosso sistema de comunicação mais importante, que é o linguístico, não podemos negligenciar os fundamentos visuais e espaciais das expressões linguísticas.

Todavia, resta a pergunta acerca do por que adotamos objetos da audição como principal coleção de sinais para a comunicação. Em notável exploração da experiência humana do som e de seus produtos linguísticos e musicais, David Burrows (1990) voltara-se para a hipótese de um modo de consciência único que constituiria o fundamento de todo pensamento e da expressão musical. Segundo ele, a evolução humana teria relação com a maneira como experimentamos o som, porque essa experiência nos livra das amarras do mundo material ao qual estão atados os objetos da visão. Esta nossa estreita conexão com um mundo sônico tornaria então possível o surgimento de modos de pensar, expressar e comunicar essencialmente humanos. Sendo assim, enquanto a visão diz mais respeito a coisas e objetos, a audição é mais

interior e se volta mais para processos que para coisas. Donde cumpre advertir que é possível admitir que nossa capacidade de abstrair uma íntima e complexa construção mental a partir da diversidade de perceptos que experimentamos incessantemente é o que nos permite associar sinais arbitrários ou convencionais a conceitos que estruturam aqueles processos mentais.

Os conceitos e sinais sonoros que formam a linguagem “natural” são, antes de tudo, assimilados como resultado de mapeamentos cognitivos de experiências diretas com o mundo ao nosso redor. E este processo ocorre primeiramente na modalidade icônica visual (gestual), essencialmente espacial, antes que possa ser projetado no domínio simbólico auditivo. Não devemos, contudo, esquecer que ao projetarmos a expressão do canal visual para o auditivo o gesto visível original nunca sai de cena e continua sendo essencial para os processos de entendimento e comunicação — seus resíduos, não raro, acompanham os atos performativos de fala.

Um indicador da hegemonia da experiência espacial na produção de pensamento abstrato é o processo de aquisição de vocabulário e de conceitos, na primeira infância (Baldwin 1991; Bloom 2000; Smith 2005; Yu & Ballard 2005). Nossa imersão inaugural no mundo instaura um treinamento primordial e sistemático de abstração. Essa prática contínua de produção de sentidos — em grande parte não proposicionais (pré-conceituais) — do mundo ao redor constitui-se assim a partir do desenvolvimento proprioceptivo e de habilidades na manipulação de objetos físicos que constituem o meio ambiente. Uma hipótese complementar para a constituição dessa hegemonia em nosso sistema perceptivo e cognitivo é a de que o indivíduo retém e prioriza os sentidos espaciais — descartando a formação de outros sentidos —, porque a objetividade espacial oferece à memória um desempenho mais rápido e preciso. E se a alocação de recursos atencionais a relações espaciais proporciona a uma ampla gama de tarefas ou às tarefas práticas mais recorrentes um melhor desempenho, este procedimento terá a primazia no tratamento de todas as modalidades de representação da experiência, sejam elas mais ou menos determinadas pelo espaço. Enfim, “memórias de sentidos, movimentos, formas, intenções e conceitos conformam assim uma complexa mistura multimodal de entendimentos do mundo, fortemente impregnada de espacialidade e de relações espaciais radicalmente confundidas e consolidadas” (Nogueira, 2019).

Cumpre ainda advertir para a anterioridade das experiências de “ocupação” do espaço — sensório-motoras — em relação às experiências de “conceituação” do espaço — simbólicas. Os indivíduos desenvolvem mais rapidamente suas competências de formar o espaço, de se movimentar no espaço e de intencionar ações no espaço, do que de nomear, conceituar e estruturar o espaço. A experiência de ser no espaço

e de produzirmos sentidos — não necessariamente conceituais — em nossa condição espacial de corpo em ação é anterior, tanto à produção simbólica dessa experiência quanto dos processos de entendimento das coisas que não compartilham conosco o espaço ao redor ou a materialidade: as coisas abstratas. Assim, uma das contribuições mais relevantes do paradigma enacionista das ciências cognitivas foi a descoberta de que estruturamos nossas experiências de abstração e as tornamos conceitualmente significativas a partir de sentidos — essencialmente inconscientes e pré-conceituais — previamente constituídos em experiências de ação sensório-motora de interação com o meio. Enfim, somos “no espaço” e a pesquisa neste âmbito tem perguntado como o espaço é percebido, processado, representado, comunicado.

É plausível considerar a fenomenologia heideggeriana da existência humana (o *Dasein*), como projeto definitivo de ruptura com a tradição moderna que via o “conhecimento” como estruturas mentais duradouras e independentes do mundo físico e dos processos sensório-motores corporais com os quais continuamente atualizamos nosso conhecimento. Chamo atenção especialmente para o seu conceito de “prontidão para a ação manual” ou “manualidade” (*Zuhandenheit*). Heidegger (1927) salienta que a nossa postura primordial diante do mundo ou o nosso modo primário de “ser no mundo” é ser pragmaticamente engajado ao mundo. Essas noções-chave evocavam assim questões primordiais acerca da experiência corporal nos processos semânticos, mas as críticas radicais de Heidegger à ciência podem ter, numa primeira ocasião, desencorajado seus seguidores a investigar cientificamente a cognição incorporada. Sua obra, no entanto, não deixou de inspirar a descrição de *incorporação* em Merleau-Ponty (1945) e teve ressonância significativa nas teorias de Maturana e Varela (1972) — especialmente no desenvolvimento do conceito de autopoiese — e de Gibson (1977) — destacando-se o conceito seminal de *affordances* —, assim como na constituição da corrente enacionista das ciências cognitivas contemporâneas, a partir dos anos 1980.

Ao final dos anos 1970, nada mais faltaria ao desenvolvimento de uma teoria da cognição incorporada senão a fundamentação do processo mental que suportaria a produção de sentidos incorporados nos mais variados domínios de ação humana. Esta foi a contribuição original de Lakoff e Johnson, que vislumbraram que o raciocínio abstrato e a conceituação dependem de processos metafóricos consistentes que não foram contemplados pelas tradições filosófica ou linguística por terem sido estas essencialmente “objetivistas”. Nesta tradição a linguagem, entendida quase que exclusivamente como “idioma”, é um sistema formal que consiste em um conjunto de símbolos “sem sentido”, vinculados a estruturas sintáticas inatas, ordenadas por relações lógicas. E neste contexto teórico, o conceito de metáfora era simplesmente

associado a um fenômeno semântico suportado por uma teoria “da comparação” — ou “da similaridade”. Segundo esta teoria, assente desde os gregos, o sentido metafórico baseava-se apenas em um conjunto de proposições de similaridade: a metáfora “A é B” deveria ser redutível a “A é como B”, segundo as possíveis semelhanças identitárias ou funcionais entre A e B. E assim o sentido da metáfora permanecia, exclusivamente, no nível linguístico. Todavia, devemos admitir que não há “fatos” metafóricos, uma vez que todas as metáforas nesses termos constituídas são falsas: “e se metáfora é o que ocorre quando um termo é transferido do uso que confere seu sentido, para um contexto em que não pode ser aplicado, só há metáforas onde há também usos literais” (Nogueira, 2004). Devemos admitir, no entanto, que existem contextos em que as metáforas são indispensáveis. É o caso da situação em que as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo sensível, coisas ausentes ou impossíveis de percebermos que, como salientou Gilbert Durand (1993), são os objetos privilegiados da arte, da religião e da metafísica, domínios em que os signos referem *sentidos* e não coisas sensíveis.

Em *A metáfora viva* (1975) e em artigos e conferências no mesmo período, Paul Ricoeur propôs discussões fundamentais para a indicação de um novo caminho para o entendimento dos processos metafóricos. Ele nos mostrou que embora não haja fatos metafóricos, quando usamos metáforas estamos interessados em descrever a realidade. Quando usamos metáforas para descrever coisas do mundo real — da experiência imediata —, estamos empregando atalhos opcionais (e dispensáveis) para verdades complexas. Todavia, a “metáfora indispensável”, aquela que empregamos para descrever algo que não pertence ao mundo material, visaria à descrição de um mundo “como se nos parece”, isto é, da perspectiva da imaginação. Essa metáfora indispensável teria origem, portanto, menos em nosso interesse cognitivo, que em nosso envolvimento imaginativo com o mundo.

Ainda aderente à tradição objetivista e procurando superar os impedimentos naturais desse pensamento ao entendimento de uma metáfora que deveria ir além da superfície linguística, Ricoeur, primeiramente, afirma que a metáfora só faz sentido como resultado de dois termos numa enunciação metafórica, assim sendo um fenômeno de *predicação* e não de denominação. Isso implicou uma segunda tese: não haveria nenhum desvio do sentido literal, mas um real funcionamento da operação de predicação. Ou seja, para Ricoeur já estava claro que aquilo que merecia a nossa atenção deveria ser não uma mera tensão entre dois termos envolvidos numa enunciação, mas sim entre duas interpretações opostas: “é o conflito entre duas interpretações que sustenta a metáfora” (Ricoeur, [1976]1996, p. 62). Outra questão central abordada por Ricoeur diz respeito ao “trabalho” da semelhança que, de fato,

congrega o que antes estava distante. Para ele não haveria uma simples substituição de um termo por outro, mas uma verdadeira produção de sentido a partir da tensão entre as duas interpretações — a literal e a metafórica. E essas “metáforas de tensão” não seriam simplesmente traduzíveis, pois revelam um sentido próprio, algo novo sobre a realidade, e assim não podem ser tratadas como ornamentos emocionais.

Mesmo tendo se dedicado à filosofia e à fenomenologia hermenêutica e não, propriamente, à ciência da cognição, Ricoeur deixa ainda outra contribuição importante para o campo, quando focaliza um problema que, segundo ele, resulta da delimitação que se fazia entre uma teoria semântica da metáfora — referente à análise da faculdade da metáfora de prover informação indizível e de propor novos entendimentos da realidade — e uma teoria psicológica da imaginação e do sentimento. Para ele uma teoria da metáfora não estaria completa sem incluir um estágio psicológico habitualmente descrito como “imagem” ou “sentimento”. Ricoeur advertiu para o que considerava um equívoco pensar que somente em metáforas sem valor informativo é que se tentaria deduzir seu suposto sentido a partir de imagens e sentimentos por ela provocados, neste caso tomados erroneamente “por informação genuína e por novo *insight* da realidade” (Ricoeur, [1978]1992, p.145). Para ele, aquilo que parece ser apenas psicológico — imagens e sentimentos — tem função constitutiva. Ou seja, Ricoeur defende que uma teoria semântica da metáfora não será consistente sem atribuir função semântica àquilo que parece ser mera característica psicológica, imaginação e sentimento, implica uma experiência de sentido mais profunda que meramente linguística. Enfim, Ricoeur ensina que o processo de entendimento não é apenas um ato intelectual e linguístico, mas revela uma condição incorporada de estar no mundo e de apreendê-lo. Ele entendeu o papel do corpo na produção de sentido, no raciocínio e na imaginação, e assim promoveu uma atualização definitiva do conceito de metáfora.

Enfim, desde Ricoeur a metáfora deixa de ser simples questão de palavras, de dispositivo linguístico, para ser estudada como processo imaginativo básico, a partir do qual somos capazes de convocar sentidos corporais no raciocínio e na conceituação abstratos. Seguindo o rastro deixado por Ricoeur, ao investigarem a estrutura de *mapeamento entre domínios* que constitui as metáforas, Lakoff e Johnson (1980) verificaram que os domínios “de origem” em metáforas transculturais são tipicamente formados em nossas experiências sensoriais, motoras e afetivas. Em outras palavras, metáforas, além de sua superfície linguística, são dispositivos cognitivos regulados pela natureza de nossos corpos à medida que nos envolvemos com nosso ambiente físico e social.

Descrevendo a música

Retomando o esforço teórico de Ricoeur (1975), Lakoff e Johnson revelaram que praticamente todos os nossos conceitos abstratos são definidos por múltiplas projeções metafóricas que não podem ser simplesmente reduzidas a declarações de semelhança literal (Lakoff & Johnson, 1980; Lakoff, 1987; Johnson, 1987). Os resultados da neurociência cognitiva, ao final dos anos 1970, em especial as descobertas de Eleanor Rosch (1975, 1978) em torno dos princípios psicológicos da formação de categorias, não deixavam dúvidas acerca da validade da teoria da metáfora conceitual (Lakoff & Johnson, 1980) como modelo teórico de suporte às semânticas incorporadas. Segundo a teoria de Rosch, o propósito do processo de categorização é reduzir as diferenças infinitas entre os estímulos a padrões funcionais de comportamento e produção cognitiva. Ou seja, é vantajoso para o organismo — em termos de economia cognitiva — não diferenciar estímulos quando as diferenças entre eles não excedem certo limiar — assim entendido pelo organismo em suas abstrações do mundo — e, portanto, se tornam irrelevantes em dada situação.

Venho ressaltando que a partir da evidenciação dos dispositivos cognitivos de abstração, categorização e geração de sentido pré-conceitual e significação simbólica é plausível reconhecer o potencial deste aporte teórico *enacionista* para a fundamentação de uma semântica incorporada da música (Nogueira, 2004; 2018). Contudo, o presente estudo pretende chamar atenção, particularmente, para a investigação de pistas dos processos cognitivos revelados nas expressões linguísticas do entendimento musical em sua dimensão estética. Os modos como nossos sistemas motor, perceptivo e afetivo se confundem — na condição de sistemas neuronais interativos — estabelecem forte evidência da existência de padrões recorrentes de memória, multiplamente ativáveis e intrinsecamente significativos, que Lakoff e Johnson denominaram *esquemas de imagem*. E a relevância particular dessa teoria para a investigação do sentido musical é que tais padrões são significativos para nós aquém do significado linguístico — proposicional. Ao vislumbrarem que os esquemas de imagem desempenhariam um papel importante na estruturação dos domínios de origem — os domínios de experiências sensorio-motoras e afetivas — das metáforas primárias, Lakoff e Johnson entenderam que isto significava dizer que metáforas conceituais são processos mentais fundamentados em nossos corpos e baseados na *experiência*: são “incorporados”. Nestes termos investigaram a estrutura esquemática dos padrões incorporados de memória na tentativa de descobrir como a atuação do corpo em seu meio poderia dar origem ao sentido, pois se um indivíduo tem um conceito de um objeto é porque este indivíduo é capaz de simular imaginativamente os tipos de interação perceptiva, motora e afetiva que

naturalmente tem com este tipo de objeto. E esta simulação imaginativa não é circunscrita a algum domínio conceitual abstrato, mas executada através das ações corporais que envolvem os mesmos aglomerados neurais funcionais envolvidos nas variadas modalidades de interação física com o objeto em questão.

Opondo-se aos pressupostos gerativistas (vinculados ao “cognitivismo clássico”), a ciência cognitiva incorporada propõe que em vez de “nascermos com todo o conhecimento sintático” de que precisamos para a expressão, aprendemos uma sintaxe linguística por nossa incessante exposição a construções linguísticas que capturam aspectos significativos de nossas experiências perceptivas, afetivas e de nossas ações motoras diárias. Exercitamos, portanto, certos padrões gramaticais, porque são resultantes de mecanismos cognitivos de percepção, afecção, movimento corporal e ação com objetos, que moldam nosso raciocínio e nossa conceituação. Tudo isto tem por cenário o espaço circundante, e a razão para a hegemonia espacial em nosso sistema perceptivo e cognitivo não poderia deixar de estar profundamente associada à objetividade que as experiências espaciais oferecem à memória. Por isso, se a alocação de recursos atencionais a relações espaciais proporciona um melhor desempenho às tarefas práticas mais recorrentes, a priorização da experiência espacial terá a primazia no tratamento de todas as modalidades de entendimento e representação “da experiência”, sejam entendimento e representação mais ou menos determinados pelo espaço.

78

A experiência musical e o sentido da música constituem um campo ideal para a pesquisa semântica desses padrões, tendo em vista que a expressão musical é essencialmente intencional e envolve profunda radicalização do esforço de abstração. Mas qual a relação entre corpo, espaço e escuta musical? Habitualmente, vinculamos os sons, estes objetos imateriais, a coisas no espaço, do mesmo modo que a estas também vinculamos cores, por exemplo. Entretanto, mesmo que vinculemos os sons a coisas materiais, a “realidade sônica” da música estabelece, insistentemente, sua autonomia de mundo sem matéria, constituído para além dos sons. Assim, construímos mentalmente uma “realidade virtual” para a música, uma abstração de realidade objetiva, espacial e essencialmente visual. O sentido é uma experiência de coerência, de unidade, de padrão. Se dada configuração no mundo é apreensível, é porque constitui padrão, constitui relações de conformidade. Diante do padrão apreendemos uma relação de conformidade que é “sentido”. Quando apreendemos um padrão naquilo que experimentamos, podemos recorrer mais diretamente aos recursos da chamada *memória de trabalho*, o que possibilita a produção mais imediata de sentidos. E o padrão é algo que se constitui pela repetição. Uma coisa apresenta padrão quando percebemos sua simetria ou algum tipo de lógica configurativa, propriedades que emergem de uma condição repetitiva

apresentada pela coisa. Se podemos fazer as coisas terem algum sentido, é porque conseguimos reconhecer na coisa algum padrão, alguma conformidade no âmbito temporal da memória de trabalho — algo da ordem de alguns segundos. Assim nos abrimos para um entendimento mais abstrato de mundo.

Na medida em que os resultados de pesquisas neste contexto sugerem que nossos modos de perceber e descrever objetos e eventos em domínios espaciais, é plausível considerar a hipótese de que ideias abstratas podem ser construídas e moldadas não apenas pela linguagem natural, mas pela tensão entre linguagem e processos análogos de outras expressões humanas como a música. Ao expressar linguisticamente seu entendimento de certo trecho musical o ouvinte não está consciente dos processos cognitivos que originaram este entendimento, nem tampouco das escolhas conceituais que faz para construir atualmente suas representações mentais deste entendimento. Os estudos em linguística que atuam sob o paradigma da cognição incorporada, demonstram que sentido e entendimento estão inextricavelmente relacionados às nossas concepções sobre o que seriam ações realizáveis. Mas o desafio de abordar tais teorias no campo da semântica musical envolve o desenvolvimento de um modelo que explique como os eventos abstratos que constituem aquilo que reconhecemos como música — simulados imaginativamente pelo ouvinte desde a sua “experiência” — podem ser descritos com expressões linguísticas fundadas em ações. Este desafio está estreitamente relacionado, como quero crer, ao exercício do isolamento de variáveis relativas aos modos de escuta. Tal modelo teórico demanda cuidadosa análise fenomenológica de focos atencionais e intenções dos ouvintes em variados atos de escuta, a fim de cotejarmos descrições de sentido, processos categoriais redutivos e circunstâncias sociais e culturais.

Considerações finais

Tendo em vista as descrições linguísticas de nosso entendimento musical, proponho aqui investigar padrões de abstração: de *movimento*, que nas expressões linguísticas dão origem à proposição de verbos; de *forma*, representadas nas expressões linguísticas por objetos e complementos; e de *intenção*, cuja origem é identificada na sintaxe linguística por atribuição de sujeito. Acredito que os movimentos, as formas e as intenções que aprendemos a experimentar na interação com o fluxo musical são a base experiencial da constituição de sentidos em música. Contudo, ações e intencionalidade, aquilo que mais essencialmente caracterizam a nossa expressividade, visam à *forma*, um sentido crucial para o reconhecimento e a categorização de objetos. Objetos “marcados” pela mesma ordem de substantivos mantêm algum tipo de similaridade de

forma. E se retomo aqui o conceito de forma — porém não no contexto formalista tradicional — é para referir atos de apreensão do que quero entender como *pistas acústicas* na experiência da escuta musical. Trata-se de investigar como *respostas de orientação musicais* (Nogueira, 2016) sinalizam a presença de pistas (sejam estas um evento simples, uma agrupação pontual ou o ponto de início de uma agrupação sequencial mais extensa), a partir das quais marcamos a *cena* musical e disparamos, propriamente, o processo de formação de abstrações formais.

Assim sendo, a pesquisa pela conformação das descrições linguísticas do entendimento da música pode começar pela identificação das pistas acústicas que provocam as respostas de orientação do ouvinte e orientam a formação de padrões musicais. Tais pistas determinam nossas escolhas para a construção das expressões linguísticas do entendimento musical e nestas estão subliminarmente presentes: pistas *tonais*, considerando a percepção pregnante de alturas sonoras e às condições de compatibilidade entre os conteúdos tonais da cena auditiva musical por continuidade, homogeneidade, regularidade e simetria; pistas *texturais*, considerando tanto envoltórias de intensidade sonora e comportamento espectral (timbre) dos eventos quanto a densidade do fluxo (com respeito à complexidade de segregação); pistas *temporais*, tendo em vista que o sistema perceptivo presume que componentes da cena percebidos como sincrônicos são fundidos como um mesmo evento, enquanto componentes assíncronos são percebidos como “movimento”; e pistas *topográficas*, considerando a ênfase dada à espacialidade dos componentes da cena, um mapeamento de posições no espaço fenomênico do fluxo musical, que emerge no ato da escuta quando o processo atencional sobrepõe a posição espacial do evento musical às demais potencialidades funcionais deste evento.

Referências

- Armstrong, D. F., & Wilcox, S. E. (2007). *The gestural origin of language*. Oxford University Press.
- Baldwin, D. A. (1991). Infants' Contribution to the Achievement of Joint Reference. *Child Development* 62, 875-90.
- Bloom, P. (2000). *How Children Learn the Meanings of Words*. Cambridge: MIT Press.
- Burrows, D. (1990). *Sound, Speech, and Music*. Amherst: The University of Massachusetts Press.

- Chomsky, N. (1965). *Aspects of a Theory of Syntax*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Damasio, A. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Durand, G. (1993). *A imaginação simbólica*. [Trad. Carlos Aboim de Brito]. Lisboa: Edições 70.
- Gibson, J. J. (1977). The Theory of Affordances. In: R. Shaw & J. Bransford (Eds.), *Perceiving, Acting, and Knowing: Towards an Ecological Psychology* (pp. 67-82). New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Glenberg, A. M., & Kaschak, M. P. (2005). Language is Grounded in Action. In L. Carlson & E. Zee (Eds.), *Functional Features in Language and Space: Insights from Perception, Categorization, and Development* (pp. 235-255). New York: Oxford University Press.
- Grady, J. (1997). *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes*. [PhD dissertation unpublished]. Department of Linguistics, University of California, Berkeley.
- Heidegger, M. ([1927] 1995). *Ser e tempo*. (Trad. Márcia de Sá Cavalcante). Petrópolis: Vozes.
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johnson, M. (2017). *Embodied mind, meaning, and reason: how our bodies give rise to understanding*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Maturana, H., Varela, F. J. (1972). *De máquinas y seres vivos – Autopoiesis: La organización de lo vivo*. Colección El Mundo de las Ciencias. Editorial Universitaria.
- Merleau-Ponty, Maurice. ([1945]1962). *Phenomenology of Perception*. [Trad. Colin Smith]. London: Routledge.
- Nogueira, M. (2004). *Comunicação em música na cultura tecnológica: O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado não publicada). Rio de Janeiro: ECO/Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.
- Nogueira, M. (2016). Resposta de orientação musical: Uma hipótese para a origem do dispositivo de sentido. *Música Hodie*, vol. 16, n. 1, 54-70. Goiânia: Universidade Federal de Goiás - UFG.
- Nogueira, M. (2018). Constructing the Conceptual Meaning in Music: Imaginative Dimensions and Linguistic Descriptions. In R. Parncutt & S. Sattmann (Eds.), *Proceedings of ICMPC15/ESCOM10* (pp. 336-340). Graz: Centre for Systematic Musicology, University of Graz.
- Ricoeur, P. ([1975]1977). *The rule of metaphor*. Toronto: University of Toronto Press.
- Ricoeur, P. ([1976]1996). *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. [Trad. Artur Morão]. Lisboa: Edições 70.

- Ricoeur, P. ([1978]1992). O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: Sacks, Sheldon (org.). *Da metáfora*. [Trad. Franciscus W. A. M. van de Wiel]. (pp.145-160). São Paulo: EDUC/Pontes,
- Rosch, E. (1975). Cognitive Representations of Semantic Categories. *Journal of Experimental Psychology: General* 104, 192–233.
- Rosch, E. (1978). Principles of categorization. In: E. Rosch; B. Lloyd (Eds.), *Cognition and categorization*, 27-48. Hillsdale, N. J.: Erlbaum Associates.
- Smith, L. B. (2005). Shape: A Developmental Product. In L. Carlson & E. Zee (Eds.), *Functional Features in Language and Space: Insights from Perception, Categorization, and Development* (pp. 235–255). New York: Oxford University Press.
- Spivey, M. J. (2007). *The Continuity of Mind*. New York: Oxford University Press.
- Talmy, L. (2000). *Toward a Cognitive Semantics*. 2 vols. Cambridge, MA: MIT Press.
- Yu, C., Ballard, D. H., & Aslin, R. N. (2005). The Role of Embodied Intention in Early Lexical Acquisition. *Cognitive Science*, 29, 961-1005.