

MÚSICA NA CARNE: O CAMINHO PARA A EXPERIÊNCIA MUSICAL INCORPORADA

Marcos Vinício Nogueira

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

mvinicionogueira@gmail.com

Resumo: A Psicologia Cognitiva e a Neurociência contemporânea vêm comprovando, nas últimas décadas, que nossas inferências intelectuais são produzidas pelo mesmo aparelho cognitivo, pela mesma arquitetura neuronal que usamos em nossas ações perceptivas e corporais. Ou seja, nesse contexto, não haveria possibilidade de existência de uma mente separada e independente das competências corporais. A razão usaria essas mesmas competências para constituir seus produtos. Assim sendo, nosso sentido do que é real teria origem nas ações do nosso corpo enquanto unidade formada pelo aparato sensório-motor e o cérebro. Enfim, nossos sentidos são *incorporados*. Neste artigo, proponho discutir a emergência da experiência incorporada como fundamento da semântica musical. Começo por rever os antecedentes de uma semântica cognitiva do entendimento musical e pretendo sustentar a hipótese da validade da projeção de nossas estratégias linguísticas na investigação do sentido musical.

Palavras-chave: cognição musical; sentido musical; incorporação da mente.

MUSIC IN THE FLESH: THE WAY TO THE EMBODIED MUSICAL EXPERIENCE

Abstract: Recently, contemporary cognitive psychology and neuroscience have proved that our inferences are produced by the same cognitive apparatus, by the same

neuronal architecture we use in our bodily and perceptual actions. That is, in this context there would be no possibility of existence for a separate mind independent from bodily competences. Reason would use these competencies to provide its products. Thus, our sense of what is real would stem from our body's actions as a unit formed by the sensory-motor apparatus and the brain. Thus, our meanings are *embodied*. In this paper I propose to discuss the emergence of the embodied experience as a foundation of musical semantics. I begin by reviewing the background of a cognitive semantics of musical understanding and I intend to support the hypothesis of the validity of the projection of our language strategies on musical meaning investigation.

Keywords: musical cognition; musical meaning; embodiment of mind.

Sons não ocupam lugar no espaço físico, pois dele nada excluem. Não são, portanto, objetos *físicos*, embora existam e sejam percebidos em nossas experiências no espaço físico. Nosso interesse estético pelos sons atribuí- lhes, todavia, realidade de *fenômeno*, mesmo que não façam parte, estritamente, da ordem física subjacente. Isso não deve nos levar a crer que sons sejam objetos *mentais*, uma vez que não são redutíveis, estritamente, a experiências subjetivas deles, nem que sejam *intencionais*, se com esse termo referirmos objetos definidos pelo estado mental que tenciona enfocá-los. A experiência do som implica tanto a atividade de um aparelho cognitivo quanto a regulação de um meio acústico pleno de possibilidades. Enfim, os sons são *imaginados* e a música, ou seja, as formas que se movem nos sons, também é um trabalho da imaginação humana. O propósito deste trabalho é discutir as condições de desenvolvimento da teoria cognitiva que denomino *semântica do entendimento musical*, fundamentada na hipótese de que

podemos acessar os dispositivos mentais que estruturam o processo de produção de sentido em música por projeção dos recursos que geram linguagem.

No ato da escuta musical, estão envolvidos percepção, imaginação, sentimento e juízo. Mas não são aos sons, propriamente, que visamos. Embora os sons sejam o suporte experiencial das obras musicais, nossa experiência com a música não se reduz aos sons que lhe dão aparência. A diferença entre o som que é música e o som que não é música repousa no uso que fazemos dele na experiência. Assim sendo, um ouvinte em atitude musical está absorto na significação musical dos sons que experimenta; não, necessariamente, numa significação simbólica, mas em algo que é apresentado *nos* sons. Num esforço de consideração do objeto da experiência musical, o compositor e musicólogo francês Pierre Schaeffer (1966) cunhou o termo *objeto sonoro*, a partir do qual desenvolveu um discurso que influenciou significativamente os estudos acerca da experiência com a música, desde então. Com sua incipiente fenomenologia,¹ Schaeffer evidenciou um conceito – e cunhou um termo – que viria a transformar significativamente a pesquisa acerca da *experiência* musical. A partir disso, então, existe, propriamente, *objeto sonoro* quando completamos o que Schaeffer denominou “redução” – usando o termo husserliano –, ainda mais rigorosa que a “redução acusmática” da experiência de Pitágoras. Nesses termos, uma *escuta reduzida* implicaria um processo de restrição da experiência aos sentidos vinculados estritamente ao evento sonoro, ele próprio, excluindo-se referências de qualquer outra ordem: uma escuta pelo objeto sonoro que se dá no comércio entre as ações acústicas e as intenções de quem escuta. Onde a música que podemos experimentar quando alguém usa uma flauta como instrumento musical não é o som particular que “vem da flauta.” O conhecimento de que o som ouvido tem origem na flauta – enquanto fonte sonora – não faz parte, estritamente, da experiência de

1 O próprio Schaeffer assim o reconhece: “durante anos exercemos a fenomenologia sem sabê-lo (...). Apenas tardiamente pudemos reconhecer uma concepção do objeto que a nossa pesquisa postulava, cercada por Edmund Husserl de uma exigência heroica de precisão que estamos longe de pretender ter” (Schaeffer 1993, 237).

entendimento musical.² Portanto, a associação entre os sons e os corpos materiais ou máquinas, a partir dos quais se tornam possíveis para quem os percebe, é apenas um sinal de que algo está ocorrendo no mundo físico; mas a música não está factualmente no mundo, como os objetos físicos estão.

Enquanto ouvimos sons como música, ocorrem simultaneamente três processos: a realidade física das vibrações e das ondas sonoras; o som que produzimos imaginativamente na experiência com o meio vibrante; e o objeto musical que escutamos a partir dos objetos sonoros, isto é, o objeto intencional da escuta musical. Proponho reconhecermos que a experiência deste *objeto musical*, por sua vez, envolve três níveis concorrentes: (a) a percepção dos traços distintivos dos objetos sonoros e o efeito de “animação” que a sua variabilidade produz no nosso sistema conceitual; (b) a produção de formas e sintaxes estilísticas resultantes da ação do imaginário e da habituação de recorrências; e, (c) os efeitos emocionais gerados na troca comunicativa entre um conteúdo musical e um conteúdo mental. O presente trabalho é dedicado, assim, à apresentação das condições que validam a hipótese do sentido *incorporado* na experiência do objeto musical, nos três níveis acima referidos, tendo em vista o campo teórico que se consolidou nas últimas décadas e que afirma a condição incorporada da mente humana na atribuição de sentido para todas as coisas.

Da escuta intencional à escuta incorporada

Na seção que dedica ao espaço, em sua *Phénoménologie de la perception* (1945), o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty afirma: “o espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (Merleau-Ponty 1994, 328). O espaço é, antes de tudo, o campo de ação do nosso

² Devo aqui frisar que, embora o presente trabalho não discuta, com profundidade, esta questão, considero estarem em jogo, na performance das obras musicais, além do entendimento musical, propriamente, várias outras ordens de sentido.

engajamento corporal no mundo e está pressuposto em todo ato perceptivo. Por isso, a generalidade do espaço é algo que tem origem no ser humano que o experimenta³. Além disso, a distinção entre lugar e ocupante assinala uma importante diferença entre espaço e tempo, pois o tempo não é preenchido por coisas que nele ocorrem, como são os espaços. Um evento sonoro, por exemplo, toma “algum tempo,” mas não compete com outros eventos pelo tempo que requer: os eventos podem ser simultâneos. Portanto, o caráter topológico do espaço, como sistema de lugares e superfícies, não se reproduz no domínio acústico musical. Na escuta musical experimentamos não apenas os eventos *no* tempo, mas confrontamo-nos com o próprio tempo expandido, espalhado e oferecido à nossa contemplação e apreensão direta e completa, tal como o espaço está espalhado diante de nós no campo visual. No domínio acústico, a ordem temporal é dissolvida e reconstituída como um espaço fenomênico. E transferimos para esse espaço nossa familiaridade e os sentidos que formamos em nossas experiências de ação corporal – parece que podemos nos mover no tempo com a mesma autonomia que exercemos nossa mobilidade espacial.

Como se evidencia nessas considerações, a assertiva de que o conhecimento humano é profundamente baseado na experiência perceptiva e corporal, que constitui seu fundamento pré-conceitual, já se tornava clara na teoria de Merleau-Ponty. Uma “consciência pura,” isto é, não corporal, capaz de assumir todos os pontos de vista, seria, ao invés, totalmente privada de pontos de vista e não produziria conhecimentos. Esse pensamento superava, pois, o *cogito* cartesiano (a descoberta do domínio ontológico) e o idealismo kantiano de uma consciência reflexiva, estabelecendo os fundamentos de um conhecimento *incorporado*, baseado na experiência perceptiva, e não numa razão abstrata. Nossa experiência perceptiva tem uma única origem: o corpo humano, e a

3 Quanto a isso, George Lakoff e Mark Johnson fazem uma observação especialmente pertinente: a nossa fala apresenta uma ordem linear, dizemos algumas palavras antes e outras depois; como a fala mantém uma correlação com o tempo e o tempo é conceitualizado em termos de espaço, é natural também que conceituemos a linguagem metaforicamente em termos de espaço – e os nossos sistemas de escrita reforçam essa conceituação. “Em virtude de conceituarmos a forma linguística em termos espaciais, é possível a certas metáforas espaciais referirem-se diretamente à forma de uma frase como a concebemos espacialmente” (Lakoff e Johnson 1980, 126).

fenomenologia de Merleau-Ponty advertia que não somos espectadores “subjetivos” de um mundo à nossa volta; participamos, inelutavelmente, da criação do mundo dinâmico que percebemos.

Nesse quadro teórico, os objetos são inteiramente constituídos no ato de percepção, e não requerem qualquer contribuição de um intelecto “desincorporado.” Como sublinha Merleau-Ponty, sendo atada ao corpo, a percepção é perspectiva e parcial, está sempre espacialmente situada: é percepção de algum lugar, pois nunca percebemos de todos os lugares ao mesmo tempo. Perceber algo é viver *nele*, é manter-se ligado a ele; pensar algo é mantê-lo a distância, é manter-se separado dele. Portanto, se por um lado essa fenomenologia denuncia os prejuízos causados pelo empirismo, na Modernidade, por outro, revela também sua antítese ao intelectualismo:

Um e outro tomam por objeto de análise o mundo objetivo, que não é primeiro nem segundo o tempo nem segundo seu sentido; um e outro são incapazes de exprimir a maneira particular pela qual a consciência perceptiva constitui seu objeto. Ambos guardam distância a respeito da percepção, em lugar de aderir a ela. (Merleau-Ponty 1994, 53)

Enfim, o que devemos aqui reconhecer é que, ao propor a descoberta da estrutura da percepção pela reflexão, o intelectualismo desenvolveu a noção de *juízo*, que é frequentemente tratado como *aquilo que falta à sensação para tornar possível uma percepção*. Isto é, a sensação deixa de ser elemento real da consciência e o sujeito da percepção é, portanto, desconsiderado. Na fenomenologia de Merleau-Ponty, ao contrário, a percepção é sempre corpórea, de modo que o corpo está sempre *saturado com seu objeto* ao percebê-lo. Isso contradiz qualquer distinção entre o ato perceptivo e seu objeto: o ato perceptivo recriaria e reconstituiria o mundo a cada momento.

O posicionamento de Merleau-Ponty tem direta e indiretamente incontestáveis implicações na estética fenomenológica e, especificamente, na filosofia da música. Ao admitir dessa fenomenologia a noção básica de que a “aparência física” da música é algo experimentado corporalmente – e, portanto, de modo pré-reflexivo –, o filósofo francês Mikel Dufrenne, que dedicou significativa atenção à fenomenologia da experiência estética, deu início à elaboração de um estatuto do objeto estético musical – matéria que viria, contudo, representar somente uma pequena parte de sua estética fenomenológica. Sua filiação à corrente francesa da fenomenologia deveu-se às divergências com a direção idealista do pensamento de Husserl, preferindo, portanto, salientar os aspectos existenciais da descrição fenomenológica. Em sua *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953), obra que o projetou no cenário internacional, Dufrenne observa que a experiência estética não pode ser um fenômeno puramente contemplativo, uma vez que seu objeto é algo sensorial que assim se realiza apenas na percepção.

Dufrenne chama atenção para a relevância da experiência perceptiva no âmbito fenomenológico, afirmando que melhor do que qualquer outra forma de organização da consciência é a essa experiência que caberia expressar aquilo que de mais essencial se poderia destacar na *intencionalidade*. Haveria duas formas distinguíveis de experiência perceptiva: a *comum* e a *estética*. O íntimo vínculo das percepções comuns com os processos imaginativos e intelectuais (reflexivos) tem como consequência sua impureza, contaminadas que estariam por serem vividas como meros estágios preparatórios da práxis: percebe-se e, em seguida, age-se. O ato perceptivo comum dirige-se para o recolhimento de informações sobre o objeto, à medida que o assimilamos contextualmente. Por sua vez conceitualizada, por Dufrenne, como *real*, no sentido da pureza do ato perceptivo, a percepção estética é só percepção: uma forma privilegiada de apreensão de uma presença. A partir dela não se visa à práxis – estamos aqui diante do desinteresse kantiano de confrontação com o objeto –, cumprindo, pois, a própria *redução fenomenológica*. E quanto ao *status* do objeto estético, este só se realiza por força da presença de quem o atualiza. A percepção estética

esgotaria assim a aparência para identificar o *aparecer* com o ser.

Segundo Dufrenne, a percepção estética é a percepção real. Ela só quer ser percepção, não aceitando o convite da imaginação ou da inteligência que procura reduzir o objeto a determinações conceituais. Enquanto a percepção comum busca uma “verdade *sobre* o objeto, que eventualmente dá um arrimo à *praxis*, e a procura *em torno* do objeto, nas relações que o unem aos outros objetos, a percepção estética procura a verdade *do* objeto, assim como ele é dado imediatamente no sensível” (Dufrenne 2002, 80). Dufrenne sustenta, então, que a experiência estética realiza a redução fenomenológica, no instante em que é pura: o único mundo que ainda está presente no sujeito é o mundo do objeto estético, imanente à aparência. Essa proximidade do sujeito e do objeto, vivida na experiência estética, implica, no entanto, um distanciamento da ideia de sujeito transcendental. Para que o comércio do sujeito com o percebido se constitua, é necessário um poder estar em ligação com o objeto, e tal é a função do corpo:

os sentidos não são, primordialmente, aparelhos destinados a captar uma imagem do mundo nem meios para o sujeito ser sensível ao objeto ou para harmonizar-se com ele como se harmonizam dois instrumentos musicais; o que o corpo compreende, isto é, experimenta e toma a seus cuidados é, de algum modo, a intenção mesma que está na coisa, sua “única maneira de existir,” como diz Merleau-Ponty. O sujeito como corpo não é um evento ou uma parte do mundo, uma coisa entre as coisas; ele conduz o mundo em si como o mundo o conduz, ele conhece o mundo no ato pelo qual ele é corpo e o mundo se conhece nele. E esse pacto da intencionalidade vital só é rompido quando a dialética da percepção leva à representação, na qual o sujeito toma consciência de sua relação ao objeto, quando põe em questão a aparência e distingue o percebido do real. (Ibid., 85)

É, porém, na experiência estética que esse pacto se renova. A intencionalidade, portanto, põe o indivíduo e o mundo na mesma categoria. Conota uma comunicação fundada numa comunidade. E a experiência estética não é a experiência da presença, é a experiência da realidade de um objeto que exige que nele estejamos presentes para ser.

Para a estética fenomenológica de Dufrenne, coisas como música não ocorrem no espaço e no tempo: espaço e tempo é que ocorrem na música, sendo-lhe internos e fazendo dela um “quase sujeito” suscetível de um mundo que ela mesma expressa. E essa quase subjetividade seria então a característica definitiva da experiência estética musical. Não obstante valer-se, por vezes, de construtos dualísticos – esquema cognitivo versus presença física, materialidade objetiva versus sensibilidade estética –, quebrando assim a indissolubilidade do vínculo entre a consciência e seus objetos, princípio fundamental da fenomenologia, Dufrenne tem nessa sua noção de música como “quase sujeito” uma importante indicação para a dimensão da experiência musical vivida, sobre a qual a fenomenologia da música avançou.

O projeto de “fenomenologia aplicada,” de Thomas Clifton, que culminou na publicação de seu *Music as heard* (1983), nos mostra que, àquela época, a pesquisa pelo sentido musical já estava definitivamente comprometida com o reconhecimento de que entendimento e “experiência” musicais são inextricáveis. Suas proposições iniciais, em relação às condições de manifestação do objeto musical e de seu sentido, consideram a capacidade do ouvinte para atualizar o potencial de um meio sonoro – ou de um fluxo sonoro específico –, para apresentar sentidos que emergiriam da experiência imediata do ouvinte com o meio, por meio do seu corpo. Nesse contexto, Clifton evita qualquer consideração acerca de simbolismos e representações musicais, e insiste na abordagem da música “ela mesma:” a essência da música se revelaria no modo como é experimentada, um modo de ser particularmente humano, que nos ensina como produzimos sentidos na experiência com os sons. Fundamenta sua teoria, pois, no respeito da fenomenologia husserliana à particularidade do “dado,” em contraposição à abstração intelectual, que buscava interpretar sobrepondo à particularidade a

generalidade conceitual. Por conseguinte, no âmbito dessa “filosofia da experiência humana,” a realidade humana é entendida como algo mais complexo do que nos explica a teoria abstrata, inerentemente reducionista. Nesse novo paradigma, a ideia de *intencionalidade* ou direcionalidade da experiência consciente determina, portanto, uma condição muito diferente da mera subjetividade para os “estados conscientes,” rompendo assim, definitivamente, com a noção cartesiana da divisão da realidade em sujeito e objeto – uma consciência *diante* do mundo e não *no* mundo, como propõe a fenomenologia.

Clifton salienta que os sons dão aparência à música, mas esta não se reduz a eles, constitui-se na imaginação do ouvinte, é sempre sentido para alguém. Na experiência sonora especificamente musical os sons se tornam “transparentes.” Para ele a “música não é um fato ou uma coisa no mundo, mas um sentido constituído pelos seres humanos” (1983, 5). A partir disso seu compromisso passa a ser esclarecer em que sentido pode ser descrita a experiência do sentido musical e por que esses sentidos devem ser descritos. Do mesmo modo que ouvintes não são receptores passivos que receberiam os sentidos “prontos” dos objetos musicais – prescindindo assim da produção na mente que experimenta o mundo –, ouvintes também não são a causa das propriedades percebidas nos objetos musicais. Objetos musicais existem independentemente de uma mente específica que os experimenta; por outro lado, terão algum sentido para quem os experimenta, na medida em que este sentido esteja adequado aos limites dos recursos cognitivos desse indivíduo.

Na construção do seu modelo teórico, Clifton procura enfatizar a diferença entre experiência musical, propriamente, e experiência analítica. Para exemplificar, explica que na experiência musical não se visam às alturas dos sons; ao invés, visa-se à música por meio das alturas dos sons presentes. A altura sonora é o meio pelo qual se encontra um sentido musical e, por isso, não deve ser considerada uma essência musical. Notas musicais só se tornam alvo da escuta musical quando experimentadas num contexto imaginativo de atividades espaço-temporais que têm sentidos musicais. Ele salienta que a análise musical tradicional sempre considerou elementos como alturas e intervalos

entre alturas distintas como “essências musicais” às quais outros traços distintivos, como timbres e qualidades expressivas, estariam vinculados. Ou seja, nas abordagens tradicionais, estritamente analíticas, os parâmetros quantitativos, os elementos perceptivos potencialmente graduáveis e sistematizáveis, estão na base de construção de um *discurso* sobre o sentido da música, mas o sentido imediato da música não está, propriamente, visado nessa construção. O que haveria de significativo na experiência de um intervalo harmônico, ou seja, na relação harmônica entre duas alturas sonoras, não seria, como advertiu Clifton, sua relação sistêmica com outros intervalos; o que haveria de significativo nessa experiência seria, por exemplo, o sentido de espacialidade que construímos a partir do seu efeito, e que implica expectativas de novos sentidos que estruturamos com esses mesmos recursos cognitivos. Assim, notas adquirem valor num campo harmônico e estabelecem sentidos com outras notas nesse campo apenas porque as experimentamos como objetos interagentes nesse “espaço” sonoro. Consonâncias e dissonâncias, isto é, atributos sígnicos arbitrariamente aplicados às relações harmônicas, não são mais do que dispositivos de qualificação de conformidade e desconformidade convencionais.

No âmbito conceitual no qual Clifton desenvolveu sua teoria, mesmo sendo a “tonalidade” – tanto entendida em termos setecentistas quanto como experiência harmônica, em sentido lato – uma experiência imediata, o discurso sobre o acontecimento harmônico só faz sentido porque antes de descrevermos o que entendemos sobre a experiência harmônica e sobre o funcionamento da tonalidade já temos previamente vários outros entendimentos:

Se eu já não tivesse um entendimento prévio de movimento no tempo, de “de” e “para,” repouso e tensão, início e terminação, expectativa e satisfação, como reconheceria em mim mesmo o poder para me apropriar dessas notas, através do meio do qual certo tipo de movimento etc., chamado

“tonalidade” é particularizado? Como elas poderiam ser um estímulo para uma resposta desconhecida? Como eu poderia buscar por algo para motivar e justificar essas notas como causas de efeitos desconhecidos? Por que deve um compositor, condicionado a certo estilo, adotar caminhos nele não previstos? Quem é responsável por condicionar o compositor, em todo caso? É um compositor, propriamente, tanto seu comportamento quanto seu estímulo? Não me parece que o entendimento musical possa ser alcançado seguindo esta linha de pensamento. (Clifton 1983, 32-3)

Enfim, se não tivéssemos já conceitualizado os sentidos de movimento, trajetória, tensão etc., nas experiências concretas da vida prática, não despreveríamos a experiência da “tonalidade” – ou da experiência harmônica, em geral – do modo como o fazemos, nem teríamos desenvolvido a terminologia a ela relacionada, com os conceitos que empregamos para estruturar os sentidos que produzimos naquela experiência. Clifton já salientava, portanto, que grande parte do que dizemos a respeito da experiência harmônica está fundado em nossas experiências espaço-temporais. Para ele, isso é uma atitude genuinamente humana, baseada no modo como nossos corpos se comportam na presença do estímulo musical. Se entendermos como Clifton, que os sentidos que produzimos na experiência da música estão circunscritos às possibilidades determinadas pela configuração dos nossos corpos e pelos seus modos de ação no mundo físico circundante, podemos entender que, ao atribuímos sentidos à música, estamos revelando os modos pelos quais nossos corpos aprenderam a se comportar diante de um e de outro estímulo musical ou, especificando o exemplo acima discutido, diante de uma e de outra “situação tonal” – estilos harmônicos.

Clifton nos oferece uma obra já definitivamente livre das dicotomias idealistas que sempre mantiveram o sentido musical atado à relação da música com algo que não é música. Tendo abraçado

inteiramente o compromisso da fenomenologia de descrever estritamente o que é imanente naquilo que se dá à experiência, sua teoria propõe como ponto de partida adequado para a consecução do projeto fenomenológico em música, o reconhecimento de que a música é um fenômeno fundamentalmente corporal, é uma experiência do corpo, e não algo que refere um fenômeno corporal. Ou seja, quando dizemos que uma dada melodia é “solene” ou “graciosa,” não devemos entender que estamos nos referindo ao que a melodia possui ou descreve, mas ao que ela é. Assim sendo, Clifton argumenta que o sentido musical é um sentido construído pela mente na experiência com os sons da música, enfim, um sentido construído por uma *mente incorporada*.

Talvez a contribuição mais efetiva de *Music as heard* para o desenvolvimento de uma semântica cognitiva da música seja a surpreendente clareza que seu autor já demonstra acerca da natureza da incorporação dos sentidos musicais. Ao tratar o tempo e o espaço musicais como duas das mais relevantes *essências* da música, Clifton abre caminho – poucos anos após os textos seminais que consolidaram o novo campo das ciências cognitivas, nos anos 1970 – para uma nova linha de investigação do sentido musical. No contexto experimental, tempo não é um fluxo uniforme e unidirecional. O modo como experimentamos o tempo e como sofremos seus efeitos muda, conforme os sentidos que construímos nas diversas experiências. São os eventos, por nós vividos, que definem o tempo; o tempo é a experiência da mente humana em contato com as mudanças no mundo dos eventos. Clifton explica que se percebêssemos uma melodia apenas como sucessão de notas, jamais perceberíamos sua coerência formal, pois cada nota ocuparia o presente apenas momentaneamente, antes de desaparecer no passado. Porém, ao contrário, quando percebemos uma melodia, entendemos sua unidade, sua totalidade e, portanto, sua temporalidade, que dilata o presente, fundindo-o com aquilo que não é mais presente e com a expectativa do que ainda não é presente. A questão implícita nessa discussão é que uma experiência legitimamente musical não tem origem num evento futuro completamente indeterminado ou num evento imediatamente esquecido no passado; se há música e a experimentamos, isso se dá na

sobreposição experiencial de presente, passado e futuro.

Porém, a descrição do caráter temporal da música e dos sentidos musicais que atribuímos à temporalidade do “objeto musical” nos impõe uma dificuldade quase intransponível, somente superada ao aplicarmos projetivamente nessa descrição os conceitos que estruturamos em nossa experiência com o espaço. Aí está a razão para percebermos tempo em termos de espaço e assim o descrevermos, bem como para entendermos tempo e espaço musicais como experiências inextricáveis. Quando enfoca a experiência espacial, Clifton considera o postulado de Merleau-Ponty, da condição “situada” de todos os atos perceptivos, ou seja, a condição de que neles há alguma perspectiva espacial inelutável: *ser é sempre ser localizado, situado em algum lugar, espacialmente*. Contudo, a experiência de espaço na música é muito diferente da nossa experiência objetiva de espaço, esse que atribuímos às formas físicas, materiais e visuais. Neste ponto é que Clifton chama a atenção para o processo cognitivo que torna possível associarmos nossa experiência do espaço em que se apresentam os objetos musicais às nossas experiências no espaço físico. Na experiência da música, estamos diante de um espaço fenomênico no qual objetos se movem – sem, no entanto, irem para lugar algum no mundo físico –, e experimentamos espaço e objetos com o nosso corpo, não estritamente com o ouvido, mas sinestesticamente com todos os nossos recursos cognitivos.

O espaço musical é um domínio de ação do corpo humano, que age respondendo à potencialidade semântica oferecida pelas situações musicais. E nossas descrições do espaço musical são repletas de termos referentes a gestos e a ações do corpo humano no mundo dos objetos materiais. Isso não é uma simples escolha ou desejo de ressaltar algum tipo de similaridade entre as configurações do objeto musical e o comportamento humano. Quando percebemos a altura de um som, não estamos apenas sofrendo o efeito de um estímulo sonoro do meio à nossa volta; estamos diante de um “fato corporal,” algo que adquirimos com o corpo. Como observou Clifton, é o nosso corpo que torna possível, por exemplo, o sentido de altura do som, e só a partir dele é que podemos falar dessa qualidade sonora. A experiência com a altura,

que é sinestésica e, portanto, não estritamente auditiva, é assim uma experiência com a espacialidade fenomênica da música, sem a qual não entenderíamos, no campo harmônico musical, o “para cima” e o “para baixo,” “proximidade” e “distanciamento,” “equilíbrio” e “desequilíbrio,” a “estabilidade e a “instabilidade.” Atitudes de percepção harmônica, como as acima citadas, não existem isoladamente, coexistem com várias outras atitudes perceptivas na experiência da música como *textura*, e assim ouvimos durações, intensidades, timbres, densidades, registros, um campo multidimensional de ações corporais

A conceituação dos objetos musicais

Ao mesmo passo que uma filosofia da experiência desenvolvia-se, ao longo do século XX, pouco a pouco um conjunto de estudos da psicologia da percepção, da neurociência e das ciências da linguagem fundava e consolidava as linhas de pesquisa do novo campo das ciências da mente. Nesse contexto das ciências cognitivas contemporâneas – uma nova matriz interdisciplinar de fronteiras ainda tênues –, reconhece-se na *incorporação* do conhecimento, da cognição e da experiência um sentido duplo para “corpo”: como estrutura experiencial vivida e como contexto dos mecanismos cognitivos. Por corpo passa-se a entender então algo que é tanto “externo” quanto “interno,” tanto “biológico” quanto “fenomenológico” – lados da incorporação, que não são, evidentemente, opostos. Estamos num mundo inseparável de nós, mas um mundo que nós mesmos projetamos. Está em jogo a tese central da fragmentação do sujeito cognoscente – o *self* –, que vem sendo apresentada por vários filósofos, pela psicologia e pelas ciências sociais desde Nietzsche, desafiando assim a concepção tradicional do sujeito como centro do conhecimento, da cognição e da ação.

O que significa dizer que os conceitos que produzimos no esforço de entendimento são *incorporados*? Nosso sistema sensório-motor desempenha um papel essencial na produção de tipos especiais

de conceitos: conceitos aspectuais e espaciais. Qualquer uso que fazemos de conceitos requer ser constituído por nossa rede neuronal. E a estrutura da rede determinará quais conceitos teremos e, disso, que tipo de raciocínio poderemos fazer. O que a psicologia e a filosofia cognitivas e a neurociência contemporâneas (Rosch 1978; Mervis e Rosch 1981; Fauconnier (1985, 1997); Edelman, 1992, 2000; Gibbs, 1994, 1999, 2006; Pashler, 1999; Bregman, 1999) vêm comprovando, nas últimas décadas, é que nossas inferências intelectuais são produzidas pelo mesmo aparelho cognitivo, pela mesma arquitetura neuronal que usamos em nossas ações perceptivas e corporais. Ou seja, as ciências cognitivas vêm mostrando evidências de que não há uma mente separada e independente das capacidades corporais; a *razão*, pois, usaria essas capacidades para se constituir. Assim sendo, nosso sentido do que é real tem origem nas ações do nosso corpo enquanto unidade formada pelo aparato sensório-motor e o cérebro.

O modo como categorizamos o real é consequência de como somos cognitivamente incorporados. A categorização não é resultado de um “puro raciocínio,” mas em grande parte determinada pela “experiência” que travamos corporalmente com o mundo. Nossa condição de seres neuronais estabelece que as categorias que produziremos mentalmente serão formadas por meio de nossa incorporação, sendo assim partes da nossa experiência. As categorias caracterizam-se como estruturas mentais que diferenciam aspectos de nossa experiência, destacando-os de um todo antes indiferenciado. Nesse contexto, aquilo que denominamos “conceitos” pode ser entendido como estruturas neuronais que nos permitem constituir conhecimentos sobre as nossas categorias. Um conceito incorporado é assim uma estrutura neuronal que usa nosso sistema sensório-motor e, por isso, a maior parte das inferências conceituais são inferências de ordem sensório-motora.

Os conceitos de relações espaciais formam o núcleo principal do nosso sistema conceitual. George Lakoff e Mark Johnson (1999) evidenciaram que tais conceitos caracterizam a “forma espacial,” determinam o que ela é para nós e as inferências que fazemos de nossas experiências corporais. Contudo, aqui a questão central da

pesquisa cognitiva é que nossos conceitos de relações espaciais são empregados inconscientemente por nosso sistema conceitual, quando percebemos uma entidade *em* ou *através de* outra. Ou seja, relações espaciais, em geral, seriam configurações complexas de relações espaciais elementares cujas estruturas são constituídas pelo que os autores referidos denominaram *esquemas de imagem*. Há uma lógica espacial construída em esquemas como, por exemplo, o de “caminho”: origem – trajeto – alvo. Seus elementos principais são, portanto, uma trajetória e os pontos de partida e chegada. Nosso conhecimento fundamental de “movimento” é então caracterizado, dentre outros, por esse esquema, e sua lógica está assim implícita em sua estrutura. Enfim, diversos conceitos de relações espaciais são determinados por esse esquema; mas aquilo que mais merece atenção, no presente estudo, são as operações essencialmente inconscientes que transferem sentidos constituídos em experiências sensório-motoras para outros domínios de experiência. Essa transferência produz, por exemplo, a partir da experiência de “caminho” e dos conceitos dela gerados, outros conceitos como os de “projeto” ou de “melodia.”

A questão subjacente aqui é que *concreto* e *abstrato* são conceitos interdependentes. Não podemos, por exemplo, falar de uma coisa “que existe” (concreta, do ponto de vista da realidade), sem conhecer o conceito de “existência” (abstrato, do ponto de vista do pensamento). O termo “concreto” é um conceito que designa algo que é real e múltiplo; o termo “abstrato” referencia algo concreto, tirando de sua multiplicidade alguma qualidade específica. Quando tentamos empurrar um móvel muito pesado, experimentamos a resistência “desse objeto” ao nosso esforço. A partir das categorias formadas nessa experiência, elaboramos vários conceitos, dentre eles o de “dificuldade.” Só pudemos conceitualizar a experiência, criando, dentre outros, o termo “dificuldade,” porque experimentamos a dificuldade como algo real com o nosso corpo. Enfim, o corpo é a casa do concreto, pois concreto é aquilo que se pode experimentar sensorialmente e que tem implícitos conteúdos materiais.

Podemos dizer então que concreto e abstrato são sempre

resultados de operações mentais. Abstrato é aquilo que separa o que não está separado na realidade que nos cerca. Nossa capacidade de abstração torna-nos competentes para identificar as inúmeras propriedades da realidade. A neurociência nos oferece inúmeros dados que sugerem que ambos os conceitos, concretos e abstratos, teriam uma representação verbal comum, enquanto os conceitos concretos teriam uma representação adicional por visualização mental, dada sua origem nas experiências sensório-motoras. A diferença de tratamento que o cérebro dispensa a cada tipo de conceito pode explicar por que os termos que nomeiam os conceitos concretos são aprendidos mais cedo e reconhecidos mais fácil e rapidamente que aqueles que nomeiam os conceitos abstratos. A possibilidade de formação de múltiplas “imagens mentais” do concreto, sobretudo visuais, pode explicar sua antecedência na coleção de conceitos que aprendemos ao longo da vida: é mais fácil visualizar mentalmente o “espaço físico” ao nosso redor que o “tempo,” por exemplo. Conceitos abstratos não são intuitivamente representáveis como, por exemplo, “infinito,” “dificuldade,” “raiva” etc. Esses conceitos não possuem identidade com nenhum objeto existente, não existem por si na realidade. Por isso, experiências corporais tais como nos manter equilibrados fisicamente, que nos vincula à realidade material circundante, dão origem a quase todos os nossos conceitos abstratos.

Música é uma experiência que nos coloca diante de uma grande aventura de abstração, pois, quando fechamos os olhos e ouvimos música, estamos mergulhados num mundo sem matéria, que nos nega radicalmente a experiência visual. Assim sendo, tudo o que passamos a fazer para apreender essa experiência, para torná-la mais concreta e mentalmente organizável, é traduzi-la corporalmente e, principalmente, produzir uma expressão visual para a música. É fácil constatar que tudo o que dizemos acerca do que percebemos na música tem origem em nossas representações visuais da música, produzidas pela mente. Construimos mentalmente uma “realidade virtual” para a música, uma espécie de abstração de realidade objetiva, espacial e visual. A anterioridade e a familiaridade que temos do nosso conhecimento do concreto nos leva a “visualizar” a música como estratégia natural para

entendê-la, em virtude do alto grau de abstração que a música nos exige. Então, dizemos que a melodia sobe e desce, que determinados sons vão e vêm, que a música é mais clara e mais escura, que um som é mais ou menos áspero, que a instrumentação é mais ampla ou mais estreita, que um determinado som está ocultando outro, que uma parte da música equilibra a outra etc. Enfim, a música só pode ser traduzida, conceitualizada e comunicada discursivamente por meio de metáforas visuais procedentes de nossos *conceitos incorporados*.

Todavia, tudo o que sabemos acerca do *espaço*, dos *eventos* ocorrentes no espaço, das *mudanças* que condicionam nossa percepção desses eventos, bem como acerca daquilo que está sinalizado pelas mudanças e que denominamos *movimento*, está relacionado ao conceito abstrato de *temporalidade*. Esse conceito, como algo que há somente por nos lembrarmos do passado, por anteciparmos, imaginativamente, o futuro, por escaparmos, enfim, da fluidez do passar do tempo real – que exclui o que já foi e o que ainda não é –, tem origem, como esclarece André Comte-Sponville, quando tomamos consciência do tempo (temporalidade) por apreendermos, num mesmo ato, dois instantes sucessivos (no tempo), produzindo assim uma aparência de existência simultânea desses instantes. Ele nos diz:

A temporalidade não é o tempo tal como ele é, ou seja, tal como passa; é o tempo tal como dele nos lembramos ou como o imaginamos, é o tempo tal como o percebemos e o negamos (já que retemos o que não existe mais, já que nos projetamos em direção ao que ainda não existe), (...), é o tempo que cremos ilusoriamente composto, sobretudo, de passado e de futuro, quando, ao contrário, ele não pára de excluí-los em benefício exclusivo do que é, do que ele é: o irresistível e irreversível aparecimento-desaparecimento da sua presença. A temporalidade é sempre distendida entre o passado e o futuro; o tempo, sempre concentrado no presente. A temporalidade só existe em nós; nós só existimos no tempo. Nós a carregamos;

ele nos arrasta. (Comte-Sponville 2000, 32)

Disso advém que a temporalidade, que é na consciência, ou mesmo é a própria consciência, aparece no tempo, não podendo, pois, constituí-lo inteiramente – por conter a consciência, o tempo não poderia ser sua distensão. O caráter temporalizante da consciência já é descrito pela fenomenologia de Merleau-Ponty como uma espécie de rede de intencionalidades que une o presente ao passado e ao futuro, liberando a consciência de uma fixação no presente:

O tempo enquanto objeto imanente de uma consciência é um tempo nivelado, em outros termos ele não é mais tempo. Só pode haver tempo se ele não está completamente desdobrado, se passado, presente e porvir não são no mesmo sentido. É essencial ao tempo fazer-se e não ser, nunca estar completamente constituído. O tempo constituído, a série das relações possíveis segundo o antes e o depois não é o próprio tempo, é seu registro final, é o resultado de sua passagem que o pensamento objetivo sempre pressupõe e não consegue apreender. Ele é espaço, já que seus momentos coexistem diante do pensamento, é presente, já que a consciência é contemporânea de todos os tempos. (Merleau-Ponty 1994, 556)

Donde parece claro considerar que o presente da consciência distende-se entre um passado e um futuro, pois não haveria consciência sem memória e sem antecipação; mas isso ainda não diz do tempo (o que separa passado e futuro, e suprime o presente), propriamente, uma vez que a temporalidade pode ser entendida como o contrário do tempo, se a entendermos como coexistência, e tempo, como sucessão. No entanto, o que poderíamos saber sobre o tempo e a sua verdade, sem o conceito de *temporalidade*? O que até aqui enfatizamos é que para a fenomenologia, assim como, de certa forma, para Santo Agostinho, o

tempo não existe “no mundo,” mas na consciência: o que chamamos de tempo não seria outra coisa senão uma objetivação da temporalidade como dimensão da consciência. O tempo não nos precederia, nós é que o constituiríamos distendendo-o.

Em seu *O ser-tempo* (2000), Comte-Sponville apresenta seis proposições acerca do tempo, das quais a tese *o tempo é o presente* é a primeira e geradora das demais. Assim, só haveria o presente, o único tempo real. Se não houvesse consciência, haveria apenas um presente sem memória e sem antecipação. Passado e futuro, não existindo, subsistem unicamente no presente existente, como dimensões retrospectiva e prospectiva da consciência. Se somente há o presente e este dura, continua a ser presente e constitui eternidade: *o tempo é a eternidade*, presente que permanece presente. Ele ressalta, contudo, que eternidade não se confunde com intemporalidade, mas é a verdade do tempo. *O tempo é o ser*: o que poderia durar se nada existisse? “Cumpra dizer, de um ponto de vista ontológico, que o tempo não tem existência independentemente da duração, como tampouco a duração independentemente do que dura. Nada existe, salvo o ser, que dura e que muda” (Ibid., 90). Portanto, se o tempo é o presente, o presente é o ser, ou seja, presença de algo é ser – primado do tempo e não da temporalidade –, e ser é permanecer presente durante certo tempo. Se tudo isso é presente, tudo *muda*, uma vez que o presente é sempre novo. Enfim, o sujeito do tempo, sua única realidade, seria, portanto, o ser. O tempo é o ser em devir, é a mudança contínua do ser: *mudança e continuação*.

Assim sendo, “tempo” é algo que só conceituamos por meio de metáforas, pois tudo o que sabemos acerca desse conceito está relacionado aos conceitos de *espaço*, *evento*, *mudança* e *movimento*. E a reflexão acerca da natureza do tempo é um valioso contraponto para a investigação dos mecanismos cognitivos – parte do inconsciente cognitivo – que usamos para conceituar o tempo e para falar dele. A pesquisa desses mecanismos completa então, no meu entender, o estudo da natureza experiencial do movimento em música. Consideremos a escuta musical. Quando desejamos medir o tempo que uma música

toma, normalmente o fazemos comparando eventos: início e fim da música (seus estados inicial e final), com os correspondentes estados de um instrumento de “medição de tempo” – baseado na periodicidade de eventos cujas *repetições* sucessivas definem o “mesmo” intervalo de tempo. Portanto, eventos *físicos* de um mesmo tipo – dentre eles, inclusive, os eventos internos iterativos do nosso corpo – estão na base da definição de intervalo de tempo.

No contexto cognitivo, *tempo* é um domínio conceitual que usamos para interrogarmo-nos acerca de algum evento por meio de sua comparação com outros eventos. Eis o que é inerente ao conceito de tempo: a comparação de eventos. Nossa experiência do tempo é sempre relativa à nossa experiência dos eventos: “nossa experiência do tempo é dependente da nossa conceituação incorporada do tempo em termos de eventos. Isto é uma questão maior: a experiência nem sempre precede a conceituação, porque esta é ela mesma incorporada” (Lakoff e Johnson 1999, 139). Isto é, nossa experiência do tempo é fundada em outras experiências: as experiências dos eventos; e a maior parte do nosso entendimento de tempo é uma versão metafórica do nosso entendimento de movimento no espaço. Onde, para conceituar tempo precisamos, necessariamente, encontrar metáforas conceituais. Lakoff e Johnson ressaltam que se para a física “tempo” é um conceito mais primitivo do que “movimento,” cognitivamente a situação se inverte:

o movimento parece ser primário e o tempo é conceituado metaforicamente em termos de movimento. Há uma área no sistema visual dos nossos cérebros dedicada à detecção de movimento. Não há tal área para a detecção de tempo global. Assim, movimento é algo diretamente percebido e está disponível para uso como domínio-fonte por nossos sistemas de metáforas. (Ibid., 140).

Enfim, a realidade adquire forma, a partir de nossas experiências

de padrões corporais de ação, de orientações espaciais e dos inúmeros modos de interação com os objetos. E os movimentos que aprendemos nessas condições são a base experiencial essencial da constituição da forma e do sentido. Em seu *The body in the mind* (1987) Johnson argumentara que, ao experimentarmos o mundo com os nossos corpos, produzimos *esquemas de imagem*, que são um tipo de estrutura mental resultante de intensas recorrências de certas interações perceptivas e de programas motores. O surgimento desses padrões, essencialmente pré-conceituais e, em grande parte, inconscientes, gera coerência e possibilita a formação de sentido. Estrutturamos nossas experiências abstratas, isto é, conceituamos essas experiências e as tornamos significativas, a partir dos conceitos já constituídos na experiência do movimento corporal e das interações com o meio. Esse processo de estruturação dá-se, portanto, por meio de *projeções metafóricas* do domínio concreto sensório-motor para os diversos “domínios-alvos” abstratos. Essa complexa rede de metaforizações é possível, segundo a teoria de Johnson, porque o mesmo *esquema de imagem* pode pertencer a muitos tipos diferentes de domínios. A estrutura interna de um esquema particular pode ser metaforicamente entendida nos termos de inúmeros estados, eventos ou conceitos abstratos, que serão assim metaforicamente estruturados como entidades ou eventos físicos.

Esquemas de imagem (“esquemas incorporados”) não são estruturas abstratas predicativas, não são imagens mentais “ricas”; em vez disso, são estruturas que organizam nossas representações em um nível distinto de operações cognitivas, mais geral e abstrato do que aquele em que formamos imagens mentais particulares. E as projeções metafóricas dessas estruturas dão-se do domínio físico experiencial – padrões pré-conceituais – para os domínios dos atos de fala (conversacional), social e das inferências (epistêmico). Tais projeções são assim processos metafóricos e surgem como extensões dos esquemas de imagem – estes que não são imagens e sim um meio de estruturar, esquematicamente, nossas experiências particulares e de ordenar nossas percepções e concepções. Os padrões de nossa racionalidade são, em parte, ligados aos esquemas pré-conceituais que dão ordem e coerência à nossa

experiência. Enfim, *metáforas conceituais* são operações esquemáticas imaginativas que nos permitem vislumbrar a criação de novas estruturas significativas via projeções de esquemas de imagem.

No programa das ciências cognitivas, a objetividade das relações de sentido e das estruturas de inferência racional não está ligada somente a conteúdos proposicionais objetivistas: “a imaginação é uma atividade de estruturação por meio da qual adquirimos representações coerentes, padronizadas e unificadas. É indispensável para a nossa capacidade de fazermos sentido de nossa experiência, para fazê-la significativa” (Johnson 1990, 168). Se a atividade imaginativa foi considerada “irracional” pela tradição, o foi porque o sentido era entendido como relação entre os signos e suas referências; era, propriamente, o “modo de apresentação” da referência. Sentidos, conexões conceituais, padrões de inferência e demais aspectos da racionalidade eram distinguidos das particularidades da incorporação humana por seu caráter universal e independente. Portanto, apreender um sentido era um ato de pensamento e não um ato de imaginação de uma mente individual.

Para o pensamento “não-objetivista,” o sentido não está situado apenas em proposições, ao contrário, ele permeia nosso entendimento incorporado, espacial, temporal e aculturado. Em sua teoria do sentido, Mark Johnson desenvolve uma *semântica do entendimento* que substituiria a “semântica objetivista” da tradição, a fim de dar conta do conjunto global do fenômeno semântico. Nenhuma descrição de sentido pode ser suficiente, uma vez que uma teoria do sentido deve incluir aspectos semânticos, emocionais, aspectos de atos de fala, contextuais e culturais. Uma teoria do sentido é uma teoria de como entendemos coisas. E, embora o sentido não se restrinja ao “linguístico” – e essa hipótese é crucial para que possamos alcançar uma *semântica do entendimento musical* –, ele pode ser entendido como seu modelo central.

O que as palavras nos dizem sobre o nosso entendimento?

Ao tematizar as estratégias de conceituação da música, proponho trazer para o foco da investigação do sentido musical as estruturas mentais que dão origem aos discursos sobre a música que experimentamos e aos sentidos que produzimos nessa experiência. Palavras são o que empregamos cotidianamente para refletir sobre o que somos e sobre nossas relações sociais. A linguagem é, pois, o modo mais usual de traduzirmos nossos pensamentos e emoções em expressões que podemos dispor comunicativamente, ou seja, em construções que os outros podem entender. Estudos recentes em psicologia (Tauscsik e Pennebaker 2010) vêm explorando a substancialidade das palavras e da linguagem em psicologia (cognitiva, social e clínica) e em comunicação. Portanto, tendo em vista o vocabulário cotidiano, a investigação da diferença entre nossas estratégias de uso de categorias como “palavras de conteúdo” (tais como substantivos, verbos e adjetivos, dentre outras) e “palavras de função” (ou “de estilo,” tais como preposições, artigos, pronomes e conjunções, dentre outras) é um exemplo de método investigativo que pode prover pistas importantes acerca de como estruturamos o pensamento, acerca do processo de estabelecimento de focos de atenção, de como variam nossos estados emocionais e de como se originam nossas intenções e motivações.

Assim sendo, o estudo sistemático das construções discursivas pode nos revelar “o que” desejamos descrever e “como” fazemos tal descrição. Venho discutindo (Nogueira 2004) que, ao experimentarmos o *objeto musical*, nos apropriamos dele em três níveis concorrentes de produção imaginativa: (a) identificando seus traços distintivos e estruturando os “movimentos” constituídos pelo nosso sistema conceitual, a partir da variabilidade desses traços; (b) produzindo formas e sintaxes estilísticas resultantes de habituação e, portanto, do reconhecimento de invariâncias, recorrências e contrastes de padrões; e (c) estabelecendo uma troca comunicativa entre padrões mentais pré-adquiridos e o conteúdo musical experimentado, implicando expectativas e contrastes tensivos. As expressões linguísticas que

empregamos para descrever nosso entendimento musical apresentam maior ênfase ora na estruturação dos movimentos do fluxo musical ora na apreensão de uma forma ou então no reconhecimento de um jogo de tensões que modula nosso estado psicológico. Os dispositivos cognitivos que determinam as escolhas e os modos de construção linguística na comunicação do pensamento, em geral, são os mesmos que estão envolvidos na comunicação do entendimento musical.

É plausível, pois, considerar a hipótese segundo a qual a investigação das estratégias discursivas da linguagem pode nos pôr diante dos recursos cognitivos implicados na organização do sentido musical, nos três níveis de produção imaginativa acima referidos.

Referências

Bregman, Albert S. *Auditory scene analysis: the perceptual organization of sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Clifton, Thomas. *Music as heard: a study in applied phenomenology*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.

Comte-Sponville, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. Eduardo Brandão, tradutor. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Dufrenne, Mikel. *Estética e filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Edelman, Gerald. *Bright air, brilliant fire: on the matter of the mind*. New York: Basic Books, 1992.

Edelman, Gerald e Giulio Tononi. *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes imagination*. New York: Basic Books, 2000.

Fauconnier, Gilles. *Mental spaces: aspects of meaning construction in*

natural language. Cambridge: MIT Press, 1985.

_____. *Mappings in thought and language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Gibbs, Raymond W. *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

_____. *Intentions in the experience of meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

_____. *Embodiment and cognitive science*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. José Gaos, tradutor. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Lakoff, George e Mark Johnson. *Metaphors we live by*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1980.

_____. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Carlos Alberto Ribeiro de Moura, tradutor. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Nogueira, Marcos V. C. "Comunicação em Música na cultura tecnológica: o ato da escuta e a semântica do entendimento musical." Tese de Doutorado, ECO-UFRJ, 2004.

Pashler, Harold E. *The psychology of attention*. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.

Rosch, Eleanor. "Principles of categorization." In: E. Rosch e B. Lloyd (Eds.) *Cognition and categorization*, 27-48. Hillsdale, N. J.: Erlbaum Associates, 1978.

Marcos Nogueira. Música na carne: o caminho para a experiência musical incorporada.
Música em Contexto, Brasília, Nº. 1 (2014): 92-119

Schaeffer, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: EdUnB, 1993.

Tausczik, Yla R. e James W. Pennebaker. "The Psychological Meaning of Words: LIWC and Computerized Text Analysis Methods." In: *Journal of Language and Social Psychology*, Vol. 29, N. 1 (2010): 24–54.