Espacialidade e sentido musical incorporado: a mediação da linguagem

Marcos Nogueira[1]

[1] *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil*
[1]marcosnogueira@musica.ufrj.br

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 trabalho está ancorado 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 sentido —, porque a objetividade espacial oferece à memória um desempenho mais rápido e preciso. Parece que nossas estratégias cognitivas ao usarmos esquemas espaciais de memória para entender o mundo são processos sistemáticos de redução da complexidade descritiva do ambiente. Assim sendo, entendo que para atribuirmos "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. Reconheço tais processos como: 1) a categorização de eventos sonoros distintivos na forma de "movimentos"; 2) a atribuição de relações "formais" estilísticas, a partir do reconhecimento de invariâncias, recorrências e contrastes de padrões; e 3) a percepção de dinâmicas de "tensão", relacionadas a aspectos inconscientes ou conscientes de diversas funções mentais.

Palavras-chave: Cognição incorporada, espacialidade, sentido musical

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 transcends 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 before 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. It seems that our cognitive strategies using spatial memory schemes to understand the world are systematic processes of reducing the descriptive complexity of the environment. Therefore, I understand that in order to attribute "materiality" to musical objects and thus to 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. I recognize such processes as 1) the categorization of distinctive sound events in the form of "movements", 2) the attribution of stylistic "formal" relations, based on the recognition of invariance, recurrence, and contrast of patterns, and 3) the perception of "tension" dynamics related to unconscious or conscious aspects of various mental functions.

Keywords: Embodied cognition, spatiality, musical meaning

INTRODUÇÃO

Este é um estudo em semântica cognitiva da música, fundamentado no papel central do *sentido baseado no corpo* 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 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 experiência e conhecimento. Mapear uma experiência ou um domínio de experiências a partir de outro domínio é entender a nova experiência ou o novo domínio que enfrentamos aplicando padrões de sentido cristalizados na memória pela intensa recorrência de certas experiências sensório-motoras em nossa interação corporal com o mundo. Este *mapeamento* — um pareamento de atributos ontológicos — entre domínios distintos de experiência implica *projeções metafóricas* de um domínio (de origem) em outro (alvo), e 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 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? Joseph Grady (1997), desenvolveu então uma teoria de como as correlações experienciais entre 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. Embora possamos cogitar que as metáforas primárias seriam universais metafóricos, 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 em neurociência cognitiva tiveram 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 a nova corrente conhecida como *linguística cognitiva* desafiava a visão inatista de Chomsky sobre a linguagem (Feldman, 2006; Gibbs, 1994; 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 no corpo* para o entendimento da experiência musical. Sendo assim, esta semântica incorporada do entendimento musical tem como objetos de estudo a ação 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 se 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, especificamente, 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 incorporada 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?

CORPO, ESPAÇO E SENTIDO

Devido à nossa tradição "racionalista" a maioria das pessoas se surpreende com o fato de a linguagem não ser expressa e percebida através da nossa modalidade sensorial dominante, que é, inquestionavelmente, a visual. 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 a linguagem, não podemos

negligenciar os fundamentos visuais e espaciais das expressões linguísticas. Portanto, 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) voltou-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, tornando 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. Advirto que é possível admitir que nossa capacidade de abstrair uma íntima e complexa construção mental a partir de uma diversidade de perceptos 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 são, antes de tudo, assimilados como resultado de mapeamentos de experiências diretas com o mundo ao nosso redor, processo que ocorre primeiramente na modalidade icônica visual (gestual), antes que possa ser projetado no domínio simbólico auditivo. Não devemos, contudo, esquecer que ao transferirmos 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 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 (Bloom 2000; Smith 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 — 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. E 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 (Spivey, 2007). E se a alocação de recursos atencionais a relações espaciais proporciona 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 (Fauconnier, 1985). 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-proposicionais — 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) salientou que a nossa postura primordial diante do mundo ou o nosso modo primário de "ser no mundo" é ser pragmaticamente engajado ao mundo. O pensamento de Heidegger não deixaria então de inspirar a descrição de *incorporação* em Merleau-Ponty (1945) ou de ressoar nas teorias de James Gibson (1977), incluindo o conceito seminal de *affordances*. 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 serem estas essencialmente "objetivistas". Nessa tradição a linguagem 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 —, assente desde os gregos, segundo a qual 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. E o caso da situação em que as usamos para descrever algo que não pertence ao mundo sensível, coisas ausentes ou inacessíveis aos atos perceptivos que, como

salientou Gilbert Durand (1993), são os objetos privilegiados da arte, da religião e da metafísica, domínios em que os signos se referem a *sentidos* e não a 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. 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, sendo assim 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 poderiam ser tratadas como ornamentos emocionais.

Ricoeur ensinou 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. 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 verificaram que os domínios "de origem" em metáforas transculturais são tipicamente formados em nossas experiências sensoriais, motoras e afetivas. Em outras palavras, além da superfície linguística, metáforas 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, Lakoff (1987) e Johnson (1987) revelaram que praticamente todos os nossos conceitos abstratos são definidos por múltiplas metáforas que não podem ser simplesmente reduzidas a declarações de semelhança literal. A fundamentação desta evidência tornou plausível, como método para o desenvolvimento de uma semântica incorporada da música, a investigação dos processos cognitivos revelados nas pistas deixadas pelas expressões linguísticas do entendimento musical em sua dimensão estética. Além disso, os resultados das pesquisas seminais em cognição incorporada não deixaram dúvidas acerca da validade da metáfora conceitual como modelo teórico para suportar tal investigação. A maneira como nossos sistemas motor e perceptivo caracterizam-se enquanto sistemas neuronais estabelece certo número de padrões de memória recorrentes e intrinsecamente significativos — que eles denominaram *esquemas de imagem*. A relevância particular dessa teoria para a investigação do sentido musical é que tais padrões são significativos para nós antes e abaixo do sentido linguístico. Ao vislumbrarem que os esquemas de imagem desempenhariam um papel importante na estruturação dos domínios de origem das metáforas primárias, Lakoff e Johnson investigaram a estrutura esquemática na tentativa de descobrir como o corpo poderia dar origem ao sentido, pois se um indivíduo tem um conceito de um objeto é porque este indivíduo é capaz de simular os tipos de interação perceptiva, motora e afetiva que naturalmente tem com este tipo de objeto. E essa simulação 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 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 pela exposição a construções linguísticas que capturam aspectos significativos de nossas experiências perceptivas e ações motoras diárias. Exercitamos, portanto, certos padrões gramaticais, porque são resultantes de mecanismos cognitivos de percepção, 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 às tarefas práticas mais recorrentes um melhor desempenho, este procedimento 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.

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 (por mapeamentos) e conceituação (Brower, 1997-8, 2000; Spitzer, 2004; Zbikowski, 1998, 2002). 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. E quando apreendemos um padrão naquilo que experimentamos, podemos recorrer mais diretamente aos recursos da chamada *memória de trabalho*, o que possibilita a produção mais rápida de sentidos. Se 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. Fazemos as coisas terem algum sentido, porque conseguimos reconhecer na coisa algum padrão, alguma conformidade no âmbito temporal da memória de trabalho — algo da ordem de alguns segundos. E assim nos abrimos para um entendimento mais abstrato de mundo.

Na medida em que as pesquisas neste contexto sugerem que nossos modos de perceber e descrever objetos e eventos do domínio espacial fundamentam nosso entendimento de objetos e eventos no domínio abstrato, é plausível considerar a hipótese de que ideias abstratas são construídas e moldadas não apenas pela linguagem, mas pela tensão entre linguagem e processos expressivos análogos, como a música. Ao descrever 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 as representações mentais de seu entendimento da música. Os estudos em linguística que atuam sob o paradigma da cognição incorporada, demonstram que o sentido e o entendimento estão inextricavelmente relacionados às nossas concepções sobre o que são ações realizáveis. Mas o desafio de abordar tais teorias no campo da semântica musical envolve o desenvolvimento de um modelo que explique como eventos abstratos, tais como os que constituem aquilo que reconhecemos como música, podem ser descritos com expressões linguísticas fundadas em ações.

CONCLUSÃO

Tendo em vista as descrições linguísticas de nosso entendimento musical, proponho aqui investigar padrões de abstração: 1) de categorização de eventos sonoros distintivos na forma de "movimentos", que nas expressões linguísticas dão origem à proposição de verbos; 2) de relações "formais" estilísticas, a partir do reconhecimento de invariâncias, recorrências e contrastes de padrões, representadas nas expressões linguísticas por objetos e complementos; e 3) de dinâmicas de "tensão", relacionadas a aspectos inconscientes ou conscientes de "intencionalidade" (enquanto funções mentais), cuja origem é identificada na sintaxe linguística pela atribuição do sujeito. Quero, portanto, admitir que os movimentos, as formas e as intenções que aprendemos a experimentar na interação com o fluxo musical são a base experiencial da constituição dos sentidos da 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* (ver 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 pregnante percepção 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 assincrônicos 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.

Bloom, P. (2000). *How children learn the meanings of words*. Cambridge: MIT Press.

Brower, C. (1997-8). Pathway, blockage, and containment in Density 21.5. *Theory and Practice, 22/23*, 35–54.

Brower, C. (2000). A cognitive theory of musical meaning. *Journal of Music Theory*, Vol. 44, n. 2, p. 323-379.

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.
Fauconnier, G. (1985). *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge, MA: MIT Press.
Feldman, J. (2006). *From molecule to metaphor: a neural theory of language*. Cambridge, MA: MIT Press.
Gibbs, R. (1994). *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
Gibson, J. J. (1979). *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton-Mifflin.
Grady, J. (1997). *Foundations of meaning: primary metaphors and primary scenes*. (PhD dissertation). Department of Linguistics, University of California, Berkeley.
Heidegger, M. ([1927]1993). *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.
Merleau-Ponty, M. ([1945]1962). *Phenomenology of perception*. (Trans. by Colin Smith). London: Routledge.
Nogueira, M. (2004). *O ato da escuta e a semântica do entendimento musical*. (Tese de Doutorado). Rio de Janeiro: ECO-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. ISSN: 1676-3939.
Nogueira, M. (2019). Dimensões da produção imaginativa musical: movimentos, formas e intenções. In I. Nogueira & V. F. Costa (Eds.), *A experiência musical: perspectivas teóricas* (pp.17–35) (Série Congressos da TeMA, III). Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA).
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.
Smith, L. B. (2005). Shape: a developmental product. In L. Carlson & E. van der Zee (Eds.), *Functional features in language and space: insights from perception, categorization, and development* (pp.235–255). New York: Oxford University Press.
Spivey, M. (2007). *The continuity of mind*. Oxford University Press.
Spitzer, M. (2004). *Metaphor and musical thought*. Chicago: University of Chicago Press.
Talmy, L. (2000). *Toward a cognitive semantics*. Cambridge, MA: MIT Press.
Zbikowski, L. (1998). Metaphor and music theory. reflections from cognitive science. *The Online Journal of Society for Music Theory, vol. 4*, No 1.
Zbikowski, L. (2002). *Conceptualizing music: cognitive structure, theory, and analysis*. Oxford: Oxford University Press.