

Cognição musical e imaginação: construindo os sentidos da execução musical

Isadora Schee Casari¹
UNIRIO/PPGM
Doutorado
SIMPOM: *Educação Musical*
isadorascheer@hotmail.com

Resumo: O artigo apresenta uma discussão teórica a respeito da relação entre projeções metafóricas, imaginação e execução musical. A imaginação tem um papel chave em nossos processos de construção de sentido e, portanto, na construção de novos conhecimentos. Pela metáfora projetamos nossa experiência em determinado domínio em outros que desejamos conhecer e tal procedimento cognitivo só é possível pela nossa capacidade de imaginar e de assim gerar novos arranjos mentais. A cognição musical não trabalha de maneira diferente. Projetamos experiências *a priori* não musicais na construção dos sentidos em música. Estão em jogo no ouvinte uma intrincada rede de sentidos oriundos de sua experiência corporal, que passam por uma experiência de movimento e de manipulação de objetos, que nos possibilita dar sentido aos sons que ouvimos e que pela metáfora, entendida enquanto veículo do pensamento e da ação e não apenas como um recurso da linguagem, projeta essa experiência nos sons que adquirem assim sentido e podem ser por nós entendidos como música. O músico, da mesma maneira, lança mão de uma gama de experiências extra-musicais na construção e na realização da interpretação de uma obra. Nossa experiência artística, seja na construção de uma obra seja na construção de seu sentido, é uma experiência emocional, sensível, imediata e incorporada. Discutir a imaginação como um elemento chave na cognição humana possibilita a construção de um quadro teórico que dê conta de elucidar os processos cognitivos que possuem um viés mais emocional, imediato e sensível que discursivo racional, como é o caso da cognição musical.

Palavras-chave: Cognição Musical; Execução Musical; Imaginação; Metáfora.

Musical Cognition and imagination: Meaning on Musical Performance

Abstract: This paper is a theoretical discussion on the relation between metaphorical projections, imagination and musical performance. Imagination plays a key role in the process of meaning and knowledge construction. Through it, and by the use of metaphors, our experience in a certain domain is projected in others domains that we wish to comprehend. This cognitive feature is possible by our capacity to imagine, which generate new mental arrangements. Our musical cognition does not work in a different way. Nonmusical experiences are project in the construction of musical meaning. An intricate meaning web,

¹ Orientanda da professora Doutora Mônica de Almeida Duarte e bolsista Capes.

which is originated by our bodily experience, happens when one listen to music. Those experiences construct meaning to sounds through metaphor, understood as a tool of thinking and acting, in other words, metaphor isn't only a language resource. Metaphor, then, project our bodily experiences on sounds, giving then not only meaning, but defining then as music. The musician, in the same way, use different nonmusical experiences when playing. Whether at the construction of a piece, whether at the construction of the piece meaning, our artistic experience is emotional, sensitive, immediate and embodied. The discussion on imagination as a key element to human cognition allows the construction of a theoretical repertoire necessary to comprehend cognitive process that are more sensitive, emotional and immediate then discursive. Such is the case of musical cognition.

Keywords: Musical Cognition; Musical Performance; Imagination; Metaphor.

1. Introdução

Conhecer, dar sentido e apreender são processos criativos na medida em que são uma recriação de determinado objeto em nosso interior. Nesse processo de recriação a imaginação tem um papel central e estruturante na forma como conhecemos o mundo. Conhecemos algo novo, damos sentido a uma nova experiência com base no que já é conhecido para nós. A todo o momento projetamos nossa experiência em um domínio já conhecido em outros que desejamos conhecer. O que está em jogo, então, é nossa possibilidade de apreensão de objetos e as estratégias que utilizamos, consciente ou inconscientemente, nessa tarefa.

O conhecimento, enquanto fenômeno, apresenta alguns aspectos fundamentais. O mais fundamental desses aspectos é que ele se apresenta como uma relação entre um sujeito e um objeto. Tal relação é ainda uma correlação entre essas duas partes, na qual o sujeito apreende o objeto (HESSEN, 1978). Sob a perspectiva do sujeito essa apreensão é um encontro com o objeto e com as possibilidades de recolhimento de suas propriedades. Por sua vez, o objeto não é arrastado para dentro do sujeito, permanecendo transcendente a ele. O caráter de tal transcendência reside no fato do objeto existir independente da consciência cognescente e, por isso mesmo, pode apresentar diferentes formas para diferentes sujeitos. Assim, “não no objeto, mas sim no sujeito alguma coisa se altera em resultado do conhecimento. No sujeito surge algo que contém as propriedades do objeto, surge uma ‘imagem’ do objeto” (HESSEN, 1978, p. 27).

Por sua vez essa imagem é distinta do objeto em si, pois se encontra justamente entre o sujeito e o objeto e “constitui o instrumento pelo qual a consciência cognescente apreende seu objeto” (HESSEN, 1978, p.27). Essa relação de receptividade do sujeito, no

entanto, não é passiva. Sua atividade reside justamente na elaboração, na criação dessa imagem. É lícito então afirmar que um mesmo objeto será apreendido, ou ainda, será significativo, de diferentes formas para diferentes sujeitos, pois cada qual cria sua própria imagem daquele. Essa criação é possível por meio de estratégias cognitivas onde, nesse processo, os sujeitos mobilizam suas experiências em outros domínios assim como seus conhecimentos prévios. O processo de apreensão, que é a criação de uma imagem, não é um ato simples, mas sim uma pluralidade de atos onde estão mobilizadas no sujeito cognescente diversas operações intelectuais. Dentre essas operações, além de uma racionalidade discursiva e conceitual estão em jogo outras funções cognitivas de natureza não conceitual, ou seja, outras formas de apreensão de objetos. Assim nas palavras de Hessen:

Admitir ou o não admitir um conhecimento intuitivo paralelamente ao discursivo-racional, depende antes de tudo do que se pense sobre a essência do homem. Quem veja no homem exclusivamente ou preponderantemente um ser teórico, cuja principal função é o pensamento, só admitirá um conhecimento racional. Quem, pelo contrário, ponha o centro de gravidade do ser humano no lado emocional e volitivo, tenderá de antemão para reconhecer no homem, juntamente com a forma discursivo-racional do conhecimento, *outros tipos de apreensão de objetos*. Estará convencido que a uma pluralidade de aspectos da realidade corresponde uma pluralidade de funções cognitivas. (HESSEN, 1978, p. 136, grifo nosso).

Desta forma, Hessen chama a atenção para uma cognição intuitiva que nos fornece outras formas de apreensão de objetos que não apenas a intelectual, no sentido de uma racionalidade discursiva. Essa cognição intuitiva se expressa em nós não de uma forma mediada pela linguagem verbal, mas sim de uma forma mais imediata. Assim ao lado de uma cognição intelectual que se expressa de uma forma discursivo-racional, operamos também por uma cognição sensível, intuitiva, que se expressa de uma forma mais imaginativa.

2. Cognição e imaginação

A imaginação exerce um papel central na nossa cognição e em como atribuímos sentido a nossa experiência (JOHNSON, 1987). Assim ela tem a primazia sob a forma como conhecemos, damos sentido e pensamos sobre nossa realidade. A imaginação num sentido comum é tradicionalmente relacionada à descoberta de coisas novas, tendo um papel reconhecido nas artes e nas ciências, no entanto é pouco reconhecida nas construções de sentido cotidianas, o que é sintomático de uma a visão objetivista da cognição humana. O paradigma objetivista vê o objeto como protagonista do processo cognitivo. Assim estes têm propriedades que são válidas independente do entendimento humano, ou seja, do sujeito cognescente. Assim o objetivismo promove uma visão estanque da realidade que, no entanto,

está em constante mudança e é assim passível a diferentes apreensões (HESSEN, 1978; JOHNSON, 1987).

Conforme argumenta Johnson (1987), nosso entendimento do mundo emerge da nossa experiência primeira que é de ter um corpo que está em contato constante com o mundo, um corpo que se move no espaço e que manipula objetos. Dessas experiências sensório motoras emergem estruturas de sentido que são pré-conceituais, as quais o autor nomeia de esquemas de imagem (*image schemata*). O sentido que atribuímos as coisas do mundo é construído por essas estruturas pré-conceituais de experiência. Desde o dia em que nascemos experimentamos com o corpo nosso meio ambiente. Experimentamos corporalmente, por exemplo, o sentido de força física. Temos corpos que agem sobre forças variadas, internas e externas como gravidade (que confere a sensação de peso), o calor, o vento, a obstrução causada por objetos. Essas interações nos oferecem “padrões recorrentes de relações entre nós mesmos e o ambiente. Esses padrões se desenvolvem como estruturas de significado que através das quais nosso mundo começa a exibir medidas de coerência, regularidade e inteligibilidade” (JOHNSON, 1987, p.4). Assim, um significado (de força, por exemplo) é experimentado de maneira pré-conceitual, posteriormente formulamos conceitos para ele, mas seu significado é mais profundo do que nosso entendimento conceitual e proposicional do termo e por isso pode ser projetado em outros domínios que não apenas o físico.

Ao projetarmos nossa experiência em um determinado domínio em outro, estamos fazendo uso da metáfora como estratégia cognitiva. Para Lakoff e Johnson, “a essência da metáfora é compreender e experimentar uma coisa nos termos de outra” (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.48). A todo o tempo compreendemos, experimentamos, percebemos e assimilamos uma coisa nos termos de outra e dessa forma associamos diferentes domínios de experiência. A metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não é somente um recurso da linguagem, mas, sobretudo do pensamento e da ação. Nosso sistema conceitual é extremamente metafórico e ilustra o fato de que nosso pensamento também se orienta por metáforas. Estas são estratégias do pensamento que a todo momento usamos para nos comunicar e também para aprendermos e para dar sentido à realidade.

As projeções metafóricas são “jogos de estruturação imaginativa” (JOHNSON, 1987, p. 162) onde, o sentido que atribuímos as coisas é ampliado. Elas “criam novo sentido, novo significado, indo além do confinamento estabelecido por nosso sistema conceitual” (JOHNSON, 1987, p. 162). Assim, “a imaginação trabalha através de processos de projeção nos quais estruturas de um domínio são projetadas para ordenar nosso entendimento sobre

outro domínio” (JOHNSON, 1987, p. 163) onde a metáfora “transporta” ou “projeta” a estrutura de significado de um domínio sobre o outro sendo portanto um veículo do pensamento e da ação.

Por meio da metáfora, uma estrutura de significado pode emergir como consequência da nossa experiência. A projeção metafórica além de projetar características estruturais entre diferentes domínios, projeta também todo um horizonte de conotações afetivas resultantes da experiência imediata dos sujeitos. Essas projeções são assim construções imaginativas que nos possibilitam perceber e dar sentido ao mundo com base no que já é conhecido por nós, sendo por isso uma estratégia cognitiva eficaz e cotidiana que empregamos em nossa relação com o mundo.

Nossas formas de pensamento não verbal que utilizamos a todo momento para dar sentido a nossa realidade, são expressões da nossa imaginação, pois a “imaginação é nossa capacidade de organizar representações mentais (especialmente percepções, imagens e esquemas de imagem) dentro de unidades coerentes de sentido. Isso então inclui nossa habilidade de gerar nova ordem” (JOHNSON, 1987, p. 140). Para o autor razão e imaginação não formam uma dicotomia, pelo contrario, é da capacidade imaginativa humana que as diversas formas de racionalidade puderam emergir. A imaginação diz respeito a forma como categorizamos nossa experiência, como estruturamos esquemas mentais e como projetamos nossa experiência em diversos domínios. No entanto, ainda estamos caminhando na direção da construção de uma teoria que dê conta de explicar essa faculdade humana que organiza nossa cognição (JOHNSON, 1987).

3. Imaginação e cognição musical

Uma pluralidade de aspectos da realidade dá origem a uma pluralidade de formas de apreendê-la. Assim, alguns dos objetos do mundo nos serão mais acessíveis por formas mais discursivas e mediadas de construção de sentido, já outros, por formas mais imaginativas e imediatas. Muitos autores vêem a necessidade de discutir a construção do sentido musical por uma olhar mais imaginativo e imediato, que leve em consideração nossa condição de seres corpóreos em nossas construções do sentido musical (BUTTERFIELD, 2002; JOHNSON & LARSON, 2003; NOGUEIRA, 2009, 2011, 2014; SPITZER, 2004) em contraposição a uma tradição formalista. Uma teoria do sentido musical que leve em conta nossa imaginação e nossa relação imediata com a música, é mais coerente com a própria forma como a experimentamos e a produzimos, com nossos corpos. Só podemos, por

exemplo, sentir que uma harmonia “chegou” em algum lugar porque já vivemos a experiência de seguir um caminho e chegar a algum lugar com nosso corpo².

A recepção de um objeto musical³ não é passiva, mas sim criativa. É uma produção do sentido por parte de quem ouve. Ao percebermos e apreendermos os sons enquanto música estamos mobilizando nossa capacidade imaginativa na busca de padrões, recorrências, ordem e limites que foram por sua vez experimentados primeiramente em outras situações mais materiais que o domínio musical (NOGUEIRA, 2009). Assim “ao ouvir os sons como música, nossa experiência deixa de ser estruturada em termos de conteúdo informacional e adquire estruturação mais imaginativa e criativa, passa a ser organizada por *metáforas*” (NOGUEIRA, 2009, p. 38).

Fazemos a todo o momento o uso da imaginação para estruturar tanto uma determinada concepção musical quanto sua execução. No entanto são escassos os estudos que tratem de sua relação com a execução musical. Há um hiato nos os estudos em pedagogia da performance musical no que tange o processo específico que se dá entre a transição de uma ideia musical e sua realização, ou seja, estudos que tratem das estratégias cognitivas de como uma determinada concepção musical é transmitida.

Para Neuhaus (1973) a formação de uma imagem artística da obra é algo que deve ser desenvolvido fora do instrumento e deve permear e motivar sua execução. Assim, o desenvolvimento técnico deve estar a serviço da execução de uma concepção artística desenvolvida mentalmente pelo músico, onde a técnica instrumental é a mediadora entre a imagem mental da obra e sua execução. Partindo-se de uma imagem artística da peça devemos construir sua execução. A construção dessa execução é precedida e permeada por um intenso trabalho mental. Como afirma Kochevitsky, “a mente deve praticar mais que os dedos” (KOCHEVITSKY, 1967, p. 15). Para o autor, a chave para a solução de problemas na execução é resolvê-los previamente na mente antes de executá-los, encurtando assim o caminho para a performance. Nesse sentido a técnica instrumental pode ser entendida então como uma série de procedimentos mentais e físicos que tem como finalidade a expressão de uma ideia artística. Dentre esses procedimentos mentais, o músico precisa encontrar

² Tal projeção metafórica é possível pelo esquema de imagem de “caminho” que temos incorporado.

³ Uso o termo objeto musical no sentido de Butterfield (2002). Para o autor percebemos a música como uma espécie de “coisa”, como um objeto que se movimenta no espaço. Podemos perceber esse objeto num nível microscópico, composto por uma pequena unidade de sentido e num nível macroscópico, como uma totalidade. O uso do termo objeto musical está relacionado à forma como apreendemos o sentido musical, na forma de objetos microscópicos e de objetos macroscópicos.

estratégias de transmissão de suas intenções musicais para seu corpo e esse processo é extremamente imaginativo e metafórico.

Para Whiteside (1997) o ritmo deve ser incorporado pelo músico que deve senti-lo fisicamente e não apenas entendê-lo intelectualmente. Para a autora as grandes frases estão relacionadas a movimentos que envolvem grupamentos musculares maiores do corpo (no caso dos pianistas os movimentos do dorso). Todo o corpo sente a música e participa da execução musical e não apenas aquelas partes que estão em contato direto com o instrumento e é essa sensação física do movimento que impulsiona o fraseado. A autora compara a execução musical a andar de patins. No patins devemos dar impulsos com o corpo para que o deslizar flua. Da mesma forma devemos encontrar na música os pontos de apoio que impulsionam o fraseado musical e senti-los no corpo. O desenvolvimento desse um ritmo emocional e orgânico não é adquirido apenas pelos ouvidos, mas sim por um engajamento corporal mais completo com a música.

Um objeto tão imaterial, como as imagens mentais que organizam e constroem a execução musical, exige um corpo teórico que possibilite tratar de uma forma de conhecimento, de uma racionalidade muito particular que muitas vezes prescinde da linguagem literal e se dá de forma mais abstrata e imaginativa e tem como “casa” o próprio corpo do instrumentista. A prática musical é uma experiência que tem um caráter individual, corporal e subjetivo, cada instrumentista cria seus próprios parâmetros para “sentir” seus instrumentos e comunicar a música que concebem internamente.

A relevância das construções imaginativas na execução musical foi estudada por Holmes (2005) que identificou uma colaboração entre diferentes tipos de imaginação: visual, auditiva, motora e emocional, que funcionam de forma interdependente na execução musical. Seu estudo procurou explorar como uma determinada concepção musical é transformada, ou traduzida, em ações motoras tendo a imaginação um papel chave nesse processo.

A autora identificou uma rede de imagens que formam uma cadeia cognitiva onde há uma forte relação entre imaginação motora e emoção. Para que a concepção emocional de uma determinada peça se realize na música, o elemento emotivo também deve estar presente no programa motor. Em seu estudo ficou clara a importância da imaginação motora na relação entre a concepção musical e a técnica de execução, assim como sua relação com a memória. Assim, “a sensação física do movimento (como parte integrante de um intenso processo mental) contribui fortemente para a capacidade de transferir a informação adquirida para dentro da memória de longo prazo” (HOLMES, 2005, p.221). A memória não está aqui apenas

relacionada a tocar de cor, mas sim a incorporação de ações musicais mediadas por ações físicas onde a imaginação auditiva e motora está relacionada a antecipação dessas ações.

Holmes (2005) identificou ainda que os músicos usam representações mais abstratas para compreender a música do que uma análise formal da partitura. Onde a estrutura da música é gerada por uma reação expressiva aos elementos harmônicos e rítmicos. O sentido musical por parte dos intérpretes entrevistados por ela derivava mais de características emocionais, por tanto imediatas, em relação a obra do que em uma análise racional, sendo aquela uma outra forma de representar a estrutura da peça, uma forma mais abstrata e emocional que formal⁴

O uso recorrente de imagens para estruturar tanto o sentido musical como sua realização, formam “uma rica tapeçaria de imagens mentais” (HOLMES, 2005, p. 225) que organizam a prática musical e são essenciais para todos os aspectos do fazer musical. Essas imagens são extremamente integradas e interdependentes e acontecem de forma concomitante durante a performance, uma dando suporte a outra. Revelando que no momento da execução instrumental estão mobilizadas uma variada gama de experiências.

Para Schellenberg e Weiss (2013) a cognição musical está correlacionada com outras habilidades cognitivas. A visão dos autores corrobora as mais recentes pesquisas em neurociência que defendem que nossa cognição trabalha correlacionado diferentes domínios. Os resultados mais significativos dos dados empíricos que Schellenberg e Weiss (2013) nos apresentam é que a cognição musical tem estreita relação com outros domínios de experiência que não são *a priori* musicais. A habilidade musical estaria relacionada a habilidades na linguagem. Uma interpretação possível desse dado é que a mesma memória de curto prazo que nos permite compreender um discurso verbal, também nos permite compreender música. Tanto na compreensão lingüística como na compreensão musical trabalhamos com uma certa espessura de presente, onde estão mobilizados os sons imediatamente ouvidos, o que está sendo ouvido no presente e uma certa antecipação do próximo conteúdo. Assim nossa mente trabalha na apreensão de “pacotes de sentido”⁵ tanto no discurso musical quanto no verbal.

Segundo os autores, a cognição musical está relacionada a habilidades espaciais ampliadas. A música é percebida, é experimentada, como movimento, como objetos que se locomovem tanto no tempo quanto no espaço (BUTTERFIELD, 2002; JOHNSON &

⁴De forma semelhante argumenta Butterfield (2002), que nossa percepção do sentido musical é intuitiva e não mediada por um entendimento racional e formal.

⁵ Expressão usada pelo professor Marcos Nogueira na aula Seminários avançados em processos criativos I, ministrada no segundo semestre de 2015 e que aqui tomo de empréstimo.

LARSON, 2003; NOGUEIRA, 2009, 2014; SPITZER, 2004). Assim a experiência musical tem estreitas relações com nossa experiência espacial e motora, dizemos que os sons subiram e desceram, que a música parou, que determinada música é arrastada ou saltitante. As evidências de que a cognição musical está associada a outras habilidades cognitivas que não são *a priori* musicais são indícios de que os sujeito associam diferentes domínios de experiência em seus processos de produção de sentido, ou seja, o sentido é construído em grande parte por projeções metafóricas.

Considerações finais

Conforme exposto, a imaginação apresenta um papel chave na nossa apreensão da realidade e conseqüentemente na nossa formação do sentido musical e na construção dessas habilidades. A construção do sentido musical opera via projeção metafórica e essas projeções são locais onde nossos processos imaginativos são visíveis e comunicáveis. A música por seu caráter imaterial e ao mesmo tempo imediato é um objeto profícuo para discutir como opera nossa imaginação. O desenvolvimento de um corpo teórico que explique as construções do sentido musical pode contribuir ainda para compreendermos como opera a imaginação de uma forma mais ampla, contribuindo assim para a estruturação de sua teoria.

Ao lado de nossas construções de sentido discursivo-rationais, operamos por outras formas de compreensão do mundo, formas estas que envolvem um pensamento não verbal que estão relacionados a nossa percepção de correspondências entre diferentes domínios. O pensamento verbal é mediado pela linguagem, enquanto essa outra forma de cognição é mais imediata e corporal, é uma elaboração imaginativa de nossa interação com o mundo e é usada cotidianamente como um recurso de aproximação do sujeito em relação a um objeto que deseja conhecer.

Referências

- BUTTERFIELD, Matthew. The musical object revisited. *Music Analysis*, Oxford v.21, n.3, p.327-380, 2002.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. Coimbra: Armênio Amado, 1987.
- HOLMES, Patricia. Imagination in practice: a study of the integrated roles of interpretation, imagery and technique in the learning and memorization processes of two experienced solo performers. *British Journal of Music Education*. v. 22, p. 217 – 235, 2005.

JOHNSON, Mark. *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

JOHNSON, Mark; LARSON, Steve. Something in the way she moves: Metaphors of musical motion. *Metaphor and symbol*, v 18, n.2, p.63-84, 2003.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado das letras, 2002.

NEUHAUS, Henrich. *The art of piano play*. Nova York: Prager, 1973.

NOGUEIRA, Marcos. Perspectivas de uma estética do entendimento musical. In: V SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, n.5, 2009. Goiânia. *Anais do Simcam*, p. 34 – 44.

_____. O viés emocional da expressão musical. *Música Hodie*, v.11, n.1, p.43 – 65, 2011.

_____. Música na carne: o caminho para a experiência musical incorporada. *Música em contexto*, anoVIII, v.1 p.92 – 119, 2014.

SPITZER, Michael. *Metaphor and musical thought*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

SHELLENBERG, E. Glenn; WEISS, Michael W. Music and Cognitive Abilities. In: DEUTSCH, D. (org.) *The Psychology of Music*, San Diego: Academic Press, 2013, capítulo 12.

KOCHEVITSKY, George. *The art of piano play*. Nova Jersey: Summy Birchard Music, 1976.

WHITESIDE, Abby. *On piano playing*. Portland: Amadeus Press, 1997.