

I. O CASO MÚSICA X LINGUAGEM

*“E aliás a música é uma coisa terrível. O que ela é? Não entendo.
O que é música? O que ela faz? E por que faz o que faz?”*

*TOLSTOI, **Sonata a Kreutzer.***

No início de uma investigação sobre cognição musical, a princípio, tem-se a música. Há sem dúvida uma espécie de “senso comum” do que vem a significar a palavra “música”. Pode-se encontrar este senso comum em compêndios sobre teoria musical (ARCANJO 1917), em declarações de artistas (DONATO 1994), em definições ontológicas (ROUGET 1985) ou comparações de caráter conceitual (BENVENISTE 1966A) etc. Música seria a “arte dos sons”, gerando, através da relação do que estas duas palavras possam representar, unidades de sentido próprio (as “músicas”, ou obras musicais, ou termos correspondentes); e estaria ligada a conceitos como os de “melodia”, “notas musicais”, “ritmo”, “instrumentos musicais” etc., que lhe dão identidade e a distinguem de outras atividades ou criações humanas. No momento não creio ser necessário me estender muito além de uma conceituação geral, “empírica”; como veremos, as “conceituações gerais” podem ser benéficas ou traiçoeiras, um porto seguro ou uma pedra no caminho. Digamos então que este é o dado culturalmente, dentro de nossa civilização, na acepção do que vem a ser música, intimamente relacionado com atividades ou sistemas musicais específicos, reconhecidos como artisticamente ou mesmo “lexicalmente” representativos — como uma “tradição” musical, mantidos e cultivados como “ideais” das atividades musicais em geral. E, é importante frisar inicialmente, este “dado” dificilmente é exposto, num primeiro momento, muito além do que o foi até aqui.

Mas o surgimento e a apropriação do termo “música”, tal como é colocado atualmente, responde a princípios históricos, sociais ou humanos que podem estendê-lo para muito além dos limites colocados até aqui, transformando a música, de certa forma, num “pan-conceito” extensível a todas as formas:

“[A]s histórias costumam nos oferecer pássaros cantando, os ventos nas árvores, os ciclos naturais dos astros, ou seja, todo um repertório naturalista bem ao gosto da música das esferas —

medieval —, onde o homem, por princípio, não tinha lugar” (MORAES 1991; grifos do autor).

Se aqui ainda podemos nos considerar no terreno do sonoro, que seria a matéria por excelência da atividade musical, o adjetivo “musical”, ou mesmo termos advindos de um sistema musical, podem a partir daí surgir associados a conceitos e noções que fogem de um ponto comum tão simples quanto este. A apropriação de termos como “ritmo” ou “melodia” é realizada de maneira natural no interior de diversos campos, como as artes plásticas, a linguagem ou atividades sinestésicas, e isso em meios acadêmicos ou não. Exemplos acadêmicos iniciais, que se revelarão importantes no decorrer do presente trabalho, podem ser o de sinergismo, ou “*melodia do movimento*”, (ex. LURIA 1981), em relação à homogeneidade fluente das atividades motoras; outro exemplo significativo seria falar da aquisição da fala e da linguagem “*tocando de ouvido*”, de ALBANO (1990), no qual os processos lingüísticos parecem surgir, na formação infantil, ligados de certa forma a uma subjetividade lúdica, “musical”, aplicada aos materiais sonoros e vocálicos. Mas essa situação pode ser considerada como disseminada nas mais diversas áreas do conhecimento.

O peso metafórico do uso de tais termos também é distinto de possíveis similares de apropriação, dentro do meio musical, de termos de outros campos (“como uma pintura”, “como uma fala” ou “como um idioma”), na medida em que o “musical” parece também implicar na definição não apenas de uma qualidade própria da música, mas da música ela própria como uma qualidade, uma vez que suas definições parecem sempre requerer uma pré-definição “musical”, propriamente técnica ou objetiva, anterior à sua formulação metafórica. Nesse aspecto, o uso de conceitos “musicais” remete também, sob variadas formas, não só a uma Música disseminada no mundo, mas de forma bem concreta a uma determinada música, ao sistema ou prática musical (a um sistema ou prática musical) vigente no interior de uma sociedade, como se o termo (“ritmo”, “melodia” etc.) pudesse ser conceituado e explorado a partir de seu uso corrente em situações musicais reais, ou a partir de seu paradigma dentro da teoria musical, do sistema outorgado socialmente como o “musical” por excelência.

A existência ou validade de um paradigma do “musical” para a sistematização de nosso atual conhecimento a respeito de música, diga-se de passagem, pode ter suas origens demonstradas com base numa perspectiva histórica, que reduziria a atual teoria musical a uma prática de “adestramento” musical, cuja concepção pode ser traçada, entre outros, até o interior das guildas pós-medievais (MORAES 1991; para uma conceituação da guilda medieval, FISCHER 1984).

A situação, então, é a de que a música não só é reputada ontologicamente como um fenômeno humano de natureza própria, passível de referência, sem prévia definição, em outros campos do conhecimento; ela também é geralmente considerada “definível” através das propriedades estudadas na teoria musical vigente, que dá conta apenas de uma prática musical específica. E tudo se passa como se a teoria (ou mesmo os elementos considerados constitutivos em música, como

melodia, ritmo etc.) pudesse indicar os limites e as origens ontológicas de seu campo de estudo, a Música. Tal processo de equivalência “ontológica” entre Música e teoria musical (ou entre Música e termos musicais) foi definido em MORAES (1991) como a “*metáfora musical*”: a noção de termos musicais como uma

“região limiar entre um léxico geral — onde se tornam passíveis de uso retórico — e um léxico restrito (‘teoria musical’) — onde são investidos de um certo poder normativo característico dos termos técnicos” (MORAES 1991).

E no mesmo processo de “metaforização”, pode-se apontar também o fato de que conceitos da prática musical que não estão sistematizados na normatização de um sistema musical são geralmente definidos com termos oriundos de outros campos do conhecimento, e isso com variáveis graus de arbitrariedade semântica (metafórica); dentro da teoria musical tradicional, por exemplo, pode-se falar de “contornos musicais”, “sintaxe musical”, “coloridos timbrísticos”; ou, já no terreno acadêmico, científico, do estudo em cognição musical, de termos como “*Lingüística musical microestrutural*” (“*microstructural musical linguistics*” — CLYNES 1995). Dentro destes últimos fenômenos, os indícios de uma aproximação entre conceitos musicais e conceitos lingüísticos estão entre os mais comuns axiomas dentro do conhecimento humano, e se é este o caso, um primeiro objetivo do presente trabalho seria justamente apresentar evidências que tornem esta aproximação, no mínimo, relevante. Ela ultrapassaria uma mera questão terminológica (“melodia da fala”, ou “sintaxe musical”) para ocupar um “*caráter contingencial, necessário*” (ALBANO 1990) entre Música e Lingüística (entre música e linguagem). Nesse sentido,

“[...] não se trataria, portanto, de indicar o caminho historicamente retrógrado, qual seja, a retirada, do âmbito das preocupações lingüísticas, da eventual relação linguagem / música” (MORAES 1991).

Ou seja, tratar-se-ia de aceitar uma relação necessária entre os dois campos do conhecimento, colocada de tal forma que uma definição propriamente técnica em um campo ou outro talvez implique na inserção do outro campo, de forma dissimulada ou “metafórica”, dentro das preocupações próprias do campo inicial. Com isso, então talvez fosse possível buscar também uma “*metáfora lingüística*” no interior de estudos musicais, dada em termos semelhantes¹. Na verdade, se partimos aqui da validade da “*metáfora musical*” postulada por Marcos Moraes, uma “*metáfora lingüística*” no interior de estudos sobre música talvez seja um dos conceitos mais importantes que podem emergir do presente estudo, como procurarei apontar mais adiante.

¹ Agradeço à Prof. Eleonora ALBANO por esta sugestão, dada em comunicação pessoal. Também cf. PIANA (2001).

Portanto, para se compreender e lidar com uma “metáfora musical” (e a partir daqui este termo será valorado como conceitual, e serão evitadas as aspas em suas aparições), a Lingüística parece ocupar necessariamente um papel importante. Os princípios que nortearam a formação da Lingüística como disciplina científica atual têm marco e fundador histórico definidos: SAUSSURE (1916) ultrapassa a metodologia de comparação entre as línguas, praticada pela filologia comparativa praticada no séc. XIX, interessada em apenas opor entre si as características gramaticais entre diferentes línguas sem colocar em questão a ontologia mesmo deste objeto — a língua. Saussure determina como tarefa da Lingüística a de estudar a linguagem através de sua forma de funcionamento, de propriedades intrínsecas presentes em todas as suas manifestações, e não através de seus produtos (a fala cotidiana, ou as regras de línguas específicas); de procurar cientificamente “as forças que estão em jogo, de modo permanente e universal, em todas as línguas”, uma meta grandiosa e delicada. Para realizá-la, ele propõe abordar a linguagem verbal humana como um sistema fechado complexo de relações onde suas partes integrantes (fonemas, palavras, frases etc.) não têm seu valor dado por si próprias (por sua materialidade física, ou por sua simples realização), ou de acordo com instâncias externas (nas causas ou conseqüências de sua realização), mas de acordo com a posição que ocupem em relação às outras unidades:

[...] While there are many possible ways to pronounce ‘cat,’ for instance, each one ever so slightly different from the others, we still recognize it as the word ‘cat’ because it’s not ‘cap,’ or ‘bat,’ or ‘cot.’ We recognize a word only because it differs from similar words”² (LYNCH S.D.; grifo do autor).

Propondo-se assim o estudo científico (e a Lingüística sempre se rogou o direito de ser tomada como ciência) de um objeto (a linguagem) através das relações entre seus elementos distintos, surge também o estruturalismo, enquanto metodologia científica, de conhecimento; os objetos de estudo podem ser tomados não por seu valor ontológico ou contingencial, por suas qualidades intrínsecas ou seu conteúdo, mas simplesmente por seu papel na constituição de um sistema que os abarca:

“Essentially, elements of culture are not explanatory in and of themselves, but rather form part of a meaningful system. As an analytical model, structuralism assumes the universality of human thought processes in efforts to explain the ‘deep structure’ or underlying meaning

² “ [...] enquanto há muitas maneiras possíveis de se pronunciar ‘gato’, por exemplo, cada uma delas infinitesimalmente diferente das outras, nós ainda a reconhecemos como a palavra ‘gato’ porque ela não é ‘gago’, ou ‘pato’, ou ‘gota’. Reconhecemos uma palavra apenas porque ela difere de palavras similares”.

*existing in cultural phenomena*³ (MEYER 2001).

Dessa forma, o estruturalismo pode evoluir de conceito especificamente lingüístico ao *status* de uma metodologia sistemática e versátil em ciências humanas, em disciplinas as mais díspares (exemplos clássicos hoje em dia são constantemente apontados, por exemplo, em LEVI-STRAUSS na sociologia, PIAGET na psicologia, BARTHES na teoria literária etc.):

“[...] The account of language proposed by Saussure passed first into anthropology and literary criticism, and then, having been transformed through contact with phenomenology, psychoanalysis and Noam Chomsky, into virtually every discipline of the humanities — music theory, philosophy, archaeology, theology, intellectual and social history, the history of science, the analysis of popular culture — before capping off its imperial march with incursions into political theory, in the work of Foucault, Ernesto Laclau and Chantal Mouffe”⁴ (HIRSCHKOP S.D.).

Os lingüistas, diga-se de passagem, se colocam constantemente contra esta “*inflação pan-lingüística*” (ALBANO 1990) dos processos e principalmente dos métodos estruturalistas, enfatizando a especificidade dos fenômenos da linguagem frente a outras manifestações humanas.

“The achievement of structuralist phonology was to show that the phonological rules of a great variety of languages apply to classes of elements that can be simply characterised in terms of these features; that historical change affects such classes in a uniform way; and that the organisation of features plays a basic role in the use and acquisition of language. This was a discovery of the greatest importance, and it provides the groundwork for much of contemporary linguistics. But if we abstract away from the specific universal set of features and the rule systems in which they function, little of any significance remains”⁵ (CHOMSKY 1968).

³ “Essencialmente, elementos culturais não são explicáveis por ou em si próprios, mas ao invés disso fazem parte de um sistema de significados. Como um modelo analítico, o estruturalismo assume a universalidade dos processos mentais humanos de maneira a explicar a ‘estrutura profunda’ ou o significado implícito nos fenômenos culturais”.

⁴ “A abordagem para a linguagem proposta por Saussure percorreu primeiro a antropologia e a crítica literária, e então, tendo se transformado com o contato com a fenomenologia, a psicanálise e Noam Chomsky, passou por praticamente todas as disciplinas das Ciências Humanas — teoria musical, filosofia, arqueologia, teologia e história social, história da ciência, análise da cultura popular — antes de finalizar sua marcha imperial com incursões na teoria política, nas obras de Foucault, Ernesto Laclau & Chantal Mouffe”.

⁵ “O desenvolvimento da fonologia estruturalista se deu para mostrar que as regras fonológicas de uma grande variedade de línguas se aplicam a classes de elementos que podem ser caracterizados simplesmente nos termos destas mesmas restrições; que mudanças históricas afetam estas classes de uma maneira uniforme; e que a organização de restrições desempenha um papel básico no uso e

Além disso, o estruturalismo enquanto centro epistemológico da Lingüística também dá uma coesão conceitual e metodológica para as diversas áreas dentro da Lingüística — suas diversas categorias. Em *Semântica*, ou na relação do significado lingüístico com sua representação na palavra; na *Sintaxe*, ou em como, e a partir de que restrições ou mecanismos, os elementos lingüísticos — fonemas, palavras etc. — podem ser encadeados numa ordem linear e com significado; na *Fonética*, ou em como produzimos vocalmente os sons lingüísticos, e na *Fonologia*, ou em como eles são interpretados, organizados, classificados e transformados; na *Aquisição da Linguagem*, ou em como as origens da linguagem (principalmente em crianças) podem indicar algo sobre seu funcionamento — sua estrutura —; nos estudos sobre como funciona seu uso, que propriedades determinam as relações da linguagem verbal com o contexto em que está inserida, seja num contexto conversacional, de interação entre indivíduos, na *Pragmática*, seja num contexto social, na *Sociolingüística*, seja num contexto individual, psicológico, na *Psicolingüística*, seja como ocorrência cerebral, neurológica, na *Neurolingüística*. Assim, pode-se afirmar que estas diversas categorias se encaram no mais das vezes também como sistemas específicos e independentes uns dos outros em seu funcionamento na linguagem, e que portanto a Lingüística aceita que existam diferentes níveis de funcionamento do lingüístico, inter-relacionáveis entre si mas constituindo diferentes realidades conceituais, diferentes dados de estudo e principalmente diferentes recortes epistemológicos e ideológicos. Pode-se lembrar aqui da denominação de FRANCHI (1977), da linguagem como um “*sistema de sistemas*”. E mesmo nos dizeres de SAUSSURE (1916), o objeto lingüístico é criado no momento mesmo em que se define “*um determinado ponto de vista*” para os fenômenos da linguagem, diferenciando-o de outros pontos de vista possíveis. E talvez seja por isso que ele considera necessário colocar, entre as atividades e objetivos primordiais da Lingüística, a “*definição de si própria e de seu objeto de estudo*”, essa força inesgotável e em permanente variedade e transformação.

“[...] o argumento de que são precisos múltiplos sistemas formais para captar o imenso potencial simbólico [das línguas naturais] permanece válido. A prova está no atual estado de arte da Lingüística, onde uma multiplicidade de modelos compete para iluminar as facetas quase sempre entrecruzadas de um objeto tão difícil de apreender em sua totalidade” (ALBANO 1990).

É através de uma perspectiva estruturalista, portanto, que pode se vislumbrar já uma primeira forma de introduzir a Lingüística em suas relações com a música: como o sistema

aquisição da linguagem. Esta foi uma descoberta da maior importância, e proveu a base material para muito da Lingüística contemporânea. Mas se nos afastarmos de uma maneira abstrata do específico conjunto de restrições universais e do sistema de regras nos quais elas funcionam, pouco de significativo permanece”.

semiológico⁶ por natureza, a linguagem verbal se impõe como modelo estrutural (estruturalista?) para outras “linguagens”, entre elas a musical, permitindo-lhes uma forma anterior de conceituação e de funcionamento (como em BENVENISTE 1966A). No caso de uma metáfora musical, para um sistema musical normatizante, com uma visão “representacional” (simbólica, formalista, de regras explícitas) dos fenômenos musicais, a música assemelhar-se-ia ou “aspiraria” a um sistema semiológico ou mesmo estruturalista, ou seja, um sistema auto-referente onde as regras de inter-relação entre seus elementos se mostrem nítidas ou ao menos imbuídas de sentido, de validade pela simples oposição que estes elementos fazem entre si, como nas prerrogativas estruturalistas. Uma proposta como esta pode ser bastante encontrada, em diferentes abordagens e com diferentes profundidades para uma analogia entre música e linguagem: em confrontações epistemológicas, tentando definir o que poderia ser produtivo numa visão de um campo a partir do outro (BARTHES 1990) ou nas relações e distinções entre os dois campos (SEEGER 1977B); em teorias que encaram, em diversos graus, a música como uma linguagem musical específica, e onde sobretudo o conceito do “lingüístico” é privilegiado como modelo de uma “teoria da representação” humana (mental, signica, estrutural) específica (LERDAHL, JACKENDOFF 1981); também em momentos em que metodologias e mesmo “tomadas de posição” conceituais entre música e linguagem aparecem inter-relacionados, como na fonologia (LERDAHL, JACKENDOFF 1983B; REPP 1991), na psicolingüística (MATTE 2001), na neurolingüística (ou na afasiologia⁷, no estudo de amusias — NEPOMUCENO 1983; DALLA BELLA, PERETZ 1999) etc.; em neuropsicologia, em comparações de pesquisas e medições de processamento cerebral, com vários métodos, envolvendo dados dos dois campos, música e linguagem (POLK, KERTESZ 1993; BESSON, KUTAS 1997); em modelos computacionais que relacionam de alguma forma determinadas características musicais e lingüísticas (WINOGRAD 1968; SMOLIAR 1980); ou mesmo no lingüístico visto como resultado natural e mais evoluído de propriedades dos fenômenos musicais, de diferentes formas (MIRANDA 2000; VANECHOUTTE, SKOYLES 1998), ou em comparações entre educação musical e o desenvolvimento de um determinado “sistema formal”, como na linguagem:

“Um sistema simbólico formal [num contexto musical] é definido como um conjunto de signos cujos referentes são elementos e relações que ficam constantes em relação a um quadro referencial externo e estável (uma estrutura formal), generalizáveis a todas as instâncias em um

⁶ Saussure define a Semiologia como a “ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social”. Embora a Lingüística seja a princípio considerada “apenas uma parte dessa ciência geral”, o papel creditado aos processos lingüísticos como “espelhos” do funcionamento semiológico é bem evidente, numa oposição clara a outra abordagem do mesmo material de estudo, nomeável como Semiótica. Para maiores detalhes, ver o **Capítulo IV**.

⁷ A denominação da neurolingüística como uma afasiologia se dá num movimento de sua identificação com suas origens históricas e metodológicas, como um ramo da neuropsicologia, ou seja, com o estudo da relação entre lesões cerebrais e distúrbios relacionados com a linguagem — a patologia denominada de afasia. Para maiores detalhes, ver o **Capítulo II**.

dado domínio (por exemplo, a todo ritmo), aplicáveis de um ponto a outro de contextos internos variados e aceitáveis por leitores diferentes” (BAMBERGER 1990).

Cria-se aqui, portanto, uma situação de interdisciplinaridade, no sentido clássico, entre modelos lingüísticos e sua aplicação em conteúdos musicais. Ora, se dada como uma comparação entre teoria musical e estruturalismo ou mesmo entre seus objetos de conhecimento, a relação Música-Lingüística (ou música-linguagem verbal), na própria maneira como está exposta, se revela desde o início desigual e conflitante. O conteúdo lingüístico atual apresenta um conjunto de dados estratificado e explicitado através de uma metodologia própria, alcançada pela análise multifacetada de um mesmo objeto — a linguagem. Nesse caso, a Música (ou mais especificamente a metáfora musical) não pode propor nada que vá muito além da apropriação de conceitos externos, afora da terminologia inicial que a institui enquanto prática — ou seja, a teoria musical.

“Language has self-evident evolutionary, social and individual utility; after all, language is, at the least, about something. Music is not about anything in particular”⁸ (CROSS 1999A; grifos do autor).

De fato, na postulação de uma metáfora musical, o que Marcos Moraes expõe em sua tese de mestrado ***Por uma teoria do ritmo: a questão da metáfora musical*** (MORAES 1991) é uma abordagem histórica de uma questão específica, o ritmo, tanto em estudos musicais (de teoria musical) quanto em sua apropriação e em seu continuamente crescente interesse dentro da Lingüística pós-saussuriana. Para ele, a teoria musical seria incompatível com as implicações necessárias em uma interdisciplinaridade a partir da Lingüística estruturalista; uma estrita interdisciplinaridade, se concebida em termos de *“uma disciplina funcionando como input primário para outra”*, é contra-producente, justamente pela vagueza ontológica das concepções de Música e do musical.

Mas acredito que a formulação de uma metáfora musical imbricada nos limites entre a Música e a Lingüística pode ter implicações bem mais amplas, dentro das Ciências Humanas. Em vários círculos diferentes das teorias psicológicas, gerados por acepções diversas (ligadas ou não à Lingüística e ao estruturalismo), encontra-se a idéia de que a linguagem verbal exerce papel fundamental na percepção e na concepção que temos do mundo. Na possibilidade cognitiva do simbólico (do semiológico — BENVENISTE 1966A) ou do propriamente lingüístico (JAKOBSON 1954), do interacional e intersubjetivo (LEMONS 1982A) ou do cultural (VYGOTSKY 1934), na formação dos processos cognitivos e dedutivos característicos do ser humano (SPERBER, WILSON 1986; CHOMSKY 1968) ou mesmo na forma de um *“aparelho de linguagem”* constitutivo de um *“aparelho*

⁸ “A linguagem tem uma utilidade evolucionária, social e individual auto-evidente; afinal, a linguagem é apesar de tudo sobre alguma coisa. Música não é (dada) sobre nada em particular”.

psíquico” freudiano (FREUD 1891; BIRMAN 1993), em toda parte, em suma, a linguagem ou seus atributos são apontados como centrais nas mais variadas facetas do conhecimento humano. A partir daí, através de pesquisas em várias facetas da Lingüística, podem ser confrontados outros paradigmas sobre o cognitivo, o mental, o cerebral (e também o psicológico e o epistemológico), onde a cognição e a mente são advindas não só biologicamente mas também culturalmente (ex. VYGOTSKY 1934), com uma participação essencial e constitutiva da linguagem (verbal) (MORATO 1996).

“Se queremos imaginar [a linguagem] como uma ‘ação’ livre e ativa e criadora, suscetível de pelo menos renovar-se ultrapassando as convenções e as heranças, processo em crise de quem é agente e não mero receptáculo da cultura, temos então de apreendê-la nessa relação instável de interioridade e exterioridade, de diálogo e solilóquio: antes de ser para a comunicação, a linguagem é para a elaboração; e antes de ser mensagem, a linguagem é construção de pensamento; e antes de ser veículo de sentimentos, idéias, emoções, aspirações, a linguagem é um processo criador em que organizamos e informamos as nossas experiências” (FRANCHI 1977).

Nessa situação, a linguagem não é mais necessariamente vista apenas como manifestação de uma estrutura (da língua, do pensamento ou de processos cognitivos mais primários), mas passa a ser valorada também como atividade, estruturada e estruturante destes processos (a língua, o pensamento, processos cognitivos etc.). Para além de suas categorias estruturais, para além de um sistema determinístico, a linguagem enquanto “atividade constitutiva” dilui e amplia as fronteiras do lingüístico, definindo-o como um processo sempre intersubjetivo entre sujeitos específicos, mais do que baseado em princípios invariáveis, sejam estruturais, sejam de referência a “objetos” externos. Da mesma forma, se pela separação entre sistema lingüístico (de funcionamento da significação, abordável pela metodologia estruturalista) e suas manifestações, o método estruturalista determina uma dicotomia essencial entre língua (estrutura) e fala (manifestação), esta dicotomia perde sua força conceitual na medida em que são valorizados elementos ligados às formas e processos lingüísticos dialógicos, de questionamento das maneiras pelas quais é possível se formar e se manter estes sujeitos lingüísticos enquanto tais, enquanto usuários de uma língua (o que abarca também suas condições de manifestação ou produção). Nesse movimento podem ser acolhidos diversos pontos de vista distintos dentro de disciplinas da Lingüística, como na pragmática (PARRET 1997); em teorias sobre enunciação, ou o ato de realizar verbalmente uma proposição (DUCROT 1972); mesmo em proposições a respeito do caráter intersubjetivo e (por isso mesmo) construído socialmente dos conteúdos lingüísticos, na análise do poder conceitual e social da linguagem, de propagação e construção do sentido e do significado, (BAKHTIN, VOLOSHINOV 1930; WITTGENSTEIN 1921; WITTGENSTEIN 1953); ou, em outros termos, da relação entre linguagem (e língua) e sociedade (ideologia), como a abordagem presente na Análise do Discurso francesa, de caráter histórico-

sociológico-ideológico (PÊCHEUX 1975; HENRY 1990), ou outras, ditas “pós-estruturalistas”, com certo grau de similaridade (FOUCAULT 1969; FOUCAULT 1977; etc.). Numerosas implicações destas posições podem ser encontradas também nas áreas, por exemplo, da aquisição da linguagem (PEREIRA DE CASTRO 1997), da teoria literária (BAKHTIN 1997), da neurolingüística (MORATO 1999) etc. (ver **Capítulo II**).

“Apesar de os processos lingüístico-discursivos serem distintos no monólogo e no diálogo, a natureza intertextual e interlocutiva da linguagem [...] sugere que as duas são estruturas muito próximas, ou dito de outra forma, não distintas. Na verdade, a dicotomia monologia/dialogia tem mis a ver com o esforço da Retórica do que propriamente com o caráter intrínseco da atividade discursiva, externa e interna, ou do pensamento, se se preferir” (MORATO 1996).

É nesse sentido então que a Lingüística poderia tomar parte também em um segundo papel junto a uma metáfora musical: o de oposição epistemológica (conceitual, ontogênica, metodológica etc.) ao escopo de pesquisas envolvendo uma definição sobre o musical. Se linguagem e música devem estar intrinsecamente relacionadas, esse relacionamento deveria ser inserido numa discussão maior, sobre o papel da linguagem na constituição do humano, do dialógico e do social.

Adicionar, ao nosso panorama da relação música-linguagem, questões da ordem do discursivo e do intersubjetivo, significaria, entre outras coisas, também poder tomar a produção teórica sobre música (e em nosso caso específico, sobre cognição musical) não só como proposições diretas “emanadas” do conteúdo dissecado cientificamente, mas também como representantes explícitos ou implícitos de uma determinada mentalidade (ou uma “linguagem”) sobre o musical, como “dizeres” constituídos e constituintes da atividade e da conceituação do musical, ou, afinal, também como manifestações de discursos ideologicamente e historicamente marcados (COHEN 1993; AGAWU 1995A), o que configuraria uma terceira forma de possível relacionamento direto com a Lingüística. Mais especificamente, como uma forma de abordar tais textos não só marcados de forma implícita, disseminada e dissimulada, mas também determinantes para a formação de uma ideologia (de um “senso comum” implícito e aceito — ver **Capítulo II**) a respeito da música e do musical. Isso nos aproximaria de abordagens que consideram a linguagem, a língua e o texto como ferramentas de atuação especificamente social ou ideológica, de transformação e consolidação de uma determinada visão do mundo. Dessa maneira, o “falar sobre música” também se torna uma maneira de fazê-la, de construir e comunicar seu sentido. De fato, podem ser encontrados vários indícios nesse caminho em pontos específicos da literatura relacionada (DAVIDSON, TORFF 1992; BÉHAGUE 1995; SEEGER 1977C; SAMUELS 1989), como poderá ser apresentado no **Capítulo VII**.

Mais que isso, a aceitação de paradigmas lingüísticos ligados ao dialógico, ao discursivo e ao intersubjetivo no seio de estudos sobre música talvez implique na aceitação de uma inexorável região de indeterminação (FRANCHI 1977) no significado do que é o musical, no uso corrente desse

significado, nas pesquisas e operações realizadas a partir dele, na aplicação de propriedades suas em ramos diferentes do conhecimento humano, de acordo com implicações dadas por estes mesmos paradigmas. Uma indeterminação de caráter profundamente conceitual, que parece escapar às tentativas de definição artística, filosófica ou mesmo que simplesmente semântica, justamente pela volatilidade dinâmica do musical frente a outras “entidades” do conhecimento, como o signo, a linguagem, o som:

“[...] música, enquanto significante puro, é mera possibilidade, com a qualidade mantendo uma relação de analogia com o objeto que, no caso da música, é ela mesma. [...] É desse modo que ela se caracteriza como polissêmica, não se esgotando nunca, alimentando-se sempre de uma grande margem de ambigüidade e indefinição, favorecendo diferentes tipos de leitura. Fortemente engendrada em si mesma, a música, tonal ou não, só se mostra, e nesse se mostrar ela acaba desautomatizando a nossa sensibilidade [...]” (SEKEFF 1996).

De fato, é uma definição da “especificidade” do musical, sua relação com determinados modelos teóricos musicais e racionais (SEEGER 1977A) ou, pelo contrário, com um intangível e “inefável” musical (RAFFMAN 1993), que parecem sempre como que escapar entre os dedos na literatura disponível.

Portanto, para além de uma mera apropriação metodológica entre disciplinas, o problema de uma metáfora musical pode ser encarado enfim como um problema epistemológico em seu cerne, ou seja, um problema da relação dos fenômenos musicais com seus modelos teóricos, com suas formas de representação, com sua conceituação dentro de um campo epistemológico geral, com seu *status* dentro da sociedade. A Epistemologia é uma área da filosofia ligada a teorias sobre o conhecimento humano: *“its possibility, scope, and general basis”* (HAMLYN 1995). Se antes de DESCARTES, na filosofia grega e na Idade Média, é possível encontrar-se reflexões sobre as origens e as formas de conhecimento do ser humano a respeito do mundo, é a partir dele que a questão se torna central na cena filosófica, inaugurando, por assim dizer, a filosofia moderna.

“Often, but not always, [many] philosophers have had as their main preoccupation the attempt to provide a general basis which would ensure the possibility of knowledge. For this reason it is sometimes said that the seventeenth and eighteenth centuries were the age of epistemology, in that Descartes then introduced what is sometimes termed the ‘search for certainty’, seeking a sure foundation for knowledge, and was followed in this by other philosophers of the period. To this end DESCARTES employed his ‘method of doubt’, a form of systematic scepticism, in order to ascertain what could not be doubted. He found this in his notorious proposition ‘Cogito ergo sum’ (‘I think, therefore I am’), which, he thought, established the existence of the self as a

*thinking thing*⁹ (HAMLYN 1995).

Propõe-se assim que o conhecimento objetivo do ser humano a respeito do mundo não seja dissecado e questionado através de dados empíricos, mas na forma como nossa consciência e racionalidade a respeito do objeto (ou o *cogito*) podem ser concebidas:

*“Nothing counts as justification unless by reference to what we already accept, and there is no way to get outside our beliefs and our language so as to find some test other than coherence”*¹⁰
(RORTY apud DAVIDSON 1983).

Se a relação música-linguagem pode ser apresentada antes de tudo como uma questão de posição ou de origem de conhecimento, seu questionamento não se dá mais como um questionamento de objetos específicos de conhecimento (objetivo), mas de posicionamento de sujeitos em relação estes mesmos dados de conhecimento (subjetivo). Ou seja, o cerne da questão deixa de ser o que sabemos (a música, a linguagem etc.), para se concentrar nas formas como chegamos a conhecer os fatos do mundo (a respeito da música, da linguagem etc.).

Enfim, até aqui foram delineados dois problemas específicos. Um, o da tentativa de superação de uma conceituação da Música e do musical a partir da teoria musical vigente; se a princípio a conceituação do musical pode ser encontrada de maneira disseminada no conhecimento humano a ponto de ser possível falar dela apenas de maneira “metafórica”, sua representação através do conteúdo da atual teoria musical é insuficiente. Outro, o da relação epistemológica entre Música e Lingüística; se considerarmos constatado não ser possível separar totalmente um campo do outro, talvez seja possível ao menos determinar uma “função geral” de um campo do conhecimento para o outro, para além de uma simples interdisciplinaridade. O que certamente implicaria uma pertinência necessária, para um campo do conhecimento, de conclusões no outro campo.

Assim, antes de propor o objeto específico do estudo apresentado no presente trabalho, foi necessário definir, num movimento reflexivo (de “reflexão”), seu objetivo, seu “problema”. E também

⁹ “Freqüentemente, embora nem sempre, [muitos] filósofos tiveram como principal preocupação a tentativa de prover uma base geral que pudesse assegurar a possibilidade de conhecimento. Por esta razão diz-se por vezes que os séculos XVII e XVIII foram a era da epistemologia, para a qual Descartes introduziu o que é chamado comumente por ‘busca da certeza’, procurando uma fundação clara para o conhecimento [humano], e na qual ele fora seguido por outros filósofos do período. Para este fim Descartes empregou seu ‘método [baseado] na dúvida’, uma forma de ceticismo sistemático, de maneira a verificar o que não se poderia duvidar [de forma alguma]. Ele o encontrou em sua célebre proposição ‘*Cogito ergo sum*’ (‘Penso, logo existo’), que para ele, estabelece a existência do ‘si-mesmo’ como coisa pensante”.

¹⁰ “Nada conta como justificativa [racional] a não ser como referência ao que já aceitamos, e não há nenhuma forma de escapar de nossas crenças e de nossa linguagem de maneira a encontrar algum outro teste que não seja o da coerência”.

será vantajoso descrever, a partir deste ponto (no **Capítulo II**), o campo difuso e instituído do conhecimento humano — ou seja, a cognição e o cognitivismo — no qual será possível uma investigação epistemológica sobre o musical e sua relação com a Lingüística num tema específico — ou seja, a cognição musical (a partir do **Capítulo III**).