

III. POR TRÁS DE UMA COGNIÇÃO MUSICAL

“To begin with, why should we take the title of this essay seriously? Why should we need the brain to tell us anything about music? Music is music! [...] If we have a question about music, shouldn’t we be able to arrive at an answer just by observing others and thinking about what we know?”⁶³

WEINBERGER, **“What the brain tell us about music”**.

Qualquer epistemologia dos fenômenos musicais tende a apontar, em primeiro lugar, para o fato de que são várias as músicas, afinal. Mesmo uma simples noção lexical de música como “fenômeno envolvendo melodia, ritmo, instrumentos musicais etc.” (central na consolidação da noção de metáfora musical apresentada no **Capítulo I**) é aplicável a um sem número de atividades e artefatos, de diferentes contextos antropológicos, sociais, estéticos, pessoais e mesmo físicos (sonoros ou não). Mais que isso, os tipos de abordagem e de pré-conceituação sobre a verdadeira essência que subjaz a esta situação são, por si próprios, extremamente variados dentro da tradição filosófica, e a simples tarefa de perfilá-los ou compará-los se coloca não só como motivo para uma nova pesquisa, mas provavelmente como trabalho para toda uma vida.

Apesar disto, parece inquestionável um caráter propriamente cognitivo presente na atividade musical, isto é, seu íntimo envolvimento com processos sensório-motores humanos (tal qual foram apresentados no **Capítulo II**). Nesse caso, tomando a citação abaixo como exemplo, acredito ser possível delimitar características especificamente cognitivas para cada uma das possibilidades de manifestação de fenômenos musicais.

“Music listening and music-making is cognitive in all respects. Consider reading a score and playing an instrument. This requires correct perception of the score, abstracting the meaning of

⁶³ “Para começar, por que deveríamos tomar o título deste ensaio seriamente? Por que precisaríamos do cérebro para nos dizer algo a respeito de música? Música é música! [...] Se temos alguma pergunta a respeito de música, não deveríamos ser capazes de chegar a uma resposta apenas observando o comportamento dos outros e pensando no que sabemos?”

*the black blobs and lines on the score, paying great attention, learning and remembering all aspects of the musical demands, planning incredibly complex and intricate gross and fine muscle movements, producing the right motor activity, listening to the results and repeating this process. What's not cognitive?"*⁶⁴ (WEINBERGER 1999).

Assim, se podem haver discussões sobre o “valor” propriamente cognitivo que a música representa dentro das propriedades e da construção do conhecimento humano (YOUNG 1999; PINKER 1997), mesmo assim é amplamente aceita uma dimensão propriamente sensorial nos fenômenos musicais (ou artísticos, de uma forma geral), tão marcada que impede que o sentido próprio destes fenômenos seja redutível convenientemente a uma descrição simplesmente idiomática ou lingüística (semiológica). A música (a obra de arte) precisa ser sentida fisicamente (sensorialmente) para ser plenamente conhecida; uma mera representação sua em palavras não é suficiente para captar todo seu sentido (seu significado).

*“Why does the assertion ‘You have to hear it!’ mean what it does? [...] Perhaps the question is: how does it happen that the achievement or result of using a sense organ comes to be thought of as the activity of that organ — as though the aesthetic experience had the form not merely of a continuous effort [...] but of a continuous achievement”*⁶⁵ [...] *“I find that I can’t tell you. I want to tell you because the knowledge, unshared, is a burden [...]. Unless I can’t tell what I know, there is a suggestion [...] that I do not know. But I do — what I hear is that (pointing to the object). But for that to communicate, you have to hear it too. [...] Works of art are objects of the sort that can be only knowing in sense”*⁶⁶ (CAVELL 1967; grifos do autor).

Ou seja, a sensação deve ter seu sentido específico e irrepreensível, na existência do objeto musical. Mais que isso, a sensação musical deveria possuir um núcleo irredutível à linguagem, à descrição da sensação; não se trata de simplesmente “*inventar novas palavras*” para dizer o que não

⁶⁴ “A audição e a produção musicais são cognitivas em todos os aspectos. Considere-se a leitura de uma partitura e sua execução em um instrumento musical. Isto requer uma percepção correta da partitura, abstraindo o significado de suas linhas e pontos negros, requer uma atenção desenvolvida, o aprendizado e a memorização de todos os aspectos das demandas da execução musical, o planejamento de movimentos amplos e finos incrivelmente complexos e intrincados, produzindo atividade motora, requer a escuta do resultado e a repetição de todo o processo. O que [entre tudo isso] não é cognitivo?”

⁶⁵ “Porque a expressão ‘Você tem de escutar isto!’ significa o que atualmente significa? [...] Talvez a questão seja : como acontece que a realização ou o resultado do uso de um órgão dos sentidos possa ser pensada como a atividade deste órgão — como se a experiência estética tivesse a forma não meramente de um esforço contínuo [...], mas de uma contínua realização”.

⁶⁶ “Eu acho que não posso lhe contar [o que é]. Eu quero lhe contar porque o conhecimento, quando não compartilhado, é um fardo. Se eu não conseguir contar-lhe o que sei, há uma sugestão de que eu não o sei. Mas eu sei [o que ouço] — o que ouço é isso (apontando para o objeto). Mas para comunicar isto, você precisa ouvi-lo também. Obras de arte são objetos de tal sorte que só podem ser conhecidos sensorialmente”.

pode ser descrito no momento, como nos dizeres de WITTGENSTEIN (1953); vários filósofos já falaram da irreduzibilidade do fenômeno musical a uma representação verbal (BERGSON 1912; LANGER 1953; etc.); nestes casos, é justamente a irreduzível materialidade sensível da música que parece, de modo paradoxal, gerar uma “atmosfera de sonho” imaterial, inenarrável, própria dos fenômenos musicais.

“Gostaria de dizer: ‘Estas notas musicais dizem algo de grandioso, mas eu não sei o quê’. Estas notas são um gesto forte, mas não posso atribuir a elas nada que as explique. Um grande aceno com a cabeça. James: ‘Faltam-nos as palavras.’ Por que então não as introduzimos? O que deveria ocorrer para que pudéssemos introduzi-las?” (WITTGENSTEIN 1953).

Esta questão, diga-se de passagem, pode ser tratada de diferentes maneiras. Um exemplo valioso é dado pelo filósofo PIANA (2001), que propõe uma abordagem fenomenológica (na linha do pensamento husserliano — ver **Capítulo II**) na investigação do conhecimento musical, não especificamente no som como entidade independente, traduzida pela audição e responsável pelas qualidades da música e do musical, (como na tradição concretista de Schaeffer), mas na experiência musical, em sua percepção; isto é, uma abordagem do fenômeno musical tal como se dá no próprio momento de apreensão consciente mas não explícita (ou seja, anterior a uma categorização pela linguagem). Abordagens fenomenológicas em música são por si só bastante variadas, indo desde uma oposição à validade de uma cognição musical dada cientificamente (COOK 1990) até uma defesa da mesma validade (LASKE 1980). Talvez o mais interessante em Piana seja poder apresentar a percepção (ou a cognição de uma forma geral) como ponto independente não apenas de um ideal sógnico de pura “estrutura musical” (da Música do idealismo schopenhaueriano⁶⁷, ou em última instância de um sistema ou teoria musicais culturalmente determinados — de uma metáfora musical), mas também de uma materialidade física (acústica) inexorável, imbuída nas práticas musicais.

“O som não é proposto segundo uma objetividade que pode ser garantida só pela adoção de um ponto de vista fisicalista. Na realidade trata-se sempre do som percebido, do som na medida em que é dado em uma experiência do som”. [...] “O que se visa propriamente ao ouvir o som como sinal não é o próprio som, mas aquilo que através dele é designado. O ato de ouvir não pára portanto no som, mas, após ouvi-lo, deixa a escuta para ativar aquelas funções que logo se propendem para agarrar o objeto que é anunciado no som” (PIANA 2001).

Portanto, uma descrição fenomenológica da escuta seria capaz de discernir fatores objetivos (relativos à sua disposição física) e subjetivos (relativos a uma “vida interior”, psicológica). Por

⁶⁷ “Foi Schopenhauer que expressou a idéia de que a música seja ‘totalmente independente do mundo fenomênico’ e que, portanto poderia ‘de certo modo continuar a existir também se o mundo não existisse’”. (PIANA 2001).

exemplo, o aspecto propriamente temporal da música seria “*como uma característica essencial que torna a música, eminentemente, uma arte da vida interior*”.

“As experiências vivenciais e as suas relações devem ser consideradas como momentos interiores de um processo unitário que é a própria subjetividade.” [...] “De fato, por um lado há a temporalidade do som e do outro a temporalidade da experiência vivencial, de maneira que o tempo parece servir de termo intermediário entre o som e a experiência vivencial” (PIANA 2001; grifos do autor).

É essa conjuntura que poderia abrir o caminho para o relacionamento entre música e o que seria essa “*vida interior*”, ou seja, entre música e processos psicológicos. Tal relacionamento pode ser efetuado de maneiras bastante distintas e mesmo contraditórias, e dado a partir de motivações as mais diferentes, e isso dependendo tanto do que se pretende chamar de “música”, quanto o que se pretende chamar de “processos psicológicos”. A motivação básica aqui, apresentada no **Capítulo I**, é o desenvolvimento de uma epistemologia própria para os fenômenos musicais, baseada no conhecimento de tais processos psicológicos. Ou seja, as propriedades de nossa percepção, de nossa experiência, dos fenômenos musicais, poderiam servir de base para uma visão desses mesmos fenômenos não só em sua relação com outros tipos de “fenômenos” (por exemplo, linguagem, percepção sensorial, emoção, educação etc.), mas também na constituição de seus elementos (por exemplo, harmonia, ritmo, forma musical, estética etc.).

É precisamente neste sentido que Diane RAFFMAN (1993 — ***Language, Music and Mind***) parte, num movimento similar ao intentado aqui, da aceitação de um núcleo de indeterminação na ontologia musical, concebido principalmente como intransmissível apenas pela linguagem, por uma construção semântica denotativa (o “*inefável*” musical), mas manipulável, discernível e principalmente definível a partir de evidências cognitivas, ou melhor, de pesquisas científicas envolvendo descrições psicológicas, sensoriais (numa palavra, cognitivas) da experiência humana nos fenômenos musicais. A partir do som, diferentes capacidades cognitivas aplicadas a ele dariam origem a diferentes níveis de significação (de sentido) da experiência musical. Seguindo uma linha de conceituação cognitivista, Raffman procura conceber os diferentes níveis cognitivos envolvidos com o musical através de diferentes sistemas de informação e codificação do sinal sonoro (ou seja, diferentes linguagens), essencialmente computacionais e formais, que corresponderiam a várias evidências e teorias a respeito dos processos cognitivos envolvidos com o musical (por exemplo LERDAHL, JACKENDOFF 1983A; SHEPARD, JORDAN 1984; BHARUCHA, KRUMHANSL 1983; etc.).

“Very roughly, the thought is that the music processor brings (a representation of) the incoming signal into register with the tonal schemas, thereby transforming a chaotic manifold of unrelated pitch sensations into the perception of a differentiated and coherent sequence of intervals,

chords, melodies, cadences, and so on”⁶⁸ (RAFFMAN 1993).

Entre um nível propriamente estrutural (da linguagem musical) e outro propriamente sonoro (da sensação auditiva), poderia ser contraposto um terceiro nível, de sons (objetos cognitivos) musicais não-categorizáveis objetivamente (nominalmente), identificáveis com o termo *nuances* musicais, que poderiam ser apontados como os responsáveis pela inefabilidade dos fenômenos musicais. Um sistema de percepção de nuances musicais, diga-se de passagem, apresenta as mesmas características informacionais de outros processos cognitivos.

*“Certain features of the music, often called ‘nuances’, are likely to be recovered so early in the representational process that they fail to be mentally categorized or type-identified in the manner thought necessary for verbal report. As a result, the listener is consciously aware of the nuances but cannot say which nuances they are”*⁶⁹. [...] *“We postulate the unconscious structural description in order to explain why the music sounds the way it does, why we have the characteristic feelings of beat strength, tonal center, harmonic tension, stability, relaxation, and the rest. Our having of this experience — this understanding — is the observed phenomenon we seek to explain”*⁷⁰ (RAFFMAN 1993).

Assim, a explicação de uma “força primordial”, inefável, cravada na experiência sonora que é a música, poderia ser dada na inter-relação entre as representações das várias categorias cognitivas envolvidas nos fenômenos musicais (das várias “linguagens” cognitivas); e, principalmente, nas evidências dadas cientificamente, biologicamente (ou seja cognitivamente) das características dos processos perceptuais em música. É sobretudo a materialidade da evidência científica que parece dar *status* ontológico aos aspectos cognitivos dos fenômenos musicais. É através deste aspecto que toda a problemática da dualidade cartesiana e da materialidade científica do pensamento (presentes nas ciências cognitivas, como apresentadas no **Capítulo II**) é inserida dentro de uma concepção epistemológica do musical, ou, em outras palavras, que uma abordagem “cognitiva” dos fenômenos musicais torna-se automaticamente uma abordagem “cognitivista”.

⁶⁸ “De maneira bem simplificada, a idéia básica é de que um processador musical traz (uma representação) do sinal acústico para dentro do registro [pré-formado] dos *schemas* tonais, transformando assim uma multiplicidade caótica de sensações de altura sonoras para a percepção de uma seqüência diferenciada e coerente de intervalos, acordes, melodias, cadências e assim por diante”.

⁶⁹ “Certos procedimentos musicais, freqüentemente chamados de ‘nuances’, parecem estar envolvidos em processos representacionais em um nível tão primievo que não podem ser categorizadas mentalmente ou identificadas da maneira necessária para uma descrição verbal. Como resultado, o ouvinte está conscientemente atento às nuances mas não pode dizer que nuances são estas”.

⁷⁰ “Nós postulamos uma descrição estrutural inconsciente com o objetivo de explicar por que a música soa do modo como soa, por que temos as sensações características de pulsação rítmica, centro tonal, tensão harmônica, estabilidade, relaxamento [harmônicos] e todo o resto. A forma como vivenciamos esta experiência — este conhecimento — é o fenômeno inicial que procuramos explicar”.

“The adoption of a cognitivist view, entailing the application of cognitive science to music, constitutes an attempt to make explicit connections between music-as-experienced and the discourse through which we describe it and teach it, connections that derive their strength from their origins in lawful, generalisable and predictive accounts of how our cognitive plasticities and fixities enable us to be in the world and to interact in the world”⁷¹. [...] “If science is to be applied fruitfully to music it must be in the form of a cognitive-scientific research programme, which would involve the scientific study of all aspects of the musical mind and of musical behaviour at all achievable levels of explanation — in terms of neurophysiology, psychoacoustics, cognitive psychology and cultural psychology — by theoretical and empirical inquiry, and by means of theoretical and formal modelling and by practical experiment.”⁷² (CROSS 1998B).

Definições de cognição musical

Eis aqui, então, o paradigma essencial de um universo de pesquisas científicas que tentam relacionar características cognitivas do ser humano com elementos musicais, isto é, que tratam de alguma forma de cognição musical. Embora um “naturalismo” dos fenômenos musicais possa remontar, numa linha evolucionária unívoca, até as experiências com ressoadores de Helmholtz, e suas conseqüências para a teoria dos harmônicos e das qualidades timbrísticas (LEMAN 1999B), uma evolução histórica geral do que se conhece hoje por “cognição musical”⁷³ parece ser indisponível no momento, e as informações disponíveis neste sentido são fragmentadas e inferidas, mais do que explícitas e sistemáticas⁷⁴. Mas a evolução da idéia de uma cognição musical parece profundamente

⁷¹ “A adoção de um ponto de vista cognitivista, moldando a aplicação da ciência cognitiva à música, constitui uma tentativa no sentido de produzir conexões explícitas entre a música-como-é-experimentada e o discurso através do qual nós a descrevemos e a ensinamos, conexões estas que derivam sua força de suas origens em causas generalizantes, prescritivas e predicativas, sobre como nossas variações e irreduzibilidades cognitivas nos tornam aptos a existir no e interagir com o mundo”.

⁷² “Se a ciência vai ser aplicada frutiferamente à música, ela deve sê-lo na forma de um programa de pesquisa cognitivo-científico, que envolveria o estudo científico de todos os aspectos da mente musical e do comportamento musical em todos os níveis de explicação realizáveis — em termos de neurofisiologia, psicoacústica, psicologia cognitiva e psicologia cultural — por inquirição empírica e teórica, e por meio de modelamentos formais e técnicos e experimentos práticos”.

⁷³ Ou, dependendo dos autores, de “musicologia sistemática” (“*systematic musicology*”— LEMAN 1997); “pesquisa musical” (“*music research*”— WEINBERGER 1999) etc.

⁷⁴ Há por exemplo uma história do uso do computador em música no Brasil (PALOMBINI 2000); uma resenha sobre estudos em leitura de partituras (SLOBODA 1984); indicações históricas esparsas (LEMAN 1999A; LEMAN 1999B; CHOVEL 1993) etc.

entranhada na própria formulação do que seriam as assim chamadas ciências cognitivas, a se notar principalmente pela inter-relação entre estes campos disciplinares e alguns de seus principais pesquisadores respectivos; nomes importantes das ciências cognitivas tiveram a música (ou a percepção auditiva) entre suas preocupações científicas (PITTS, MCCULLOCH 1947; WINOGRAD 1968; DAMASIO, DAMASIO 1978; MINSKY 1983; JACKENDOFF 1987; PORT, ANDERSON 1989; etc.); por outro lado, nomes importantes envolvidos com o estudo em cognição musical parecem ter atuação marcante nas ciências cognitivas de modo geral; Longuet-Higgins, autor de obras seminais a respeito (LONGUET-HIGGINS 1978; LONGUET-HIGGINS 1983; LONGUET-HIGGINS 1987), é o formulador do próprio termo, *ciências cognitivas* (apud CROSS 1998B); Manfred Clynes, músico e cientista, é por sua vez o criador do termo *cyborg*.

Assim, estudos sobre cognição musical constituem um ramo científico atual tão florescente quanto a diversidade encontrada nas próprias ciências cognitivas, com vários estudos particulares e “tratados” literários abrangentes, periódicos científicos especializados, centros de pesquisa espalhados pelo mundo. De modo geral, para cada uma das grandes áreas de interesse (ou das prerrogativas teóricas) de onde são enunciadas características cognitivas de nosso comportamento (apresentadas no **Capítulo II**), pode se encontrar aplicações já formalizadas no terreno da música, como o decorrer do presente trabalho pretende demonstrar; trabalhos de interesse imediato dentro da cognição musical podem envolver sistemas físicos (sonoros — ZAMPRONHA S.D.), lógicos (BROWN, DEMPSTER 1989), matemáticos (MAIA JR, VALE, MANZOLLI 1998), lingüísticos (NATTIEZ 1975), computacionais (SMOLIAR 1980; CAMILLERI, CARRERAS, DURANTI 1990), conexionistas (TODD, LOY 1990), auto-organizados (MIRANDA 2000) ou dinâmicos (PORT, CUMMINS, GASSER 1996), muitas e extremamente variadas formas de processamento cerebral (BESSON 1999; ZATORRE 1999; TERHARDT 1982; POLK, KERTESZ 1993; etc.) ou de comportamento cognitivo (psicologia cognitiva — SLOBODA 1985; PERETZ, MORAES 1980), de desenvolvimento filogenético (CROSS 1999B) ou ontogenético (TREHUB 1997), de relações culturais (BAILY 1995) ou mesmo terapêuticas (BELIN ET ALL 1996). Afinal, sendo várias as músicas, serão várias as cognições musicais. E não soa surpreendente, na definição dos objetivos e dos interesses do estudo da cognição (do cognitivismo) musical, a possibilidade de reunião de profissionais tão díspares quanto

“music educators, experimental psychologists, cognitive scientists, evolutionary and comparative biologists, neuroscientists, researchers in several fields of medicine (e. g. pediatrics, neurology, rehabilitation psychiatry, geriatrics), music therapists, sociologists,

anthropologists, and so on”⁷⁵ (WEINBERGER 1998).

Ao mesmo tempo, talvez seja sintomático que os lingüistas, especificamente, não tenham sido convidados para esta “festa”. A relação entre música e linguagem foi apresentada aqui como necessária e indeterminada, isto é, dando-se em tantos confrontos concretos quantos se queira entre música e linguagem. E cada um dos pontos de interesse delineados dentro do paradigma cognitivista também foram apresentados no **Capítulo II** demonstrando alguma forma de relacionamento explícito com a linguagem, seja como modelo de funcionamento (signico), seja como atividade discursiva valorante e constitutiva do pensamento, da mentalidade, da ideologia (no caso, a científica). Seria de se esperar, portanto, que qualquer introdução do estudo da música nas disciplinas cognitivas envolvesse de alguma forma uma relação com a linguagem; de fato — como se poderia inferir de um apresentação detalhada dos modelos, intentada no decorrer do presente trabalho — a relação entre música e linguagem parece sempre necessária e natural, dentro da literatura sobre cognição musical. Mais que isso, dependendo da noção que se tenha de linguagem e de seu papel nos processos cognitivos, seria possível uma distinção epistemológica entre os dois campos de atividade humana (música e linguagem), através da distinção entre características cognitivas de uma ou de outra.

É assim que se poderia apresentar os dados de uma cognição musical como uma forma de “esclarecer” ou explicar como ocorre a metáfora musical, de discernir epistemologicamente a relação contingente entre os fenômenos musicais e a teoria (a terminologia) musical (e lingüística). Nesse caso, pode-se perceber que o estudo da cognição musical deveria ir bem mais longe do que uma sistematização das capacidades cognitivas necessárias para as atividades musicais. Ou seja, tratar-se-ia de uma nova epistemologia independente e fundante a respeito do musical que, ao invés de construir uma imagem de um “cérebro” (ou uma máquina) imbuído de música, poderia vislumbrar “que” música pode emanar deste cérebro, afinal. É um pouco neste sentido que os estudos em cognição musical são constantemente tomados como fundação epistemológica para muito do que está construído na tradição da teoria musical.

“The challenge which the representatives of systematic musicology faced, was to overcome the deadlock of a discipline that heavily relied on intuition and introspection (e.g. in music theory

⁷⁵ “Educadores musicais, psicólogos experimentais, cientistas da cognição, biólogos evolucionistas e comparativistas, neurocientistas, pesquisadores em vários campos da medicina (ex. pediatria, neurologia, reabilitação psiquiátrica, geriatria), musicoterapeutas, sociólogos, antropólogos e assim por diante”.

and musical aesthetics)”⁷⁶ (LEMAN 1999B). “While it is difficult to sustain an argument for the subsumption of music analysis by the study of music cognition, it does seem plausible to argue that music analysis should at least be underpinned by scientific accounts of perception, replacing analytical ‘folk psychological’ views of perception with theories that are grounded in cognitive science if these can be shown to be more accurate, more generalisable, and more fruitful” ⁷⁷ (CROSS 1998A, grifo do autor).

Uma questão crucial a ser relevada neste ponto é a própria noção de “implícito” compartilhado culturalmente, que pode ser apontada tanto para uma psicologia de “senso comum” quanto para a normatização explícita do meio científico.

*“It seems that one could only resort to objectively, formalized meanings established within the framework of behavioral science in order to interpret the subject’s speech acts. In that case, however, might one not be using generalizations that, from the perspective of the individual case, are as unjustified as the ones it sought to avoid? [...] More importantly, one need only ask where such formalized meanings could come from to see that at some point phenomenological experience is required to justify the scientific interpretation that [DENNET 1991] calls for”*⁷⁸ (GALLAGHER 1997).

Como já foi apresentado no **Capítulo II**, esse modo é que o paradigma científico pretende negar ou substituir um “senso comum” pré-construído, no interior da sociedade, principalmente através de uma formalização e uma referencialidade próprias de sua linguagem, colocando-a acima dos mal-entendidos e das vicissitudes lingüísticas (conceituais) do dia-a-dia (cf. CHURCHLAND 1981; STICH 1983). Mas se a postura científica se baseia (pelo menos em grande parte) em um “linguagem idealizada” que cria “representações idealizadas” dos objetos de seu estudo, é difícil, como diz a citação, escapar de algum momento em que “jogos de linguagem” (WITTGENSTEIN 1953), de regras mais

⁷⁶ “O desafio que os representantes da musicologia sistemática se colocaram foi o de sobrepujar o impasse de uma disciplina profundamente assentada na intuição e na introspecção (por exemplo na teoria e na estética musicais)”.

⁷⁷ “Embora seja difícil sustentar algum argumento pela submissão da análise musical ao estudo da cognição musical, parece plausível sustentar que a análise musical deveria ao menos estar balizada em abordagem científicas da percepção, substituindo uma psicologia ‘de senso comum’ analítica por teorias que estejam fundadas na ciência cognitiva caso se mostrem mais acuradas, mais generalizadas, e mais frutíferas”.

⁷⁸ “Tudo indica que só é possível se abrigar em significados objetivos, formalizados dentro dos padrões de comportamento científicos, para poder interpretar os atos da fala do sujeito [da investigação científica]. Nesse caso, entretanto, não se poderia estar usando generalizações que, da perspectiva individual, são tão injustificadas quanto as que se pretende evitar? [...] Mais importante, é necessário apenas perguntar-se sobre de que lugar procedem tais significados formalizados, para perceber que, em algum ponto, a experiência fenomenológica é necessária para justificar a interpretação científica pela qual [Dennet 1991] reclama”.

elementares de constituição das atividades lingüísticas, funcionem para dar sentido ao vocabulário científico, mesmo que seja o mais básico. A realização e comunicação lingüística (científica) já possui, em sua própria formulação, muita informação implícita no próprio ato lingüístico, da qual depende para ser valorizada e diferenciar-se neste sistema estrutural (estruturalista) que a valora enquanto informação (as práticas lingüísticas disseminadas na sociedade); nenhuma manifestação lingüística dá-se no vácuo, é desvinculada de uma anterioridade ou se dá de forma absoluta, inequívoca, sem estar sujeita a interpretação.

No caso específico do presente trabalho, temos a metáfora musical, o “senso comum” a respeito dos fenômenos musicais, caracterizado por uma indefinição entre a música e o que possa ser o “musical” (e também do que possa ser o lingüístico). O que se pode perceber nos textos envolvidos com cognição musical, portanto, é que se há alguma noção mais proeminente envolvendo ou citando um “cognitivo” especificamente musical ou ligado a música, ela surge como o relacionamento entre um determinado tipo de visão a respeito dos processos mentais — a cognitivista, calcada em valores como inatismo, fisicalismo, universalismo supracultural, processamento de informação predominantemente computacional da mente humana, modularismo das funções cognitivas e cerebrais etc. (ver **Capítulo II**) — e uma determinada visão dos fenômenos musicais, ou seja a dada pela tradição de uma teoria musical ou mesmo de uma noção de música “do senso comum”, que se não é explicitamente unilateral — ocidentalizada, originada e desenvolvida num ambiente histórico-social próprio, baseada mais em uma “*teorização baseada numa representação escrita da fala ou da música*” (“*theorizing done on the basis of a written record of speech or music*” — REPP 1991), categorizante tanto na valoração relativa das manifestações musicais quanto de seu arcabouço estrutural (TOOP 1983) —, também pode explicar pouco sobre uma metáfora musical, principalmente quando se esforça em ignorá-la.

*“It may be that the application of cognitive science to music has gone too far in terms of the way in which it has limited the range of what it has selected as its ‘proper’ subject of study. It could be argued that cognitive science has tended to ‘de-contextualise’ music, focusing its attention on aspects of it that are particularly amenable to formalization”*⁷⁹ (CROSS 1993).

Assim, uma cognição musical, a princípio, parece não ter a “missão” de objetivar a música como um processo psicológico (cognitivo) distinto, mas sim os processos cognitivos envolvidos nos fenômenos musicais. De fato, no panorama possível de uma cognição musical atual apresentado no presente trabalho, da forma como será examinado adiante, a questão epistemológica do “musical”

⁷⁹ “É possível que a aplicação da ciência cognitiva em música tenha ido longe demais em relação à forma na qual tem limitado o escopo no qual tem selecionado como seu objeto ‘próprio’ de estudo. Pode-se argumentar que a ciência cognitiva tem mostrado a tendência de ‘descontextualizar’ a música, enfocando sua atenção em aspectos mais particularmente afeitos a um a formalização”.

discernida até aqui é implícita ou considerada como “dada”, externa ao campo de investigação, uma vez que o problema principal, na maior parte das vezes, é a definição dos modelos e problemas cognitivos (e não musicais) que estão em jogo: seja em definições propriamente epistemológicas (LASKE 1991), seja em conceituações metodológicas (LEMAN 1999A) ou terminológicas (PARNCUTT 1998).

Nesse sentido, a ligação da investigação sobre música com a investigação sobre as “cognições”, portanto, não poderia ser “inocente” ou de caráter “geral”, “descompromissado”. Na literatura considerada sobre cognição musical, não é toda música, ou tudo no campo da Música ou do musical, que pode “entrar” (ser representada) no meio reservado ao estudo da cognição musical, mas principalmente aquela que se ajusta às necessidades conceituais desse meio (MOISALA 1993): uso de e identificação com elementos do sistema musical europeu (etnocentrismo), paradigmas musicais relacionáveis como a matemática e, em última instância, com sistemas lógico-computacionais, identificação com metodologias e procedimentos oriundos da Linguística (novamente ela), levando por exemplo a uma correspondência entre os fenômenos musicais e sua representação escrita, etc.

“Toda referência a um nível de experiência que não seja desde logo exposto a interpretações parece atrair sobre si a crítica mil vezes repetida da suposição que haja um ‘olhar inocente’ ao qual os dados se apresentam, precisamente, na sua irrelatividade, tais como são” (PIANA 2001).

A princípio, uma abordagem propriamente sensorial dos fenômenos musicais levaria a uma identificação com os objetos propriamente percebidos como tais, isto é, com os objetos sonoros. Uma perspectiva “naturalista” de definição de objetos musicais essencialmente a partir de suas características sonoras é uma tradição forte do século XIX, baseada em trabalhos como os de HELMHOLTZ, STUMPF (LEMAN 1999B; HURON S.D.A), RIEMMAN (MOONEY 1995); as pesquisas em música eletroacústica, concretista, a partir de meados da década de 1950, entre outros, propiciaram o desenvolvimento de uma conceituação puramente sonora, além da prática musical tradicionalmente estabelecida, dos “*objetos musicais*” (SCHAEFFER 1966; BROECKX 1975). Uma perspectiva cognitivista em música parece propensa a ultrapassar um paradigma material baseado apenas em suas propriedades físicas, isto é, sonoras. Isso, por sua própria natureza de estar voltada para a percepção do som, o que já envolve não apenas uma materialidade acústica, física (fiscalismo, ou naturalismo — LEMAN 1999B), mas também uma materialidade interna, psicológica (afinal de contas, cognitiva).

“[Naturalism systems of music] cannot, ultimately, explain musical phenomena because it does not even delimit the class of all musical compositions from the class of all sounding phenomena. Musical theory must at least be based on laws covering ‘musical’ entities”⁸⁰ (BROWN, DEMPSTER 1989). “The possibility of holding an extreme physicalist notion that the materials of

⁸⁰ “[Sistemas naturalistas em música] não podem, atualmente, explicar os fenômenos musicais por nem sequer delimitarem a classe das composições musicais dentro da classe de todos os fenômenos sonoros. A teoria musical deve se basear ao menos em leis cobrindo as entidade ‘musicais’ ”.

music are wholly given by nature is undermined not only by its elusiveness in the current literature, but also by the fact that it's largely wrong. In the extreme form that I am depicting, physicalism would rely on a sort of Locke-ian 'Direct Realism', a direct, one-to-one correspondence between objects and events in the physical world and our sensations and perceptions. This is simply untenable in the light of our current understandings of the operation of our sensory systems" ⁸¹ (CROSS 1998B; grifos do autor).

É dessa maneira que o fisicalismo adotado como paradigma em estudos sobre cognição musical toma por princípio não só uma concretude mental dos objetos musicais (cerebral, perceptual ou simplesmente lógica, ligada aos signos musicais), mas também das práticas concretas da atividade musical (da vida musical presente em nossas sociedades).

"When conceiving of music a human activity — not a behavior, but a sequence of goal-oriented, expertly carried-out actions — one has a limited number of options regarding the paradigm by which to investigate that activity scientifically. Listening and composition are such paradigms, since each of them is complex enough to focus attention on important aspects of musical activity" ⁸² (LASKE 1991; grifo do autor).

Nesses casos, a música parece se concretizar nas possibilidades de relacionamento humano com o material musical ou sonoro. Isto é, basicamente, como uma habilidade: habilidade de discriminação sonora (auditiva), de categorização cognitiva (sínica ou mesmo fenomenológica), habilidade como capacidade cognitiva pessoal de um indivíduo ou sujeito (ou seja, o "talento"), ou finalmente, capacidade tecnológica, representada pela ciência e pela própria possibilidade de formulação de uma cognição musical. Em primeiro lugar, um paradigma auditivo (ou de escuta) pode ser apontado como modelo principal dentro da literatura em cognição musical (LEMAN 1989); trabalhos em neuropsicologia sensória, psicométrica (de discriminação e fronteiras auditivas), em amusias (ver **Capítulo VI**), em várias formas de sistemas formais ou computacionais, mesmo em objetos menos propensos a um reducionismo objetivista (como a *performance* musical — SUNDBERG, ASKENFELT, FRYDÉN 1983), parecem considerar as propriedades acústico-sensoriais dos fenômenos

⁸¹ "A possibilidade de manter uma noção extremamente fisicalista de que os materiais musicais são totalmente dados pela natureza é solapada não só por sua imprecisão na literatura corrente, mas também pelo fato de ser em grande parte errada. Nesta forma extrema a que me refiro, o fisicalismo recairia num tipo de 'realismo direto' lockeano, uma correspondência direta e unívoca entre objetos e eventos no mundo físico e nossas sensações e percepções. É uma posição simplesmente insustentável à luz de nossos conhecimentos atuais das operações de nossos sistemas sensórios".

⁸² "Ao conceber a música como um atividade humana — não um mero comportamento, mas uma seqüência de ações habilmente orientadas a um determinado fim — tem-se um número reduzido de opções quanto ao paradigma pelo qual investigar cientificamente tal atividade. Audição e composição [musicais] são estes paradigmas, uma vez que cada um deles é complexo o bastante para focar a atenção em importantes aspectos da atividade musical".

musicais, ou ainda sua recorrência em termos estatísticos, como base para uma investigação sobre “como pensamos a música”. A busca de “padrões” observáveis de comportamento e categorização dentro da cognição auditiva pode, na maior parte das vezes, estar associada a uma “psicologia das formas” disseminada nos processos cognitivos, como em teorias envolvendo *schemas* (AKSNES S.D.) ou noções de psicologia da *Gestalt* (WERTHEIMER 1923; KÖHLER 1929; KOFFKA 1935).

“A central hypothesis is that the adaptation of the physical environment to the constraints of human listeners and actors is a function of processes that facilitate emerging properties of perception”⁸³ [...] “The aim is to understanding high-level musical signification processes (the so-called schemata of musical cognition and perception) in terms of information processing based on auditory images”⁸⁴ (LEMAN 1999B)

A teoria psicológica da Gestalt tenta explicar uma série de propriedades perceptivas (ex. as relações de figura-fundo entre objetos, de formação de contornos visuais, auditivos, cinéticos, de distinção de contrastes etc.) através de “leis de formação” ou de “pregnância” de formas otimamente organizadas, de funcionamento e validade universais e dadas fisicamente, em processos considerados como biologicamente automáticos. As formas e a organização da percepção seriam assim processos invariáveis e válidos para diversas modalidades sensoriais (*multi-modais*), que delimitariam objetos distintos do simples conjunto de suas partes, obedecendo tais regras de “boa formação” justamente na tendência de organização ou de formação de um todo estável e coerente entre as partes. Seria possível então isolar e postular suas propriedades através de experiências envolvendo diversas maneiras de manipulação sensorial, ou de criação de ilusões perceptivas; as ilusões de óptica geralmente associadas às pesquisas de psicologia da Gestalt são especialmente exemplares (**Figura 4**).

“VON EHRENFELS [...] had published a paper in 1890 entitled ‘On Gestalt Qualities’ in which he pointed out that a melody is still recognizable when played in different keys, even though none of the notes are the same; [...] clearly, argued Ehrenfels, if a melody and the notes that comprise it are so independent, then a whole is not simply the sum of its parts, but a synergistic ‘whole effect’, or gestalt.”⁸⁵ (BEHRENS 1998). “Sempre que uma frase musical com uma rápida

⁸³ “Uma hipótese fundamental é a de que a adaptação do ambiente físico às restrições dos ouvintes e dos agentes humanos ocorre em função de processos que facilitam propriedades emergentes da percepção”.

⁸⁴ “O objetivo é compreender processos de significação musical de alto nível (os assim chamados *schemata* da percepção e cognição musicais) em termos de processamento de informação baseado em imagens auditivas”.

⁸⁵ “VON EHRENFELS publicou um artigo em 1890 intitulado ‘Das Qualidades da Gestalt’ (**‘Das qualidades da forma’**), no qual ele nota que um a melodia permanece reconhecível ainda que tocada em várias tonalidades, embora nenhuma das notas seja a mesma; [...] claramente, argumenta Ehrenfels, se uma melodia e as notas que a formam são independentes entre si, então o todo não é a som a de suas partes, mas o ‘efeito de um todo’ sinérgico, ou gestalt”.

seqüência de tons, que produzem a impressão de um movimento [...], será necessária a hipótese de um movimento unitário; nenhum tom dura o tempo suficiente para ‘ser’ algo per se; é apenas uma fase num movimento mais vasto” (KOFFKA 1935).

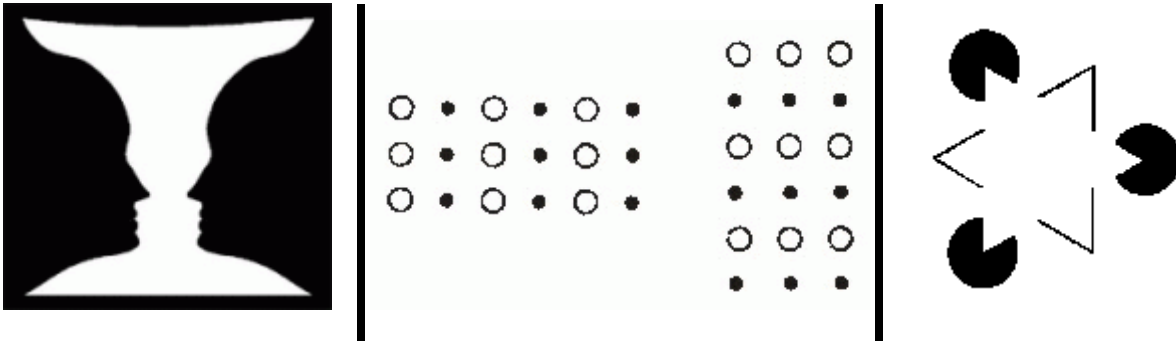


Figura 4 – exemplos clássicos de princípios de organizaça gestáltica de formas visuais: relação de *figura-fundo* (*Vaso de Rubin* – a figura do vaso se alterna com a figura de duas faces opostas); relação de *similaridade* (WERTHEIMER 1924 – as figuras são visualmente agrupadas em linhas ou colunas de acordo com sua silmilaridade); relação de *fechamento* (*Triângulo de Kanizsa* – enxerga-se um triângulo branco, completo, sobre outro também completo, ao invés de várias figuras abertas).

A psicologia da Gestalt, entre outros, serve de base explícita para a que talvez seja uma das concepções mais abrangentes e intrincadas em cognição musical, a encontrada no trabalho de Marc LEMAN (1989; LEMAN 1997; LEMAN 1999B). Dentro da sua direção geral em fundar uma *musicologia sistemática* (LEMAN 1995), o autor procura determinar as formas de estrutura do nível simbólico (semiótico) dos fenômenos musicais a partir de um variado e “sistemático” (hierarquizado) número de propriedades do processamento cognitivo envolvido, desde o nível auditivo cognitivamente mais primário (inconsciente) até a capacidade de análise de toda uma obra musical, ou de proposição de regras estruturais de elementos musicais. Com isso pretende-se chegar a uma *causalidade* natural do fenômeno (do signo ou da estrutura) musical a partir de sua materialidade sonora/perceptiva, transcendendo sua formulação semiótica feita simplesmente a partir das combinações sígnicas (dos objetos valorados como musicais, das “notas”), dadas num âmbito cultural e histórico, não-causal. As evidências cognitivas mais fortes de tal hipótese se referem a dados de processamento cerebral do sinal auditivo (por exemplo TERHARDT 1974; KRUMHANSL 1990 — ver **Capítulo VI**), e de simulações, em redes conexionistas (ver **Capítulo V**), de operações encontráveis nestes processamentos, encontrando vários tipos de correlação com propriedades musicais ou da teoria musical tradicional (cf. LEMAN 1989). Os resultados obtidos apontariam inequivocamente para uma já citada “revitalização” dos processos descritos pela teoria da Gestalt, ou seja, do conteúdo acoplado (derivado) à forma (sonora) do meio no qual é aplicado, através de novas evidências de causalidade entre o som e o sentido musicais.

“The output of simulations can for example be compared with behavioral and physiological

*studies at different levels of perception and cognition*⁸⁶ (LEMAN 1999B).

A perspectiva epistemológica de Leman é clara e ousada. Um paradigma simbólico, semiótico ou mais especificamente “lingüístico” do musical (numa redução da música à teoria musical) é substituído por uma apropriação *sub-simbólica* do problema, onde o signo musical é constituído de diversos níveis de processos cognitivos (auditivos) e lógicos (estruturais), independentes entre si e formando uma nova unidade ontológica, não redutível simplesmente à soma de suas partes (o signo musical). Significativamente, porém, o naturalismo como “*causal musical signification*”, uma vez que baseado na audição (em uma *modalidade* perceptiva específica), pode se ver diminuído em sua capacidade de exploração de meios *multimodais* (CROSS 1999B) de interação entre o indivíduo e o meio musical, restringindo seu paradigma a um “*comportamento musical no qual um aprendizado perceptivo [auditivo] está envolvido*” (“*musical behaviour in which perceptual learning is involved*”); restringir o musical ao auditivo, afinal, pode ser apenas mais uma forma de manifestação da metáfora musical.

*"After all, the effect of sound on the human information processing system is more than just a response of the auditory system. Movements of the body are particularly connected to the perception of the beat and phrase and the apperception of emotion and affect is associated with kinaesthetic and synesthetic processes"*⁸⁷ (LEMAN 1999B).

Para outro importante sistematizador de metodologias e conceituações dentro da cognição musical, Otto LASKE (1978; LASKE 1980; LASKE 1991), a escuta (a audição) como ponto de partida tende a um “onipotente” (“*Almighty*”) de teor metafísico como ponto de chegada, enquanto uma visão da cognição musical “*como uma espécie de composição*” (“*as a kind of composition*”) restringiria um modelo cognitivo dos fenômenos musicais em bases mais acessíveis a uma abordagem empírica, o que deveria aproximá-la mais de suas manifestações semióticas ou simplesmente culturais, especialmente na relação com um sistema musical. Mais que isso, um paradigma composicional para a cognição musical pode aproximá-la de sua formulação como um sistema especificamente computacional (tal como o proposto por Laske), tão caro ao paradigma cognitivista em geral. Assim, uma descrição de um processo composicional em termos de implementação em uma linguagem (um processo de criação, uma combinatória) lógica (computacional) parte de uma diagrama geral dos processos de um “sistema” de criação composicional (**Figura 5**), aplicável de formas diferentes a diferentes fins criativos.

⁸⁶ “O resultado de simulações [computacionais] pode, por exemplo, ser comparado com estudos comportamentais e fisiológicos em diferentes níveis da percepção e da cognição”.

⁸⁷ “Afinal, o efeito do som no sistema de processamento informativo humano é mais que somente uma resposta do sistema auditivo. Movimentos do corpo estão particularmente ligados à percepção da batida e da frase [musicais], e uma apreensão da emoção e afeto está associada com processos cinestésicos”.

A maioria dos sistemas computacionais “inteligentes” aplicados à música (como os que serão analisados mais profundamente no **Capítulo V**), assim como formas de evidência cognitiva retiradas de seus resultados (como por exemplo TODD 1989A; YAKO 1997; BHARUCHA, TODD 1989; etc.), tem fortes características em comum com o paradigma composicional de Laske: são sistemas baseados em operações simbólicas de tratamento de um material musical, formuladas através de diretivas relacionáveis em diferentes graus com regras de um sistema musical formalizado; de várias maneiras, tendem a considerar um paradigma objetivo (de objetos delimitados e categorizados — como as notas musicais) e simbólico para suas formulações (já em oposição, por exemplo, a uma visão sensorialista ou “subsimbólica”), tentando desenvolver um sistema (um mecanismo) capaz de produzir seqüências musicais; o “musical” é encarado então como um problema de estrutura (composicional) a ser resolvido, ou, no caso da escuta, reinterpretado ou recriado mentalmente nos moldes da estrutura vigente na concepção original da obra musical; o sistema se apresenta tão mais natural, em primeiro

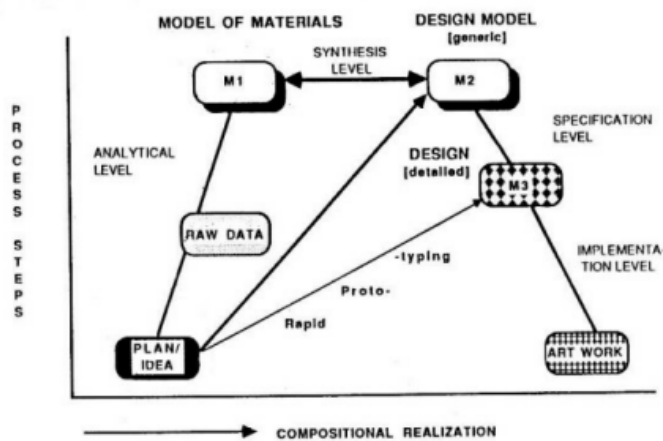


Figura 5 - Diagrama genérico de um “ciclo composicional” (“*Compositional Life Cycle*”): “O ciclo [composicional] se origina num plano baseado numa idéia e, através da produção de materiais (M1), um modelo geral (M2) e um modelo detalhado (M3). Ao final, o ciclo passa por quatro níveis, isto é, os níveis de análise, síntese, especificação e implementação; ele se encerra na obra de arte acabada” (LASKE 1991).

lugar, quanto mais o problema for apresentado como ligado aos mesmos princípios de combinatória discreta e adequação proposicional a uma metáfora musical, já descritos acima (*schemas*, Gestalts, teoria musical previamente dada etc.); finalmente, a proposição de uma natureza sígnica, sintática (de propriedades de combinação e sucessão), em última instância normativa dos fenômenos musicais, aproxima sua abordagem da semiologia, da Linguística e mais especificamente de uma visão estruturalista (nos moldes em que já foi apresentada no **Capítulo I**) dos fenômenos musicais.

Parece possível encontrar-se uma noção de regra formal, portanto, que subjaz como ponto comum às abordagens cognitivistas em música, tanto em paradigmas auditivos quanto em composicionais; dessa forma, a percepção (a atribuição) de objetos musicais, mesmo a mais primitiva e central, já envolveria uma atribuição de propriedades formais, mesmo em casos nos quais é a própria atribuição de musicalidade que parece estar em jogo — como por exemplo no caso de uma intencionalidade (de uma intencionalidade de caráter lógico) atuante nos processos musicais (GRUND 2001). Paradoxalmente, um uso disseminado da metáfora musical no interior de estudos teóricos (dentro ou fora do campo específico da cognição musical) parece considerar uma noção

específica de musicalidade como um processo “natural” ou “auto-evidente” — anti-formalista, de uma certa “organicidade”.

“Por exemplo, HINTIKKA, em seu famoso artigo ‘Cogito ergo sum: Inference or Performance?’ (1989), defendeu a idéia de uma interpretação performatória, e não inferencial do Cogito. Brevemente, a idéia de Hintikka é a seguinte. Suponha que você tente duvidar da sua própria existência. Você vai imediatamente descobrir que isso é impossível, porque na tentativa mesma de pensar que talvez você não exista, sua existência é pressuposta. Além disso, a certeza de que você existe não é baseada em nenhum argumento, mas sim no ato ou ‘performance’ de tentar duvidar de sua existência, um ato que causa sua existência, quase como o fato de que dedilhar as cordas do violão causa a melodia” (PLASTINO 1999).

Questões envolvidas com a cognição musical

Se uma das questões pertinentes a uma epistemologia cognitivista se refere à luta contra um “senso comum” parasitário no conhecimento humano (ver **Capítulo II**) os estudos em cognição musical parecem ter ultrapassado a “barreira” epistemológica do som como paradigma musical, mas não ter se apercebido de uma metáfora musical (de “senso comum”) funcionando como força valorativa para os objetos musicais. Se é estipulada uma necessidade “causal” entre a percepção musical e seus objetos, esta causalidade não parece fornecer dados novos nem para uma livre interpolação entre música e musicalidade (entre elementos musicais e seus efeitos psicológicos), nem para uma relação contingente com a linguagem e a Lingüística, para além de uma mera instrumentalidade. E as perguntas de fundo epistemológico derivadas da metáfora musical permanecem sem resposta neste caso: o musical é definível a partir das propriedades das manifestações reais da música? A música, é definível a partir de propriedades declaráveis do musical? Ou, dentro da relação entre música e linguagem:

“A música é uma linguagem? [...] Ou se estrutura como uma linguagem? De que material ela se constitui? A ‘linguagem do som’ [musical] e a ‘linguagem falada’ têm uma mesma natureza? [... Haveria então] uma espécie de ‘poder’ ou ‘ingerência’ da música na linguagem falada? Ou será que a expressão ‘linguagem musical’ seria mais uma espécie de metáfora? Se ela existe, qual o seu lugar na semiologia?” (MORATO 2001).

É assim, finalmente, que se pode apresentar o objetivo primordial do presente trabalho, a partir deste ponto, como uma busca da metáfora musical no interior de estudos sobre cognição musical. Espera-se que este objetivo geral seja alcançado através de uma inter-relação sistemática entre múltiplas metodologias mais específicas. Em primeiro lugar, apontando para abordagens interdisciplinares envolvendo Lingüística e cognição musical, que, como já foi delineado no **Capítulo I**, parecem se dar de forma mais que abundante, verdadeiramente “epidêmica”. Nesse sentido, será importante determinar as condições epistemológicas que direcionaram cada uma das abordagens

interdisciplinares, principalmente na medida em que sejam insuficientes para validar uma interdisciplinaridade estrita, como já foi apontado na citação do trabalho de Marcos MORAES (1991); espera-se que uma enumeração exaustiva e em um campo vasto de inter-relações possíveis possa dar validade metodológica a esta busca, da qual o presente capítulo apenas preconiza o conteúdo conceitual.

Ao mesmo tempo, se depender das postulações atuais de uma relação geral entre a cognição musical e a linguagem, torna-se próxima a tentação de reconhecer simplesmente que elas, música e linguagem, são em grande parte uma mesma coisa, o que elas indubitavelmente não são. A busca de uma metáfora musical ultrapassa uma simples questão interdisciplinar, de campos de conhecimento já instituídos e independentes, para encarar uma questão epistemológica em que resultados em um campo afetam diretamente a constituição do outro. Nesse sentido é que a definição de uma posição específica de diferença epistemológica entre os meios pode mostrar uma nova faceta nos conteúdos sobre cognição musical.

“O fato de falar da música como linguagem não significa de modo algum afirmar que ela é linguagem, mas ao fazer isso se mostra apenas um enfoque em que a música pode ser considerada. Mais precisamente: ao fazer referência à linguagem, mostra-se que a música pode ser considerada a partir de uma das múltiplas perspectivas que estão implícitas na noção de linguagem. Desta noção fundamental de fato fazem parte numerosos caracteres, e cada um deles pode constituir um motivo para a determinação de um ponto de vista de onde olhar para a música” (PIANA 2001; grifos do autor).

Mas a noção de linguagem (e de Lingüística) que parece atuar em cognição musical, na forma como está sendo apresentada aqui, corresponde em geral a apenas algumas das facetas implicadas nos fenômenos lingüísticos. A linguagem (e seu funcionamento) traz conseqüências funcionais e epistemológicas profundas, na medida em que ela (a linguagem, a Lingüística, ou de modo mais específico as instâncias pragmático-enunciativas) pode ser tomada de várias formas como um novo paradigma, alternativo, para a constituição dos processos cognitivos humanos; através da atividade “*linguageira*” (AUROUX 1994) dos fenômenos lingüísticos é que seria possível “regular” categoricamente e simbolicamente o processamento cognitivo, desenvolver um sistema formal e lógico de pensamento, interagir com o que está (com os que estão) em seu ambiente cognitivo ou abstrato, e participar de seu ambiente e sua sociedade como um todo. Nesse caso, a linguagem-estrutura ou linguagem-mecanismo, própria de uma abordagem cognitivista em relação à Lingüística, pode ser confrontada com a idéia de uma linguagem-atividade de caráter dialógico (BAKHTIN, VOLOSHINOV 1930), construcional (VYGOTSKY 1932), enunciativo (DUCROT 1972), histórico (FOUCAULT 1977; FOUCAULT 1971), social (SHOTTER 1996) e principalmente discursivo (MAINGUENEAU 1984; HENRY 1990 — ver **Capítulo II**). A metáfora musical poderia ser vista assim como uma relação entre os fenômenos musicais e seu substrato descritivo, valorativo ou simplesmente ideológico (ver **Capítulo VII**).

“As atividades humanas que demandam ações reguladoras lingüísticas e cognitivas — refeitas a cada instância discursiva — só podem ser apreendidas numa região de indeterminação e fluidez

que confere à sistematicidade do lingüístico (a língua) e do cognitivo (as operações mentais) um equilíbrio apenas provisório e contingente, porque histórico” (MORATO 1998).

Parece ser principalmente uma neurolingüística de cunho enunciativo-discursivo (ou pragmático-discursivo — COUDRY 1988; MORATO 1995; MORATO 1998; MORATO 1999), apoiada em teorias lingüísticas (e não neuropsicológicas) do funcionamento da linguagem, que pode servir como *locus* lingüístico de onde discutir este novo paradigma, aprofundando as relações possíveis entre processos cognitivos e a linguagem como constituinte da própria subjetividade, e a partir daí como meio gerador do sentido mental e cognitivo (ver **Capítulo VI**).

Por outro lado, a valorização de características discursivas na constituição da atividade lingüística pode servir de base para mais uma distinção (um paradigma) possível entre música e linguagem no interior da literatura sobre cognição musical; parece necessário aceitar que uma “verdade” objetiva e inalienável sobre a música talvez seja algo fora do alcance, afinal, pela própria constituição fluida e ideológica da linguagem (BAKHTIN, VOLOSHINOV 1930) e mesmo do paradigma científico (PÊCHEUX 1975). A relativização discursiva de toda a produção científica sobre cognição musical poderia motivar assim uma conceituação do discurso sobre música em cognição musical, o que não deixa de estabelecer uma relação entre a música (um objeto de conhecimento) e a linguagem (sua tradução em termos abstratos, lógicos ou simplesmente ideológicos — ver **Capítulo VII**).

“Mas será possível nos expressarmos desta forma, falando de um risco deste tipo, sem pressupor dogmaticamente uma essência da música? É possível. Aliás, é possível fazê-lo justamente porque, como foi comprovado, não existe uma essência da música” (PIANA 2001; grifo do autor).

Todas estas possibilidades são, por si só, suficientemente complexas e profundas para não poderem ser estudadas em particular no presente trabalho, e aqui só será possível indicar os novos (e também os antagônicos) caminhos que possam ser trilhados em direções como estas. Acima de tudo, o objetivo primordial nos capítulos subseqüentes (**Capítulos IV-VI**) será o de conseguir pelo menos apontar para o funcionamento de uma metáfora musical no interior da literatura sobre cognição musical.

Ao mesmo tempo, uma abordagem interdisciplinar a partir da Linguística — na medida em que se desvencilha de uma mera instrumentalidade e passa a poder fornecer uma nova posição epistemológica em pesquisa musical — deverá obrigatoriamente apresentar suas próprias conseqüências. Uma conceituação epistemológica da metáfora musical deve passar necessariamente por uma conceituação do próprio objeto lingüístico, em sua relação com uma anterioridade pré-lingüística, pré-sígnica, ou simplesmente musical. O que poderá se deduzir a respeito da linguagem nestas circunstâncias? Se compete à Linguística, como objetivo científico e disciplinar, a “*definição de si própria e de seu objeto de estudo*”, o que poderá ocorrer quando confrontada diretamente, de maneira distintiva, com esta atividade fugidia e encantatória, a música? Enfim, se é possível distinguir um “discurso do cognitivo” (um discurso dedutível de abordagens cognitivistas, focado criticamente, entre outros, por uma neurolingüística enunciativo-discursiva), até que ponto, sob quais circunstâncias, ele poderia vir a ser aplicável a todos os fenômenos musicais, ou mesmo “cognitivos”?