

## VII. CONCLUSÕES

*“Ela (a música) não nos confiava nem o tempo nem o eterno, mas produzia o movimento; ela não afirmava nem o vivido nem o conceito, mas constituía o acto de razão sensível”*

*DELEUZE (ao evocar François Châtelet)<sup>300</sup>*

Após o longo caminho percorrido no presente trabalho, creio ter convenientemente apresentado, enfim, as principais teorias e questões envolvendo a cognição musical (ou pelo menos uma parte significativa e coerente). E também, em qualquer relação possível (ou atualmente apresentável) entre música e linguagem (Música e Lingüística) em seus estudos, a pertinência da noção de metáfora musical: como ocorrência de uma ambigüidade entre a teoria musical estabelecida e os fenômenos musicais como um todo, assim como ocorrência de pesquisas musicais a partir de termos e metodologias lingüísticas — autorizando também, ao que tudo indica, a eliciação de uma “metáfora lingüística” no seio de estudos musicais, hipótese já levantada no **Capítulo I**.

Afinal, puderam ser diretamente apontadas manifestações ambíguas entre música e sistemas musicais, ou entre música e sistemas lingüísticos, em “campos” similares de conhecimento (com “semelhanças de família”) que procurei isolar em cada capítulo, de forma a tornar mais claras as questões específicas envolvidas. Nos vários tipos de postulações teóricas e pesquisas empíricas, foi possível pontuar exemplos definidos: em um fenomenalismo (ex. BORETZ 1969; RAHN 1979B), na postulação de sistemas propriamente semiológicos (ou estruturalistas — SUNDBERG, LINDBLOM 1976; MARTIN 1972; LERDAHL, JACKENDOFF 1983; NARMOUR 1991), na equiparação entre um ouvinte “ideal”, de caráter teórico, e um foneticista (cf. REPP 1991; SLAWSON 1991; RISCHER 1991 — ver **Capítulo IV**); na importância dada às regras como instâncias musicais, em uma inteligência artificial aplicada à música (YAKO 1997; DESAIN, HONING 1999), ou numa representação “sonológica” (LASKE 1980) ou “subsimbólica” (LEMAN 1985; SCARBOROUGH, MILLER, JONES 1989) dos fenômenos musicais (ver **Capítulo V**); nos estudos sobre afasias, e sua relação com amusias (DALLA-BELLA, PERETZ 1999) ou com

---

<sup>300</sup> APUD CARMELO (S.D.)

manifestações musicais (BELIN ET ALL. 1996), em pesquisas neurocognitivas envolvendo EEGs (BESSON 1999; TERVANIEMI 1999), PETs (HALPERN, ZATORRE 1999), ou mesmo uma motricidade cognitiva de caráter especificamente musical (FRIBERG 1997; GABRIELSSON 2000), compartilhada com a linguagem (SUNDBERG 1983) ou envolvendo problemas lingüísticos, como as emoções (CLYNES 1995) ou manifestações metafóricas (ZBIKOWSKI 1998 — ver **Capítulo VI**); para citar apenas alguns dos exemplos indicados nos capítulos anteriores.

Embora estes dados possam ser considerados relevantes, dentro dos objetivos propostos no presente trabalho, é claro que não se pode prescrever um caráter totalizante para o conteúdo descrito até aqui. As pesquisas envolvidas com problemas da cognição musical, como já expus na **Introdução**, envolvem um volume de material que dificilmente pode ser abarcado numa só obra, por um só articulador. Levando em conta as limitações metodológicas e de gênero (dissertação) apropriadas, tiveram de ser postergados pelo menos dois campos fundamentais de conhecimento nos quais florescem pesquisas relacionáveis à cognição musical; e seria conveniente então, ao menos, uma apresentação ainda que (drasticamente) resumida, que possibilite já indicar possíveis caminhos futuros de desenvolvimento, ou ao menos um restrito aos objetivos do presente trabalho.

Assim, e talvez num sentido paradoxal, seria possível por exemplo, em algumas linhas de pesquisa, a afirmação de uma anterioridade ou “primariedade” da música em relação à linguagem, em termos de generalidade de processamento, de origens de desenvolvimento, de representatividade ou participação constitutiva em processos mentais superiores; a linguagem, nesse caso, poderia mesmo ser encarada, em diversas situações, “*como um tipo de música*” (“*as a kind of music*” — VANECHOUTTE, SKOYLES 1998). De fato, essa parece ser a posição de muitos trabalhos numa faceta da cognição musical intimamente relacionada a implicações das afirmações contidas no último parágrafo, a saber, a relação entre música e o que se poderia chamar de desenvolvimento humano, tanto em um nível filogenético (na evolução biológica da espécie humana) quanto em um nível ontogenético (no desenvolvimento infantil). O conteúdo situacional de tais pesquisas, entre outras questões, abarca em maior ou menor grau uma idéia de isomorfismo entre ontogênese e filogênese (ZURCHER 1996; CROSS, ZUBROW, COWAN 2002; etc.): aos diferentes estágios de desenvolvimento cognitivo delimitáveis na evolução da espécie humana corresponderiam diferentes estágios de maturação intelectual infantil ou humana, de forma que estudos em um campo levariam inevitavelmente a conclusões em outro. A idéia que geralmente se sobressai é a de uma musicalidade disseminada de forma “*multimodal*” (CROSS 1999B) nos processos cognitivos os mais primários (numa conceituação similar à do *sinergismo*, apresentada no **Capítulo VI**), e cuja participação nestes processos seria determinante no desenvolvimento de capacidades cognitivas mais específicas (mais “*superiores*”) como a linguagem, a interação social, o pensamento abstrato (como no caso do *efeito Mozart*, de desenvolvimento de habilidades matemáticas e geométricas de crianças depois de exposição sistemática à audição de obras de Mozart: RAUSHER, SHAWN, KY 1994; NANTAIS, SCHELLENBERG 1999), e, é claro, a música, como

a atividade de caráter social e artístico aceitos entre todos nós. Em concepções filogenéticas de desenvolvimento, esta musicalidade é apresentada como situada na base de atividades lúdicas e de formação de uma consciência de grupo (como na comunicação animal), o que permitiria o uso da expressão “*primatas musicais*” (“*musical primates*” — VANECHOUTTE, SKOYLES 1998) aplicada aos seres humanos. Pontua-se também que mesmo a fisiologia necessária à produção de linguagem verbal seria condição necessária ao surgimento da linguagem, situando-a como originária do aparato para a comunicação animal (LIEBERMAN ET ALL. 1972).

Na inter-relação específica entre desenvolvimento cognitivo (infantil) e a linguagem verbal e seus elementos — questão disseminada, na Lingüística, em estudos sobre Aquisição da Linguagem — tais idéias são transpostas principalmente nas questões relativas à entonação infantil e especialmente pré-lingüística, identificada em uma respeitável quantidade de trabalhos sobre o assunto como *vocalizações primitivas* (ALBANO 1990) ou *balbucio* (e *balbucio tardio* — SCARPA 2000). O termo inglês correspondente, usado em várias referências, parece ser *babbling* (ex. DE BOYSSON-BARDIES, HALLE, SAGART, DURAND 1989). Estudos relacionam cognitivamente a entonação pré-lingüística à música, na formação de uma capacidade cognitiva de controle vocal; a fala “infantilizada” adotada por adultos quando se dirigem a bebês — o termo inglês que parece defini-la é *motherese* — seria justamente a tentativa de deixar os elementos entonacionais citados acima mais proeminentes, tornando a fala assim mais musical. Acepções como estas podem ser encontradas como disseminadas na literatura acerca da relação entre música e ontogênese, ligadas, entre outras, a pesquisas interculturais (UNYK ET ALL. 1992), lingüísticas (FERNALD, SIMON 1984) ou propriamente musicais (PAPOUSEK M. 1996); o sentido inatista e universalista de tais pesquisas se revela na definição de “universalidades interculturais” (“*cross-cultural universalities*” — CROSS 1999B) não só nas capacidades de discriminação musical (TREHUB 1991), mas também em uma “predisposição” para o interesse em manifestações musicais; nesse sentido, a música (ou mais propriamente a musicalidade — e esta dicotomia, ou sua ausência, parecem ser uma questão crucial no campo da ontogênese de uma cognição musical) poderia representar também um princípio de intersubjetividade primária, que permitiria a “*comunhão de estados emocionais*” (“*sharing of emotional states*”) entre o adulto e a criança (TREVARTHEN 1980). Vale dizer, toda esta problemática (ontogênese X filogênese, capacidades fonéticas e vocais, subjetividade primária, formação da linguagem e do pensamento) tende a ser bastante enriquecida e controvertida com a possibilidade de oposição aos dados oriundos da própria Aquisição Da Linguagem, especialmente uma que acate, como questões “lingüísticas”, elementos externos à definição estruturalista, saussuriana, da linguagem como língua, como a prosódia (SCARPA 1999), uma subjetividade (GOPNIK 1993) ou uma auto-organização de emergência das estruturas lingüísticas (como, sob certos aspectos, é defendido na noção de uma linguagem desenvolvida “*tocando de ouvido*”, estruturando de forma “natural”, a partir da fala, as capacidades

fônicas e comunicativas — ALBANO 1990) ou ainda o desenvolvimento cognitivo como um todo (e os autores clássicos neste sentido são PIAGET 1973; VYGOSTKY 1934).

*“It can be postulated that one function of such precursors of musical capacity is to facilitate processes of representational redescription [(KARMILOFF-SMITH 1992)], to provide non-goal-directed means of integrating information and exercising competences across modalities and domains. These precursors of musical capacity are characterisable as undirected play, as the exercise of spatio-temporal movement sequences that are not directed towards overt ends, as the repetition and variation of sets of sounds and movements associable with, but not directly interpretable as, acts and signs of communication and intentionality. The precursors of music become adapted to the structures and functions of the music of the child's culture in the course of her development (see PAPOUSEK M. 1996), and can come to play a significant role in the child's interactions with and accommodations to the vicissitudes of ‘being-in-the-world’ as a member of her culture”<sup>301</sup> (CROSS 1999B). “De início, a fala não é senão uma das condutas tocadas de ouvido pela subjetividade encantada com a descoberta do simbólico. Ao lado das proto-palavras e das formas foneticamente consistentes, a criança a presença toda uma gama de ações simbólicas tocadas de ouvido, manifestadas através de gestos, jogos e imitações. [...] É por isso que um interesse subjetivo pela forma lingüística é fundamental para deslanchar a aquisição da linguagem, [...] mas não para seu desenvolvimento posterior” (ALBANO 1990).*

Outro universo possível do conhecimento com contribuições importantes para uma cognição musical, principalmente por uma posição diametralmente oposta, em termos epistemológicos, a muito do paradigma cognitivista, parece ocupar a assim chamada Etnomusicologia cognitiva. Dados seus métodos e princípios oriundos da antropologia e das Ciências Sociais, entre outras, a etnomusicologia vê a definição de sistemas musicais (cognitivos ou não) muito mais culturalmente, socialmente e ideologicamente constituídos do que modelados de acordo com teorias computacionais, semióticas e biológicas (corticais — MOISALA 1993). Estudos relacionados a este campo podem até citar princípios condizentes com o paradigma principal do "cognitivo" musical visto até aqui, como a adequação à psicologia da Gestalt (WEGNER 1993) ou a modelos de cognição musical baseados em teorias musicais, como o de Lerdahl & Jackendoff — principalmente nos resultados de análises específicas de gêneros

---

<sup>301</sup> “É possível postular-se que uma função de precursores da capacidade musical como estes seja a de facilitar processos de redescrição representacional [(KARMILOFF-SMITH 1992)], fornecer meios não-direcionados repvamente de integração de informações, e exercitar competências por entre modalidades e domínios. Estes precursores da capacidade musical são caracterizáveis como brincadeiras (sic) indiretas, como o exercício de seqüências de movimentos espaço-temporais que não estão direcionados a fins específicos, como a repetição e variação de conjuntos de sons e movimentos associados a, mas não diretamente interpretáveis como, atos e signos de comunicação e intencionalidade. Os precursores tornaram-se adaptados ‘as estruturas e funções da música das culturas infantis, no decorrer de seu desenvolvimento (cf. PAPOUSEK M. 1996), e podem vir a desempenhar um importante papel nas interações da criança e nas acomodações necessárias a um ‘existir-no-mundo’ como membro de uma cultura”.

musicais étnicos (BECKER, BECKER 1979; KRUMHANSL, TOIVANEN, EEROLA, TOIVAINEN, JARVINEN, LOUHIVUORI 2000). Mas “o conhecimento musical não poderia ser limitado à cognição musical” (“*musical knowledge cannot be equated with music cognition*” — KIPPEN 1992); tal conhecimento estaria baseado não só em possibilidades estruturais e corticais (dedutíveis das abordagens cognitivistas), mas principalmente em todo um universo cultural implícito próprio, uma “*construção social da realidade*” (“*[a] social construction of reality*” — DAVIDSON, TORFF 1992), ligada a uma tradição social e histórica própria da cultura onde está inserida.

Assim, é toda uma inter-relação, e principalmente uma pré-determinação (um pré-concebido), entre um arcabouço cultural (social) e os fenômenos musicais, o que parece aflorar da metodologia e do substrato teórico em diversas abordagens da etnomusicologia. Na comparação direta de diferenças culturais em acepções musicais (AGAWU 1995A) ou em conceitos relacionadas ao fenômeno musical, (como por exemplo o tempo — MERRIAM 1990). Nos estudos semiológicos (NATTIEZ 1990) ou epistemológicos (SEEGER 1977A) ligados à área e a seus postulados (“*all music is structurally, as well as functionally, folk music*” — BLACKING 1973). Em estudos relacionando estruturas e gêneros musicais com esquemas corporais dados culturalmente ou com a própria constituição dos instrumentos musicais, relativizando assim a postulação de um esquema corporal “universal” funcionando na cognição ou em música (BLACKING 1992; BAILY 1995; BAILY, DRIVER 1992; etc.). Em considerações antropológicas sobre estados e práticas rituais, diferenciados de um estado cognitivo “geral” ou “normal” do sujeito das pesquisas cognitivistas, como no transe religioso (ROUGET 1985; LAUGHLIN S.D.). No sentido interlocutivo, inter-determinado, de constituição dos objetos musicais (ou ao menos em alguns situações — FRANÇA 2001). Finalmente, na crítica à validade supracultural de elementos musicais, como a tonalidade (HOPKINS 1982, sobre o trabalho de KRUMHANSL 1990) — e, por extensão, a muito da sistemática e metodologia de experimentos de laboratório ligados ao paradigma principal do “cognitivo” em música (VAUGHN 1992).

*“The fact that these complex musical phenomena are unlikely to be present in the consciousnesses of ordinary listeners — who may nevertheless enjoy music — makes it difficult to relate the findings of musical analysis to the musical experiences of the ‘averagely educated’ but musically untrained listener (except that one can simply assert that the perceptions of music analysts and the perceptions of such untrained listeners will be different). Further to this last point, some of the empirical findings of the cognitive science in respect of musical perception seem to indicate that little qualitative difference may exist between the perceptions of musically untrained, and highly musically educated, listeners”. [...] “This is probably because they have been developed and tested almost entirely on tonal music — the dominant music of Western culture. And culture is something about which theories in the domain of artificial intelligence —*

*indeed, theories within cognitive science — have not had much to say until very recently*<sup>302</sup> (CROSS 1998A; grifo do autor).

Ao mesmo tempo, tanto o papel importante da linguagem na formação e no funcionamento das estruturas culturais quanto sua relação com os processos cognitivos — suas implicações como atividade estruturada mas também estruturante dos processos cognitivos (cf. MORATO 1996), como nas abordagens pragmático-discursivas apresentadas no **Capítulo II** — também leva a considerar todo o problema etnocultural como também da ordem do "discursivo". Assim, pode-se indicar que um "discurso sobre música" específico, em suma, é o que estaria em jogo em qualquer descrição seja teórica, seja cognitiva, seja "fenomenológica" ou mesmo mitológica (ELIADE 1963) sobre música, cercado com palavras a validade, o funcionamento e a prescrição dos fenômenos musicais. O que abre, certamente, mais formas de relacionamento entre música e linguagem, apresentando a Lingüística como poderosa ferramenta de análise discursiva de textos (ou discursos: mitos, diálogos, lições etc.) sobre música (AGAWU 1995B; FELD 1984A; LYBARGER 2000) ou da relação entre conteúdos ou comportamentos musicais, lingüísticos ou simplesmente culturais (SEEGER 1977C; POWERS 1980; BAGHEMIL 1988). Uma visão "discursiva" da formação de conceitos em música, que pode voltar-se ao conteúdo em cognição musical, à metodologia científica ou mesmo àquela da própria prática etnológica, reversível em grande parte a uma visão, afinal, etnocêntrica.

*"[Para os etnometodólogos], como se pode observar nos trabalhos de GARFINKEL, SACKS (1970), a dimensão da atividade ou ação social [...] consistem à gérer l'espace et la répartition des corps dans l'espace, gérer la paix sociale dans la fonction d'attente et de prévention de la violence qui pourrait surgir dans le quotidien dans l'appropriation d'un espace que les acteurs sociaux doivent nécessairement habiter ensemble"*<sup>303</sup> (RAMOGNINO 1999)" (MORATO 2001).

---

<sup>302</sup> "O fato de que estes complexos fenômenos musicais são [(como quer PINKER 1997)] uma presença indesejável na consciência dos ouvintes comuns — que podem no entanto apreciar música — torna difícil relacionar as descobertas da análise musical às experiências musicais dos ouvintes 'passavelmente educados' mas musicalmente não-treinados (a não se que se possa simplesmente aceitar que a percepção dos analistas musicais e a percepção dos ouvintes destreinados possam ser diferentes). Relacionadas a isto, algumas das descobertas empíricas da ciência cognitiva com respeito à percepção musical parecem indicar que existem poucas diferenças qualitativas entre a percepção de ouvintes musicalmente destreinados e ouvintes altamente treinados musicalmente". [...] "Isto ocorre provavelmente porque elas foram desenvolvidas e testadas quase que exclusivamente no domínio da música tonal — a música dominante da cultura ocidental. E cultura é algo a respeito do qual as teorias no domínio da inteligência artificial — de fato, no domínio das ciências cognitivas — não tem muito a dizer até a bem pouco tempo".

<sup>303</sup> "[...] consistem em gerir o espaço e a repartição dos corpos no espaço, gerir a paz social na função de observação e de prevenção da violência que possa surgir no cotidiano, na apropriação de um espaço no qual os atores sociais devem necessariamente conviver juntos".

Independentemente de uma apresentação mais adequada destes últimos pontos, talvez a direção primordial que deve permanecer ao final do presente trabalho seja a simples possibilidade de uma abordagem discursiva (ou pragmático-discursiva, se preferir-se) para as questões em cognição musical. E devo primeiro, portanto, envolver necessariamente uma visão crítica do próprio empreendimento executado, de preferência indicando peculiaridades tanto discursivas quanto epistemológicas em um sentido mais amplo.

Em primeiro lugar, o caminho textual percorrido aqui, entre as diferentes manifestações possíveis de um paradigma cognitivo para os fenômenos musicais, apresentou-se sempre como um “movimento” contínuo, a partir de uma formulação conceitual anterior, pré-dada (de caráter acima de tudo filosófico, epistemológico), passando pela apresentação dos modelos de cognição musical propriamente ditos, até a possibilidade de uma abordagem mais ampliada, de um lugar mais distante e amplo, ou seja, como um problema epistemológico, de formulação de conhecimento — o que permite aproximar os possíveis caminhos da cognição musical à própria motivação e estrutura do presente trabalho como um todo (indicada na **Introdução**), e também à própria possibilidade de apresentação da metáfora musical como uma questão de fundo em uma epistemologia musical (**Capítulo I**). Uma tal abordagem pode ser apresentada, então, como mais aberta à influência contextual, instancial ou “ecológica”, não só nos fenômenos musicais, mas também (conseqüência metodológica natural) em todo paradigma propriamente cognitivo. Uma abordagem voltada ao corpo (não redutível a uma “máquina” formal, gestáltica ou biológica, característica da dualidade cartesiana entre corpo/mente), às práticas musicais concretas (para além de qualquer universalismo irrestrito), ao fenomenológico, ao metafórico, ao cultural, ao ideológico (e discursivo), em suma, a uma posição em “primeira pessoa” frente às questões envolvidas.

*“Muitas vezes, tanto a forma quanto o informe, na opinião deles, parecem dados imediatos da consciência que eles não chegam a captar nem no seu devir individual como momentos de um desenvolvimento psicológico, nem na sua evolução social como produtos de uma linguagem transitória fixada por instituições que tendem a fazê-lo parecer como ‘natural’ até o dia em que o mesmo é substituído por uma nova linguagem geradora de ‘formas’ desconhecidas que, um século antes, teriam passado como informes. [...] O elemento não é simples senão na medida em que é erradicado do conjunto do conjunto do qual ele faz parte e no qual é revestido de propriedades específicas, e o que se chama de dado é, na realidade, constituído a partir de uma esfera objetiva que é necessário conhecer (aquela das obras, e da técnicas que estas pressupõem), antes de investigar o conteúdo da consciência” (FRANCÉS 1958 apud PIANA 2001).*

Neste sentido, um princípio metodológico importante dentro da definição de um “discurso da cognição musical” pode ser indicado na forma como foi tomada a bibliografia pertinente, em sua materialidade, como dados concretos de pesquisa, mais do que propriamente seu conteúdo científico objetivo: as indicações bibliográficas em suas aparições na literatura pertinente, suas inter-relações e

inter-exclusões. O que determinou em grande parte o formato das citações e indicações bibliográficas utilizado, e permitiu um uso mais livre de “citações de citações” (apud) que, se não trazem um conteúdo concreto, de algo efetivamente dito (escrito), ampliam as possibilidades de comparação relacional entre elas. Graças a isto, a bibliografia utilizada pode vir a tornar-se, automaticamente, um banco de dados a respeito talvez não do que se fala em cognição musical, mas sobre quem fala, onde, quando; esta operabilidade possibilitou não só a maior parte das análises críticas empreendidas no material abordado, mas abre campo para outras possíveis formas de análise e inter-relação.

Estas afirmações também se aplicam ao significativo número de citações literais dos textos pertinentes, colocadas também não tanto no espírito de prova factual, ou de adequação disciplinar (como pode-se afirmar que seja sua função regular na tradição acadêmica), mas simplesmente como dados de pesquisa inter-relacionáveis. De certa forma, as citações literais formam um *corpus*, uma fonte de estudo comparativo, de funcionamento independente do conteúdo próprio do presente trabalho; de certa forma, os conteúdos associados à literatura sobre cognição musical “afloram” das citações, a partir da forma como estão arranjadas e concatenadas, criando uma nova possibilidade de operabilidade do próprio texto do presente trabalho; de certa forma, é como se a descrição das questões em cognição musical fosse substituível pela simples concatenação das citações adequadas, deixando que os “dados” falem por si só (como em qualquer tradição empírica da ciência).

Por outro lado, a discussão desenvolvida aqui, desde o princípio, não se limitou a um área específica do conhecimento científico ou acadêmico, mas sempre assumiu uma postura interdisciplinar por natureza, mais do que por conveniência metodológica ou empírica. Ou seja, uma relação epistemológica, afinal, entre disciplinas do conhecimento. De fato, as profundas tendências interdisciplinares em muitos os caminhos científicos atuais podem ser apresentadas como aspirações de fundo epistemológico, de revisão dos limites e da estrutura do conhecimento humano (cf. **“Ciência nova”**, FOLHA DE SÃO PAULO 2002). Levando em conta então os interesses relevantes que o presente trabalho possa suscitar para diferentes objetos diversos — a música, certamente, mas também a cognição, a linguagem, áreas relacionadas a modelos cognitivos específicos apresentados (ex. semiótica, matemática, ciência da computação, medicina, educação etc.), foi conveniente então limitar ao máximo exigências de caráter técnico, restrito a determinados campos (seja em música, seja em linguagem, em cognição etc.), acentuando ainda mais o caráter teórico e multifacetado das questões envolvidas.

E talvez o mais interessante seja considerar que a validade do empreendimento enquanto “apresentação” descritível do problema também influi na possível validade do próprio trabalho como um todo; ou seja, que uma apresentação coerente, bem delimitada e produtiva, não possa funcionar apenas como uma descrição introdutória de um campo já dado per se (ou seja, em um possível valor “pedagógico”), mas represente também como que um “caminho possível” dentro do vasto universo das questões relativas à cognição musical, revelando um “discurso possível”.



O conhecimento humano depende das palavras que o formulem, o discurso instituído tem implicações cognitivas (e também dentro do paradigma científico), a linguagem molda o pensamento humano não só em termos de sua operabilidade mas também em termos de sua direcionalidade. São afirmações importantes em qualquer discussão sobre a cognição humana, e, tal como apresentado anteriormente (**Capítulo VI**), são condizentes com o arcabouço teórico assumido, em última análise, em uma perspectiva neurolingüística, ou ao menos a apresentada aqui como de orientação pragmático-discursiva (ou enunciativo-discursiva) — ou seja, uma neurolingüística interessada em um ponto de vista lingüístico para as relações entre linguagem e cognição, especialmente as relações inter-constitutivas, de significação e de sentido. Se é possível apontar implicações do presente trabalho no campo específico da Lingüística — para além de uma “inflação pan-lingüística” de um método estruturalista, por si só já bastante dilapidado e relativizado atualmente —, seria na vigorosa possibilidade de consideração desta neurolingüística, em todas suas possíveis implicações, como uma nova epistemologia: uma epistemologia que possa ultrapassar a dualidade cartesiana não apenas através da valorização de uma constituição interna inerente (como no papel de uma subjetividade, nas perspectivas fenomenológicas), mas também (e principalmente) em um processo de formação com origens externas, através da linguagem (e dos discursos); uma epistemologia que tenha condições (conceituais, metodológicas e implicacionais) de discernir direções ambíguas, contrárias, conjuntas ou inter-excludentes, nos caminhos entre a cognição e a linguagem (ou o discurso!) dentro das práticas humanas; enfim, uma epistemologia que possa finalmente aceitar uma constituição discursiva (pré-dada, subjetiva, delimitável através de um “externo” a ela mesma) dentro de sua própria formulação, e com isso, aceitar também uma transitoriedade, uma incompletude, e (por que não?) uma ética como necessariamente permeando (no caso) os estudos acerca da cognição e do pensamento humanos — o que parece estar muitas vezes fora de alcance do atual paradigma cognitivista (e científico).

*“Quem interpela socioculturalmente os fatos de linguagem depara-se ainda com o caráter ético que a envolve. Depara-se sobretudo com um páthos ligado de maneira irredutível e subversiva à linguagem.[...] O homem (pós) moderno ainda não dirimiu um problema filosófico que faz a linguagem ser ao mesmo tempo revelação e veneno, espetáculo e sombra, objetivação e desequilíbrio” (MORATO 2000B).*

## Música, subjetividade, discurso

O que se pode dizer, no entanto, é que parecem estar muito mais longínquas as condições que possibilitariam, por exemplo, transformar a cognição musical, digamos, numa nova filosofia da música — algo que no entanto seus autores parecem antever em seu decurso histórico (cf. REYBROUCK 1989; LEMAN 1999A; etc.). Atualmente, ela parece em geral estar colocada de forma a

atender necessidades explicativas (cognitivas) das práticas musicais corriqueiras. Com isto, o mínimo a se apontar a respeito do atual “estado de arte” da cognição musical é o quanto ela se ressentida de um paradigma fechado em si mesmo, que não leva em conta a multiplicidade, talvez não das atividades e estados humanos (e musicais!), mas de suas formas e inter-relações de estudo e conceituação: certamente a semiótica, a psicanálise (ou várias outras formulações psicológicas: psicologia social etc.), a sociologia (ou as ciências humanas de forma geral: a antropologia, a história etc.), a acústica (e a ambientação sonora), ou já no terreno musical, as filosofias da música, a musicoterapia, a síntese (computacional) de sons ou mesmo a organologia (estudo dos instrumentos musicais), são todos temas e campos (entre outros) que poderiam contribuir, muito mais do que no momento aparentam fazer, para o desenvolvimento desta corrente científica, que parece se comprazer a limitar-se conceitualmente a um prolongamento da atual teoria musical (e seus temas recorrentes: análise e composição, estética, psicologia das emoções, expressividade etc.).

*“Aesthetic claim 2: the best music arises from an alliance of a compositional grammar with the listener grammar”<sup>304</sup> (LERDAHL 1989).*

Ao aparentemente aceitar o encargo de demonstrar cabalmente que a música “precisa” dos sons, de sua manifestação sonora ou sensível (auditiva), a cognição musical se imiscui de aceitar também tudo o que possa rodeá-los, antecipar-se a eles ou ser implicado por eles.

*“Human experience is beginning to be conceived of in increasingly rich and complex ways in cognitive science; it is beginning to be acknowledged as a complex, embodied, encultured, valenced and ‘ehistoried’ set of social and cognitive processes. [...] Music has to be approached in the same light, rather than being thought of as simply pretty patterns in sound, and as such the study of musical experience can offer much [to cognitive sciences]”<sup>305</sup> (CROSS 1999A). “E tudo isso significa afirmar obviamente que, além do componente estrutural e junto com ele, cabe à música um simbolismo de princípio. Como anteriormente, o objetivo de uma semelhante formulação é ressaltar que a simbolização [...] deve ser encarada como uma possibilidade originária da música,. Uma possibilidade, portanto, que está implícita no próprio fato que os sons em geral [...] são permeados por dinamismos imaginativos. [...] Tudo isso que está como fundamento de configurações e de articulações possíveis dos sons está também como fundamento de possíveis orientações de sentido” (PIANA 2001; grifos do autor).*

---

<sup>304</sup> “Afirmção estética 2: a melhor música surgirá de uma aliança entre uma gramática composicional com uma gramática do ouvinte”.

<sup>305</sup> “A experiência humana está começando a ser concebida de formas cada vez mais ricas e complexas dentro da ciência cognitiva; está começando a ser reconhecida como um conjunto complexo, incorporado, aculturado, valorado e ‘historicizado’ de processos sociais e cognitivos. [...] A música deve ser concebida de uma maneira semelhante, ao invés de ser encarada como simples padrões agradáveis de som, e neste sentido o estudo da experiência musical poderá oferecer muito [às ciências cognitivas]”.

Mas é certo que, acima de tudo, a importância abstraída do tema recorrente no presente trabalho (a metáfora musical), ao poder ser finalmente alçada de uma formulação teórica particular, como de certa forma o fez MORAES (1991), a uma “*necessidade intrínseca do assunto*” (PIANA 2001), parece colocar de maneira peremptória a pertinência da Lingüística como disciplina afim, em cognição musical. Não creio ser o caso de rerepresentar as formas de interdisciplinaridade direta (como modelo metodológico ou epistemológico) pelas quais a cognição musical já se envolve com a Lingüística (já apontadas sucintamente no **Capítulo I**, e detalhadamente no restante do presente trabalho). O caso neste ponto seria então traçar novos limites possíveis de formulações da metáfora musical, que não são, ao que tudo indica, abordados dentro da literatura pertinente em cognição musical: uma relação entre música e fala no campo da prosódia pode ser levada a ampliar-se até um questionamento da própria voz, como anterioridade última (como “*inervação no grito, no choro*” em uma “*descarga primordial de tensão*”, na teoria freudiana — MORAES 1999), ou primariedade de uma subjetividade (o “*grão da voz*”, o indeterminado não só da língua, mas da própria possibilidade de significância — BARTHES 1990), ou ainda como objeto cognitivo concreto, dissociável da fala, da entonação, do canto (cf. BELIN, ZATORRE, LAFAILLE, AHAD, PIKE 2000); a significação musical (auditiva, executada, simbolizada etc.) poderia apresentar diversos níveis psicológicos ou psíquicos (diversas “*articulações*”), que deveriam ser representáveis também cognitivamente; a metáfora musical pode ser também correlacionável à representação escrita, trazendo nessa comparação toda a problemática já existente no campo lingüístico (FERNANDES 1998; MATTE 2001); ela pode, também, surgir de origens as mais insuspeitadas, fornecendo questões para possíveis investigações (especialmente de cunho filosófico, epistemológico, ou correlacional, discursivo):

*“O domínio da langue [em Saussure] é assim constituído por meio de algumas relações observáveis por introspecção ou por meio de algum tipo de análise distribucional, ao passo que o domínio da parole toma corpo a partir de um outro domínio de fatos observáveis, a saber os eventos históricos que são os vários atos comunicativos efetivamente realizados (Saussure utiliza aqui a comparação entre a partitura e sua execução pelo músico)” (PARRET 1988).*

O importante no momento seria frisar que estes possíveis desdobramentos de considerações (ou “*reflexões*”) sobre linguagem e cognição musical, e outros ainda, guardarão características comuns relativamente simples, compartilhadas também por mim no decorrer do presente trabalho: há relações entre música e linguagem, e estas relações permanecem hoje um tanto quanto indiferenciadas ainda; há relações entre linguagem e cognição, que devem levar a uma constituição intersubjetiva e social (discursiva) do pensamento, da racionalidade, da subjetividade.

Mas é necessário também que hipóteses como estas constituam apenas o ainda não-estudado, o não-aquilo, o do qual ainda não se fala, e que surjam, portanto, justamente como meras possibilidades. Embora se possa “apontar” nessa direção, a neurolingüística, por exemplo, não tem

condições atuais de se portar como uma nova epistemologia, ao procurar ater-se aos objetos lingüísticos na sua auto-afirmação como um *locus* no campo das disciplinas do conhecimento. Assim, há uma indicação possível da importância de eventos lingüísticos (ou mais especificamente contextuais, pragmáticos, enunciativos, discursivos, “pós-estruturalistas”) nos funcionamentos cognitivos, em sua construção, sua reconstrução (como no caso da possibilidade de readequação pragmática de afásicos) ou desconstrução (como na análise discursiva, meta-enunciativa); mas esta possibilidade ocupa hoje uma posição de oposição simples, ao invés de abarcamento, das posições cognitivistas, tornando estes dois campos quase que impenetráveis um ao outro (metodologicamente, conceitualmente, em última instância discursivamente, no discurso científico), mais do que relacionáveis entre si (apesar de possíveis formas de confronto direto poderem ser apontadas em MORATO 1995). Uma perspectiva epistemológica terá então o dever de ultrapassar uma oposição “inter-disciplinar”, excludente, para aceitar sua pertinência e sua constituição a partir de e no interior de outros objetos do conhecimento.

E a consideração de um objeto dado como “cognitivo”, a música, não contribui para melhorar esta situação, agravável pela indeterminação essencial de um significado (de um sentido) musical, articulável através da noção de metáfora musical. Neste ponto, já torna-se tarefa múltipla e profunda conseguir discernir e recortar analiticamente o objeto de estudo e seu método, a questão a ser discernida (a cognição musical) de seus pressupostos teóricos (o papel da linguagem na cognição), ou ainda uma relação de disparidade e de inter-delimitação entre música e linguagem, de uma relação de mera continuidade ou subordinação entre elas.

No ato da enunciação a significação é criada dentro de relações de referência ao mundo e ao próprio ato de enunciação; esta perspectiva auto-reflexiva ímpar é o que permite uma distinção já substancial entre fenômenos musicais e fenômenos lingüísticos, assim como, diga-se de passagem, entre fenômenos lingüísticos e os demais processos cognitivos; a linguagem carrega a afirmação e o funcionamento de uma posição, de uma enunciação, em todas as suas instâncias (ver **Capítulo II**). Ora, os fenômenos musicais não se dão substancialmente num diálogo, afora práticas musicais bastante específicas e delimitadas estética e metodologicamente (ex. sessão de improviso). Os fenômenos musicais não se voltam ao mundo, no sentido de nomeá-lo ou operabilizá-lo (contextualizá-lo), eles só se colocam no mundo, como objetos já aguardados e ambientados (a obra, o estilo, a ocasião). Os fenômenos musicais estão sujeitos à manifestações de regras coercitivas, e mesmo os estudos em cognição musical são peremptórios neste sentido; mas elas parecem não ter o caráter de uma função lógica (como pode ser imputado por exemplo às posições sintáticas, especialmente no gerativismo), mas sim de critério valorativo. Ou seja, variando-se o funcionamento das (possíveis) regras lingüísticas, altera-se a significação; em contraste, variando-se as regras musicais, não tem-se mais música (a música determinada, esperada), tem-se a não-música. Na música, a estrutura funcional possível (similar à da linguagem) é dada apenas a partir de um

acontecimento delimitável, valorativo. Na linguagem, isto que eu digo e nomeio é o que é relevante, significável, enunciável. E a música, instaciada mais do que instanciadora, é isto (apontando sem direção definida), que eu não consigo nomear a não ser assim — música; que eu não consigo operar em outros termos — os musicais.

*“O processo de singularidade e de unicidade é a característica da experiência artística, mesmo de um simples ritmo, já que envolve a capacidade de manipular o conflito entre a ‘invariância de certas propriedades e o caráter único de sua formação contextual’ (BAMBERGER 1990)”* (FERNANDES 1998).

Assim, na medida em que a música não pode ter uma referência (um discurso) externa a si, mas apenas dentro do âmbito de valor de seus objetos próprios, a maior parte das postulações de uma descrição especificamente discursiva aos objetos musicais, de delimitação do funcionamento semiótico geral de “signos”, ou “narrativas”, ou “figuras de estilo” etc., passíveis de dentro das manifestações musicais (LIDOV 1987; ECHARD 1995; HATTEN 1997; JAN 2000; etc.), se limitará aos signos musicais já colocados no sistema que os abarca, e terá (mais uma vez) um inelutável valor “metafórico”, de comparação entre estruturas lingüísticas (enunciativas, discursivas) e estruturas musicais — tal como na maior parte dos estudos relacionados a uma determinada semiótica (ou semiologia) já constituída dos objetos musicais (apresentados no **Capítulo IV**) — podendo ser afastadas de uma discussão especificamente cognitiva (constitutiva) da própria possibilidade de uma tal semiótica.

Uma possível exceção, porém, possa talvez ser encontrada numa aplicação das idéias de Bakhtin (ver **Capítulo II**) no campo musical, através da figura de um de seus mais destacados discípulos, o também russo SOLLERTINSKY, que posteriormente tornou-se teórico e crítico musical e teve uma documentada influência, por exemplo, na obra do compositor SHOSTAKOVICH. Mas dados como estes parecem ainda pouco desenvolvidos na literatura pertinente, e estiveram foram do âmbito de alcance do presente trabalho.

*“Sollertinsky was working out his ideas on the application of Bakhtinian terminology to music at exactly the time the [Shostakovich’s] Seventh Symphony was coming into being, when composer and critic were in close and constant dialogue. [...] The contradiction of expected forms, the importing of familiar found objects into unfamiliar surroundings, and of the composer ‘himself’, as a formal device, are some of the ways in which the processes of the 8<sup>th</sup> quartet might be heard and analysed in a Formalist manner”<sup>306</sup> (LINGRAM 2001). “I am happy to supervise*

---

<sup>306</sup> “Sollertinsky estava trabalhando em suas idéias na aplicação da terminologia bakhtiniana à música am mesmo tempo em que a Sétima Sinfonia [de Shostakovich] estava sendo composta, em uma época em que o compositor e o crítico encontravam-se em um diálogo constante e profundo. [...] A contradição de formas esperadas, a importação de objetos familiares em contextos não-familiares, e o compositor ‘ele-mesmo’ encarado como um mecanismo formal, são algumas das formas pelas quais os processos

*projects either explicitly devoted to Bakhtin or his ‘school’ or developing or extending his theories. [...] I would be interested in supervising students who want to apply cultural theory to the study of music, whether popular or classical”<sup>307</sup> (HIRSCHKOP 2001).*

Outra possível formulação de relações subjetivas nos fenômenos musicais (e na cognição musical) é apresentada por LEMAN (1999B) como identificável a uma *hermenêutica* da música como um objeto cultural ou meramente cognitivo; ou seja, como um problema de interpretação. Na opinião de Leman, esta instância de conhecimento dos fenômenos musicais deveria ser dissociada de uma perspectiva propriamente cognitiva, cognitivista; seria uma questão, em última análise, social ou histórica, e não propriamente de constituição mental (cognitiva) dos objetos musicais. Assim, não só as facetas mais sociais, discursivas ou propriamente estéticas dos fenômenos musicais, mas mesmo seu caráter emocional, poderiam ser atribuídos a uma intencionalidade específica, ou a uma relação específica entre o sujeito e o objeto musicais<sup>308</sup>.

*“Hermeneutic semiotics is concerned with the study of subject-object relations and the problem of musical communication in its general cultural sense, both from a sociological as well as aesthetical point of view. It also addresses the more peculiar problem of intentionality and musical consciousness as well as the question how musical signs can become carriers of expressive/emotional qualities”<sup>309</sup> (LEMAN 1999B; grifo do autor).*

Tal como em outros limites de um paradigma cognitivista, a subjetividade poderia finalmente ser apontada mesmo como a “última fronteira” de uma acepção científica ou mesmo objetiva dos fenômenos musicais, uma vez que seu *locus* já não é o do objeto, do material (disposicional), do científico (cognitivo). O simples fato, porém, de se dar numa abordagem “hermenêutica”, filosófica, imanente, já a opõe de maneira primária ao domínio da cognição musical; seria em último caso uma imanência interpretativa primária, “*não-proposicional*”, que parece se aproximar de uma postura

que ocorrem no 8º Quarteto podem ser ouvidos e analisados de uma maneira formalista”. Sobre a função do “autor” na constituição da possibilidade de uma obra musical, ver também SCHATZ (1997).

**307** “Estarei satisfeito em supervisionar projetos explicitamente devotados a Bakhtin ou sua escola, assim como no desenvolvimento e extensão de suas teorias. [...] Estarei interessado também em supervisionar estudantes que queiram aplicar teorias culturais no estudo de música, tanto popular quanto erudita”.

**308** Sobre uma intencionalidade musical, também cf. CROSS 1999B (citação na nota 301).

**309** “A semiótica hermenêutica concerne ao estudo das relações entre sujeito-objeto e do problema da comunicação social em sua acepção cultural geral, de um ponto de vista ao mesmo tempo sociológico e estético. Ela também está apontada para o problema mais peculiar da intencionalidade e da consciência musical, assim como a questão de como os signos musicais podem se tornar portadores de qualidades expressivas/emocionais”.

fenomenológica, indo de encontro à possibilidade teórica de uma relação entre linguagem e música (ou entre música e uma “*atitude proposicional*” cognitiva).

*“Several authors distinguished between a so-called scientific understanding of music and the practical understanding of a concrete musical piece. BENGTTSSON (1973), for example, argued that the general and typical appearances of styles can be understood and explained within the propositional framework of natural language. However, the individual meaning of a particular piece of music cannot be understood in a propositional way. It can only be accessed by means of a proper hermeneutic method. Similar ideas were prevalent in the work of EGGBRECHT (1973) who stated that scientific understanding of music aims at a propositional based insight, while the practical musical understanding has a non-propositional based content that is expressed in sound. Musical concepts and ideas were not considered to be expressible as propositions, but rather as forms of a musical imagination”<sup>310</sup> (LEMAN 1999B).*

Mas é justamente em prerrogativas ligadas a uma “*atitude proposicional*” dos processos cognitivos (já apresentada resumidamente no **Capítulo II**) que podem ser encontradas possibilidades implicacionais profundas, tanto em música, como nos processos cognitivos, numa relação com a linguagem verbal e com uma constitutividade lingüística (incluindo uma subjetiva, pragmática ou discursiva). De fato, as condições de emergência da racionalidade, ou de proposições formalmente lógicas, base de um objetivo funcional para a formulação (cognitivista) dos conceitos de *atitude proposicional* (cognitiva), podem ser apresentadas, como já o foram em FODOR (1982; FODOR 1994), como um sistema de expectativas causais entre os eventos do mundo — ou seja, como um sistema de relações de crença que o indivíduo constitui com suas representações mentais (ver **Capítulo II**).

*“Fodor believes that representations gain their meaning as an intrinsic property by virtue of causal connections with what they represent and that relations with other representations are inconsequential. He does not see intentionality arising from the relations between mental states, a view that he calls ‘functional-role semantics’ ”<sup>311</sup> (MARABLE 1995). “My point is that, even in*

---

<sup>310</sup> “Vários autores distinguem entre uma assim chamada compreensão científica da música e da compreensão prática de uma obra musical. BENGTTSSON (1973), por exemplo, argumenta que as aparições típicas e costumeiras de estilos musicais podem ser entendidas dentro da estrutura proposicional da linguagem natural. Entretanto, o sentido individual de uma peça musical particular não pode ser entendido de uma forma proposicional. Ele só pode ser acessado por meio de um método hermenêutico apropriado. Idéias similares podem ser consideradas como prevaletentes no trabalho de EGGBRECHT (1973), que afirmou que o conhecimento científico da música utiliza-se de um *insight* proposicional, enquanto a compreensão musical prática tem um conteúdo de base não-proposicional que é expressado em som. Conceitos e idéias musicais não são considerados como expressivos como proposições, mas sim como formas de uma imaginação musical”.

<sup>311</sup> “Fodor acredita que as representações recebem seu sentido como uma propriedade intrínseca em virtude de conexões causais com o que eles representam, e suas relações com outras representações são

*the case of public languages, coherence doesn't require a stable relation between the way the terms are used and the way the world is: what it requires is a stable relation between the terms are used and the way the speaker believes the world to be*<sup>312</sup> (FODOR 1975; grifos do autor).

É o que aponta para uma outra forma possível de aproximar conceitualmente um paradigma cognitivista com uma constitutividade inerente à linguagem: a partir daí, pode-se admitir então que mecanismos nomeáveis genericamente como pressuposições possam ser importantes como base cognitiva e também como funcionamento lingüístico, tanto em seu aspecto cognitivo (ex. SPERBER, WILSON 1986) quanto mais propriamente pragmático-discursivo, “implicacional”, de dedução de direções do sentido por entre a linguagem em atividade (GRICE 1967; DUCROT 1972; etc.); de fato, as pressuposições, como mecanismos de antecipação de eventos (lingüísticos ou cognitivos), podem ser dadas como objetos ativos em abordagens interpretativas, enunciativas, neurocognitivas (cf. BARA, TISSARA, ZETTIN 1997) etc. Ora, será este então um conceito idêntico ao da noção de expectância, apresentada como capacidade de previsão de eventos musicais (ou cognitivos) futuros. Mesmo na sua formulação inicial, as expectâncias poderão ser consideradas mesmo, afinal, como formas de funcionamento de “crenças” ou de “pressuposições”: MEYER (1956) apresenta as expectâncias como processos formados sempre através da experiência dada em um determinado sistema cultural ou social, em última instância estilístico. O caráter “cognitivo” da noção pode então ser apontado não numa relação causal de objetos sonoros definidos, mas de acordo com as perspectivas possíveis de interpretação e de resposta a determinados objetos (condicionados socialmente — na escuta, mas também na execução, interpretação, composição etc.), o que poderá coincidir tanto com um conceito (crença) quanto com o outro (pressuposição).

*“For Meyer, styles are learned sets of expectations. Styles provide the norms against which ensuing musical events can be heard by a listener as expected or unexpected. [...] ‘Musical styles are more or less complex systems of sound relationships understood and used in common by a group of individuals’* <sup>313</sup> (HURON S.D.B). *“Belief also probably plays an important role in determining the character of the response. Those who have been taught to believe that musical experience is primarily emotional and who are therefore disposed to respond affectively*

---

inconseqüentes. Ele não vislumbra nenhuma intencionalidade emergindo das relações entre estados mentais, num ponto de vista que ele chama de ‘semântica funcional’ ”.

**312** “O ponto que eu chamo a atenção é que, mesmo no caso de linguagens públicas, a coerência não requer uma relação estável entre o modo que os termos [semânticos] é utilizado e o modo como o mundo é; o que ela requer é uma relação estável o modo que os termos são usados e o modo pelo qual o falante acredita que o mundo seja”.

**313** “Para Meyer, estilos são conjuntos aprendidos de expectâncias. Estilos fornecem as normas contra as quais o fluxo de eventos musicais pode ser captado por um ouvinte como esperado ou inesperado. [...] ‘Os estilos musicais são sistemas mais ou menos complexos de relações sonoras compreendidas e usadas em comum por um grupo de indivíduos’”.



*will probably do so. [...] Those listeners who have learned to understand music in technical terms will tend to make musical processes an object of conscious consideration. This probably accounts for the fact that most trained critics and aestheticians favour the formalist position*<sup>314</sup>. [...] *“The patterns of style are fixed by neither God nor nature but are made, modified, and discarded by musicians. What remains constant is the nature of human responses and the principles of pattern perception, the way in which the mind, operating within the framework of a learned style”*<sup>315</sup> (MEYER 1956 APUD HURON S.D.B).

Assim, se a interpretação, ou a subjetividade, ou mesmo uma intencionalidade, podem ser tomadas como noções pertinentes a uma delimitação epistemológica do musical (incluindo uma perspectiva cognitivista), elas o farão como constituintes de uma possível realidade musical, uma que se dá no âmbito das possibilidades sociais de construção da realidade. Os objetos (ou as manifestações musicais) passam a não ser mais definíveis simplesmente a partir de um mecanismo causal, cognitivo, lógico (ou simplesmente sonoro, auditivo). Eles correspondem a um processo de identificação, valoração e interpretação subjetiva (por sujeitos) de objetos passíveis de serem considerados como musicais, portadores de uma mensagem musical. É um paradigma epistemologicamente bastante diverso da causalidade explicativa buscada nas perspectivas cognitivistas: a ênfase deixa de ser dada no objeto musical, e volta-se ao sujeito; um mecanismo objetivo de percepção passa a ser tomado como um processo de interpretação, e a música deixa de ser uma questão essencialmente de estrutura, e passa a se relacionar meramente com uma posição definida.

*“O antropólogo/etnomusicólogo americano, Steven FELD (1984B), assume que qualquer e toda estrutura sonora é estruturada socialmente no sentido que ela existe através de um meio e de uma construção social e através de algum empenho ou atividade social. Portanto a interpretação é o processo de intuir uma relação entre estruturas, composições, e tipos de mensagens potencialmente relevantes ou interpretáveis. A partir daí a dialética ‘fato’/‘valor’ toma uma nova forma. O que acontece não é mais o som polarizando-se em direção à estrutura ou história na mente humana, mas uma mensagem mais geral e imediata, de circunstância e de contexto*

---

**314** “Provavelmente crenças também fazem um papel importante na determinação do caráter de uma resposta [na escuta musical]. Aqueles que aprenderam a crer que a experiência musical é primariamente emocional e que portanto estão dispostos a responder afetivamente à música, provavelmente o farão. [...] Aqueles ouvintes que aprenderam a compreender a música em termos técnicos tenderão a fazer dos processos musicais um objeto de considerações conscientes. Isto provavelmente corrobora para o fato de que a maioria dos críticos e estetas treinados favorecem uma posição formalista”.

**315** “Os padrões dos estilos não são definidos nem por Deus nem pela natureza, mas são produzidos, modificados e descartados essencialmente pelos músicos. O que permanece constante é a natureza das respostas humanas e os princípios de percepção de padrões, as formas através das quais a mente opera dentro de um arcabouço estilístico apreendido”.

*(contexto no sentido epistemológico de fronteiras do conhecimento). A mensagem imediata comunicada é que os sons e os seus agentes estão contextualizados e contextualizando”* (BÊHAGUE 1995).

Mais que isto, a expectância não perde seu caráter normativo, delimitador do objeto musical, mas é dada numa transformação dos hábitos estilísticos em objetos (em sentidos) musicais determinados, cuja razão de ser é este próprio processo de transformação. Assim, sua abordagem não deve se limitar a seu caráter eminentemente cognitivo, mas também considerar que o fato cognitivo em si só passar a fazer sentido (como manifestação musical) na medida em que é indicado a partir de uma construção imaginária: em primeira instância, de uma interpretação (de uma subjetividade); em última instância de uma ideologia (construção imaginária disponível à interpretação). E assim a questão do musical pode ser finalmente postulada como uma questão de subjetivação, tal como já fora apresentada no presente trabalho como pertinente numa relação entre processos de significação e sua realidade social e humana (ver **Capítulo II**). Subjetivação apresentada no interior do discurso sobre o musical como ligada sempre a um “inefável”, um “indeterminado”, que justamente parece subsistir, para além de qualquer empiricismo, não como o local de onde se fala (ou se sente) a respeito de música, mas de onde a própria música parece nos falar.

*“Na nossa opinião, estaríamos equivocados se, da relutância observada nas configurações cadenciais em se deixar qualificar de acordo com as normas dos atos de fala, deduzíssemos a inadequação da perspectiva de considerá-las como atos elocutórios. Muito pelo contrário, parece-nos [...] que estas configurações na verdade se nos apresentam como impregnadas de um potencial elocutório peculiar — e possivelmente inefável — que não admite outra expressão a não ser aquela da própria música tonal”. [...] “Tudo parece confirmar, portanto, a hipótese de que o universo imaginário e ilusório, no qual se situam os atos de musicar, tenha sua existência exatamente ao nível da ideologia”* (SCHURMANN 1989).

Ao mesmo tempo, as estruturas musicais (tais como as expectâncias) podem ultrapassar um condicionamento a um mecanismo meramente cognitivo (nervoso, automático, lógico), de forma a se afirmarem como normas de constituição discursiva, ou mais propriamente ideológica, dos fenômenos musicais. Ou seja, as instâncias musicais podem passar a ser consideradas como normas de funcionamento de um determinado discurso (de uma determinada formação ideológica), e as manifestações musicais, como adequações subjetivas, ou subjetivadas, de construção de “lugares” possíveis de sua percepção — os sujeitos musicais. A cognição musical, finalmente, pode ser apresentada para além de uma descrição de delimitações empíricas dos objetos (dos fenômenos) musicais, como testemunhas de particularidades processuais de eventos de formação de uma subjetividade musical. Ou seja, não uma cognição da música, mas a cognição de um discurso musical, de um discurso da música.

*“Seguramente uma ‘pragmática musical’ falaria de subjetividade. Mas também (para ser uma ‘pragmática’) de interação e de normas (ou regularidades), ou de ‘regras normativas’ (não descritivas ou disposicionais/atitudinais)” (MORATO 2001). “A arte em geral é sempre ideológica, não apenas no sentido de que possa conter uma mensagem política, mas no sentido de que os seus significados são de fato a representação artística ou musical do extra-estético. A música não só reflete a realidade social mas está implicada na produção desta última. É o que se entende por antropologia musical” (BÉHAGUE 1995).*

E é possível instaurar-se uma nova pertinência da relação entre música e linguagem, para além dos objetos musicais como uma manifestação pré-lingüística de caráter quase “mitológico” (condizente com uma instrumentalidade dos dois campos, característica das abordagens cognitivistas), na figura de sujeitos musicais imbuídos de um determinado funcionamento estilístico, cognitivo, material, ou em suma, em um ato social — o ato musical. Nesse sentido, o programa metodológico de uma sociomusicologia (BÉHAGUE 1995; BECKER 1989; etc.) pode ser considerado como coincidente a este novo paradigma, ao instituir perguntas que fogem do alcance conceitual da atual musicologia cognitiva, e que determinariam uma nova direção epistemológica.

*“Quem (no grupo cultural) faz música ou manipulam sons, e quem pode interpretá-la ou usá-la? Qual o modelo (a prática) de aquisição musical e aprendizagem? Que tipos de estratificação de habilidade e conhecimento existem? Como são sancionados, reconhecidos e mantidos?” [...] “O que quer dizer estar ‘errado’ ou ‘incorreto’, ou de algum modo marginal, do ponto de vista da flexibilidade do código e do seu uso? Quão flexível, arbitrária, elástica ou aberta é a forma musical?” [...] “De que maneira aparecem na estrutura e no comportamento da performance relações sociais competitivas ou cooperativas? Que significados têm essas relações para os músicos executantes e para o público ouvinte? Se for o caso, de que maneira pode a performance atingir objetivos pragmáticos (por exemplo de evocação, de persuasão, de manipulação)?” [...] “Quais são as relações visuais, auditivas e de outros sentidos entre as pessoas e o ambiente? Quais são os mitos e as lendas que constróem a percepção do ambiente?” [...] “Quais são as dimensões ou os fatores do pensamento musical que se verbalizam? Ensinados verbalmente? não verbalmente? É a teoria necessária? Quão separada é a teoria da prática?” (BÉHAGUE 1995).*

O estudo de um discurso em música pode se ampliar de um discurso das “estruturas musicais”, para tomar como pertinentes todas as formas de inter-relação entre um fazer musical (um falar de música, uma experiência musical etc.) e uma constituição imaginária do signo musical, ou do objeto musical. No peso valorativo (constitutivo) dos termos e das proposições envolvidas nesta relação, em todas as instâncias nas quais é possível determinar os indivíduos responsáveis pelo ato musical (quem ou o quê faz música; para quem; onde; quando; quais são os pré-requisitos para que se tenha uma música; questões de valor e julgamento estético etc.). No próprio caráter técnico-

retórico, presente nas formulações de uma metáfora musical entre suas manifestações e sua delimitação teórico-funcional. Na tendência (diria-se tão “universal” quanto as próprias manifestações musicais) de imposição social, ideológica, dos sistemas musicais, como sistemas naturais, dotados de propriedades “inefáveis”, além (ou aquém) de qualquer formulação ou indicação material (concreta), “implícitos”, “metafóricos”, identificados com uma Música “ela-mesma”. E também na possibilidade de estudos delimitados, de “campos discursivos” (MAINGUENEAU 1984) específicos, dentro de um período histórico (ex. o sistema musical chinês; o canto gregoriano; o sistema tonal em várias acepções), de uma sociedade ou de uma relação social (política) (ex. a teoria musical como um processo de constituição de uma classe social, os músicos, ou mesmo como ritual iniciatório, mitológico; os processos de culturalização, produção e consumo dos objetos musicais).

*“Dois séculos de música tonal, numa sociedade cada vez mais dominada pelo poder econômico e político do grande capital industrial, acabaram, no fim do séc. XIX, por consolidar uma situação cultural, onde [...] os músicos, produtores desta arte [(a música)], os quais passam a ser denominados compositores, assumiam o papel de verdadeiros apóstolos, cuja função residia em fornecer a essa burguesia consumidora as suas obras, que haveriam de caracterizar-se como verdadeiras revelações, sempre novas e mais convincentes, no âmbito do universo ideológico musical. Atendendo às necessidade da divisão social do trabalho, estes compositores se ocupavam em produzir apenas os projetos de tais obras, cuja execução ficava a cargo de outros músicos especializados na realização propriamente sonora das mesmas. Estes projetos, sob a forma de partituras, [...] continham agora todas as instruções julgadas necessárias para que o executante — intérprete ou virtuose — pudesse dar testemunho de suas habilidades em dar-lhes vida sonora” (SCHURMANN 1989; grifos do autor).*

E por fim, num movimento reflexivo, será possível delimitar tecnicamente as características discursivas nas atuais proposições sobre cognição musical, elas próprias também tomadas como realizações (enunciados) dadas num contexto social específico, a partir de interesses científicos específicos (cf. HABERMAS 1978), respondendo a questões e conceitualizações específicas a respeito de música. Inatismo, naturalismo, isomorfismo, universalismo, paradigmas composicionais ou auditivos, e tantos outros termos recorrentes de um apagamento do sujeito musical (na música como puro objeto pré-definido), serão marcas concretas de distorção dos fenômenos musicais, em nível geral, quando tomados como objetos científicos: a construção e criação de objetos musicais é encarada como um mecanismo a ser descrito e controlado; o ouvinte ideal é o ouvinte que se compraz a uma audição analítica, em última instância matemática, científica (como na comparação com um foneticista — ver **Capítulo IV**); um “paradigma convergente” em relação aos objetos musicais, de uniformização não só dos atos musicais mas também do repertório possível, advém de constrições metodológicas não da música, mas da ciência.

*“The core of this Convergence Paradigm states that (i) the complexity of cognitive information*

*processing can be addressed by means of a joint correlative approach between different research methodologies; in particular musicology, computer modelling, experimental psychology and neuromusicology. It implies (ii) that stimuli used for input and data gathered at the output of the information processing, as well as intermediate level of behavioural, brain and computational findings should converge*<sup>316</sup> (LEMAN 1999A).

É certo, porém, que esta articulação crítica sobre a produção da atual musicologia cognitiva não só se apresenta como incipiente e teoricamente não articulada, mas de fato não desautoriza ou “desmente”, em qualquer circunstância, os dados empíricos apresentados como “fatos” da cognição musical. O caso aqui é apenas o de apontar para a grande questão da subjetivação musical, das várias formas de limite entre a música e a não-música, como ponto central no desenvolvimento futuro dentro da cognição musical. E também o de encarar estes dados como evidências específicas e locais, delimitadas, no processo de contínua construção do conhecimento humano (e musical), levando a novas fronteiras possíveis, a novas formas possíveis, a novas cognições possíveis; seria possível, afinal, dar a “última palavra” científica sobre música, determinar de uma vez por todas as possíveis estruturas, as possíveis seqüências, as possíveis atividades musicais? Finalmente, tudo o que que posso esperar é que, ao aceitar um princípio de subjetividade e de especificidade em seus objetos, em seus termos e seus métodos, a cognição musical ultrapasse uma idéia delimitante, controladora, dos fenômenos musicais, e se disponha enfim a serviço da liberdade da música e de todo aquele que se envolva com ela.

*“O que quer dizer, aliás, música ‘pura’? Determinar o que isto seja significa apenas eleger alguns critérios que são tomados como essenciais para certos parâmetros normativos e excluir todo o resto, como indigno. Carregadas de um prestígio ambíguo, mas poderoso e intolerante, as noções de ‘puro’, de ‘pureza’ são, aliás, sedutoramente traiçoeiras. Basta pensar, por exemplo, que, se as juntamos com a palavra ‘raça’, elas se tornam imediatamente infames”* (COLI 1995). *“Com efeito, [...] não se fala apenas da memória interna da seqüência sonora, nem se fala de uma imaginação que se esgota na antecipação de nexos estruturais, nem tampouco da mera presença perceptiva de uma objetividade sonora definida e fechada em si própria. Mas se apresenta a idéia de uma memória do mundo mergulhada profundamente nas ressonâncias dos sons e que atravessa, portanto, as operações que valorizam a imaginação. E é certamente tarefa da pesquisa histórica e analítica trazer à luz esta memória mostrando na realidade a surpreendente riqueza de formas com que a música se dimensiona com a realidade”* (PIANA 2001; grifo do autor).

---

<sup>316</sup> “O núcleo deste Paradigma Convergente indica que (1) a complexidade do processamento de informações cognitivas pode ser dirigida por meio de uma aproximação correlativa comum entre metodologias diferentes de pesquisa; em musicologia específica, no modelamento por computadores, na psicologia experimental e na neuromusicologia. O que implica (2) que os estímulos usados para a entrada e os dados recolhidos na saída do processamento de informação, assim como o nível comportamental intermediário, do cérebro e de achados computacionais, devam convergir”.