

Cultura musical e comportamento dialógico: uma abordagem cognitivista para a interação via linguagem musical

Letrônica

Maurício Fernandes Neves Benfatti¹
Aristeu Mazuroski Jr.²
Elena Godói³**1 Introdução**

A conversação parece ser a arena prototípica na qual os seres humanos realizam as trocas comunicativas e, não obstante, não é incoerente afirmar que conversação é diálogo. Porém, quando observamos a diversificada gama de estruturas que seres humanos manipulam a fim de promover interações comunicativas, fica difícil não nos questionarmos se há plausibilidade em assumir que dialogar equivale a conversar. Neste sentido, consideramos que as manifestações musicais de seres humanos são interações comunicativas que não podem ser consideradas equivalentes às manifestações conversacionais. Isso porque as estruturas envolvidas nestas diferentes formas de manifestações comunicativas não devem ser inadvertidamente equivalidas. Ou seja, há grandes controvérsias quanto a conceber música como uma linguagem análoga à linguagem verbal. Afinal, não há indícios conclusivos de que músicas possuam elementos semânticos adjacentes (BORGES NETO, 2005), característica intrínseca e inescrutável da linguagem verbal.

Com este trabalho, pretendemos explorar uma rota plausível para a assunção de que a capacidade dialógica não reside na manifestação de estruturas equivalentes às estruturas verbais. É a partir deste trajeto que buscaremos oferecer uma resposta à seguinte questão: podemos dialogar utilizando estruturas musicais como ferramentas de interação? Neste caso, nosso esforço recairá em demonstrar que dialogar não é uma capacidade que se define pelo tipo de transmissão de conteúdos informativos (muito embora a transmissão de informações seja inerente ao diálogo). Não obstante, o que concebemos como diálogo consiste na promoção de comportamentos ostensivamente comunicativos que visam gerar outros

¹ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculado ao grupo de pesquisa Linguagem e Cultura e bolsista da Capes. Possui trabalhos ligados à Pragmática e à manifestação musical de seres humanos.

² Psicólogo, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Paraná (UFPR), vinculado ao grupo de pesquisa Linguagem e Cultura e bolsista da Capes. Possui trabalhos relacionados à Pragmática e ao comportamento humano.

³ Doutora, professora do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Linguísticos da Universidade Federal do Paraná (UFPR), coordenadora do grupo de pesquisa Linguagem e Cultura.

comportamentos em interlocutores. Neste sentido, podemos considerar que tanto música quanto fala se equivalem em um nível metacognitivo. Quer dizer, assim como podemos conceber que uma fala é a representação pública de uma representação mental (uma metarrepresentação), uma música também pode assim ser concebida.

Então, a diferença entre música e linguagem verbal reside na qualidade de informação que é transmitida estruturalmente. Se por um lado músicas são estruturas nulas de referências semânticas, por outro, são prenes de informações psicológicas (como emotividade). Estruturas linguísticas, por sua vez, são ricas de informações referenciais, mas quase nada informam sobre estados psicológicos dos seus enunciadorees. Assim, tanto músicas quanto falas são estruturas comunicativas que dependem de informações contextuais culturais para fazerem sentido. São, portanto, manifestações que contam com participação de ambas as partes da interlocução. Falantes e músicos não esperam fazer o trabalho todo sozinho, contam com quem lhes presta a atenção para que a comunicação seja efetiva e para que significados sejam atribuídos. É claro, isso não quer dizer que comunicação efetiva seja comunicação eficiente e que desentendimentos não sejam frequentes como resultado de interação. O fato de comportamentos indesejados decorrerem de manifestações comunicativas apenas demonstra o quão dependente dos indivíduos interlocutores o fenômeno comunicativo é. Afinal, não há alternativas, todo ser humano que se manifesta comunicativamente está predisposto a lidar com as idiosincrasias de quem pode estar ao alcance da manifestação.

Para promover os debates que são pertinentes ao nosso objetivo, faremos uma breve descrição do comportamento dialógico e de suas implicações para o desenvolvimento de culturas humanas. Posteriormente, especularemos sobre a interação entre seres humanos tendo em vista abordagens naturalistas contemporâneas que, de uma forma ou de outra, remetem ao trabalho pioneiro de Grice (1975) sobre a cooperação comunicativa. Só então apresentaremos nosso conceito de interação via manifestação musical, argumentando que todo e qualquer comportamento que seja acarretado direta ou indiretamente por causa de uma manifestação musical, tem como base a capacidade metarrepresentativa acerca da manifestação. Assim, nosso pensamento musical não é restrito à musicalidade, mas antes relacionado à nossa habilidade de desenvolver crenças acerca de representações musicais. Pensamentos musicais ficam evidentes quando falamos sobre música, mas não dependem da verbalização para serem concretos.

2 Comportamento musical como diálogo

Inicialmente, devemos considerar a importância da delimitação do que é comportamento dialógico e do que é produção musical. E já neste quesito nos deparamos com sérias dificuldades para estabelecer parâmetros de diferenciação. É importante considerar que existem linguagens musicais, como o Iau (Papua Ocidental), com oito tons fonêmicos e contornos melódicos (bastante próximo do número dos segmentos fonêmicos), e que são utilizados para distinções lexicais e gramaticais, incluindo aspecto, modo e distinções entre atos de fala. Outras linguagens tonais como a Maasai (Quênia e Tanzânia), usam tom para indicar modo e caso (cf. EVANS e LEVINSON, 2009, p.478). A existência de línguas com contornos musicais parecem indicar uma forte correspondência entre comportamento musical e comportamento comunicativo. Mas as semelhanças não ficam restritas apenas à expressão da língua, e parecem ir mais fundo, ao cerne do processamento cognitivo.

O aparelho perceptório humano possui uma limitada capacidade de processamento, embora tais limites e a capacidade citada já sejam por si só notáveis no processamento de línguas. Mas, por notável que seja, existe um limite de percepção e cálculo de dados, os chamados momentos perceptivos, que delimitam a quantidade de informações que podem ser processadas “de uma tacada só”. A evidência demonstra que os momentos perceptivos possuem um limite em torno de três segundos, e é oriunda de várias fontes, inclusive da linguagem. E a linguagem, assim como outros comportamentos humanos de simbolização (notavelmente a música), parece possuir uma organização manifesta em termos de ritmo. Uma série de estudos sumarizados por Vyvian Evans e Melanie Green (2006, p. 78) mostra que a unidade fundamental de poesia métrica (a linha poética) pode conter entre quatro e vinte sílabas, dependendo da língua. Entretanto, independente do número de sílabas ou da língua original de produção, o tempo de recitação para a linha poética tipicamente fica entre dois segundos e meio e três segundos e meio. A semelhança da duração da unidade métrica entre um número tão diverso de línguas sugere que existe um mecanismo mental subjacente de atribuição de ritmo ao uso da linguagem.

Partindo de tais evidências, esta exploração assume uma postura provocativa, tentando demonstrar que o processamento mental de música possui similaridades com outros processamentos triviais, independente do status de arte que se possa atribuir à produção musical. Neste ponto é importante notar a distinção aparente entre *estudar* música e *ouvir* música, dados comumente como esforços cognitivos de diferentes módulos mentais. De acordo com Lawrence Zbikowski (2002, p. 5) o estudo da música se coloca como uma codificação de escalas, acordes e regras gramaticais altamente restritas ao discurso musical,

cujos objetivos são tornar o processo de produção musical compreensível aos que buscam se tornar literatos em música. Entretanto, mesmo essa teoria musical altamente sistematizada, nas suas formas e abordagens mais diversas, reflete um mesmo processo básico que guia o entendimento e processamento do mundo, os processos triviais citados anteriormente. A teorização sobre música é uma atividade especializada apenas no seu próprio domínio, mas não é especializada em relação aos processos cognitivos envolvidos. A música, seja ouvida ou estudada, é um artefato cultural produzido por mentes e para outras mentes.

Uma produção cultural, um artefato, pode apresentar características tais que de forma primária (e talvez até mesmo de forma determinante) evocam uma experiência de progressão. Leonard Talmy (2000, p. 425) explora essa condição e fala que, nesse tipo de artefato, a organização intrínseca do objeto faz com que o seu experienciador experimente ou tenha acesso às diferentes partes do artefato em tempo diferentes. Este efeito de experimentação sequencial pode ser efetuado de duas formas principais: ou o experienciador dirige sua atenção para as diferentes partes do objeto, experimentando uma de cada vez, ou o próprio objeto se revela aos poucos, em uma progressão temporal.

Esse tipo de experiência progressiva não parece ser prototípica quando avaliamos estruturas narrativas, a estrutura de revelação do conteúdo em um artefato. Tome-se como exemplo uma sinfonia que se desenrola através de uma sequência alternada de passagens calmas e energéticas; tal produção pode evocar no ouvinte uma sensação de sucessão coerente de eventos de excitação e de tranquilidade. Entretanto, a atribuição dos eventos de excitação e tranquilidade pelo ouvinte seriam sim centrais em um protótipo de estrutura narrativa. Ainda, em tal artefato, é necessário considerar as propriedades de coerência e significado. Um alto grau de coerência e significado é necessário para que o artefato possua características prototípicas de narrativa. Coerência é a propriedade que as partes da obra possuem para que componham um todo com significado próprio. Ou seja, considerando-se o sistema humano médio de atribuição de conceitos, a obra que se revela a si mesma através de uma sequência temporal pode ser considerada como intrinsecamente dinâmica. Neste gênero de artefato cultural humano podemos incluir, por exemplo, a conversação, a contação de histórias, uma peça teatral, um filme, uma performance de mímico, uma cerimônia religiosa e a música. (cf. TALMY, 2000, p. 426).

A fim de dar mais relevo à discussão de processos cognitivos como subjacentes à interpretação musical, complementamos a discussão com a apresentação dos termos

“percepções” e “concepções”,⁴ conforme a argumentação de Carolina Maestro e Carmine Collina (2009, p. 101-102). De acordo com estas autoras, uma percepção se refere à capacidade de reconhecer algo presente aos nossos sentidos. Já uma concepção se refere à capacidade de evocar uma imagem mental na ausência do objeto. Parece fundamental compreender que as concepções podem ser geradas sem uma linguagem falada *per se* e que, por serem concepções que evocam o objeto, podem orientar o indivíduo para a ação. Tal fato parece ser uma argumentação adicional para a função performativa da música, ou seja, mesmo sem uma linguagem diretiva ou falada, a música pode traçar o caminho que leva de uma percepção à concepção, cumprindo função performativa ao levar o indivíduo a experimentar certos estados mentais e predispor o mesmo para certas ações. A função performativa da linguagem pressupõe uma função dialógica e comunicativa, fundamentais para a criação da cultura através do artefato.

Para Leonard Talmy (2000), a cultura não existe de forma autônoma, como se o indivíduo apenas "entrasse" nela. Cultura existe numa base individual. A proposição cognitivista é de que cultura é processada por um aparelho dedicado a essa função, nas linhas do que o programa gerativista propõe para o processamento de linguagem. Entretanto, para Talmy, este processamento não é algorítmico: "*Rather, it processes culture as a highly differentiated, systematic and structured complex that includes certain categories of phenomena but not others. The content of this structured cultural complex pertains both to conceptual-affective patterns and to behavior patterns.*" (p.373). Ou seja, não existe uma “gramática” de aquisição da cultura, mas antes uma série de efeitos dos artefatos culturais sobre o indivíduo que, em retroalimentação, vai compreender e reestruturar a cultura de acordo com padrões comportamentais e afetivos próprios.

O sistema de processamento de cultura, portanto, possui base evolutiva, possuindo características e capacidades inatas para processamento de cultura. Assim como na aquisição de linguagem, é necessário que o indivíduo seja imerso em algum meio cultural para que o aparelho entre em funcionamento, e este possuiria algumas funções bem-definidas *a priori*: 1) aquisição de cultura, 2) prática da cultura e 3) compartilhamento de cultura. Estas funções serão exploradas a seguir com base nas definições de Leonard Talmy (2000).

4 No original “percepts” e “concepts”. A tradução é nossa.

Para a aquisição de cultura, o aparelho processa as informações obtidas da observação dos comportamentos⁵ expressos pelos outros membros do grupo cultural em questão. É importante notar que a observação será mais intensa nos grupos que o indivíduo considerar mais relevantes para seus interesses. A observação do comportamento de vários membros do grupo gera referências e padrões de comportamento, dos quais o indivíduo pode derivar regras de comportamento para si mesmo que serão internalizadas para aquela cultura. As regras internalizadas podem então ser comparadas com outros grupos culturais, para identificação e resolução de conflitos, além de aquisição de novas regras em diferentes grupos.

Para a prática cultural, o indivíduo compara as práticas vigentes com os padrões e regras internalizadas, deixando que estes guiem seus comportamentos em um grupo. O processamento, a generalização e a interpretação constante dos comportamentos disponíveis no ambiente também permitem que o indivíduo compreenda novas expressões culturais, desde que possuam similaridade ou permitam categorização de acordo com as regras internalizadas. São as mesmas regras que permitem ao indivíduo expressar criatividade ou idiossincrasias em seus próprios comportamentos culturais de forma que sejam compreendidos pelos demais membros da cultura em que participa.

Para o compartilhamento da cultura, o indivíduo deriva das mesmas regras certos padrões de comportamento, que vão dirigir suas práticas no sentido de funções como a de professor, onde ele poderá apresentar os aspectos da cultura vigente a outros membros da mesma cultura. Talmy (p. 377) também aponta para uma possível co-evolução dos aparelhos de processamento linguístico e cultural, decorrente do fato de que os dois aparelhos provavelmente foram os últimos a evoluir no ser humano. Isso explicaria porque linguagem e cultura seriam características tão fortes nos seres humanos, se apresentando de forma fraca ou nula em outras espécies, já que dependeriam do desenvolvimento prévio e interação complexa de vários outros sistemas cognitivos como o perceptório, o motor, a atenção, a memória e a inferência. Aqui, torna-se notável o papel dos processos cognitivos básicos na construção de cultura e compreensão do papel dialógico dos artefatos culturais. Exploraremos a seguir os processos cognitivos.

Segundo Carolina Maestro e Carmine Collina (2009, p. 88), um processo cognitivo é uma sequência específica de eventos que são necessários para estruturar todos os tipos de

5 A noção de "comportamento" aqui expressa denota tanto práticas quanto discursos, e o conteúdo destes comportamentos engloba tanto efeitos quanto afetos, ou seja, tudo que pode ser representado através de práticas ou discursos para um observador ou ouvinte.

conhecimento. Neste processo, o sujeito é uma entidade autônoma que promove interação entre o mundo material e a mente. Os principais mecanismos embutidos em um processo cognitivo são as habilidades de percepção, visão, memória e reprodução. Tais habilidades interagem com o ambiente e são compartilhados com um grupo social. Em um processo cognitivo, muitos tipos diferentes de interação entre o aparelho cognitivo e o meio circundante podem permitir a elaboração de símbolos.

Para a compreensão de como música pode ter função dialógica é necessário primeiramente supor como deve acontecer o seu processamento no aparelho cognitivo. Para uma delimitação simples desta ocorrência, serão exploradas a seguir três funções básicas de processamento cognitivo – categorização, mapeamento entre domínios e modelos conceituais – e sua provável relação com o processamento musical.

O conceito de categorização é central às atividades cognitivas, sendo um dos processos primários de leitura e compreensão do mundo (ZBIKOWSKI, 2002, p. 23). No que tange à interpretação musical (assim como na interpretação pragmática) a característica mais importante nos processos de categorização não é genérica, mas altamente particularizada: os processos de categorização são caracterizados por diferenças individuais dos aparelhos processadores, que nem sempre atribuem os mesmo pesos a características similares, gerando diferenças na entrada lexical. Assim, por exemplo, é comum o erro de classificar a baleia como um peixe, ao invés de classificá-la como um mamífero. O aparelho processador, ao categorizar o item ‘baleia’, pode atribuir mais peso ao meio onde o item se encontra (água) do que às características intrínsecas do próprio item (a baleia amamenta seus filhotes).

Outro processo cognitivo de central interesse é o mapeamento entre domínios (*cross-domain mapping*), aqui entendido como a compreensão das características de um domínio em termos de características de um domínio diferente (o mapeamento entre domínios é resultado da generalização do conceito de metáfora proposto por George Lakoff e Mark Johnson em 1980). Através do processo de mapeamento é possível visualizar música através do espaço e do tempo e como exemplo claro disso pode-se pensar na regência de uma orquestra por um maestro, onde tempos, ritmos e mudanças de execução são imprimidos à música através de sequências temporais de gestos. Segundo Lawrence Zbikowski (2002, p. 63) através do mapeamento entre domínios, a música pode ser explicada e compreendida em termos de uma linguagem, possibilitando processos dialógicos e produção comunicativa.

A última função básica a ser explorada é a de modelos conceituais. De acordo com Lawrence Zbikowski (2009, p. 109), modelos conceituais podem ser compreendidos como

uma série de proposições simples ligadas umas às outras a fim de construir um sistema produtor de inferências. O autor explica que:

Although there has been wide interest in constructs like conceptual models, there has been an almost equally wide variety of construals of mental models of this sort. There is general agreement on two basic features, however. First, conceptual models are of relatively restricted extent — that is, they structure a quite limited portion of our knowledge of the world. Second, conceptual models are abstractions from experience — they do not replicate the outside world in all its detail but model aspects of it as a guide to understanding. Modifying a distinction drawn by Clifford Geertz, these are models for understanding a particular set of circumstances rather than models of the circumstances themselves. Conceptual models are thus a very basic and yet abstract construal of how the world is organized — they are examples of how concepts first become useful through being related to other concepts. Because we cannot think without thinking in terms of relationships of concepts, conceptual models are part of the warp and woof of our knowledge of the world: they represent the way the world is. However, this is not to say that conceptual models reflect, in a simple way, an objective and unchanging reality, even if they are crucial to the way we construct our reality. (p. 110-111)

Assim, é importante compreender que os modelos conceituais são derivados do mundo, mas não são representações fiéis, um ‘mini-mundo’, representado na mente do indivíduo. Ao contrário, os modelos conceituais se constituem como maneiras de responder ao mundo e às suas circunstâncias. Os modelos conceituais são estruturados com o objetivo de eficiência cognitiva, e não com o objetivo de exatidão representativa. Partindo de tal pressuposto, é possível supor que a música possui o potencial comunicativo similar ao uso da linguagem falada e escrita, se aceitamos a perspectiva de eficiência cognitiva da mente. Não é necessária uma língua estruturada, pois a mente não vai necessariamente representar o mundo através de símbolos linguísticos para que estes sejam operados internamente. A música e linguagem verbal possuiriam equivalência como forma de transporte conceitual, sendo pré-condição para sua função dialógica apenas que o indivíduo apresente as já explicitadas habilidades fundamentais de processamento cognitivo.

3 O papel da cognição no desenvolvimento de culturas musicais

Ao longo deste texto, buscamos explicitar que há alternativas teóricas que tornam plausível a afirmação de que música é uma ferramenta interativa de diálogo. Para tanto, o nosso argumento é o de que a dimensão de observação do fenômeno dialógico não deve se

situar no nível estrutural de existência ontológica, mas sim no nível comportamental. Neste sentido, as ciências cognitivas contemporâneas têm se mostrado um fértil terreno para a formulação de posturas epistemológicas acerca da interação humana. Este descolamento do olhar científico reside no reconhecimento de que a pura observação de estruturas comunicativas não é suficiente para traçarmos um quadro satisfatório do fenômeno dialógico em seres humanos. Não obstante, se por um lado, reconhecemos que uma abordagem meramente formalista não é suficiente para lançarmos um olhar para fenômenos interativo-comunicativos, por outro, existe a clareza de que uma abordagem meramente funcionalista (que desloca toda a observação científica na direção da cognição) também não é capaz de fornecer conclusões satisfatórias ao assunto.

Desta forma, assumimos uma postura evolucionista para a cognição humana, visto que concebemos que a atuação cognitiva prototípica da nossa espécie é resultante de seleção natural. Como já comentamos, esta atuação é aqui compreendida em termos de efeitos contextuais cognitivos frente à percepção e conceituação de estruturas potencialmente funcionais. Quer dizer, a mente não é uma atribuidora de função que ignora as propriedades formais de estruturas do mundo. Afinal, é válido questionar quais seriam os benefícios adaptativos e evolutivos de uma espécie dotada de uma capacidade tal.

A abordagem que aqui propomos considera que o valor adaptativo da cognição humana reside em uma característica abdução de propriedades formais. Isso quer dizer que em um nível comportamental de observação, são os efeitos contextuais de uma atribuição de funcionalidade que promovem a estabilização de um determinado padrão de manifestação (CLAIDIÈRE e SPERBER, 2010). Em outras palavras, a capacidade de aquisição de comportamentos culturais não pode ser reduzida a mera habilidade de imitar o comportamento alheio. Neste sentido, o comportamento musical de nossa espécie é tanto resultado de uma manifestação fenotípica, visto que só nos é possível a promoção do comportamento musical dado o fato de termos um fenótipo musical, quanto do desenvolvimento histórico-social de culturas musicais. Quer dizer, uma estrutura musical nem é só a manifestação de um instinto musical, tampouco é somente um produto social sem vínculos com nossas capacidades biológicas.

Neste sentido, consideramos plenamente plausível a afirmação de que o comportamento musical é intrinsecamente relacionado à potencialidade que um padrão de comportamento musical possui de promover interatividade entre indivíduos. Não por acaso, estruturas musicais são capazes de promover interações dialógicas entre multidões.

Diferentemente do diálogo verbal, a manifestação musical produz um fenômeno difuso, no qual o processamento cognitivo das estruturas informativas não é dependente do reconhecimento de estruturas discretas. Ou seja, a não percepção de um elemento linguístico intrínseco a uma manifestação linguística interativa é potencialmente danosa aos propósitos comunicativos nos quais os interlocutores estão imersos. No entanto, músicas são fenômenos nos quais diferentes elementos estruturais são combinados a fim de proporcionar uma manifestação que tende a ser percebida como um fenômeno holístico.

Isso nos leva a conceber que o conteúdo de diálogos por meio de músicas diz respeito ao próprio comportamento musical, ou seja, uma manifestação musical é a explicitação de diferentes representações mentais acerca de comportamentos relativos a padrões musicais. Da mesma forma que um falante expõe publicamente representações mentais acerca de representações públicas, músicos expõem seus pensamentos musicais por meio de manifestações musicais. A diferença é que a música tende a ser manifestada coletivamente, ao passo em que uma palavra quando vem ao mundo é vinculável única e exclusivamente a um único indivíduo (mesmo em textos escritos a várias mãos). Isso demonstra outro ponto chave em relação às diferenças entre música e linguagem verbal – a ausência de um expediente de troca de turnos entre os interlocutores por meio de estruturas musicais. A reação comportamental interativa e dialógica de ouvintes de música é concomitante à manifestação musical.

4 Algumas considerações

Para seres humanos, sonoridades são estruturas potencialmente comunicativas. Tanto por possuímos fenótipos propícios ao manejo estruturado de sonoridades quanto por sermos capazes de abduzir propriedades formais de maneira funcional, música é um tipo de manifestação comportamental que faz parte do arsenal de ferramentas interativas pelas quais indivíduos de nossa espécie promovem comportamentos com a finalidade de acarretar comportamentos em interlocutores. Neste sentido, o domínio de atuação musical desempenha um importante papel na organização social de populações humanas. Afinal, em todos os cantos da terra há grupos humanos promovendo sonoridades de acordo com os efeitos contextuais gerados a partir da interação entre indivíduos via sonoridades musicais.

Acreditamos que a compreensão da evolução biológica da cognição humana é um passo decisivo para esta alternativa. Dentro deste âmbito, o fenótipo musical humano é também um fenótipo cognitivo e interativo. Assim, a compreensão da capacidade interativo-

musical humana passa pela compreensão das propriedades cognitivas envolvidas na geração e na disseminação de usos artefatuais de estruturas potencialmente relevantes.

Consideramos que o deslocamento do eixo epistemológico do nível estrutural para o nível comportamental de observação da comunicação é extremamente profícuo no que tange à interatividade e ao dialogismo em um âmbito evolutivo. Assim, consideramos que o grande benefício adaptativo de um fenótipo comunicativo reside em propiciar a geração de conteúdos comunicativos em vez de concebermos que estruturas comunicativas possuem significado a despeito do uso artefactual promovidos por interlocutores. Sendo assim, uma postura cognitiva e evolutiva para o diálogo musical possui uma importância explicativa em vez de analítica. Então, consideramos que lançar um olhar científico para os instrumentos de comunicação humana não diz respeito à análise dos significados de uma dada estrutura interativa, este papel já é exercido pelos próprios interlocutores que promovem o uso de estruturas comunicativas. Mais profícuo é a busca por posturas epistemológicas que nos permitam visualizar os fenômenos comunicativos sem que lancemos mão de distorções dos objetos aos quais nossos esforços acadêmicos estão voltados.

Referências

- BORGES NETO, José. Música é linguagem? *Revista Eletrônica de Musicologia* v9. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/>> Acesso em 22 de janeiro de 2011.
- CLAIDIÈRE, Nicolas & SPERBER, Dan. Imitation explains the propagation, not the stability of animal culture. *Proceedings of the Royal Society B*. 277(1681): 651-659, 2010.
- de BEAUNE, Sophie A.; COOLIDGE, Frederick L.; WYNN, Thomas (Eds.). *Cognitive archeology and human evolution*. New York. Cambridge University Press, 2009.
- EVANS, Nicholas; LEVINSON, Stephen C. With diversity in mind: Freeing the language from Universal Grammar. *Behavioral and Brain Sciences* 32:5, p. 472-492. 2009.
- EVANS, Vyvyan; GREEN, Melanie. *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Edinburgh University Press, 2006.
- MAESTRO, Carolina; COLLINA, Carmine. The quest for a common semantics: Observations on definitional criteria of cognitive processes in prehistory. In: de BEAUNE, Sophie A.; COOLIDGE, Frederick L.; WYNN, Thomas (Eds.). *Cognitive archeology and human evolution*. New York. Cambridge University Press, 2009, p. 85-94.
- TALMY, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics. Vol 2*. The MIT Press, 2000.
- ZBIKOWSKI, Lawrence M. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory and Analysis*. Oxford University Press, 2002.

Recebido em 30/06/2011

Aceito em 08/08/2011