

A materialidade significativa da musicalidade: uma proposta de teorização, metodologia e análise discursiva

Raphael de Moraes Trajano

Submetido em 08 de setembro de 2016.

Aceito para publicação em 17 de dezembro de 2017.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 55, dezembro de 2017. p. 148-163

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

- (a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.
 - (b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.
 - (c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.
 - (d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.
-

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Sexta-feira, 29 de dezembro de 2017

17:59:59

A MATERIALIDADE SIGNIFICANTE DA MUSICALIDADE: UMA PROPOSTA DE TEORIZAÇÃO, METODOLOGIA E ANÁLISE DISCURSIVA

THE SIGNIFICANT MATERIALITY OF MUSICALITY: A PROPOSAL OF THEORIZING, METHODOLOGY AND DISCURSIVE ANALYSIS

Raphael de Morais Trajano¹

RESUMO: O presente trabalho objetiva oferecer contribuições no âmbito dos estudos de linguagem, especialmente da Análise do Discurso (PÊCHEUX, 2009[1975]; ORLANDI, 1984), acerca de teorias, metodologias e possibilidades de análise discursiva do que chamamos de materialidade significativa da musicalidade. Desse modo, coloca-se em discussão determinadas características da música enquanto linguagem, além de sua relação com dadas concepções de língua e de discurso, a fim de tentar promover avanços em reflexões sobre as materialidades discursivas possíveis de serem analisadas em diferentes abordagens.

PALAVRAS-CHAVE: música; linguagem/língua; discurso.

ABSTRACT: This paper aims to provide contributions in the context of language studies, especially Discourse Analysis (PÊCHEUX, 2009 [1975]; ORLANDI, 1984), about theories, methodologies and possibilities of discursive analysis on what we call significant materiality of musicality. Thus, it puts in discussion certain characteristics of music as a language, and its relation to conceptions of language and discourse in order to try to promote advances in reflections on discursive materialities possible being analyzed in different approaches.

KEYWORDS: music; language; discourse.

1. Primeiras palavras

Qual é a melhor maneira de formular o que nos parece informulável? Em que consistiria, afinal, uma análise do que designaremos, a partir de agora, como *materialidade significativa da musicalidade*? Isto é, a música, tomada enquanto objeto discursivo possível a passível de ser submetido à análise, em melodia, ritmo, tempo, harmonia etc.?

Este artigo se configura como uma proposta que, a partir do dispositivo teórico da Análise do Discurso, objetiva levar em conta a materialidade sonoro-musical em análises discursivas. Um trabalho que, assumimos, não cabe suficientemente em um artigo científico, devendo este nosso empreendimento ser significado como a inserção em um movimento, um curso que não começa nem se encerra neste intento.

¹Professor Assistente I de Língua Portuguesa na Faculdade de Letras da Fundação Técnico-Educacional Souza Marques -FTESM, Doutor em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal Fluminense (UFF), raphademorais@gmail.com.

Que limites (não) nos são impostos pela materialidade da linguagem? Linguagem enquanto “sistema de relações de sentido onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um” (ORLANDI, 1996, p. 20). Linguagem que constitui o sujeito e em que o sujeito se constitui, que faz sentido em, por e para sujeitos, ossificando e encorpendo(-se) de sentidos (n)a história.

Afirmamos, comumente, que uma representação pictórica é linguagem, porque não se discute sobre que uma imagem significa, tal como uma fábula, um bilhete, manchetes de jornal. Posto isto, indagamo-nos com respeito à música (e não há ineditismo nesta indagação): de que ordem é isto, a música? Isto é linguagem? Isto faz sentido, além de despertar-nos sensações? Mais designadamente: a música é uma língua?

Frequentemente, a música é analisada comparativamente ou complementarmente, como se agregando sentidos ou conferindo trilha sonora a peças cinematográficas, teatrais, espetáculos de dança. Ainda que se a pense significando juntamente, em composição com o verbal, o imagético, a dança, não me parece simples explicitar os “comos” destas relações.

E é justamente sobre caminhos (im)possíveis em termos teorização, análise e metodologia que pretendemos discutir nesta abordagem.

2. Música e (é) linguagem

Kristeva (1988) se pergunta até que ponto a música é uma linguagem e o que a distingue drasticamente da linguagem verbal. A autora afirma que a linguagem verbal e a música atuam ao mesmo tempo, recorrendo ao mesmo material (o som) e sobre os mesmos órgãos receptores.

A diferença entre a música e a língua, de acordo com Kristeva (1988), não seria outra que não a consequência de uma diferença primordial: a função fundamental da língua é "comunicativa" e a língua transmite sentidos; já a música transmitiria uma "mensagem" entre um locutor e um destinatário, sendo difícil afirmar que comunica um sentido preciso. Este é o primeiro ponto em que nos permitimos traçar um diálogo possível com esta afirmação, provocando-a: com que grau de facilidade pode-se garantir que mesmo a língua comunica um sentido preciso?

É admissível pressupor da reflexão de Kristeva (1988) que a língua, ao contrário da música, é uma linguagem que significa. Como analistas do discurso, podemos questionar: na língua os sentidos estão colados? A língua, sim, é completa, fechada, dotada de literalidade? Isto seria, afinal, o que a distingue da “linguagem musical”, a qual “comunica” – de um emissor a um destinatário –, mas não “transmite sentidos”?

A comunicabilidade (relação entre emissor, destinatário, contexto etc.) da música restringir-se-ia ao código musical, à obediência (como em sociedades monolíticas) ou variação/ruptura (como no período chamado Clássico) das regras de códigos musicais (KRISTEVA, 1988). Segundo a linguista e crítica literária francesa, para que um texto musical seja comunicável, precisa organizar-se, em suas relações internas, como um sistema regulado. Então, a música seria um sistema diferencial sem semântica, um formalismo que não significa, ao contrário da língua.

A autora também cita o compositor, pianista e maestro russo Stravinsky, para justificar a tese de que, por sua natureza, a música nada expressa, nem sentimentos, nem

atitudes, nem estados psicológicos (KRISTEVA, 1988, p. 280). E a isto se complementa que o único fim de instituir uma ordem nas coisas não é próprio ao fenômeno da música. Para que este fenômeno se realize, necessita unicamente de uma construção, de uma ordenação. Feito isto, não há mais nada nele que possa ser compreendido semanticamente.

Esta exposição confere à língua um seu único fim/função: instituir uma ordem nas coisas. Assim, a finalidade da língua estaria em sua funcionalidade. O máximo que uma semiótica da língua pode estabelecer são as leis referentes à organização de um texto musical, em uma época histórica, com a finalidade de compará-las com as leis de textos literários e pictóricos, sincronicamente, e abordar diferenças, divergências, atrasos e avanços dos sistemas significantes (musicais, linguísticos, pictóricos) uns em função dos outros (KRISTEVA, p. 282).

O que restaria ao analista (e Kristeva se refere mais diretamente ao semioticista) é: a) estudar a organização formal dos diferentes textos musicais (análise sintática e morfológica?); b) estabelecer o “código” comum da “língua” musical, de uma época ou de uma cultura (análise histórico-comparativa?) (KRISTEVA, 1988, p. 280-281).

De início, o que melhor aceitamos na discussão que autora promove é a insinuação de desconhecimentos que geram limites interpretativos, mas estamos inclinados a rejeitar a suposição de inexistência ou total bloqueio a análises semânticas.

Não há como evitar, mesmo sem tantas referências com as quais dialogar, os questionamentos a seguir: o caráter harmônico e o arranjo musical não dizem nada? A organização dos elementos constituintes (que é uma e não outra) não materializa relações de sentido? Não há nenhuma investida de sentidos históricos (por parte de sujeitos históricos) e nenhuma possibilidade de interpretação, também historicamente fundamentada e de deslizamento de sentidos e deslocamento de sujeitos na linguagem musical?

A anulação da música enquanto semanticamente analisável tem como consequência outros tipos de anulação, as quais pretendemos problematizar com base e dados pressupostos que envolvem uma reflexão discursiva (PÊCHEUX, 2009 [1975]); ORLANDI, 1996), não para resolver propriamente a questão, mas para refletir sobre: a equivocidade produzida na/pela música; a tensão entre posições discursivas que nela se materializam; a (tentativa de) estabilização de sentidos e sua opacidade constitutiva.

Se não é consensual que haja, para o sistema da música, a possibilidade de análises semânticas – o contrário também não representa consenso –, como lemos em Mesquita (2013), isto não é suficiente para encerrar que não haja na música os elementos que possibilitem tais análises, ou para decretar a inexistência de processos semânticos no modo como se organizam seus elementos.

Antes de mais considerações, é necessário esclarecer que nossa reflexão não objetiva igualar completamente música e língua, mas não hesitará em refutar considerações sobre a língua implícitas naquilo que se formula a respeito da música.

Do terreno da Teoria e Análise Musical, Guigue (2007) ressalta o fato de a *imagem sonora* – expressão de Jarocinski (1970) – se tornar um conceito, como material incorporável ao planejamento da obra musical.

Mesmo sem poder ir além em apreciações que exigiriam maior conhecimento do campo da Teoria Musical, fomos atraídos por certas expressões e enunciados que saltaram aos olhos, pondo-nos a estabelecer relações com estudos empreendidos em campos que se debruçam sobre a língua e a linguagem verbal de modo geral. *Imagem sonora* e *conceito* remetem à dicotomia significado (conceito) e significante (imagem

acústica), formulada por Saussure (1916), em seu *Curso de Linguística Geral*. O autor genebrino alega que o pensamento humano é uma massa amorfa e indistinta.

A língua, para Saussure (2006[1916], p. 130]), age intermediando sons e pensamento, possibilitando faixas de organização entre a massa amorfa do pensamento e a abundância indistinta e indeterminada de sons. Não se trataria de materialização do pensamento, sequer espiritualização dos sons, mas de uma constituição da língua, enquanto “forma” e não “substância”, entre massas indistintas e indeterminadas.

Guigue também afirma que Debussy é considerado o primeiro compositor para quem a organização do sonoro torna-se uma “dimensão do método composicional” (GUIGUE, 2007, p. 37). Este é um outro momento em que perguntamos: e discursivamente? Seria possível pensar os modos de organização do sonoro enquanto materialidades discursivas? Poder-se-ia abordar a composição, então, como processo discursivo?

Avançando na leitura de Guigue, tornaram-se constantes os encontros com enunciados que incitam analogias com os estudos linguísticos. Destacam-se os princípios de seleção e combinação dos elementos constituintes de ambos os sistemas, relações, consoante Saussure (2006[1916]), paradigmáticas e também sintagmáticas, além de sua organização através do princípio de diferenças.

O código musical se constitui de elementos formais, de sintaxe e uma série de outras complexidades. De acordo com Chagas (2013), a Linguística de Saussure, assim como os pressupostos do estruturalismo filosófico e da antropologia estrutural de Lévi-Strauss, ao refletirem acerca das equivalências entre distintos processos de significação (linguagem, artes, mitos, economia etc.), influenciaram fortemente os estudos de Semiótica Musical do século XX. Música e língua, assim, seriam sistemas de valores organizados por meio de oposições distintas.

Portanto, “a ideia de que a música possa ser analisada também como um sistema articulado unificando conceitos (significados) a imagens acústicas (significantes) é o ponto de partida para as comparações entre a música e a linguagem” (CHAGAS, 2013, p. 467-468).

Conforme Nattiez (2004), a Gramática Gerativa de Chomsky também exerceu sobre a análise musical uma influência decisiva, já que suas primeiras reflexões na obra *Syntactic Structures* alinhavam-se aos anseios epistemológicos dos anos de 1960, pela construção de algoritmos de regras explícitas, “capazes de engendrar, através de um número finito de regras, a infinidade das frases aceitáveis dentro de uma língua, nisto tudo assinalando-lhes uma descrição estrutural” (NATTIEZ, 2004, p. 27).

As comparações entre música e língua também são sustentadas, por exemplo, pelo linguista, crítico literário e analista musical Nicolas Ruwet, ao estabelecer que a música é linguagem e que, sendo assim, deve-se compreendê-la como sistema de comunicação de que o homem se vale para trocar, compartilhar significados e valores. Para que seja eficaz, este sistema de comunicação obedece a regras que tornam possível seu funcionamento (ROUWET, 1972, p. 26). Mas é preciso esclarecer que este autor recusa veementemente a mobilização de sua técnica paradigmática na construção de análises semânticas que busquem referências entre a música e o que seja exterior a ela (ROUWET, 1972, p.12-14).

Em Kristeva (1988), encontram-se muitas relações com a teoria saussuriana do valor (SAUSSURE, 2006[1916]), através da leitura de que o código musical se organiza sobre as diferenças arbitrárias e culturais impostas nos marcos de uma determinada civilização entre os distintos valores vocais: as notas. (KRISTEVA, 1988, p. 279). Em

parâmetros formais, pode-se falar em uma estrutura da música que segue regras semelhantes à estrutura da língua, mas não está aí propriamente a questão que colocarmos em debate. A pergunta decisiva seria: e em termos semânticos? Como a música significa? Afunilando-se ainda mais: a música significa?

O que mais chama atenção em Guigue é sua teoria denominada de *componente passivo*, a qual o conduz a frisar sua não consideração da obra como objeto musical plenamente autônomo, no sentido de não ser suficiente sua existência fora de qualquer realização concreta e socializada. Segundo o autor, a obra, indubitavelmente, fala aos contextos socioculturais que assistem a seu nascimento. E fala a estes contextos tanto quanto ou mais ainda do que de si mesma. Logo, “o ato de isolar os mecanismos imanentes não significa, porém, renunciar a esta perspectiva holística, mesmo porque é através deles que, em primeiro lugar, a obra vai se manifestar socialmente” (GUIGUE, 2007, p. 41). Como mecanismos imanentes, entendamos os que integrariam a estrutura da música, com seus componentes mínimos, que compõem sua melodia, sua harmonia, seu ritmo, assim como os existentes na estrutura da língua.

Tomando como embasamento a perspectiva em que se fundamenta a reflexão de Guigue, vem-nos prontamente a associação entre os mecanismos imanentes da música e os elementos internos do sistema linguístico. Ambos estabelecem relações entre si, relações diferenciais, sintagmáticas e paradigmáticas, podendo ser analisados em sua estrutura, em suas relações internas. Contudo, realizam-se socialmente, o que nos obriga a recusar a ideia de que a música, ao contrário da língua, não tenha nada a dizer das relações entre os sujeitos no mundo.

Uma ideia que, segundo Chagas (2013), domina, inclusive, a filosofia de Wittgenstein, é a de que a autonomia da música pode ser abordada considerando-se que ela não carece de referências à linguagem, visto que, por ser ela mesma uma linguagem, é auto-referencial. Segundo aquele filósofo, não há objeto no exterior dos jogos de linguagem, o que o faz postular que o mais adequado seja o tratamento das relações entre a música, outras músicas e a cultura. A relação a ser estabelecida não é, por conseguinte, entre forma e conteúdo, mas entre forma e uso:

Toda música se refere – voluntária ou involuntariamente – à totalidade de manifestações composicionais que surgiram antes dela, embora essas em si sejam únicas. A música remete a si própria, à cultura e ao momento específico em que ela surgiu. [...] Em meados do século XX, a questão da autonomia musical, nas estéticas da música serial, concreta e eletroacústica, insere-se num movimento de contestação política e social, representando anseios de buscar novos espaços de liberdade por meio de um distanciamento do indivíduo em relação às regras. Eles afirmam, ao mesmo tempo, a singularidade da transgressão, através da prática da arte, e a utopia estética da autonomia da arte. (CHAGAS, 2013, p. 474-475).

Esta citação de Chagas, incrementada com a referência a Wittgenstein, diferentemente de desestimular um projeto de pavimentação das estradas que possam levar a uma análise discursiva da música, instigam ainda mais este propósito.

Primeiramente, oposições binárias fonéticas ou um trabalho sobre a articulação forma-conteúdo não se ajustam aos escopos de uma análise materialista da materialidade sonora musical, já que o que interessa ao analista do discurso são os efeitos de sentido, os processos ideológicos materializados em complexidades de uma linguagem musical ou musicada.

Em segundo lugar, demarcar a autonomia da música e sua auto-referencialidade não invalida uma orientação teórico-metodológica que a considere, primordialmente, como uma produção histórica, atravessada de – em relação a – sentidos daquilo que, historicamente, determina as relações sociais em dado momento histórico, e que se relaciona com os mencionados movimentos de contestação política e social, de transgressão às regras, em busca de liberdade criativa.

O processo de produção do *hip hop*, por exemplo, parece engendrar-se por uma sucessão histórica de produções sonoras que se articulam, modificando-se de acordo com mudanças sociais que geram demandas técnicas, artísticas, políticas etc. As formas como elementos sonoros se relacionam com outros elementos sonoros, produzindo, transgredindo e ressignificando estéticas artísticas não podem estar alheias às historicidades que as determinam. E mais: à medida que uma organização-composição é posta em relação com outras linguagens, produz ainda direcionamentos de sentido que marcam relações de significação entre linguagens.

Chagas (2013) põe em destaque sobre a arte sua possibilidade de autodefinição (ou autodescrição). Uma obra de arte se reproduz por meio de redes de interações e referências interiores, mas também exteriores a ela. Isto quer dizer que os sistemas artísticos possuem autonomia interna, mas estão, ao mesmo tempo, vinculados à sociedade. O autor nomeia como “autodescrição” aquilo que assegura a identidade de uma obra musical, permitindo, por exemplo, diferenciar a música eletrônica em pistas de dança e a música eletroacústica que se toca e se ouve em concertos, mas sua vinculação à sociedade sujeita a arte a diferentes interpretações, em diferentes situações.

A possibilidade de interpretação, que atualiza o significado da obra, é uma das características essenciais da música. A questão da compreensão musical emerge então de um espaço intertextual, que não se restringe apenas às referências interiores da obra nem ao sistema artístico, mas inclui também toda essa rede de interações que conecta a arte aos demais sistemas da sociedade. (CHAGAS, 2013, p. 460-461)

Ou seja, o significado de uma obra musical não cessa de atualizar-se a cada nova possibilidade de interpretação. Além disso, sua compreensão não se restringe aos elementos internos que a compõem, porque a composição mantém ligação intertextual com outras obras, uma relação em que estão incluídos os aspectos que articulam a música à sociedade.

Esta é uma das entradas que incentivam à consideração de que, da mesma forma que a língua(gem) funciona como base em que os discursos se materializam, o que diz respeito ao modo como sujeitos produzem sentidos nas relações sociais, a manifestação social de uma obra musical pode ser pensada, visto que entra em relação com outros sentidos e outras formas de linguagem, enquanto materialização de sentidos históricos. Uma certa organização do sistema musical, que se manifesta como efeito de um estado de sociedade, preserva, virtualmente, a autonomia artística e sistemática, ao mesmo tempo em que sempre diz do meio social que a originou e em que se manifesta, se atualiza.

É possível que a história da música seja analisada como desdobramento sutil e profundo de uma oposição fundamental: a separação entre o som considerado como musical e o ruído. Conforme evolui aquilo que Chagas (2013) denomina “consciência musical”, o ruído vai sendo cada vez mais apropriado, à medida que as diferenças internas são percebidas, valorizadas e transformadas em sons *considerados musicais*.

Pode-se estudar a música eletroacústica como uma manifestação em que o ruído é incorporado como meio de expressão musical.

É possível remeter novamente a Saussure (2006[1916]) no que tange à constituição da música na relação forma-substância, em que o ruído, fora de um contexto musical, pode ser entendido como massa indeterminada de sons, que adquire “forma musical” ao constituir faixas de organização com um conceito, entrando, ao mesmo tempo, em relação com outros elementos do que constitui uma obra.

A distinção entre som e ruído diz respeito à capacidade de analisar as vibrações sonoras percebidas pelo ouvido e selecionar o que pertence ao domínio da música e o que é que permanece como ruído. Um som que possa ser considerado musical é um “processo abrangente que seleciona informações no ambiente do ruído; reduzimos complexidade do ruído a um conjunto de parâmetros ao qual atribuímos significado musical” (CHAGAS, 2013, p. 462).

Ruwet (1972) realiza uma distinção entre diferentes modos de relações humanas. De um lado, coloca os que não seriam articulados como linguagem – diríamos como uma língua – (grito, olhar, carícias), os quais, nas palavras do autor, possuem enorme riqueza e variedade de possibilidades. Segundo ele, a riqueza do ruído não se esgota, mas só a articulação em um sistema musical o torna significativo. Entre os sistemas articulados, estariam os mitos, ritos, linguagens, sistemas econômicos etc., que exprimem formas complexas e que possuem regras e limitações. A música faria parte desses últimos, enquanto um sistema articulado.

Guigue (2007) coloca como principal dificuldade de trabalhar a sonoridade o que considera a heterogeneidade da sua codificação. Sonoridade é uma expressão utilizada pelo autor para designar uma unidade sonora composta, que se entende como momento formado da combinação e interação de um número variável de componentes, o qual não tem limite temporal a priori, “podendo ser um curto segmento, um período longo, a obra inteira”. (GUIGUE, 2007, p. 41-42).

A heterogeneidade é tratada pelo autor não como indício de inconsistência do sistema, mas, ao contrário, como a demonstração de sua versatilidade, sua capacidade de absorver e suportar todo tipo de formalizações e de concepções (GUIGUE, 2007, p. 41). Em estudos anteriores, o autor afirma que o objeto sonoro (teorizado em trabalhos mais recentes como *unidade sonora composta*) é uma “estrutura complexa gerada pela interação de vários componentes da escrita musical, cuja articulação é suscetível de suportar a forma, em todo ou em parte” (GUIGUE, 1997, p. 40-43). É assim que

A unidade sonora sempre será um múltiplo, que se coloca no entanto como unidade potencialmente morfológica, estruturante da obra. Como se vê, é uma unidade que, em verdade, supõe a existência de elementos de nível inferior, que se reúnem para formar seu conteúdo. É um conceito muito próximo do que Lachenmann chamou de *Strukturklang*, uma ordem “formada de componentes heterogêneos, produzindo um campo de relações complexas pensado em todos os seus detalhes”, como o é, em suma, “qualquer obra que forma um todo coerente (GUIGUE, 2007, p. 44).

O autor segue ressaltando que esta unidade se caracteriza não tanto pelos seus componentes internos, de maneira isolada, mas “pelas particularidades diferenciais que ele mantém com o ambiente, pelas suas propriedades dinâmicas, sua capacidade de carregar o porvir da obra” (GUIGUE, 1997, p. 40-43). Por tantas destas colocações, mais uma vez deixa-se de notar as semelhanças entre os sistemas linguístico e musical.

Heterogeneidade é também um conceito caro à Análise do Discurso, uma concepção que sinaliza tanto para a abertura do sistema da língua em sua incompletude (ORLANDI, 1996) quanto para a divisão do sujeito e a historicidade dos sentidos (PÊCHEUX, 2009 [1975]).

Voltando a Chagas (2013), vemos que a relação entre música e linguagem também pode ser pensada a partir da voz, que é uma manifestação unicamente humana. A voz é um elemento fundamental a esses dois sistemas – e aqui o autor refere-se à linguagem levando em conta especificamente à emissão de sons pela fala. Mesmo que muitos animais consigam emitir sons, apenas os seres humanos são capazes de produzir esse tipo de organização sonora que se reconhece como linguagem.

Ao mesmo tempo em que ela reúne traços de uma singularidade do sujeito, é por meio de sua voz, sempre única, que o sujeito escapa da individualidade. Por quê? Porque é por meio de sua fala – acrescentamos: por meio de uma voz pela qual o identificam e o individualizam, evitando-se confundir o que se entende por “fala” e “voz” – que o sujeito se conecta ao social (CHAGAS, 2013, p. 465-466). E como o faz, então? Colocando em termos discursivos: como a voz de um intérprete, nas condições de produção em que dado discurso está inserido, conecta-se ao social e compõe as produções de sentidos nas relações entre sujeitos no mundo? São questões que reclamam teorizações.

Enfim, talvez não possamos responder à questão sobre se a música é uma língua ou não. Talvez essa questão sequer precise estar no centro de uma reflexão, mas estamos convencidos de que a música é linguagem, dentro dos limites que (a) ela (se) impõe. E, na linguagem musical, materializam-se discursos que são, por sua vez, materializações de processos ideológicos (PÊCHEUX, 2009 [1975]).

3. Música e discurso: por uma semântica discursiva (possível) da musicalidade

Advertindo que a música leva ao limite do sistema do signo, Kristeva (1988) prossegue julgando tratar-se de um sistema diferencial e opositivo que não quer dizer nada, diferentemente da estrutura da língua. Na língua, então, não há um limite do sistema do signo?

Como bem ressalta Milner (1987), se há alguma (sensação de) ausência desse limite, é menos porque a língua seja dotada de completude do que pelo esforço das ciências em torná-la seu objeto, fazê-la “forma e não substância”, amá-la como quem “deita-se e deleita-se” sob os lençóis da ilusão, ignorando o não-todo, a incompletude intolerável que a língua suporta. A Linguística tenta abarcá-la como se sua rede de impossível fosse consistente (MILNER, 1987, p. 26). Amor, completo amor! O que se deixa de lado é o fato de que, num único e mesmo movimento, há língua – ou o que se nomeia como falantes – e há inconsciente (MILNER, 1987, p. 17). Incluirmos, do campo teórico em que nos situamos, a imbricação ideologia-inconsciente que atravessa a produção de sentidos (PÊCHEUX, 2009[1975]).

O ponto ao qual dirigimos nossas reflexões diz respeito à hipótese de que a música, apesar de ser um sistema articulado de elementos (sintática e paradigmaticamente), tal como a língua, e embora possa ser analisada em sua estrutura, nas relações entre elementos, não pode e não deve ser apartada de sua dimensão histórica enquanto produção que se constrói sob determinadas condições, as quais

compreendem o sujeito, sujeito histórico, sujeito de linguagem, sujeito que não faz outra coisa que não seja sentido.

O modo como se ambiciona tratar a independência do sistema musical é, aliás, também semelhante à maneira como a língua é estudada por algumas teorias linguísticas. É baseado no exposto que, a despeito de alguns autores e em concordância com outros, almejamos tomar a música não apenas como linguagem (como simbólico), mas também como discurso, em que se materializam processos ideológicos e inconscientes.

Reiteramos da língua, pois, seu caráter de incompletude (ORLANDI, 1996). O fato de a língua não ser fechada (e tal incompletude se estende ao sujeito), assinala, por um lado, sua opacidade e, por outro, a possibilidade de deslizamento dos sentidos e de deslocamento dos sujeitos (ORLANDI, 1984). É só por ilusão (de fechamento, de literalidade) que se pode dizer da língua que ela comunica "precisamente". Certos apontamentos comparativo-diferenciais entre língua e música soam mais ao analista do discurso como demarcação de semelhanças do que como confirmação de diferenças que se possa chamar de capitais.

Ressignificando o que Guigue (2007) diz sobre a música, trabalhar a heterogeneidade da língua (e de qualquer materialidade discursiva) não representa aportar em um terreno analítico movediço que põe em xeque a objetividade do trabalho científico, mas (e sobretudo) admitir que toda unidade é ilusória e que o discurso é atravessado de memórias, que o dito comporta o não-dito (ORLANDI, 2012). Comparando com o que o autor afirma sobre a versatilidade do sistema da música e sua capacidade de suportar qualquer construção, há outra analogia possível com o sistema linguístico, cujas relações entre os elementos, nos eixos sintagmático e paradigmático, suportam um sem-fim de construções e organizações possíveis.

Com respeito a algo mais que tem a ver com ambos os sistemas, diria que toda construção, toda organização textual é uma entre outras possíveis. Formulando discursivamente, uma construção em detrimento de outras diz das determinações históricas, isto é, dos processos ideológicos que atravessam os discursos e produzem sentidos que sempre podem ser outros (ORLANDI, 2008).

Propomos para ser pensado, nos domínios da Análise do Discurso, que as composições sonoras e(m) sua circulação atualizam sentidos e inscrevem-se em memórias, pela relação indissociável que mantêm com a história. É assim que significamos discursivamente a afirmação do musicólogo e compositor argentino Vaggione, para quem

Um objeto é sempre um múltiplo – diferente de uma nota, que constitui, na sua função tradicional, um elemento neutro que adquire um sentido somente após ter sido inserido num contexto. O objeto não é, portanto, um “átimo indivisível”, mas uma estrutura, um composto (VAGGIONE, 1998, p. 170).

Tomando o objeto musical como constitutivamente heterogêneo, destacamos sua multiplicidade enquanto aquilo que denota a abertura do processo de significação, expondo-o à interpretação e, conseqüentemente, ao equívoco. A música também significa dependendo de suas condições produção e circulação. Dizemos “também”, a fim de tomar o devido cuidado de não dizermos “apenas”, por tudo o que, na linguagem da música, se insinua em direção a pontos de impossível que talvez não sejam da mesma ordem daquilo que constitui a língua (ou talvez sim?).

Tarasti (1994), do campo da Semiótica Musical, propõe o modelo de discurso musical que desenvolve a dupla articulação da linguagem através dos conceitos de *imane*nte e *manifesto*. Para o semioticista finlandês, é no nível manifesto que se opõem os modelos tecnológicos e ideológicos, enquanto que no imanente opõem-se as estruturas de comunicação e as de significação. As estruturas de comunicação seriam os processos que atuam na comunicação de ideias musicais, impondo limites para as escolhas e oferecendo soluções, por exemplo, nas estruturas estilísticas, para a criação da obra musical pelo compositor.

A liberdade de produzir significados próprios por meio de sua obra é representada pelas estruturas de significação. O universo simbólico da música seria determinado pelos modelos tecnológicos e ideológicos (no nível manifesto). Os modelos ideológicos compreendem conceitos e normas que avaliam a música de uma cultura ou sociedade, ao passo que os tecnológicos se constituem por sistemas e regras de composição, que englobam técnicas de harmonia, contraponto, serialismo, além das técnicas de composição contemporânea, entre elas as digitais e eletroacústicas.

Para este autor, o discurso musical é influenciado pela oposição entre os modelos ideológicos e tecnológicos no nível manifesto, à proporção que se reflete, no nível imanente, sobre as estruturas de comunicação e significação. Na história da música – e podemos dizer das artes como um todo – observa-se frequentemente rupturas com normas vigorantes, as quais determinam os processos de criação em dada época. Isto acontece justamente por haver uma dinâmica na oposição entre as estruturas de comunicação e significação, podendo o “valor estético” – o que significamos como uma questão de interpretação – estar associado, justamente, as tais rupturas (TARASTI, 1994, p. 16-20).

Ressignificando Tarasti, pensamos a ruptura como resultante de processos de resistência que se podem marcar no simbólico, no interior de um sistema, por excelência, aberto, incompleto. Esta resignificação requer também uma outra concepção distinta de ideologia, como processos que atravessam discursos da/sobre a música, ou seja, que se materializam nos discursos musicais, estes materializando-se no que arriscamos denominar, pelo menos por hora, de “linguagem musical”, em elementos como ritmo e melodia, por exemplo, ou mesmo na escolha, combinação e sincronismo/simultaneidade entre sons produzidos com distintos instrumentos musicais.

A isto adicionamos, como exemplo, o fato de que, em uma composição X, há aquilo que pode e deve ser mobilizado (o que equivaleria a dito), tocado, e também o que não o pode e não o deve, a não ser por um movimento de resignificação em que está intrínseca uma relação, quase sempre, de resistência.

E não se pode ignorar o fato de os sentidos de/para uma obra musical estarem relacionados às condições históricas de sua produção – em que também estão inseridas as técnicas de gravação, montagem etc. –, assim como a maneira como irá circular socialmente. Dependendo de quais sejam os modos de circulação e as relações passíveis de serem mantidas com outras materialidades significantes, os sentidos para um discurso musical sempre poderão ser outros.

Mergulhados em evidências ideológicas e em memórias históricas, identificamos um samba, um reggae, um rock etc., o que se mostra óbvio, parecendo envolver mero reconhecimento de formato. Se isto não toca a complexidade do sistema musical, pode funcionar como indício do modo como a música toca (n)a história e é tocada nela e por ela?

Para Milner (1987), uma língua entre outras é um modo singular de produzir equívocos. Traçando um paralelo e com base em discussões teóricas já realizadas, supomos que a música seja, tanto quanto e na relação com outras linguagens, um modo singular de produzir equívocos, e que as tentativas/tentações a analisá-la reclamem, na verdade, debruçares reflexivos que vieses pautados em análises dicotômicas, pela associação lógica de um significado e um significante compondo o signo, não dão conta de explorar. Nesses casos, o sentido estaria na materialidade dessa linguagem, e a análise se concentraria em definir o significante e identificar seu significado.

As produções artísticas diferenciadas de acordo com o que se convencionou chamar de estéticas (romantismo, modernismo etc.) não acompanham ou significam em consonância com um ar do tempo histórico (como condições históricas de produção)? Os elementos em composição não apresentam regularidades sonoras que os identificam a uma estética e não outra? Como se distinguem, tanto na produção quanto na escuta, obras eruditas de obras populares? Que elementos sonoros e aspectos organizacionais, instrumentais e de combinação distinguem um funk de um samba, um reggae de um rock? Não há mesmo relação entre isto e algo que tem a ver com sujeitos compondo a história, fazendo sentido?

A música não é como um som da natureza, o vento, a chuva, um galho se quebrando. Tudo isto pode ou não tornar-se musical. Música é (re)produção. Se há nela algo que escape mais ainda, comparando-se ao que escapa na língua – note-se a importância desta condicional –, isso não subtrai sua inscrição na história, mas exige outros desdobramentos teórico-reflexivos em torno de suas peculiaridades.

Talvez não haja nada que permita afirmar categoricamente que a relação entre um uma batida X e uma melodia Y signifiquem X, Y, Z. Mas por que razão se deveria pensar uma semântica da música exclusivamente segundo a lógica de colagem precisa entre um significado e um significante, ou segundo a relação transparente entre o plano da expressão e o plano do conteúdo?

Se é cabível dizer que não há os elementos necessários para analisar semanticamente a materialidade da música da mesma maneira que se faz com a língua, não hesitamos ao ponderar que o problema não esteja em características inerentes a esta linguagem, mas na impertinência de analisá-la segundo critérios enraizados em abordagens que tomam a linguagem como transparente. Com isso, não há razões para deixar de analisá-la enquanto produção histórica e, sendo assim, ideologicamente determinada. Ratificamos o mesmo sobre música e língua: não há, para uma e outra, fora das condições sócio-históricas de produção, a possibilidade de conter em si um sentido entranhado.

Ensinar, estudar, teorizar sobre música: até onde (não) é possível? Podemos fazer as mesmas perguntas sobre a língua, e por isso sustentamos que a música é uma linguagem. Todos os sons são possíveis, mas nem todos são produzidos. A música não é um amontoado de ruídos que pairam ao léu, mas uma produção organizada segundo ilusões de totalidade. Organizada historicamente, marcada, afetada por relações (de sentido), por determinações históricas que envolvem não apenas o modo como se a organiza, como também as condições de sua reprodução e circulação (técnicas, tecnológicas, sociopolíticas). Resulta, pois, em meio a tantas possibilidades, em uma organização e não outra, nem qualquer uma.

Sujeitos fazem música como quem faz história. Pensamos estar falando de um sistema complexo de linguagem que faz possível a discursividade como instalação de efeitos permitidos por sua própria estrutura. Joga com a historicidade, com a divisão de

sentidos como algo que a constitui e, enquanto discurso, com o silêncio, materializando processos ideológicos que se inscrevem em complexidades melódicas, rítmicas, as quais atualizam memórias (ORLANDI, 2007).

4. Breves proposições metodológicas

É necessário fazer algumas importantes distinções, a saber entre o que chamaremos de *som*, *música* e *musicalidade*. Propomos definir o som, então, como ruído de qualquer natureza, sempre oco, sem história, sem um sentido *a priori*. Os sons podem ser de toda ordem, portanto. Uma nota musical, um copo se quebrando, uma batida de prego na madeira, o choro de uma criança. Para fazer sentido, é preciso que haja uma passagem do som como aspecto físico, para o som como materialidade significante, produzindo efeitos. No entanto, não agrada a ideia que se possa elaborar um conceito para essa passagem que seja suficiente para fazer jus à análise de qualquer materialidade sonora, pois isto seria ignorar que estas materialidades, assim como as imagéticas, possuem características muito peculiares, tanto físicas quanto de suas atrelagens à história.

A natureza das produções de linguagem estritamente sonoras é diversa, no sentido em que se pode abordar a voz, a produção de vocábulos, a música, os sons na natureza emanados em determinadas condições de produção, e até o silêncio, cada qual relacionando-se de modo distinto e distintivo com a história.

Baseado no exposto, optamos por propor um trabalho com a passagem específica do *som* para a *música*, está como evidência ideológica, transparente para o sujeito, sobre a qual se julga estabelecer uma relação lógica forma-conteúdo-sensação. A segunda passagem deve ser, então, da música para o que chamaremos, aqui, de *musicalidade*, já como construção do analista, objeto discursivo em relação com a história, a partir do qual pode-se observar tensões, disputas de sentido e formular interpretações possíveis, com base nas memórias históricas que atualizam e nos sentidos daquilo que se deixa de dizer.

Para nos fazer melhor entender, propomos uma analogia com a distinção feita por Orlandi (2007), entre *forma abstrata*, *forma empírica* e *forma material*. O som estaria para a forma abstrata, constituindo-se como componente de um sistema, considerado como produção sonora de qualquer natureza (mero barulho); a música estaria para uma forma empírica, correspondente à realidade enquanto construção imaginária, em que já haveria a ideologia produzindo evidências a partir de uma relação entre sons; a musicalidade estaria para o processo, analisável enquanto discurso. O analista, então, diante da forma material, pode desmanchar a transparência do sentido, fazendo aparecer a materialidade do discurso na exterioridade que a constitui (DIAS, 2011, p. 12-13).

Com esta proposta, perseguimos a definição de caminhos de análise que trabalhem com marcas como a inscrição de aspectos melódicos, rítmicos, instrumentos que compõem um arranjo musical (e seus recursos acústicos), aparatos técnicos/tecnológicos, natureza das produções (eletrônicas, acústicas etc.), condições de execução do objeto musical e, em músicas cantadas e/ou vídeos, a voz do intérprete e todos os elementos na relação com um corpo em movimento. Tudo isto tendo sempre em vista as condições de produção e circulação, na relação de composição e não

complementaridade, como define Lagazzi (2010) em relação ao tratamento da imagem, com as demais materialidades do objeto discursivo em análise.

A música acarreta produções e reclama interpretações nesta composição com outras linguagens, como acontece no cinema, em telenovelas, peças teatrais, videoclipes, exposições de arte, construindo sentidos na relação mesmo com o verbal, o imagético ou outras sonoridades. Fazendo corpo.

Metodologicamente, a análise é engendrada a partir de movimentos que dizem respeito à relação memória/atualidade que constitui toda materialidade discursiva. A partir do que nomeamos como *recorte histórico-diacrônico*, imaginamos ser possível analisar aspectos relativos à historicidade dos elementos e(m) sua relação com o que se construiu em um objeto musical peculiar. Já com base em um *recorte histórico-sincrônico*, a análise pode estar pautada na descrição e interpretação de elementos da musicalidade que se inter-relacionam sincrônica e simultaneamente, atravessando-se, produzindo uma cadência. Uma espécie de cena musical na produção de um objeto sonoro que significa social e politicamente, relacionando-se com outra(s) materialidade(s), em dadas condições históricas de produção.

Para tratar da questão da voz, pensamos discursivamente com Souza (2007) que a reflexão deva consistir “em considerar a relação indissociável entre voz e discurso e suas consequências para o estatuto do sujeito em constituição no tempo da fala” (SOUZA, 2007, p. 200). Este autor coloca em foco a possibilidade de ultrapassar os clássicos métodos comparativos e critérios de notação das unidades sonoras, a fim de atingir “a região corpórea da fala em que a «voz» e a «linguagem» nascem inseparáveis” (SOUZA, 2007, p. 203), com o objetivo de dar a ver “uma forma histórica de sujeito erigindo na voz do indivíduo enunciante” (SOUZA, 2007, p. 210). Portanto, em uma composição musical, a voz também é constitutiva de uma forma histórica de sujeito que erige em meio a todos os elementos musicais.

Como já dito anteriormente, os sentidos não estão na música, assim como não estão na língua. A entrada de um violino, por exemplo, está para a música clássica, historicamente, tal como o cavaquinho está para o samba. Como supor que isto não diz da historicidade que atravessa o que se apresenta como evidente nas estéticas musicais? Como já foi dito, há uma abertura constitutiva da linguagem – de toda forma de linguagem –, a qual, ao mesmo tempo que marca seu caráter de incompletude, assinala a possibilidade de deslizamento dos sentidos e de deslocamento do sujeito no processo de criação/composição.

Assim, toda estabilidade/estabilização pode ser quebrada, de maneira que se produza o inesperado como forma de resistência, como desvios de sentidos dominantes, e inaugurem-se novas relações, com novos efeitos de sentido e(m) outras interligações da materialidade discursiva com a exterioridade que a determina. O analista do discurso sabe que o diferente e o mesmo são produções da história.

5. Considerações finais

Com este trabalho, buscamos demonstrar que, em diferentes graus, música e língua dotam-se de algo que envolve a linguagem e, curiosamente, intitula a edição espanhola da obra de Kristeva (1988) – *El lenguaje, ese desconocido* –, aquilo que ambas possuem, guardadas as peculiaridades, de desconhecido, e naquilo com que se deparam: o impossível, o irrepresentável. Explicitamos, outrossim, que esta questão é

delicada, que necessita de avanços, alguns dos quais tentamos promover, indagando, sugerindo possibilidades, mas sapientes do muito que ainda precisa ser formulado, aprimorado, em termos teóricos, metodológicos e reflexivos.

A fagulha que instiga ao movimento, a este esforço de teorização e análise, acende-se a partir de algo que atrai a atenção e que não poderíamos deixar de mencionar: **a música, quando toca, ou toca-nos profundamente, ou toca-nos para bem longe**: "Alguma coisa acontece [...]". Na música, assim como na língua, portanto, há um impossível de tudo dizer, mas também um impossível de não dizer nada. Desse modo, o que se diz, na ordem em que se diz, é também o que se deixou de dizer. Haverá sempre o que resiste a ser interpretado.

Tais pontos de desassossego teórico-reflexivo abrangem, por um lado, o que captura na música e que não se sabe bem o que é, e por outro (ou seria pelo mesmo lado?), como o que se mostra tal qual o que Pêcheux (2012[1982]) pressupõe, ao teorizar o discurso, como sendo da ordem de uma *Verdade*, e que, volta e meia, se impõe, no andamento de uma reflexão, como um impossível de ser formulado. E aqui reside um nó que nos conduz a um estágio de vislumbres teóricos, uma sensação, parafraseando Pêcheux, quando este autor aborda a questão da articulação conceitual ideologia-inconsciente, de penetrar a obscuridade (PÊCHEUX, 2009[1975], p. 138).

Didier-Weill (2014) batiza, com uma metáfora devida a Chopin, de *Nota Azul*, àquilo que “acerta na mosca”, suscitando estados de alma de felicidade e de gozo nostálgico, podendo ser disparado de uma simples cantiga, do piano de Mozart ou do sax de Lester Young. Uma nota que, segundo o autor, se não é simbolizável, no sentido em que não se pode inscrevê-la, “de maneira que não podemos reter em nós o efeito eminentemente fugaz que ela produz e cuja extinção é estritamente tributária do real das pulsações sonoras que a suportam” (p. 43), é simbolizante. Simbolizante porque nos abre para o efeito de todos os outros significantes, como se fosse sua senha. Assim sendo, “sob o impacto da Nota Azul, o mundo começa a falar conosco e as coisas a ter sentido: os significantes da cadeia inconsciente, de mudos que eram, despertam e começam, causados pela Nota Azul, a nos contar casos” (DIDIER-WEILL, 2014, p. 43).

Por ora, propomos refletir sobre se haveria nisto alguma coisa do caráter mesmo de uma transmissão (LACAN, 1992[1969-1970]), que nada tem a ver com conteúdo, significado, conhecimento, mas com o que nos afeta e que não se sabe exatamente como, onde e por quê. Se sim, o que esta questão teria a dizer a uma análise de cunho sócio-histórico? Estaríamos diante de "um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina e que, no entanto, existe produzindo efeitos" (PÊCHEUX, 2012[1983])?

Permanece em aberto o que sempre esteve, porque é da ordem de uma polissemia constitutiva dos processos de significação.

REFERÊNCIAS

- CHAGAS, Paulo C. Som, linguagem e significado musical. Revista O gosto da música, Anais do 9º Encontro Internacional de Música e Mídia, 2013.
- GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. Revista Claves, n. 4, 2007.
- _____. Sonic object: a model for twentieth century music analysis. The Journal of New Music Research, Vol. 26, n. 4, p. 346375, 1997.

DIAS, Cristiane. E-urbano: a forma material do eletrônico no urbano. E-urbano: Sentidos do espaço urbano/digital, Campinas: Labeurb, 2011, disponível em: [DIDIER-WEILL, Alain. Nota azul: Freud, Lacan e a arte. 2. ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.](http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/LaboratóriodeEstudosUrbanosLABEURB/Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Consulta em 16 de janeiro de 2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

JAROCINSKY, S. DEBUSSY. Impressionisme et Symbolisme. Paris: Seuil, 1970.

KRISTEVA, Julia. El lenguaje, esse desconocido: introducción a la lingüística. Tradução de María Antoranz. Madri: Editorial Fundamentos, 1988.

LACAN, Jacques (1969-70). O seminário, livro 17: o avesso da Psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LAGAZZI, Suzy. Linha de passe: a materialidade significativa em análise, Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade, n. 16, Volume 2, 2010. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>. Consulta em 16 de janeiro de 2016.

MESQUITA, Fabio. Significado musical e significado linguístico: vantagens metodológicas na comparação. I WORKSHOP INTERNACIONAL DE PRAGMÁTICA: TEORIAS, PERSPECTIVAS, DIÁLOGOS, APLICAÇÕES - ANAIS ELETRÔNICOS, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2013.

MILNER, Jean-Claude. O amor da língua. Tradução de Angela Cristina Jesuino. Porto Alegre: Artes Médicas, 1987.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Modelos linguísticos e análise das estruturas musicais. Per Musi, v.9, p. 05-4, Belo Horizonte, 2004.

ORLANDI, Eni. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 2. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

_____. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. Discurso e leitura. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____. Análise do Discurso: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2009[1975].

_____. Ideologia: aprisionamento ou campo paradoxal. In: ORLANDI, Eni (org.). *Análise de Discurso: Michel Pêcheux. Textos escolhidos por Eni Orlandi.* 3 ed. Campinas: Pontes, 2012[1982].

_____. O discurso: estrutura ou acontecimento. Tradução de Eni Orlandi. 6. ed. Campinas: Pontes Editores, 2012[1983].

RUWET, Niolas. Langage, musique, poésie. Paris: Seuil, 1972. In: SEIXO, Maria Alzira (org.). *Semiologia da música.* Lisboa: Vega, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de Linguística Geral. São Paulo: Cultrix, 2006[1916].

SOUZA, Pedro de. Sobre discurso e sujeito na voz. *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, n. 34, jul-dez, 2014.

TARASTI, Eero. 1994. A theory of musical semiotics. Bloomington and Indianápolis, Indiana: Indiana University Press.

_____. Signs of music. A guide of musical semiotics. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

VAGGIONE, Horacio. Son, temps, objet, syntaxe. Vers une approche multi-échelle dans la composition assistée par ordinateur. In: SOULEZ, Antonia; VAGGIONE, Horacio. (eds.). Musique, rationalité, langage. L'harmonie: du monde au matériau. Cahiers de philosophie du langage, n. 3, p. 169-202, 1998.