

UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

UILLIAN SANTIAGO ANTÔNIO GONÇALVES

**MÚSICA E SILÊNCIO:** Entre Pautas e Pausas

**Pouso Alegre, MG,  
2014**

UILLIAN SANTIAGO ANTÔNIO GONÇALVES

**MÚSICA E SILÊNCIO:** Entre Pautas e Pausas

**Pouso Alegre, MG,  
2014**

UILLIAN SANTIAGO ANTÔNIO GONÇALVES

**MÚSICA E SILÊNCIO:** Entre Pautas e Pausas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí (UNIVÁS) para a obtenção do Título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Área de concentração: Linguagem e sociedade

Orientadora: Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi.

**Pouso Alegre, MG,  
2014**

GONÇALVES, U.S.A. **Música e Silêncio:** Entre Pautas e Pausas / Uillian Santiago Antônio Gonçalves. – Pouso Alegre: UNIVÁS, 2014.

Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre (MG).

Orientadora: Profa. Dra. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi.

1. Análise de Discurso. 2. Música . 3. Silêncio. 4. Linguagem. 5. Reflexividade. 6. Sujeito

I. Universidade do Vale do Sapucaí. II. Título.

## CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

Certificamos que a dissertação intitulada **MÚSICA E SILÊNCIO: ENTRE PAUTAS E PAUSAS** foi defendida, em 25 de setembro de 2014, por Uillian Santiago Antônio Gonçalves, aluno regularmente matriculado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98001046, e aprovado pela Banca Examinadora composta por:



Prof.ª. Dr.ª. Eni de Lourdes Puccinelli Orlandi  
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS  
Orientadora



Prof.ª. Dr.ª. Greicyly Cristina da Costa  
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS  
Examinadora



Prof.ª. Dr.ª. Cristiane Pereira Dias  
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP  
Examinadora

**DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL**

*Para meus familiares, por todo apoio. Para Isabela Paulino, por ter permanecido ao meu lado, me incentivando a percorrer este caminho, por compartilhar angústias e dúvidas estendendo sua mão amiga em momentos difíceis.*

## AGRADECIMENTO

*“A Gratidão é o único tesouro dos humildes”*

William Shakespeare

A Deus por honrar a minha fé, por estar sempre comigo me dando forças nos momentos mais difíceis e por me iluminar com sabedoria e paciência.

Um agradecimento especial a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eni Orlandi por depositar tamanha confiança em mim, por ter me posto em contato com o silêncio ao me conduzir por incansáveis reflexões e conhecimentos. Agradeço-a pela prontidão, por todo conhecimento compartilhado e pela paciência.

Aos meus familiares pelo incentivo, pelo apoio e por estarem sempre do meu lado. Obrigado Pai, Mãe, irmãos, irmãs, especialmente Rita Gonçalves e Neíza Gonçalves pelo apoio e companheirismo, aos sobrinhos e sobrinhas, cunhados e cunhadas, enfim, a todos, por sonharem comigo. Obrigado por tudo, amo todos vocês.

Agradeço a minha namorada Isabela Paulino por estar sempre do meu lado, me fortalecendo, me inspirando, me incentivando. A você todo o meu amor, alegria e carinho. Você contribuiu muito com a realização deste sonho, além de sonhar comigo, foi quem mais escutou minhas reflexões e discutiu comigo, a você a minha eterna gratidão e aos seus familiares, o meu muito obrigado.

À banca examinadora na qualificação (Profa. Greciely, e Profa. Mírian dos Santos), pelas leituras e apontamentos.

Agradeço a Profa. Eni Orlandi, Profa. Débora, Profa. Ana Cláudia, Prof. Ronaldo, Profa. Greciely, Profa. Joelma, Profa. Juliana, Profa. Onice e todos professores com os quais tive relação nas disciplinas, e que, seguramente, muitos dos conhecimentos adquiridos, se encontram aqui no texto.

A todos os professores do curso de Mestrado e convidados, participantes dos eventos promovidos pelo NUPEL, que colaboraram com suas palavras e experiências nessa área.

Aos funcionários da UNIVÁS: bibliotecários, serviços, secretários, porteiros, faxineiros, dentre outros.

Aos colegas do curso, Laise, Elis, Gislaíne, Sérgio, Maciel, Ludmila, Eliza, João Paulo, Lídia, Stella, Tatiane, Patrícia, Daniella, Ana Paula, Emanuel, entre outros, com os quais fizemos grandes descobertas, discutimos muito, e tomamos café na cantina.

Ao grande amigo Heljer de Luna que contribui muito na realização deste trabalho através de reflexões e opiniões.

Aos amigos Wagner Lucas, Adair Martins e Pedro Henrique, dentre outros que torceram e vibraram com mais uma grande conquista.

Aos grandes amigos “sujeitos da música” Orlando Augusto, Letícia Costa, Adriano Geraldo e Leonardo Openheimer. Que não mediram esforços para participarem do documentário na execução da música “Pela falta de Ti” de minha autoria.

Aos grandes amigos “sujeitos ouvintes” Eliézer Cardoso, Franciele Gomes, Cristiano Meireles, Heljer Luna, Silvana Bueno, Cleide Ap. Paulino, Vanderlan Paulino, Leonardo de Souza, Isabela Paulino, Imaculada Ferreira, Maria Aparecida, por aceitarem o convite para participarem da gravação do documentário.

Ao produtor de vídeo Megarom Mota pela gravação e edição do documentário.

A Prefeitura municipal de São Sebastião da Bela Vista, ao Exmo. Prefeito Municipal Augusto Hart Ferreira e Exmo. Vice-prefeito Sr. Ronaldo Laurindo Bueno, pela disponibilização do espaço para as gravações.

Enfim, a todos que de forma direta ou indireta colaboraram com a realização deste trabalho. A todos o meu agradecimento.

*Assim como do fundo da música brota uma nota que enquanto vibra cresce e se adelgaça até que noutra música emudece, brota do fundo do silêncio outro silêncio, aguda torre, espada, e sobe e cresce e nos suspende e enquanto sobe caem recordações, esperanças, as pequenas mentiras e as grandes, e queremos gritar e na garganta o grito se desvanece: desembocamos no silêncio onde os silêncios emudecem.*

(Octavio Paz, in "Liberdade sob Palavra")

Tradução de Luis Pignatelli)



GONÇALVES, Uillian Santiago Antônio. **Música e Silêncio: Entre Pautas E Pausas**. Pouso Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2014.

## RESUMO

Com base na teoria da Análise de Discurso de linha francesa, abordaremos nesta dissertação uma análise no discurso musical, destacando de maneira proeminente a noção de Silêncio e de Reflexividade, que são fundamentais para a relação estabelecida entre o domínio da música e o da Análise de Discurso. Buscamos por meio deste estudo, compreender o funcionamento do silêncio por meio da noção de silêncio fundante e silenciamento. Será compreendida a noção de subjetivação, posição-sujeito e situação, como elementos essenciais nesta investigação, de modo a compreender os efeitos de sentido produzidos pelo sonorizar e não sonorizar. Apresentamos alguns elementos da teoria musical, como texto da música: pautas, pausas, notas musicais, figuras rítmicas, dentre outros símbolos, elementos textualizados pela materialidade da música. Toda compreensão do tema se concentra em um corpus experimental elaborado a partir de um documentário com as peças 4'33" de John Cage e Pela Falta de Ti de Uillian Santiago e depoimentos de convidados. É um estudo que tende a compreender o funcionamento da materialidade da música, produzindo diversos efeitos de sentido nos sujeitos da música e sujeitos público nas suas posições-sujeitos: compositor, intérprete e ouvinte. Enfim, Música e Silêncio: entre pautas e pausas, fará muitos leitores produzirem novos sentidos, ao serem tomados pelo silêncio.

**Palavras-chave:** 1. Análise de Discurso. 2. Música. 3. Silêncio. 4. Linguagem. 5. Reflexividade. 6. Sujeito

GONÇALVES, Uillian Santiago Antônio. **Music and Silence: Between Staves and Pause.** Pouso Alegre, 2014. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Vale do Sapucaí, Pouso Alegre, 2014.

## ABSTRACT

Based on the French theory of Discourse Analysis, this work refers to an analysis of the musical discourse, the notion of silence and reflexivity prominently, which is essential to the relation established between music domain and Discourse Analysis. It aims at perceiving how silence works, by understanding the notion of founding silence, silencing and reflexivity along with the musical sounding. We seek through this study comprehend the notion of subjectivity, subject-position and situation, as essential elements for this investigation, to comprehend the effects of meaning by the sounding and non-sounding. It presents some elements of music theory as music text: staff, rest, note, among other symbols, elements textualized by the materiality of music. The whole comprehension of this theme is foccused on an experimental corpus created from a documentary about the pieces 4'33'' by John Cage and "Pela Falta de Ti" by Uillian Santiago and testimonials from guests. This study tends to comprehending how materiality of music works, which when performed, it produces several effects of meaning on music subjects and listeners at their own subject-positions: composer, performer and listener, empirically proved through the documentary. So, Music and Silence: among staff and rests, will lead readers to create different senses, when touched by the silence.

**Keywords:** 1. Discourse Analysis. 2. Music. 3. Silence. 4. Language. 5. Reflexivity. 5. Subject.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fluxograma 1 - Etapas do trabalho	22
Figura 1 – Recorte da peça August H. Song de Tchaikovsky	27
Figura 2 – Quadro de Renné Magrite	27
Figura 3 - Recorte das peças musicais: Symphony nº 9 e Footprints	33
Fluxograma 2 - Textualização da materialidade	34
Fluxograma 3 – Parâmetros da materialidade da música – Som	37
Figura 4- Pauta ou Pentagrama	39
Figura 5- Figuras musicais na pauta	39
Figura 6 - Notas suplementares superiores e inferiores	39
Figura 7- Figuras musicais na pauta	40
Figura 8 - Notação musical clave de Sol	40
Figura 9- Notação musical clave de Fá	41
Figura 10 - Representação do Dó central	42
Figura 11 - Notação clave de Dó	42
Figura 12 - Barra simples e barra final na pauta	43
Figura 13 - Representações U.T. e U.C.	43
Figura 14- Recorte de um trecho da peça Laudamus de uma missa	44
Figura 15 – Quadro Andamento e BPM	44
Figura 16 - Quadro de valores das figuras musicais	45
Figura 17 – Figura musical e a nomenclatura de suas partes	45
Figura 18 – Relação de valores das figuras musicais	45

Figura 19 – Figuras musicais representadas na pauta	46
Figura 20 – Recorte linha do violino da música: Pela falta de Ti	47
Figura 21 – Elementos da escrita musical (1)	48
Figura 22 – Elementos da escrita musical (2)	48
Figura 23 – Recorte linha do piano da Música Pela Falta de Ti (1)	49
Figura 24 – Recorte linha do piano da Música Pela Falta de Ti (2)	49
Figura 25 – Recorte do hino a São João escrito por Guido de Arezzo	53
Figura 26 – Quadro dos neumas	60
Figura 27 – Neumas e Pausas	61
Figura 28 – Pausas	61
Figura 29 – Pausas: valores comparativos	62
Figura 30 - Recorte da Música Pela Falta de Ti	63
Figura 31 - Sinais de interrupção e pausas	64
Figura 32 - Relação nada-silêncio e vazio	65
Figura 33 - Partitura 4'33" de John Cage	67
Figura 34 - Recorte do documentário – 01m38s	68
Figura 35 - Recorte do documentário: 01m28s	68
Figura 36 - Recorte do documentário – 01m32s	68
Fluxograma 4 - As formas do silêncio, Orlandi (2007)	70
Figura 37 – Recorte peça Pela falta de Ti	78
Figura 38- Recorte do compasso 89 ao 92 – Música Pela Falta de Ti.	79
Figura 39 - Recorte : linha da flauta e da guitarra	79
Figura 40 – Recorte: linha do violino e do Cajón.	79

Figura 41 – Recorte do compasso 89 (alterado)	80
Figura 42 – Recorte compasso 15 (pautas das linhas: flauta e guitarra)	81
Figura 43 – Recorte compasso 1 ao 5	82
Figura 44 – Recorte compasso 15 ao 18	82
Figura 45 – Recorte do compasso 1 ao compasso 5	83
Figura 46 – Recorte da peça 4’33” (John Cage) de minha de minha transcrição	85
Figura 47 – Recorte da peça 4’33” (John Cage) de minha transcrição após a textualização da materialidade	85
Figura 48 – Depoimento Cristiano Meireles	86
Figura 49 – Depoimento de Franciele G. de Oliveira	86
Figura 50 – Ilustração constituição do sujeito em sujeito da música	88
Figura 51– Ilustração da Posição Sujeito	91
Figura 52 – Esquema Ilustrativo de uma Situação	97
Figura 53 – Sujeito intérprete peça 4’33”de John Cage	102
Figura 54 – Recorte: 06m07s	104
Figura 55 – Recorte: 06m51s	104
Figura 56 – Recorte: 06m51s	104
Figura 57 – Recorte: 10m42s	104
Figura 58 – Depoimento Adriano Geraldo	105
Figura 59 – Depoimento Letícia Costa	105
Figura 60 – Depoimento Eliézer Cardoso	108
Figura 61 – Sujeitos público posição-sujeito ouvintes peça 4’33” de J.Cage	109
Figura 62 – Sujeitos público posição-sujeito ouvintes peça Pela falta de Ti	109

Figura 63- Depoimento Heljer Renato Junho de Luna	110
Figura 64 – Depoimento Eliézer Cardoso	111
Figura 65 - Depoimento Leonardo de Souza	111
Figura 66 - Depoimento Cleide Aparecida Mendes Paulino	112
Figura 67 – Depoimento de Vanderlan Paulino	112
Figura 68 – Depoimento de Silvana de Souza Bueno	112
Figura 69 – Recorte da peça 4’33” (John Cage) de minha transcrição.	115
Figura 70 – Recorte da peça 4’33” (John Cage) minha transcrição após a textualização da materialidade ambiente	115
Figura 71 - Recorte da Música Pela Falta de Ti	118

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	18
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>O Discurso Musical</b>	25
1.1 Música: Uma linguagem	25
1.2 Música: Unidade de significação	31
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>A Materialidade da música: Entre pautas e pausas</b>	33
2.1 A Materialidade da música: Entre pautas e pausas	33
2.2 A Materialidade sonora e seu funcionamento na música	35
2.3 A Materialidade da música: Parâmetros do som	37
2.3.1 A Música como texto em sua Notação	38
2.3.1.1 A Notação Musical	38
2.3.2 Compasso e figuras de ritmo	43
2.4 Historiando a Música: Memória e Discurso	50
2.4.1 Dos primórdios ao monocórdio pitagórico	51
2.4.2 A invenção da escrita musical	53
2.4.3 Da renascença aos tempos atuais	54
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>O silêncio como materialidade</b>	57
3.1 As formas de silêncio como materialidade na música	59
3.2 A música como texto	60
3.2.1 As figuras de silêncio – pausas	60
3.3 O Vazio, o Nada o Silêncio	64
3.4 O Silêncio como iminência de sentido na música: John Cage e a peça 4’33”	66
3.5 Obra 4’33 de John Cage: Condições de produção	68
3.6 O Silêncio funcionando como: Fundante e Silenciamento	70

3.6.1 O Silêncio Fundante	71
3.6.2 O Silêncio como Significante	72
3.6.3 O Silêncio como Silenciamento	73
3.6.3.1 O Silêncio Constitutivo	74
3.6.3.2 O Silêncio Local - Censura	74

## **CAPÍTULO IV**

<b>O Silêncio e seu funcionamento na música</b>	<b>77</b>
4.1 Música Pela falta de Ti	77
4.2 As formas de silêncio materializado no “texto” - Composição musical <i>Pela Falta de Ti e o funcionamento das pausas já produção de sentidos</i>	78
4.2.1 As formas do silêncio na música enquanto fundante e significante	78
4.2.2 As formas do silêncio na música enquanto Silenciamento	81
4.3 A peça 4’33” e a Retórica da Resistência	84

## **CAPÍTULO V**

<b>Subjetivação: Constituição do Sujeito</b>	<b>87</b>
5.1 As posições sujeito	90
5.2 O Sujeito da Música e o Sujeito Público: Posições-sujeito compositor, intérprete e ouvinte	93
5.3 O sujeito da música: posição-sujeito compositor	98
5.3.1 O sujeito da música na peça 4’33”	99
5.3.1.1 John Cage – o sujeito da música na posição-sujeito compositor	99
5.3.2 A música “Pela falta de Ti” e o sujeito da música na posição-sujeito compositor	101
5.4 O sujeito da música na posição-sujeito intérprete	101
5.4.1 A peça 4’33” e o sujeito da música na posição-sujeito intérprete	102
5.4.2 Pela falta de Ti e o sujeito da música na posição-sujeito intérprete	103
5.5 O Sujeito Público na posição-sujeito ouvinte	105
5.5.1 O sujeito público nas peças: 4’33”de John Cage e Pela falta de Ti	107
5.5.2 O Sujeito público e outros sentidos	110



## **CAPÍTULO VI**

<b>Os efeitos da Reflexividade na música</b>	113
6.1- O dizer sobre o dizer – Reflexividade e Modalização Autonímica	113
6.2 A Reflexividade, ou a Modalização Autonímica na Música	114
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	121
<b>REFERÊNCIAS</b>	124

## INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda uma análise da Música com dispositivos teóricos da Análise de Discurso usando procedimentos analíticos desta teoria. Destaca-se a noção de silêncio e de reflexividade que são fundamentais para a relação estabelecida entre o domínio da música e o da Análise de Discurso.

Para Orlandi (2001), a análise de discurso não trata apenas da língua, não trata apenas da gramática, mas do discurso, este que é a palavra, o som, o gesto, dentre outras formas materiais, em movimento. A música é um discurso, pode ser considerada uma prática de linguagem, e este trabalho tem por objetivo entender o funcionamento e a produção de sentidos da materialidade da música enquanto discurso, funcionando no sujeito à medida que ocupam posições discursivas.

A noção de música desenvolvida, neste trabalho, diz respeito a minha bagagem de conhecimento musical, como sujeito da música que ocupa posições-sujeito compositor, intérprete, ouvinte e pesquisador, de acordo com minha exterioridade, formações sociais, discursivas e ideológicas. Também contribui de forma proeminentemente os teóricos da música: José Miguel Wisnik, Osvaldo Lacerda, Roy Bennet, dentre outros.

É certo que a música está presente em nossa vida. Podemos percebê-la acompanhando os vários momentos de nosso dia, exercendo muitas funções. Sempre presente em todas as épocas, em diversas culturas, em várias regiões, enfim, a música acontece com o seu funcionamento particular produzindo efeitos de sentido. A partir desta afirmação, comecei a pensar na música não apenas constituída por sons, pensando no funcionamento de outro componente essencial na música, pouco discutido, pouco percebido, enfim, tão quão importante como o som e responsável por produzir outros sentidos no próprio som: O silêncio. Ele está antes, durante e depois do som, funcionando e possibilitando outros sons.

A partir deste momento individual e de reflexão, iniciei uma busca de materiais que pudessem complementar e responder as questões que eram incansáveis. Foi quando me deparei com a obra “As formas do Silêncio: no movimento dos sentidos” de Eni Orlandi (1997), que instigou ainda mais minha reflexão me colocando diante do novo, aumentando a minha inquietação e os sentidos começaram a serem outros, pois conforme esta autora “no silêncio, o sentido é” (idem, p.31). Neste momento, a célebre frase de Lacerda (1997), “a música é a arte do som” (idem, p.05), foi desdobrada, passei a compreendê-la como a música

é a arte do som e do silêncio. Pois todo funcionamento da música não acontece apenas com sons, mas com a relação som-silêncio produzindo sentidos, contribuindo para o real do som, seu impossível, o silêncio. Conforme Wisnik (1989), o som é regido por um movimento permanente, porém podemos considerar que entre este movimento permanente, existem possibilidades de silêncio, para que o som produza o seu sentido. Haveremos de ver o silêncio em funcionamento antes, durante e depois do som, atravessando-o, nas composições que fazem parte do Corpus deste trabalho, como há no funcionamento das formas do silêncio no sujeito e nas suas posições.

Com base nos dispositivos teóricos da Análise de Discurso e contribuições da teoria musical e filosófica, esta pesquisa se debruça numa busca em analisar o funcionamento da música e do silêncio, entre pautas e pausas, buscando responder as questões:

Quais são as formas de silêncio da música que produzem sentidos e como é o seu funcionamento?

Quais são os efeitos que o funcionamento da materialidade da música produz no sujeito e nas suas posições?

A noção das formas de silêncio é baseada em Orlandi (1997), que desde seu título nos instiga e nos lança em inúmeras questões.

A partir dos elementos constitutivos da música e todo complexo mundo sonoro, me debrucei na busca de encontrar as formas do silêncio em funcionamento e assim, os efeitos que são produzidos no sujeito. Comecei então a associar os escritos de Orlandi (1997) nas figuras de silêncio da música, nos comportamentos e as reações dos sujeitos, e comecei a entender o vasto produtor de sentidos que estava diante de mim.

Na perspectiva da Análise do Discurso, pude compreender o silêncio se articulando com o som, como um componente da materialidade da linguagem musical possibilitando a criação de regiões de sentidos, com base numa acepção histórico-significativa. E assim, comecei a pensar no sujeito, na sua constituição, posição e produtor de sentidos pensado conforme Michel Pêcheux (1975), como indivíduo interpelado em sujeito pela ideologia, “o sujeito será constituído por uma interpelação” (Orlandi, 2001, p.45). Os sujeitos apresentados neste trabalho serão pensados como sujeito da música e sujeito público, baseados na interpelação ideológica, e também por meio da historicidade, do interdiscurso, por formações discursivas. Estes sujeitos da música e público terão uma posição-sujeito, pois, conforme Michel Pêcheux (1988), podemos dizer que os sujeitos têm suas posições constituídas pela sua inscrição em formações discursivas (que é a projeção, no discurso, das formações ideológicas), uma vez que “as palavras, expressões, proposições (...) adquirem sentido (...) em

referência as formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (idem, p.160). Os sujeitos se constituem em uma posição a partir da situação do discurso musical, aptos a ocuparem as posições-sujeito no caso de nossa análise, como: compositor, intérprete e ouvinte.

Este trabalho também se baseia na noção de reflexividade com base nos estudos de Jaqueline Authier-Revuz (1998). Segundo esta autora, a reflexividade é o fato de linguagem em que a língua se volta sobre si mesma, mostrando a não coincidência: da palavra com a própria palavra, do sujeito com seu interlocutor, da palavra com o sentido suposto, etc. Em nosso caso, e a partir do que diz E. Orlandi (1997) sobre o silêncio, podemos observar, buscando compreender os efeitos da reflexividade na música, apreciada a partir do sonorizar sobre o sonorizar, a valorização do silêncio denominado neste capítulo como figuras do bem dizer. Utilizo como estratégia a noção de reflexividade para compreender o funcionamento da linguagem, em sua relação com as formas de silêncio na música, em que este, no funcionamento da reflexividade, serve como contraponto suscitador de sentidos musicais múltiplos: a música que, com as formas do silêncio, e outros componentes, retorna sobre si, não coincidindo consigo mesma e produzindo uma pluralidade de efeitos, tanto na própria música, como no sujeito e nas suas posições discursivas.

É um trabalho que propõe uma análise da música e do silêncio com base neste referencial teórico apresentado, com o objetivo de explicitar a materialidade da linguagem musical, que possibilita inúmeras produções de sentido numa constante articulação entre conceitos da Linguagem Musical e da Análise de Discurso, demonstrando como, através da análise de discurso, podemos compreender o seu funcionamento e os efeitos que produz no sujeito e sua constituição.

Enfim, é vasto o fundo musical que acompanha o homem, desde os primórdios até os dias atuais. A presença da materialidade da música, sempre esteve em funcionamento na vida do homem produzindo sentido e, significando de alguma forma o seu momento, o seu contexto, a sua história.

### *Corpus*

Nosso trabalho consiste em elaborar um corpus experimental, procurando compreender o funcionamento da materialidade da música e sua produção de sentidos, que atingem o sujeito compositor da música e o sujeito público, de forma concreta. Ou seja, é

efetivado um reinventar, um transferir (Henry, 1997, apud Pecheux), de uma ciência para outra. Uma pesquisa empírica, através de recortes em um documentário produzido por mim, através das peças 4'33" de John Cage e Pela falta de Ti, de minha autoria, e em depoimentos dos sujeitos da música e sujeitos públicos (plateia), enfim uma análise de ambas peças musicais, utilizando como observatório do funcionamento da produção dos efeitos de sentidos na música, a prática, os “dizeres”, “não dizeres” o “sonorizar” e o “não-sonorizar” dos sujeitos nos recortes de seus depoimentos, produzidos pela materialidade da música e pelo texto.

Este corpus experimental, segundo (Henry, 1997, apud Pecheux), nos posiciona num estudo a uma instância *teórica-conceitual* e *conceitual experimental*. Sabe-se que esta modalidade de corpus, faz parte de um estudo com o uso de dispositivos da Análise de Discurso, e assim, segundo este autor (idem), Michel Pêcheux diz que a teoria do discurso, pode intervir em outras ciências, como é o caso deste trabalho. Entretanto, se faz necessário o posicionamento nas instâncias: *teórica-conceitual* e *conceitual experimental*, pois para Pêcheux, segundo Henry (idem), “toda ciência cria o seu próprio *Spilraum*”, ou seja, “*espaço de jogo*”. Para este autor, Pêcheux ajusta a instância *teórica-conceitual* desenvolvendo assim, uma consistência e necessidade, desenvolvendo, a partir de então, o que ele chama de *instrumentos*, no interior de si próprias, produzindo possíveis interpretações sob estas teorias. Sendo assim, a instância *conceitual-experimental*, que é denominada por *instrumento*, se reinventa nos possibilitando a interpretação dos conceitos experimentais, se baseando na instância *teórica-conceitual*. Para este autor, o que Pêcheux pretendeu, foi ajustar a instância *teórica-conceitual* na instância *conceitual-experimental*, ou seja, “na apropriação dos instrumentos pela teoria”, ou vice versa, fazendo da atividade científica uma prática. Segundo este autor:

Cada vez que um instrumento ou experimento é transferido de um ramo de ciência para outro, ou a *fortiori* de uma ciência para outra, este instrumento ou este experimento é de algum modo reinventado, tornando-se um instrumento ou experimento desta ciência em particular, ou deste ramo particular de ciência [...] que as ciências colocam suas questões, através da interpretação de instrumentos, de tal maneira que o ajustamento de um discurso científico a si mesmo consiste, em última instância, na apropriação dos instrumentos pela teoria. E isto que faz da atividade científica uma *prática*.

Sabe-se que tanto na música como no sujeito, há várias possibilidades de análise e se tratando do funcionamento dos efeitos de sentido produzidos pela materialidade da música, essa dissertação é dividida em seis capítulos, em perspectivas da estrutura musical com base

nos dispositivos da análise de Discurso. Os seis capítulos que contém este trabalho, são correlacionados aos conceitos abordados por Henry (apud Pecheux, idem) sobre o corpus experimental, observando os elementos *teóricos-conceituais* e *conceituais-experimental*.

Através destes elementos, elaborei um esquema ilustrativo que caracteriza cada etapa do trabalho.



Fluxograma 1: Etapas do trabalho

Este esquema caracteriza todo o desenvolvimento do trabalho, entretanto são vários os momentos em que os elementos teóricos-conceituais e conceituais-experimentais conversam entre si e se complementam, apresentando questionamentos que instigaram ainda mais a minha dissertação, como:

- Como é o funcionamento do discurso musical?
- Como a materialidade da música, sendo textualizada, permite ao sujeito produzir vários efeitos de sentido?
- Como o funcionamento do silêncio produz sentido na música?
- Como os sujeitos são constituídos como posição sujeito da música e posição sujeito do público? E como esta constituição acontece em face do discurso musical?
- Quais são os efeitos da reflexividade, na música, que afetam os sujeitos?

No primeiro capítulo, apresento a música como um discurso musical, materialidade em movimento produzindo sentidos, pois, como diz Orlandi (2001) o discurso é a “língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Neste capítulo, a música como é discurso, será abordada como uma linguagem, como um trabalho simbólico, que, com a sua materialidade vai significar em sua ordem, possibilitando que compreendamos seu funcionamento. Abordaremos uma menção a

semiótica de Peirce, observando sua proposta de estudo, que é compreender o funcionamento do processo de significação ou representação dos signos musicais através da contribuição de Santaella (2005) e Martinez (1993). Veremos, através do corpus, as composições 4'33" de John Cage e Pela Falta de Ti, de minha autoria, constituídas como textos que resultam de uma interpretação do sujeito, um discurso que a sustenta e que produz sentido. Neste trabalho, analisaremos os textos da música, ou seja, as composições (partituras) do discurso musical. Enfim, um discurso musical composto pela música enquanto linguagem, possuidora de um funcionamento particular, cuja materialidade se textualiza.

No segundo capítulo, analisaremos a materialidade da música. Sabe-se que cada discurso possui um tipo de materialidade e na música não é diferente. Veremos qual é a materialidade da música que se textualiza produzindo vários efeitos de sentidos, ligada ao acontecimento e com o objetivo de produzir sentidos enquanto discurso musical. Neste capítulo adentraremos no funcionamento da materialidade da música, os parâmetros do som e por fim, na notação musical para compreendermos o funcionamento do texto e as unidades de significação que são objetos particulares da linguagem musical. Este capítulo além de mostrar brevemente o funcionamento da notação musical, de toda composição musical, como os símbolos, códigos e vários elementos formadores deste texto que produzem sentidos e textualizam a materialidade da música, também nos conduzirá numa breve viagem pela história da música, numa perspectiva da Análise de Discurso, ressaltando os marcos que auxiliarão a compreensão do funcionamento da unidade de significação musical, da constituição do que seja música hoje e a constituição do sujeito da música, que inconscientemente, está determinado, também, pela construção histórica que o constitui, sua memória musical.

No terceiro capítulo, refletiremos sobre as formas do silêncio. Buscar-se-á a compreensão de seu funcionamento na música, analisando a sua produção de sentidos. Apresento o silêncio como materialidade da música, em suas marcas como símbolos, códigos, dentre outros elementos. Neste capítulo, de acordo com Cage, opto em relacionar o silêncio com o nada, com o zero, mostrando uma suposta não valorização do mesmo, propondo assim, uma reflexão através da valorização feita por John Cage na obra 4'33" e em grande parte de sua vida. Ainda neste capítulo, de maneira preponderante, trago à tona as reflexões de Orlandi (1997) na obra *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, relacionando as noções de silêncio como "Fundante" e como "Silenciamento", com o corpus deste trabalho sendo utilizado também no capítulo IV.

No quarto capítulo, que é um capítulo da análise mais profunda, propriamente dita, busco compreender o funcionamento do silêncio e de seus componentes, materializados na música: Silêncio – materializado em textos: pausas (figuras de silêncio), nas músicas: Pela Falta de Ti (de minha autoria) e 4'33" de John Cage.

No quinto capítulo, discorreremos sobre a constituição do sujeito, posições sujeito e situação, enfatizando estes sujeitos individuados pela música. Utilizo a noção de subjetivação, de ideologia, de historicidade, de formações discursivas, enfim, constituímos nosso dispositivo teórico com vários elementos da Análise de Discurso. Neste capítulo menciono as “Posições Sujeito”, posição de um indivíduo assujeitado que poderá ocupar várias posições, como posição-sujeito: compositor, intérprete e ouvinte. Faço, neste capítulo, vários recortes do documentário dos depoimentos dos sujeitos da música e sujeitos público em ambas peças musicais do corpus deste trabalho.

No sexto e último capítulo, trago o Efeito de Reflexividade na música. Num primeiro momento, conceituo o que seja reflexividade e, num segundo, observo os efeitos da reflexividade na materialidade do discurso musical, entre os sujeitos (intérpretes) da música e sujeitos ouvintes.

Todo discurso musical tem em si inúmeras particularidades em seu funcionamento. É certo que produz sentidos. Sendo assim, podemos considerar toda materialidade desta linguagem musical como algo que contempla o a mais, o inacabado, e desse modo, sempre haverá uma continuação, ou seja, um movimento contínuo. Toda materialidade da música sensibiliza-nos, há uma constante produção de sentidos que desencadeia outros sentidos. No funcionamento do silêncio e de suas formas, veremos que este movimento pode ser observado em uma constante reflexividade.

Vamos embarcar neste estudo para compreendermos o funcionamento e os efeitos de sentido que a música produz. Música e silêncio: entre pautas e pausas, é uma pesquisa que silenciara muitos leitores produzindo novos sentidos.



## **I- O DISCURSO MUSICAL**

Neste capítulo, abordaremos as questões sobre música e silêncio, numa perspectiva pouco explorada: pela Análise de Discurso.

Para Orlandi, (2001, p.15), a Análise de Discurso trata do discurso, e “a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr, de movimento”. Ou seja, pensando a linguagem e os processos de significação, o que esteja em movimento, e, que esteja produzindo sentidos, poderemos considerar um discurso. Sendo assim, a música é um discurso, um teatro encenado ou escrito; uma dança, todos são discursos, enfim, a arte e as suas diversas formas de expressão, podem ser consideradas discursos, pois estão em movimento e principalmente há um funcionamento de dizeres e não dizeres que produzem sentidos. Segundo esta autora, a análise de discurso, busca a compreensão da “língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história” (idem, idem), e sendo assim, podemos afirmar que a música tem o seu discurso, pois são produzidos vários efeitos de sentido por ela e pelo sujeito que a compõe, pelo sujeito que a executa e pelo sujeito que é atingido por ela. A música é linguagem, é texto, enfim, é uma unidade de significação, que possui o seu próprio funcionamento por meio de sua estrutura que possui várias formas de textualizar sua materialidade.

### **1.1 Música: Uma linguagem**

A análise de discurso para Orlandi (2001, p.15) busca compreender a língua fazendo sentido, ou, mais que isso, pelo que a autora chama de abertura do simbólico, o homem tem necessidade de várias linguagens na produção de sentidos. E estas linguagens, em suas diversas materialidades, vão significar em suas diferentes ordens. Assim, enquanto trabalho simbólico, a música, em sua particularidade, possuidora de seu próprio funcionamento, nos coloca diante de uma análise do discurso da linguagem musical, objetivando compreender suas particularidades e seus funcionamentos, como o som e o silêncio, produzem seus efeitos de sentido.

Santaella (2005, p.97), nos diz que “são inúmeros os estudos que colocam em discussão se a música pode ser considerada uma linguagem”. Segundo esta autora (idem), a discussão iniciou por volta dos anos 60 e 70, sob influência do estruturalismo linguístico quando estes passaram a serem aplicados a outros sistemas de linguagem, conforme ela cita: “literatura, artes visuais, quadrinhos, vestuário, cinema, teatro, televisão” e a música. Como mostra esta autora, (idem), a partir deste momento, a semiologia mostrou que as formas de codificação e comunicação humana, não se restringem apenas à linguagem verbal, oral ou escrita, mas outros tipos que operam em nosso dia a dia, tornando possível a comunicação, a expressão, o conhecimento. Segundo a autora (idem, p.98), música e língua, são consideradas sistemas de expressão, entretanto, apenas a língua se constitui em sistema de comunicação, “à música faltam os sentidos dicionarizados”. A música, mesmo não sendo um sistema de comunicação, possui a sua capacidade de expressar através de sua forma, como nos diz Santaella (idem), quando cita Springer (apud Suzanne Langer (1951)). Esta autora compara a escritura da língua com a notação musical (que veremos nos próximos tópicos) por possuir símbolos.

Podemos afirmar que a música está presente em vários momentos de nosso dia, em ocasiões especiais ou não, em momentos que até mesmo não a percebemos. Em cada local, a música, com toda sua produção de sentidos, nos provoca e nos coloca diante de várias formas de sentido apresentada por vários símbolos, pois a música possui, segundo Martinez (1993), qualidades acústicas, leis de organização interna, dentre outras formas que produzem sentidos. Evidenciamos assim, inicialmente, à linguagem musical como um trabalho simbólico e que tem, por consequência, uma ação transformadora entre o sujeito e a realidade natural e social, de modo que a música pode ser considerada uma linguagem em funcionamento, produzindo efeitos de sentido entre os sujeitos.

Pensando a semiótica, observando sua proposta de estudo, que é compreender o funcionamento do processo de significação ou representação dos signos em toda e qualquer linguagem, ao relacioná-la com a música ressaltamos o que diz Martinez (idem): “a partir das categorias fenomenológicas de Charles Sanders Peirce, infere-se que todo *phaneron musical* (aquilo que se apresenta à mente como música) pode se constituir em: meras qualidades acústicas; como existentes individuais ou como hábitos, leis ou Signos”.

Para Santaella (idem), a semiótica de Peirce trabalha com uma mistura entre signos, que nos fornece uma ampla possibilidade *sígnica* que permite uma análise na linguagem musical, pois para esta autora (idem), todo fenômeno da linguagem funciona sempre e apenas como signo, e a música sendo uma linguagem, é possuidora de vários sistemas semióticos.

Consideraremos a partir de então, através das contribuições de Santaella, uma possível “semiótica da música” (idem, p.103), pois a música possui o seu campo, a sua teoria, enfim, a sua forma de expressão, o seu funcionamento e produção de sentido.

É relevante observarmos que a aplicação da semiótica peirciana à música, conforme os escritos de Santaella (idem) são apoiados na lógica das categorias de Peirce, categorias universais, representantes pelo papel fundamental no desenvolvimento e na estruturação de seu pensamento lógico e filosófico. As categorias são: “primeiridade, secundidade e terceridade” (idem, idem). E paralelamente há em sua teoria, o que Santaella(idem), denomina como classe de signo<sup>1</sup>, sendo: “Quali-signo icônico, remático; Sin-signo indicial; e, Legi-signo Simbólico, argumental” (idem, p.103). Este estudo irá se limitar, dentro da teoria e tradições peircianas, apenas na dominância da primeiridade icônica nos signos musicais, ou seja, apenas na primeiridade e na classe de signos: Quali-signo icônico.

O Quali-signo icônico, remático, ao ser referido por Santaella (idem, p.104) à música, não quer dizer que não se passe numa mistura de signos. O que se pode compreender, é que esta autora, utilizou os escritos de Peirce e de alguns de seus comentadores de imagens, mentais e visuais e assim, podemos observar, que na música, o que domina é a categoria “Quali-signo icônico, remático” (idem, p.104).

Para esta autora, a música é atribuída ao ícone, pois para ela, a sonoridade da música, o som propriamente dito, está sob domínio deste ícone e, comparando com uma pintura, por exemplo, a visibilidade de uma pintura está sobre a dominância do índice, dentro da classe de signo Sin-signo indicial, como mostram as ilustrações abaixo:



Figura 1: Recorte da peça August H.Song de Tchaikovsky<sup>2</sup>.



Figura 2: Quadro de Renné Magritte, A memória<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cf.: Santaella (2005, p.104) as classes são construções abstratas que nos ajudam a compreender as misturas exibidas pelos signos existentes.

<sup>2</sup> Recorte da peça musical August H. Song de Tchaikovsky. Obra disponível em: [http://www.rowy.net/coll/xmp/Tchaikovsky/pf/August\\_Harvest%20Song.png](http://www.rowy.net/coll/xmp/Tchaikovsky/pf/August_Harvest%20Song.png) Último acesso: 29/08/14, 15h09.

Segundo esta autora, o ícone é atribuído diversas vezes a imagens mentais, quanto às perceptivas e visuais, apontados como pinturas, desenhos, mapas e até fotografia, não condizendo ao que o signo icônico realmente é. “O ícone é muito mais do que isso” (SANTAELLA, idem, p.104) e para que o caracterizemos com a sonoridade, com as contribuições de Santaella (idem), observemos a inscrição desta classe de signo na categoria da primeiridade, conforme Santaella apud Peirce.

...o primeiro deve ser presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. Ele deve ser fresco e novo, porque se velho já é um segundo em relação ao seu estado anterior. Ele deve ser iniciante, original, espontâneo e livre porque senão seria um segundo em relação a uma causa. Ele também é algo vívido e consciente por que só assim pode evitar ser o objeto de alguma sensação. Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes. Ele não pode ser articuladamente pensado; afirme-o e ele já perdeu toda sua inocência característica porque afirmações sempre implicam a negação de outra coisa. Pare para pensar nele e ele já voou. O que o mundo era para Adão no dia em que ele abriu seus olhos para ele, antes que ele tivesse estabelecido quaisquer distinções ou se tornado consciente de sua própria existência – isso é primeiro, presente, imediato, fresco, novo, iniciante, original, espontâneo, livre, vívido, cômico e evanescente. Mas não se esqueça. Qualquer descrição dele deve necessariamente falseá-lo. A ideia primeiro é tão tenra que você não pode tocá-la sem estraga-lo (CP 1.357-58)

Através desta contribuição, podemos observar que o ícone e a sua fundamentação, suas características primordiais, características que possibilitam, segundo Santaella (idem): acaso, possibilidade, indefinição, sentimento, incerteza, conjectura, hipótese e que para compreender o funcionamento destes elementos dentro do ícone, é necessário compreender que “o ícone diz respeito entre signo e objeto, ou seja, entre o signo e aquilo a que ele se refere ou se aplica” (SANTAELLA, idem, p.104). Para a autora, o ícone tem uma propriedade em relação com o que está fora dele, ou seja, com o seu objeto, conforme as Categorias de Peirce<sup>4</sup>. Podemos observar que a base ou característica interna ao signo, que sustenta sua relação com o objeto, está em uma mera qualidade, numa primeiridade. Isso quer dizer que, na relação com o objeto, o signo é icônico porque, em si mesmo, o signo é uma simples

---

<sup>3</sup> O que podemos observar é um rosto sangrando atrás de um muro, que parece ser de madeira. Podemos nos ater a memória representada sob o signo da dor e perguntarmos, por que o busto sangra? Talvez pelo fato de que muitos são os que ao percorrerem sua história, seu passado, sofrem pelo fato de não conseguirem atravessar o muro que simboliza uma impossibilidade de voltar ao passado. Podemos ter outras interpretações do quadro, a partir de vários *índices*, como pensar que quanto mais vivemos mais sofremos, mais momentos dolorosos passaremos na nossa memória. Ou que a vida tem um fim, quando observamos a bola ao lado do busto.

<sup>4</sup> Cf.: Santaella, (2005, p.105), (a) A mera qualidade que o signo possui em si mesmo, sua primeiridade; (b) o fato de ser um existente, sua secundidade ou (c) a lei, sua terceridade.

qualidade, ou seja, um quali-signo, uma qualidade que é um signo. E assim, este som que está sob domínio do ícone, em relação com o objeto, numa primeiridade, para Santaella (idem), é:

Arioso, ligeiro, fugaz(...) se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam(...) Sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. O som é omnidirecional, sem bordas, transparente e capaz de atingir grandes latitudes. Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa. (...) A música é o único tipo de manifestação sgnica que pode se apresentar predominantemente como mera qualidade monádica, simples imediaticidade qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção da lei ou regras que nela se atualizam. (SANTAELLA, p.105)

Ainda para esta autora, este quali-signo funciona como signo por meio de características que exibem possibilidades abstraídas de relações empíricas, espaço temporal da qualidade com qualquer outra coisa que não seja, qualidades idênticas ou similares. Por isso que quali-signos são signos disponíveis e abertos, signos de múltiplas possibilidades. Observamos assim, conforme Santaella (idem), que o ícone representa algo para a mente do sujeito que o interpreta como um objeto sensível. Para ela, o ícone só existe na consciência e excitam nela vários sentidos produzindo assim várias imagens.

Outro atributo da semiótica, com a contribuição de Santaella, é a sintaxe musical. Segundo esta autora (idem), a sintaxe é o modo pelo qual os elementos se combinam para que se formem unidades mais complexas de significação. A música possui estes elementos que combinam e que se harmonizam como as notas musicais, com as pausas, com o ritmo, dentre outros. Segundo Santaella (idem) a música é uma linguagem, pois traz em si, uma simultaneidade de elementos com uma combinação dentro de normas, teorias, enfim, do seu próprio funcionamento.

Essas relevantes caracterizações da semiótica de Peirce, apresentadas por Santaella e Martinez, permitem outras disposições de acontecimentos musicais, cada uma relativa a um determinado ponto de vista, pois elas manifestam-se, segundo estes autores, numa multitude de signos musicais. Para Martinez (idem), “Um signo, é algo que, em algum aspecto ou capacidade, representa alguma coisa para alguém” (idem, idem), e sendo a música, possuidora de diversos signos, podemos constatar que é linguagem e é utilizada pelo homem para exprimir suas ideias, sentimentos, enfim, produzir sentidos.

A música apresentada como linguagem, de acordo com conceitos da semiótica de Peirce, é signo. É “um processo de promover referência simbólica” (MARTINEZ, idem).

Segundo este autor, “o símbolo apenas existe para representar algo” (idem, idem), e carrega consigo por meio de seus símbolos, vários elementos que produz e excita nossos sentidos.

Quando se afirma que música é linguagem, logo vem acompanhando o enunciado, vários pressupostos da linguagem, e assim, observa-se que a semiótica, que utiliza não só os fenômenos da linguagem, mas da cultura em geral, como sistema de signos, de significar, de representar alguma coisa. Estes signos, nesta dissertação, chamados de signos musicais, da linguagem musical, diferentemente dos signos da linguagem verbal, segundo Sekeff (1996), produzem “intencionalmente uma realidade, seduzindo e possuindo o ouvinte com sua maneira de se mostrar” (idem, idem). Para este autor, o fundamental é que “os signos musicais levam o ouvinte a um conhecimento que se configura numa leitura, numa interpretação” (idem, idem).

A música é a linguagem que se traduz em formas sonoras capazes de expressar e comunicar sensações, sentimentos e pensamentos, por meio da organização e relacionamento expressivo entre o som e o silêncio. A música está presente em todas as culturas, nas mais diversas situações: festas e comemorações, rituais religiosos, manifestações cívicas, políticas etc. (BRASIL, 1998, p. 45).

A música enquanto linguagem, como os mais variados tipos de linguagem, produzem variados sentidos. Sabe-se que existem diferentes linguagens e que uma pode atravessar a outra, produzindo diversos tipos de sentidos. A linguagem musical, como a linguagem do silêncio, dos gestos, das formas, compõem um ciclo de sentidos que se atravessam e que produzem efeitos em nós, que estão claros, expostos para que compreendamos. A linguagem gera o conhecimento e inúmeras formas de conhecer, estimula nosso pensamento e nossas formas de pensar, é a comunicação e os modos de comunicar, a ação e os modos de agir. Siqueira (2008) cita PCNEM e diz que a Linguagem,

é a roda inventada que movimenta o homem e é movimentada pelo homem. Produto e produção cultural nascido por força das práticas sociais (...) destaca-se pelo seu caráter criativo, contraditório, pluridimensional, múltiplo e singular, a um só tempo. (SIQUEIRA, idem, p.125)

Por isso, tem uma função que organiza as ações do homem no seu dia a dia, bem como sistematiza o conhecimento do mesmo, no conhecimento científico, filosófico, religioso e também o artístico musical.

Enfim, a música é uma linguagem, uma linguagem universal que está no mundo de forma organizada produzindo sentidos em nós por meio de todos os mecanismos de produção,

de interpretação, de sentidos, que são representados nos signos musicais, sendo difundidos em vários espaços, com o objetivo de significar, de expressar, de comunicar.

Distinta destas abordagens, a Análise de Discurso diz que a linguagem (qualquer que seja) serve para comunicar e para não comunicar. Portanto não se trata aqui de pensar a linguagem como instrumento de comunicação. Tampouco pode-se pensar a linguagem como “representação” pois a linguagem, na perspectiva discursiva, não “representa”, ela constitui os sujeitos, os sentidos, é argumentação, está na própria produção discursiva dos referentes, da identidade etc.

A Análise de discurso tem um dispositivo teórico e um dispositivo analítico segundo os quais dispõe de procedimentos para analisar qualquer objeto simbólico seja sua materialidade de que natureza for: música, pintura, espaços de significação (como as cidades), manifestações como a pichação, o Parkour, imagens como documentários, filmes, etc. Tomando a definição de discurso, segundo Pêcheux (1969), como efeitos de sentidos entre locutores, resulta em que todo discurso é passível de análise. Sendo, pois o discurso o objeto teórico da análise de discurso, ela tem como objeto de análise o texto, este definido como unidade de sentidos face à situação.

Dessa forma, para que possamos analisar a música, de acordo com as características da Análise de Discurso, vamos enfatizar a noção de texto e textualidade. Ou seja, pensando-a como um texto, no sentido de que o discurso musical tem sua materialidade que a constitui, o som, e podemos analisar esta materialidade enquanto texto, pela textualização do som.

## **1.2 Música: Unidade de Significação**

O texto não é apenas uma frase longa ou uma soma de frases. Ele é uma totalidade com sua qualidade particular, com sua natureza específica. (ORLANDI, 2001, p.18)

Orlandi (1995) vai dizer que o texto é uma peça de linguagem, que representa uma unidade significativa e assim, podemos afirmar seguramente que a música é um texto, pois em seu funcionamento, constitui-se em unidade de significação. Podemos observar que no discurso musical, a música se materializa em textos. Uma composição musical é um texto musical, então o discurso musical, como qualquer discurso, é produção de efeitos de sentido, neste caso, produzidos pela composição musical.

Fazendo esta relação com conceitos da Análise de Discurso, observamos que a música, possuidora de uma estrutura, de uma materialidade particular possui notas musicais, elementos e figuras rítmicas que não significam em si, como as palavras não significam em si, mas sim que a música num todo, significa. Comparando a música com a palavra, segundo Orlandi, (idem), podemos entender que ambas não produzem nada sozinhas, elas precisam da textualidade, pois quando a palavra ou a nota musical, significam, é porque ambas se textualizam-se, enquanto discurso. A interpretação do sujeito resulta de um discurso que a sustenta e que produz sentido. Ou seja, ao trabalhar a análise musical, do discurso musical, vamos analisar o texto, ou seja, as composições que são textualizações de um discurso musical, tais como uma partitura, uma execução musical em um concerto, um show, ou até mesmo uma música gravada.

Um texto musical é diferente de um texto escrito, pois o discurso musical possui sua materialidade específica enquanto sons e pausas. Na materialidade do discurso que é a língua, podemos pensar em sons, mas que não são sons musicais, são de outra natureza, configurando outra materialidade: são da materialidade da língua e não do discurso musical. Mesmo sendo som, o som da linguagem humana, o som que falamos, é da linguagem verbal, é do discurso verbal, que possui uma materialidade diferente do discurso musical. O discurso musical tem uma natureza diferente do discurso verbal, significando de maneira diferente e a interpretação é diferente. Os discursos podem ser constituídos de diferentes materialidades, cada discurso tem a sua materialidade significante. Assim, como dissemos, a linguagem verbal tem a sua, a teatral outra, e a música outra.

O analista do discurso musical toma como objeto a textualização que materializa o discurso musical em pautas, em pausas, em sons, em figuras musicais, dentre outros elementos do funcionamento próprio da linguagem musical.

A materialidade da música é o som. Mas, atentando à pesquisa feita por Orlandi sobre silêncio, podemos observar que também na música, em sua materialidade, conta os componentes do silêncio. A música em sua materialidade pode ser, segundo o que pensamos, sonora e não sonora e, são várias as estruturas e funcionamentos que constituem a textualização desta materialidade que veremos no próximo tópico.



## II- A MATERIALIDADE DA MÚSICA: Entre Pautas e Pausas

### 2.1 A materialidade da música: entre pautas e pausas

Podemos tomar como discurso, além da música, o cinema, o teatro, a pintura, dentre processos de produção artísticos. A textualidade está na maneira como os textos se materializam. Em diferentes discursos pode haver distintos tipos de materialidades, por exemplo, o discurso da pintura trabalha com imagens, com cores, diferente de um discurso musical que vai trabalhar com o som, com pausa, enfim com a sua estrutura, com seu funcionamento particular. Vamos tomar como exemplo duas obras, um trecho da obra Symphony nº 9 Op.125 de L.V. Beethoven e um trecho de Footprints de Wayne Shorter.

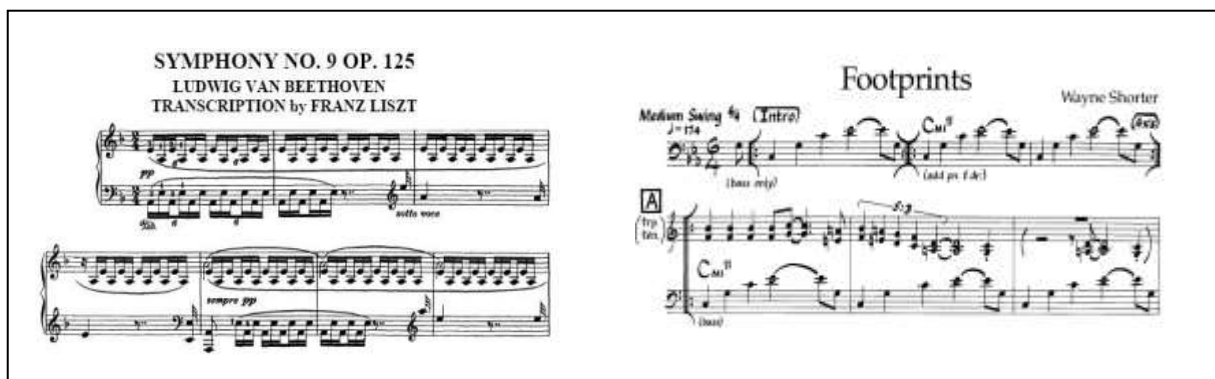


Figura 3- Recorte das peças musicais: Symphony nº 9 Op.125 de L.V.Beethoven<sup>5</sup> e Footprints de Wayne Shorter<sup>6</sup>

Temos de um lado um recorte de uma música erudita, composta por Ludwig van Beethoven, a famosa Sinfonia nº 9 em ré menor, op. 125 (mais conhecida como Nona Sinfonia). Foi composta em 1824, considerada tanto ícone quanto predecessora da música romântica, e uma das grandes obras-primas deste compositor. Podemos perceber neste recorte, uma música erudita e que foi escrita para piano.

De outro lado, temos um Jazz, composto por Whany Shorter. Aparecendo pela primeira vez em seu álbum Adam Apple. Neste exemplo, temos um recorte escrito para contrabaixo e guitarra.

<sup>5</sup> Recorte da peça Symphony nº 9 op. 125 de Ludwing van Beethoven transcription by Franz Liszt... Disponível em <http://onda21.com.br/7-de-maio-na-musica-2/> último acesso: 16/07/2014 16h32

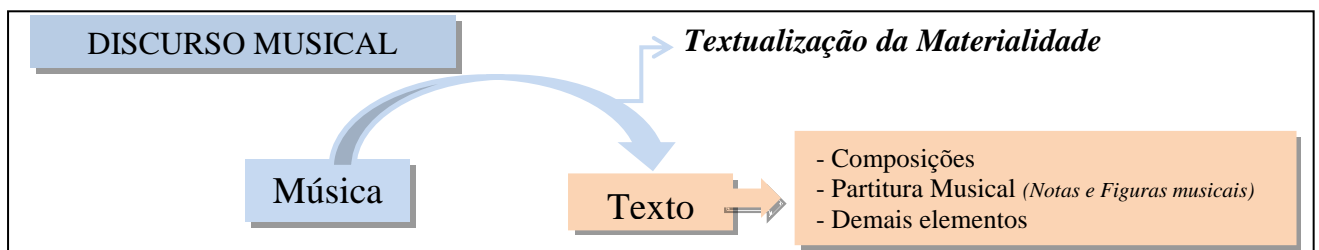
<sup>6</sup> Recorte da música Footprints de Wayne Shorter, um jazz... Disponível em [http://marcelomelloweb.net/mmgrt\\_usc\\_jazz.htm](http://marcelomelloweb.net/mmgrt_usc_jazz.htm) último acesso: 16/07/2014 16h34

São vários os fatores que evidenciam a diferença dos recortes apresentados, enfim, dos discursos musicais que trazemos como exemplo. A textualização da música em texto abriga, através do acontecimento, uma grande diferença.

Se fossemos aprofundar, observaríamos vários elementos destes textos que mostram a sua diferença, evidenciada na execução. A própria escrita musical é diferente. Podem-se observar fórmulas de compassos diferentes, frases melódicas, harmonias, andamento, dentre outros. O discurso musical se textualiza na obra de Beethoven, diferentemente da obra de Wayne Shorter. São textualizações em que, ao analisar, observamos produções de efeitos de sentidos diferentes, embora tudo seja discurso musical.

Devemos considerar que a materialidade da música se apresenta na estrutura ligada ao acontecimento e assim, vamos encontrar suas textualizações em funcionamentos diferentes, ou seja, todo o funcionamento da música. Cada música pode produzir seus efeitos de sentido particulares, isso devido a organização do texto, ou seja, dos elementos estruturadores. Pode-se considerar, na análise de discurso, que todo discurso é estrutura e acontecimento. Assim, na análise levamos em conta um batimento entre descrição e interpretação que constitui todo discurso. Articulamos, na análise, estrutura e acontecimento. Dessa articulação resulta que um mesmo discurso pode produzir sentidos indefinidamente. Tomemos como exemplo a Copa. Temos um discurso sobre a Copa que é estrutura e acontecimento, ao mesmo tempo, por isso continua a produzir sentidos mesmo hoje, quando o cônsul de Israel, por exemplo, nos lembra que perdemos dos alemães, ao contestar o direito do Brasil condenar a agressão aos Palestinos. Isto porque todo discurso, sendo acontecimento, continua fazendo sentidos em situações as mais distintas possíveis. Assim se pensamos a música como discurso, ela é estrutura (que analisamos) e acontecimento (que tem e produz sentidos indefinidamente). É essa articulação que levamos em conta quando analisamos um discurso em sua produção de sentidos entre locutores.

Quando dizemos que o discurso se textualiza é que a materialidade do discurso musical, como os sons e as pausas, são apresentados para serem ouvidos e para produzir sentidos enquanto discurso musical, conforme o esquema abaixo:



Fluxograma 2 – A Textualização da materialidade

Enfim, há um processo de textualização, ou seja, há uma materialização do discurso em texto presente no discurso musical, como em todo discurso. No caso do discurso musical, é a materialidade sonora discursiva, que faz sentido. Esta materialidade se constitui em unidades de significação face a situação, porém sempre tendo um sujeito-autor, posição sujeito compositor desta textualização<sup>7</sup> e tem também os seus ouvintes.

Há também no discurso musical, como em qualquer outro, o que Orlandi (2013), chama de “*gestos de interpretação*”, segundo esta autora, “a interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem” (ORLANDI, 1999, p.05), e falando de discurso musical, não podemos ignorar que se num discurso há a interpretação, assim, observamos que “não há sentido sem interpretação” (idem, idem) e que são vários os gestos de interpretação devido às “diferentes formas de linguagens, com suas diferentes materialidades que significam de modos distintos” (idem, idem).

Devemos observar que o compositor produz estes gestos de interpretação que vão textualizar o discurso musical de uma determinada maneira<sup>8</sup>, possibilitando ao se textualizar um sentido e não outro.

Como vimos, a materialidade da música é o som e a pausa, e para esclarecer sobre como é o seu funcionamento, discorrerei brevemente sobre a materialidade da música e as propriedades do som, sobre a música como texto, apresentada na notação musical e nas figuras de ritmo.

## **2.2 A Materialidade sonora e o seu funcionamento na música**

Estamos cercados por vários discursos musicais, são inúmeras textualizações se materializando em textos numa constante produção de efeitos de sentidos e onde quer que estejamos, conseguimos por meio de nossos ouvidos, captar ondas sonoras produzidas por algo da natureza, por algum objeto ou instrumento musical. A presença da materialidade musical atinge-nos e é captada pelos nossos ouvidos, e o funcionamento particular destas

---

<sup>7</sup> A textualização é a colocação em texto do discurso, para se constituir como unidade, tendo um começo, uma progressão e um fim, ou seja, um fecho imaginário, pois há sempre há possibilidade do inacabado.

<sup>8</sup> É no discurso que serão produzidos os gestos de interpretação

materialidades vão produzindo efeitos de sentido e, significando de alguma forma o seu momento, o seu contexto, a sua história.

Somos atingidos pelos efeitos do funcionamento da materialidade da música desde o levantar, por meio de vibrações, penetrando nosso ouvido e chegando ao cérebro, para nos alegrar, nos irritar, entristecer.

O som é algo invisível, impalpável, como a materialidade é para a Análise de Discurso. Para Wisnik (1989), o som musical, ou deslocando para materialidade musical,

[...] é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentido [...] O som é produto de uma sequência rapidíssima [...] não é a matéria do ar que caminha levando o som, mas sim um sinal de movimento que passa através [sic] da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho. O som é assim, o movimento em sua complementariedade. (WISNIK, 1989, p.17-18)

Como podemos ver, nós, seres humanos, temos a capacidade de captar pelo nosso ouvido a materialidade da música, vibrações produzidas por instrumentos musicais, pelo rádio, pelos celulares, em nosso carro, na televisão, enfim, são vastos os mecanismos de circulação da materialidade musical.

Há todo um processo da origem do som até a nossa identificação da origem do mesmo e assim, dentre tantas vibrações que nos cercam, nos transmitem muitas reações, ou melhor, produzem muitos efeitos de sentido. Wisnik (idem), diz que por meio de seu poder, o som, ou seja, a materialidade da música, é o que faz a música acontecer e, por meio da textualização, informa toda estrutura oculta na junção entre som, e silêncio. É esta materialidade que é capaz de trazer aos nossos sentidos, muitos significados, enfim, por sua estrutura e acontecimento, pode nos envolver, nos apaixonar, nos angustiar, nos entristecer, nos alegrar.

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática, que está como que modelando objetos interiores. Isto dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente, numa espécie de eficácia simbólica. (WISNIK, 1989, pp. 29-30)

Devemos observar que além da materialidade sonora, há uma possível materialidade apresentada nas formas do silêncio, ou seja, nas pausas. Segundo Wisnik (idem, p.18), o som é regido por um movimento permanente, porém pode-se considerar que neste movimento, há pausas, interrupções, componentes da materialidade do silêncio. Se compararmos a materialidade da linguagem musical com a linguagem verbal, podemos perceber que na

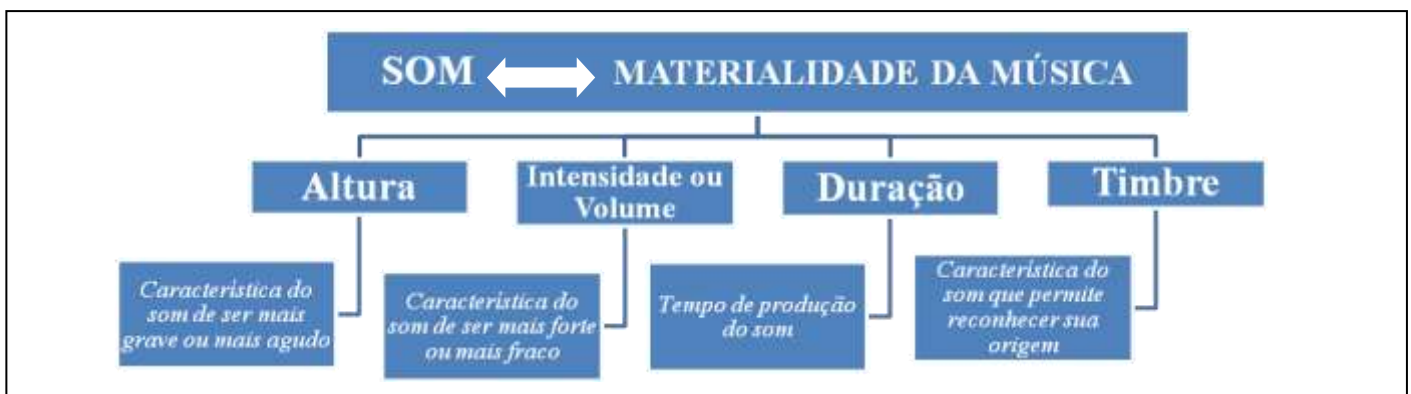
linguagem musical, temos as pausas e na linguagem verbal temos a vírgula. Para Wisnik, sem as fórmulas do silêncio, o som não pode durar, nem sequer começar, para ele, “Não há som sem pausa” (Wisnik, p.18), ou seja, o som, desde a sua criação, como execução, e fim, necessita da pausa. Há uma materialidade apresentada como som e como componentes do silêncio que são textualizadas constituindo a música para a produção do sentido.

Se o ser humano não considerar as formas do silêncio como constitutivo, ele não conseguirá produzir sentidos, não dará forma significativa a seu entorno. Por outro lado, o silêncio é o que descansa, o que acalma, é o momento da respiração. Obviamente o ouvido humano não resistiria, caso não houvesse o lapso no som.

Enfim, a música é discurso, linguagem e se constitui, como dissemos, por uma materialidade musical constituída por sons e por silêncio. Entre estes elementos fundamentais na música, cada cultura, cada época, cada compositor, os distingue da sua maneira e assim, é no intervalo entre som e silêncio que a música se constitui. “O mundo é barulho e é silêncio” (idem, idem) e a linguagem musical extrai esta materialidade, os organiza, ou seja, e se textualiza em textos, organização que veremos agora.

### 2.3 A Materialidade da Música: Parâmetros do som

Como vimos, a Materialidade da música é o som. Neste tópico, falaremos dos parâmetros do som, ou seja, da materialidade da música que são captados e percebidos pelo nosso ouvido e identificados pelo cérebro, que são: a altura, a intensidade ou volume, duração, e o timbre e, baseado em Lacerda (1967), elaborei um esquema para conceituar esses parâmetros fundamentais do som:



Fluxograma 3 - Parâmetros da materialidade da música-Som

Bennet, (1986) mostra que a Altura caracteriza o som como grave ou agudo, que depende da frequência<sup>9</sup>, “quanto mais alta a frequência, mais aguda será a nota” (idem, p.07) e assim, em oposição, quanto mais baixa for a frequência, mais grave será a nota.

O parâmetro do som Intensidade ou Volume, segundo Bennet, (idem) são as características do som dependentes da força das vibrações, do som que chegam aos nossos ouvidos. Para ele, a força aplicada no processo das vibrações é quem possibilitará o som ser forte ou fraco.

Segundo Wisnik, (1989), as ondas sonoras musicais obedecem a uma pulsação. O som ou o ruído é caracterizado pelo tempo de Duração, podendo ser um som longo, ou curto.

O Timbre é a origem do som, ou seja, quando o cérebro distingue se o som captado pelo ouvido é, por exemplo, de um piano, ou de um violino.

Veremos agora, como que a materialidade da música se organiza e é registrado por meio da escrita musical. Falaremos nos próximos tópicos da música como texto, apresenta como notação musical e como figuras rítmicas.

## **2.3.1 A música como texto em sua notação**

### **2.3.1.1 Notação Musical**

A notação musical é o modo pelo qual os sons são expressos numa folha de papel.  
(BENNETT, 1998)

Conforme mencionado, o discurso musical se materializa em textos, ou seja, nas composições musicais. Mas como é o funcionamento deste texto? Quais unidades de significação particular a linguagem musical utiliza para produzir seus sentidos?

Será neste tópico que procuraremos responder a essas perguntas. Este tópico tem como objetivo apontar brevemente como é o funcionamento da notação musical, enfim, de toda composição musical, como os símbolos, códigos e vários elementos formadores deste texto produzem sentidos e textualizam a materialidade da música.

---

<sup>9</sup> Cf. LACERDA, 1967, p.139, Frequência é o número de vibrações por segundo. A Frequência é medida em *Herz* (abreviado Hz). Assim, de um som que resulta 435 vibrações por segundo, se diz que sua frequência é de 435 Hz. Uma determinada nota musical tem sempre a mesma frequência, qualquer que seja o instrumento ou a voz que a produz.

Orlandi, (1995), além de definir o texto como “unidade de significação face à situação”, diz que “o texto é um objeto histórico” (idem, p.112). Se voltarmos na história, perceberemos a evolução da escrita musical, ou seja, do texto musical. A escrita musical, desde os *neumas*, passou por uma grande evolução até os nossos dias, entretanto foram os místicos que a valorizaram e criaram a notação musical com seus elementos particulares para produzir sentidos e para contribuir para um melhor entendimento, favorecendo a memória musical.

Iniciamos como a pauta ou pentagrama, que é um conjunto de 5 linhas horizontais e 4 espaços para que se possam escrever as notas musicais: **Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si.**

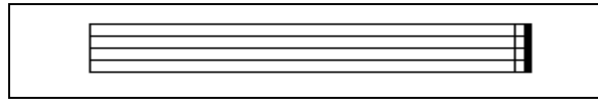


Figura 4- Pauta ou Pentagrama

Elas são escritas nas linhas e nos espaços que ficam entre as linhas. Conforme o exemplo abaixo:



Figura 5- Figuras musicais na pauta

De acordo com a posição da nota na pauta, temos a sua altura. “Quando mais alta a posição de uma nota na pauta, mais alto será o seu som” (BENNET, idem, p.09)

Segundo Lacerda (idem) há notas mais agudas e mais graves das que são escritas nas pautas, por isso foi-se criado as linhas e espaços complementares. As notas superiores à pauta são mais agudas e as inferiores a pauta são mais graves, conforme a ilustração abaixo:

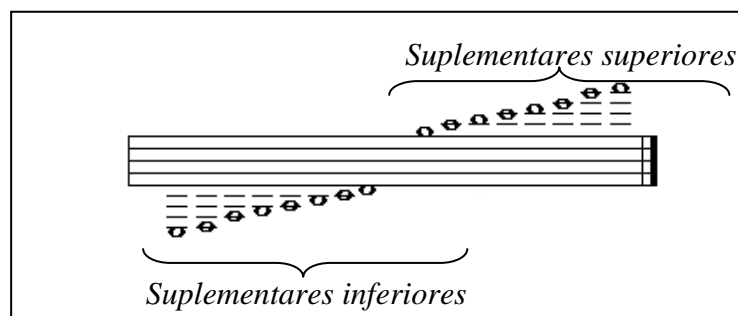


Figura 6 - Notas suplementares superiores e inferiores

Temos no sistema musical ocidental, sete notas musicais, Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si e após o Si retorna a sequência novamente. Interessante notar que as notas possuem alturas diferentes, de acordo com a sua localização na pauta.



Figura 7 - Figuras musicais na pauta

Muitos são os estudiosos que chamam a ilustração acima de notas soltas ou de notas órfãs, ou seja, notas que não possuem indicação quanto a sua altura. Uma é diferente da outra, porém não há um princípio. Por essa razão, é necessário o uso do que Bennett (1986) chama de “*clave*”. Segundo ele, a clave define a altura de uma das cinco linhas da pauta, produzindo uma orientação para o reconhecimento das outras linhas e espaços da pauta. Mostra Lacerda (1967) que as claves são responsáveis por nomear as notas da música e cada clave determina a localização da nota de acordo com o nome que lhe é atribuído. Existem três claves, a de Sol, a de Fá e a de Dó.

A clave de Sol determina onde é localizada a nota sol, cuja referência é o início da escrita da clave de sol, esta que começa sendo escrita na segunda linha.

A partir dessa localização, fixaram-se as outras notas, conforme a imagem abaixo:

Ordem Ascendente

Ordem Descendente

Figura 8 - Notação musical clave de Sol



A clave de sol inicia na segunda linha e a partir dela se têm a localização das outras notas. Como se a nota *sol* fosse uma referência para as outras notas, baseando-se na Escala Natural abaixo:

$$\underbrace{\text{Dó} - \text{Ré} - \text{Mi} - \text{Fá}}_{\text{Notas mais graves}} - \text{Sol} - \underbrace{\text{Lá} - \text{Si} - \text{Dó}}_{\text{Notas mais agudas}}$$

É comum encontrar em obras de teoria musical, menções sobre o uso da clave de sol para instrumentos com o som mais agudo, instrumentos como violino, flauta, trompete dentre outros que possuem uma sonoridade mais alta.

Na clave de Fá é da mesma maneira, há uma referência. A clave de fá marca a nota Fá que está na quarta linha, conforme a imagem abaixo:

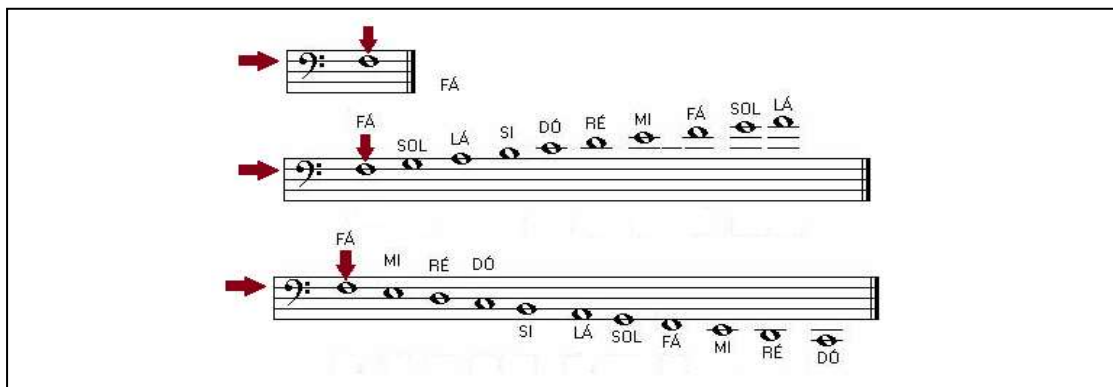


Figura 9 - Notação musical clave de Fá

Igualmente é comum encontrar obras que referem o uso da clave de fá para instrumentos com o som mais grave, instrumentos como violoncelo, contrabaixo, dentre outros que possuem uma sonoridade mais baixa.

Nas claves de Sol e de Fá observa-se a localização do Dó central entre ambas e as notas que antecedem e sucedem-no, conforme a ilustração abaixo:

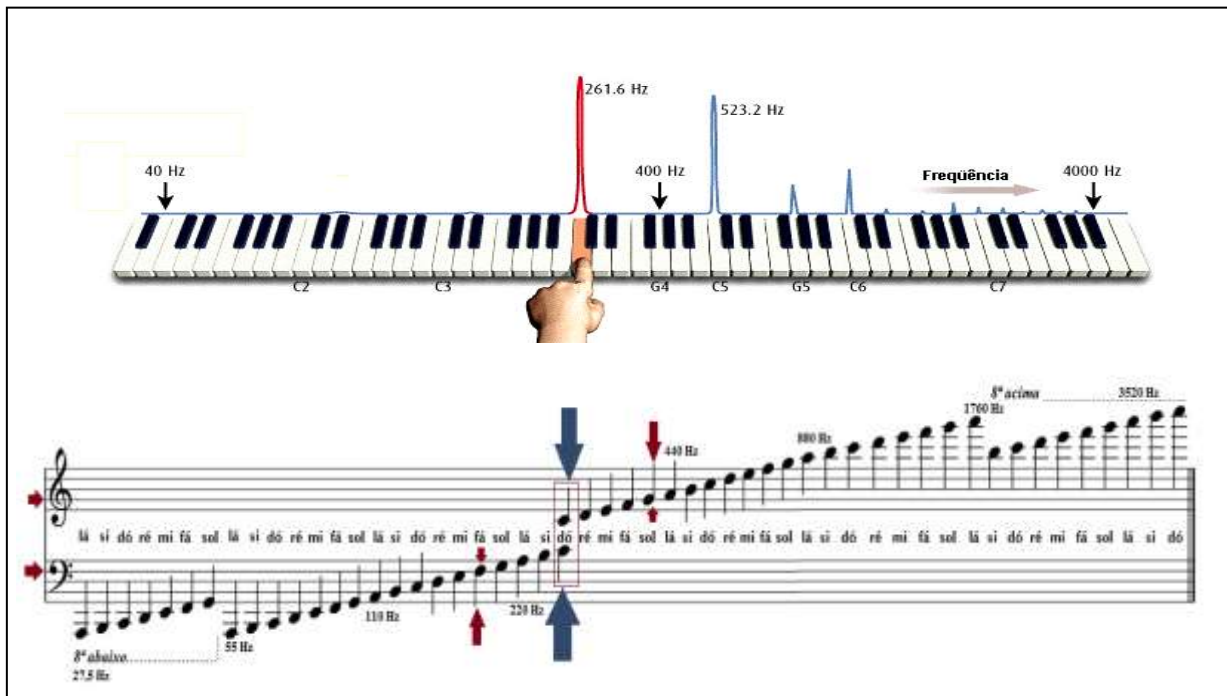


Figura 10 - Representação do Dó central

Há uma terceira clave, que é a de Dó. Ela corresponde à nota Dó. Segundo Bennett (1986), a localização da clave de dó pode ser na terceira ou na quarta linha. É uma clave que não tem muito uso comparando-a com a clave de sol e de fá.

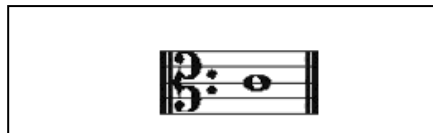


Figura 11 - Notação clave de Dó

A clave de dó é muito pouco utilizada. Ela representa uma tessitura não tão aguda e nem tão grave. A sua localização é entre as claves de Sol e de Fá. Um dos instrumentos que utilizam a clave de dó é a viola e pode raramente aparecer em passagens agudas de instrumentos que se inscrevem na clave de fá.

A notação musical corresponde as notas musicas e a sua localização na pauta ou pentagrama. Elas podem ser consideradas um texto, pois ao retomar Orlandi (2001), podemos ler que “o texto é uma totalidade com qualidades particulares” (idem, idem, p.18) e por meio da notação musical, produz sentidos por meio da altura das notas, da combinação melódica, harmônica, pela criação de arranjos, enfim, pelas várias formas de funcionamento do texto musical, textualizando materialmente a música.

### 2.3.2 Compasso e figuras de ritmo

Em cada nota escrita numa pauta de cinco linhas há dois tipos de informação: uma, a altura, é dada pela posição da nota na linha ou no espaço da pauta. A outra, o valor, isto é, o tempo de duração de uma nota em relação à outra, é dada pelo formato e configuração da nota. (BENNETT, p.11)

Além da materialidade da música se textualizar em textos com sua notação musical, como apresentado no tópico anterior, há outros componentes que integram a música e que possibilitam a produção de sentido das notas. Ou seja, é imprescindível a utilização destes componentes no texto das *notações musicais*, pois sem a utilização destes elementos, a nota musical sozinha não produzirá sentidos.

Faz-se necessário o *compasso*, o *andamento* e o *ritmo*. Lacerda (1967), diz que a música é dividida em compassos, ou seja, em partes de duração igual ou variável. “a música é dividida ou medida em compassos construídos com barras ou travessões. O fim de uma peça é indicado por uma barra dupla” (BENNETT, idem, p.11), como o exemplo abaixo:

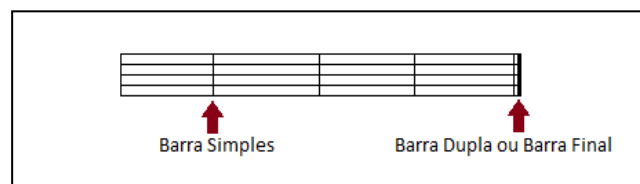


Figura 12 - Barra simples e barra final na pauta

No começo da pauta são inseridos dois números escritos um sobre o outro. São denominados de **U.C** (unidade de compasso) e **U.T** (unidade de tempo). Segundo Bennett (idem), a **U.C.** indicará o número de tempos que teremos em cada compasso e a **U.T.** qual figura musical foi tomada como unidade de tempo de acordo com o *quadro de valores* da página 42.

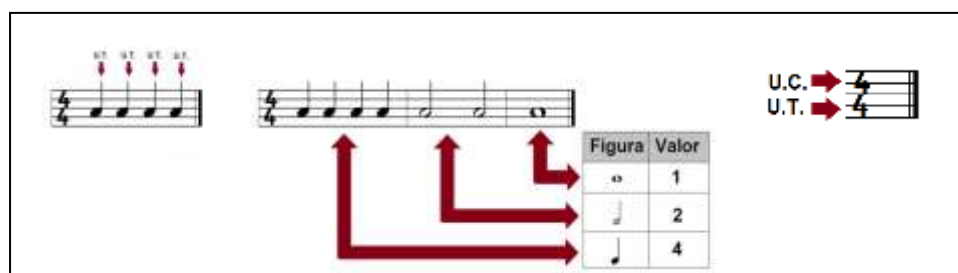


Figura 13 - Representações U.T. e U.C.

O Andamento é a velocidade que a música vai seguir. São vários os tipos de andamentos, como mostra Lacerda,(1967), é representado por palavras italianas no início da peça.

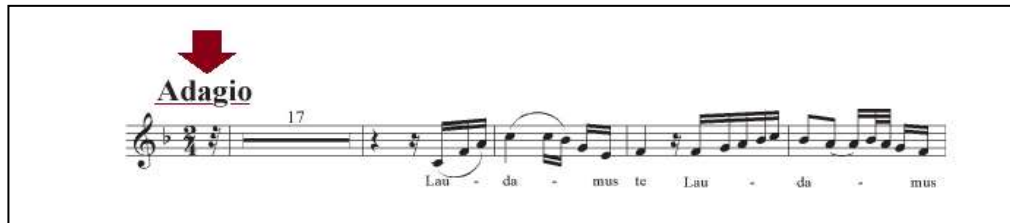


Figura 14 – Recorte de um trecho da peça Laudamus de uma missa <sup>10</sup>

Os andamentos<sup>11</sup> variam de acordo com a velocidade, podem ser bem vagarosos ou bem rápidos. O quadro abaixo representa o nome do andamento, o *BPM* <sup>12</sup> e uma definição:

Andamento	BPM	Definição
Grave	40	Muito vagarosamente e solene
Largo	40-60	Largo e severo
Lento	60-66	Lento
Adagio	66-76	Vagarosamente, de expressão trágica e patética
Andante	76-108	Velocidade do andar humano, amável e elegante
Andantino	84-112	Mais ligeiro que o <i>Andante</i> , agradável e compassado
Moderato	108-120	Moderadamente (nem rápido, nem lento)
Allegretto	112-120	Nem tão ligeiro como o <i>Allegro</i>
Allegro	120-168	Ligeiro e alegre
Vivace	152-168	Rápido e vivo
Vivacissimo	168-180	Mais rápido e vivo que o <i>Vivace</i>
Presto	168-200	Veloz e animado
Prestissimo	200-208	Muito rapidamente, com toda velocidade e presteza

Figura 15 – Quadro Andamento e BPM

O ritmo é a forma que se sucedem os valores de tempo na música, de acordo com o compasso, com o andamento e com os valores das figuras musicais. Representam a duração

<sup>10</sup> Cf.: Rocha, 2008, Trecho de um solo para soprano da peça *Laudamus* de uma Missa Grande de Antônio dos Santos Cunha. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-75992008000200007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992008000200007) último acesso: 25/04/14, 21h04min

<sup>11</sup> Cf.: Lacerda (1967, p.31) São eles: grave, largo, lento, adagio, andante, andantino, moderato, allegretto, allegro, vivace, vivacíssimo, presto e o prestíssimo.

<sup>12</sup> Cf.: Lacerda,(idem, p.30), BPM é uma sigla que significa “Batidas por minuto”. As batidas são medidas por um metrônomo (aparelho de relojoaria, colocado dentro de uma caixa de madeira em forma de pirâmide, e que aciona um pêndulo). A cada batida deste se faz corresponder, geralmente, um tempo do compasso. A velocidade do pêndulo é graduada por uma tabela numérica, que vai de 40 a 208.

do tempo da nota musical. Bennet, (idem), apresenta um quadro com os valores das figuras musicais:








Nomes	Figuras	Valor Relativo	Valor tomado com relação ao compasso $\frac{4}{4}$
Semibreve		1	4 Tempos
Mínima		2	2 Tempos
Seminima		4	1 Tempo
Colcheia		8	1/2 Tempo
Semicolcheia		16	1/4 Tempo
Fusa		32	1/8 Tempo
Semifusa		64	1/16 Tempo

Figura 16 – Quadro de valores das figuras musicais

As figuras musicais possuem nome de acordo com as partes que a compõe. Bennet, (idem, p.11), apresenta as partes de uma figura musical, conforme a ilustração abaixo:

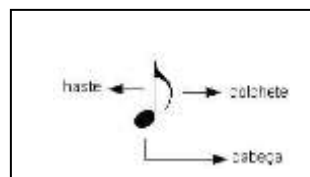


Figura 17 – Figura musical e a nomenclatura de suas partes

A figura musical que indica a duração da nota é composta de cabeça, haste e colchete. Há as figuras que a cabeça da nota é vazia como há figuras com a cabeça preenchida. Percebe-se que há uma relação entre figura, partes e valor de cada.

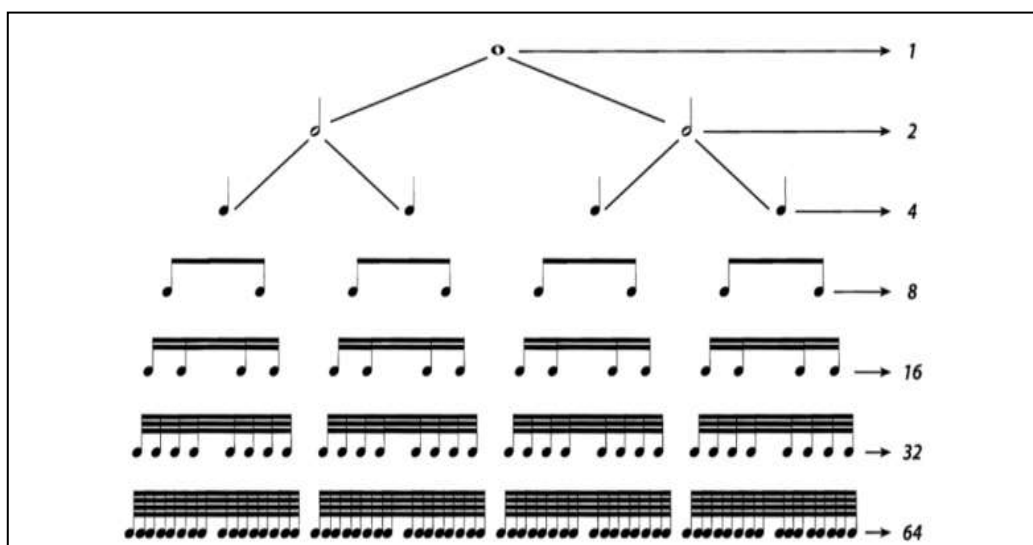







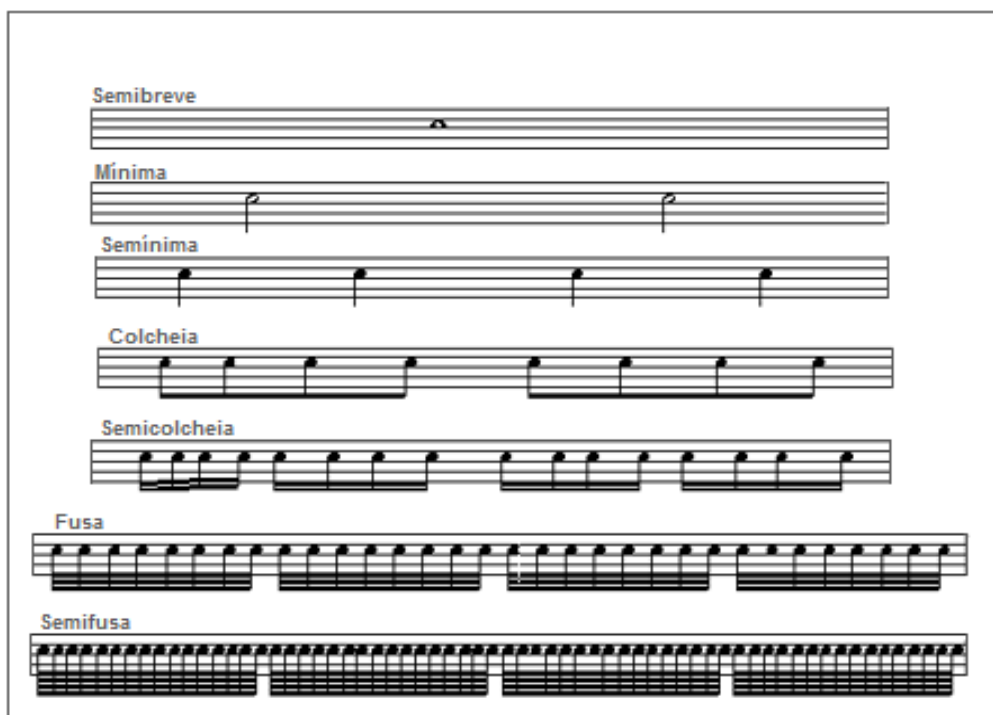
Figura 18 - Relação de valores das figuras musicais

A semibreve  que é uma figura formada apenas com a cabeça é a que possui o maior valor em relação às outras figuras. No quadro acima, utilizando o compasso 4/4 como referência, observa-se que é uma figura que vale 4 tempos e que se utilizar apenas uma semibreve, já se preenche todo o compasso. A mínima  que é composta por cabeça e haste, possui a metade do valor da semibreve, pois para preencher um compasso 4/4 se faz necessário utilizar duas mínimas.

A semínima , composta por uma cabeça e haste, possui a metade do valor da mínima, sendo necessárias quatro semínimas para preencher o compasso.

A colcheia, composta por uma cabeça, haste e colchete, possui a metade do valor da semínima , sendo necessárias oito colcheias para preencher o compasso.

A semicolcheia , composta por uma cabeça, haste e dois colchetes, possui a metade do valor da semínima, sendo necessárias dezesseis semicolcheias para preencher o compasso. Tem-se ainda a fusa e a semifusa que vão se evoluindo enquanto partes de figura e obtendo a metade do valor da figura que a antecede. A ilustração abaixo, de acordo com Bennet, (p.12), mostra as figuras nos compassos:



The image displays seven musical staves, each illustrating a different rhythmic figure within a 4/4 measure. The figures are labeled as follows:

- Semibreve:** A single note with a full oval head, filling the entire measure.
- Mínima:** Two notes, each with a half oval head and a vertical stem, filling the measure.
- Semínima:** Four notes, each with a quarter oval head and a vertical stem, filling the measure.
- Colcheia:** Eight notes, each with an eighth oval head, a vertical stem, and a flag, filling the measure.
- Semicolcheia:** Sixteen notes, each with a sixteenth oval head, a vertical stem, and two flags, filling the measure.
- Fusa:** Thirty-two notes, each with a thirty-second oval head, a vertical stem, and four flags, filling the measure.
- Semifusa:** Sixty-four notes, each with a sixty-fourth oval head, a vertical stem, and eight flags, filling the measure.

Figura 19 – Figuras musicais representadas na pauta

Vejam os um exemplo:



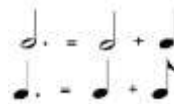
Figura 20 – Recorte linha do violino música: Pela falta de Ti

Existem também as figuras que são ligadas ou pontuadas. Os símbolos como a ligadura e o ponto de aumento variam o valor da figura musical. Bennett (idem, p.12) enfatiza que quando notas da mesma altura estão ligadas por uma linha curva, denominada ligadura, resulta na sustentação e sua duração será a soma dos valores das duas notas. Conforme este autor, (idem, idem), o ponto de aumento, este que aumentará a metade do valor que a figura tem. Por exemplo, se a figura tiver dois tempos, com um ponto de aumento na sua frente, passará a valer três tempos.

Ligadura










Ponto de aumento



Utilizando como exemplo um compasso 4|4, ao observar as duas semínimas ligadas, ambas com o valor de um tempo, somarão dois tempos. No ponto de aumento, utilizando o compasso 4|4, a mínima pontuada valerá três tempos, ou seja, obterá por meio do ponto, a metade de seu valor. E na semínima pontuada a mesma coisa. Se a semínima vale no compasso 4|4 um tempo, com o ponto de aumento passará a valer um tempo e meio.

Além das notas musicais serem identificadas pela altura na pauta e pela duração, são utilizados sinais, símbolos e abreviações. “*Os compositores também se valem de certos sinais e símbolos – uma espécie de taquigrafia musical – para indicar o mais suscintamente possível a maneira de se executar a música*”. (idem, p.22).

Os sinais e símbolos mais utilizados são: crescendo, diminuendo, sinais de repetição, abreviações da capo, sinais de repetição, fermata, dentre outros, conforme as ilustrações que elaborei, de acordo com este autor, (p.22).

DINÂMICA		ACENTOS	
<b>pp</b> <b>Pianissimo</b> Execução muito suave.	<b>p</b> <b>Piano</b> Suave.		<b>Staccato</b> A nota é destacada das demais por um breve silêncio.
<b>mp</b> <b>Mozzo-piano</b> Suave, mas ligeiramente mais forte que o piano.	<b>f</b> <b>Forte</b> Execução com intensidade elevada.		<b>Staccatissimo</b> A nota é mais curta ficando mais separada das demais.
<b>mf</b> <b>Mozzo-forte</b> Metade da intensidade do forte.	<b>sfz</b> <b>Sforzando</b> Denota um aumento súbito de intensidade.		<b>Acento</b> A nota deve ser atacada com vigor e suavizada em seguida.
<b>ff</b> <b>Fortissimo</b> Muito forte.			<b>Pizzicato</b> Uma nota de um instrumento de corda com arco, em que a corda é pinçada ao invés de tocada com o arco.
	<b>Crescendo</b> Um crescimento gradual do volume. Esta marca pode ser estendida ao longo de muitas notas para indicar que o volume cresce gradualmente ao longo da frase musical.		<b>Fermata</b> Uma nota sustentada indefinidamente, tendo sua duração original prolongada ao gosto do executante.
	<b>Diminuendo</b> Uma diminuição gradual do volume. Pode ser estendida como o crescendo.		



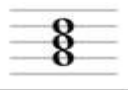
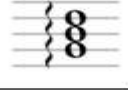
ARTICULAÇÃO	
	<b>Glissando</b> Uma variação contínua de altura entre os dois extremos.
	<b>Tercina</b> Condensa três notas na duração que normalmente seria ocupada por apenas duas.
	<b>Acorde</b> Três ou mais notas tocadas simultaneamente. Se apenas duas notas são tocadas isso é chamado de intervalo.
	<b>Arpejo</b> Como um acorde, mas as notas não são tocadas simultaneamente, mas sim uma de cada vez em sequência.

Figura 21 – Elementos da escrita musical (1)

REPETIÇÕES E CODAS	
	<b>Trêmulo</b> Uma nota repetida rapidamente.
	<b>Marcas de repetição RITONELLO</b> Delimitam uma passagem que deve ser tocada mais de uma vez. Se não houver uma marca à esquerda, a marca à direita faz retornar para o início da música.
	<b>Simile</b> Indica que os grupos precedentes de compassos ou tempos devem ser repetidos.
	<b>Chaves de volta</b> Denotam que uma passagem repetida deve ser tocada de forma diferente a cada vez. A chave 1 é tocada antes da repetição, o trecho anterior é repetido e quando chega novamente ao mesmo ponto, a execução passa para a segunda chave.
<b>D.C.</b>	<b>Da capo</b> Indica que o músico deve repetir a última parte. Em obras extensas, frequentemente, indica voltar ao início da peça. Se seguido por <i>al fine</i> indica que a música só deve ser repetida até a marca <i>fine</i> . Se for seguida por <i>al coda</i> a música deve ir até a marca de coda (ver abaixo) e pular para o trecho final.
<b>D.S.</b>	<b>Del segno</b> Indica que a execução deve ir para o segno mais próximo. É seguido por <i>al fine</i> ou <i>al coda</i> , da mesma forma que <i>da capo</i> .
	<b>Segno</b> Marca usada com <i>dal segno</i> .
	<b>Coda</b> Indica um pulo para a frente na música até a passagem final, indicada pelo mesmo sinal. Só é usada depois que a música já foi executada uma vez e uma indicação <i>D.S. al coda</i> ou <i>D.C. al coda</i> foi seguida.

Figura 22 – Elementos da escrita musical (2)



Vamos observar como exemplo, um recorte da música “*Pela falta de Ti*”, composição de minha autoria.

Figura 23 – Recorte linha do piano da Música Pela Falta de Ti (1)

Podemos observar neste recorte, o funcionamento do discurso musical. Como vemos, são duas linhas melódicas feitas no piano. Uma com uma materialidade sonora aguda e outra grave.

Figura 24 – Recorte linha do piano da Música Pela Falta de Ti (2)

Neste texto, percebemos sons agudos e graves, textualizados de acordo com os elementos da notação musical. São vários os elementos presentes neste texto:

Observemos as claves de **sol** e de **fá** que denominam a altura das notas e a fórmula de compasso que denomina a duração das figuras musicais. Enquanto que na linha da clave de fá (sons graves), são utilizadas notas representadas por semibreves, notas com longa duração, na linha da clave de sol (sons agudos), as notas são representadas por colcheias, com uma duração mais curta. Podemos perceber que ambas as linhas são fundamentais para a produção de sentido deste trecho musical que se constitui é apenas da materialidade sonora.

## 2.4 Historiando a Música: memória e discurso

Neste capítulo faremos uma trajetória na história da música, numa perspectiva da Análise de Discurso, observando os principais marcos que auxiliarão a compreensão do funcionamento da unidade de significação musical, da constituição do que seja música hoje e a constituição do sujeito da música, que inconscientemente, está determinado também, pela construção histórica que o constitui. Utilizando uma contribuição de Paul Henry (2003), podemos observar que a história para a Análise de Discurso não é evolução, nem cronologia, mas sim, sentido:

(...) é ilusório colocar para a história uma questão de origem e esperar dela a explicação do que existe. Ao contrário, não há “fato” ou “evento” histórico que não faça sentido, que não peça interpretação, que não reclame que lhe achemos causas e consequências. É nisso que consiste para nós a história, nesse fazer sentido, mesmo que possamos divergir sobre esse sentido em cada caso. Isto vale para a nossa história pessoal, assim como para a outra, a grande História. (HENRY, 2003, pp. 51-52).

Observa-se que a história que acontece não é concebida como nas outras ciências, cronologicamente ou evolutiva, pois está associada com a produção de sentidos e assim, como nos diz Paul Henry, a história e toda sua produção de sentidos nos possibilita a interpretação. Todo acontecimento histórico da música permanece vivo, se faz presente na memória discursiva, faz sentido e possibilita o nosso entendimento do que seja música hoje.

É vasta a contribuição histórica da música neste trabalho, pois se constrói no que poderemos chamar de atualização de algum dado musical, perante todo apagamento, acréscimo, interpretação pelo sujeito da música e por outros sujeitos, numa constante produção de sentidos.

Retomando Orlandi (2004), podemos ver que há uma ordem da língua, que ela chama de materialidade histórica dos processos de significação, e uma ordem da história denominada de materialidade simbólica da relação do homem com o mundo, “ordens” que constituem a ordem do discurso e observaremos abaixo, que durante a trajetória da música, houve inúmeras alterações na materialidade da música que foram esquecidas, portanto atualizadas em outras épocas produzindo sentidos diferentes e contribuindo para uma nova interpretação. É o que Pêcheux (1988), se baseando em L. Althusser, diz sobre o processo de constituição do sujeito pela ideologia. Esta ocorre, além da língua, pela história. Segundo esse autor, a ideologia está na história atuando como estruturadora do sujeito e da produção de sentidos.

Enfim, traçaremos uma trajetória histórica da música apontando os principais marcos e descobertas desde os primórdios até os dias atuais, enfocando a música numa perspectiva discursiva. Observaremos que sua organização é presente desde o seu surgimento, desde o início da história da humanidade quando o homem estabeleceu maneiras de se comunicar, de produzir sentidos por meio de vários meios, por sons, desenhos, pinturas, escrita, fala, sendo produzidas mensagens por meio destes signos e conforme o homem foi criando novas formas de produzir sentidos, a música acompanhou-o em sua particularidade e funcionamento.

#### 2.4.1 Dos primórdios ao monocórdio pitagórico

Do Silêncio, Deus criou a terra, e tudo o que há nela. Criou o céu, as nuvens, os rios, o oceano... criou o sol, as estrelas, todas as espécies de animais e o homem. Ao ser criado, o homem se silenciou. Escutou os ruídos a seu redor, sons oriundos da natureza... E, desde o princípio, como tentativa de expressar seus sentimentos imitou-os (grifo meu).

Desde a criação do universo, o planeta constituía elementos que transmitiam ruídos, como as erupções vulcânicas, o cair da chuva, o sopro do vento. Com o surgimento dos primeiros seres vivos na terra, outros sons começaram a ser produzidos, como os sons da sua respiração, da sua locomoção, de suas comunicações. Ao surgir o ser humano, este além de utilizar sua forma de se comunicar, passou a imitar os sons da natureza e dos seres vivos e, pouco a pouco, os misturou e iniciou o que poderemos chamar, de início, da materialidade musical. Pahlen (1963), diz que “a própria natureza é que nos dá a música” (idem, idem, p.13).

A materialidade da música, ou seja, o som, nesta trajetória histórica, se desenvolveu por um processo de produção de sentidos, influenciado por vários fatores como tradições, costumes, religião, política, dentre outros.

Som, ruído e silêncio. Ou silêncio, ruído e som. Independente da ordem dos principais elementos que compõem a música, diversas são as culturas que misturamos. Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo com o visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo ruído do mundo, um som constante. (WISNIK, 1989, p.27).

Como nos mostra Wisnik (1989), além do som, há o silêncio, que faz parte da materialidade da música e é considerado como elementos essenciais da música desde as

primeiras civilizações. Este mesmo autor, (idem), mostra que durante a história, os homens selecionavam alguns sons para fazerem a sua música, pois havia neles uma maior necessidade de se expressar, tendo em vista seu reduzido vocabulário, ou seja, eram inúmeras as produções de sentido por meio da música. Desde as primeiras civilizações até nos dias atuais a música foi uma das formas utilizadas pela humanidade para elaborar e dar forma aos seus sentimentos e assim, sempre esteve ligado a uma busca de produzir sentidos.

Fazendo uma viagem pela história das civilizações, há aproximadamente 2.500 a.C, como mostra Pahlen (idem), na China, Ling Lun, Confúcio, dentre outros, utilizavam a música na educação e na moral. Na Índia, era considerada “*a grande harmonia tão importante como a religião*” (idem, p.24). Para os gregos, era considerada essencial para a educação do homem. Este autor ainda destaca Ésquilo, Sófocles, Eurípeses, Aristófanos que trouxeram várias obras acompanhadas por música e um dos maiores destaques na civilização grega musical, Pitágoras, com a importante criação: o monocórdio. Wisnik (1989) destaca que:

Os gregos estudaram as propriedades do som através [sic] da comparação de comprimentos de cordas, usando para isso um instrumento de pesquisa: o monocórdio [...] Pitágoras foi quem primeiro formulou, na tradição do ocidente o caráter numérico e harmônico dessas formações sonoras. (Wisnik, 1989, p.61-62)

Conforme nos mostra Wisnik, (idem), o monocórdio pitagórico talvez tenha sido o primeiro instrumento que contribuiu como recurso preponderante na materialidade da música em texto, por formulações numéricas e harmônicas.

Além desta descoberta pitagórica, o povo grego dava muita importância à música e principalmente no seu funcionamento como produtora de outros sentidos, como na educação do homem, porém, esta interpretação desapareceu no mundo romano. A civilização romana passou a interpretá-la diferentemente: a música passou a produzir sentidos diferentes, como entretenimento e espetáculo em muitos acontecimentos sociais. Pahlen, (idem), enfatiza que vários cantos místicos, meditativos foram transformados em fanfarras sensuais que levou a música para outros segmentos, “a música se rebaixaria a acompanhar festas sensuais e representações cruéis”. (PAHLEN, idem, p.31).

## 2.4.2 A invenção da escrita musical

Na era cristã, a música era utilizada nas orações a Deus e na Idade Média, surgia o Canto-chão<sup>13</sup>, o qual “é uma música religiosa da época e não possui acompanhamento” (BENNET, 1986, p.13).

Poderemos observar que houve na idade Média um novo processo de textualização, ou seja, uma nova forma de materializar a música. Foi neste período que foi criada a partitura musical, visto que antes de sua criação, a materialidade da música era textualizada oralmente. Segundo vários historiadores, a música evoluiu para os neumas e em seguida para a partitura.

Güido de Arezzo foi um dos místicos que se destacaram no cenário musical da época. Foi o autor de muitas novidades musicais como o progresso da escrita das notas musicais. Além disso, Güido de Arezzo “criou exercícios de entoação, inventou o alfabeto musical: Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá” (PAHLEN, idem, p.36). A criação de Arezzo se deu por meio de um hino cantado por meninos, a São João. Este alfabeto musical chegou às notas musicais ocidentais que revolucionaram a história da música. Conforme ilustração abaixo:

<b>Ut</b> queant laxis	<i>Para que nós, servos, com nitidez</i>
<b>RE</b> sonare fibris	<i>e língua desimpedida,</i>
<b>MI</b> ra gestorum	<i>o milagre e a força dos seus feitos</i>
<b>FA</b> muli tuorum	<i>elogiemos,</i>
<b>SOL</b> ve polluti	<i>Tira-nos a grave culpa</i>
<b>LAB</b> i reatum	<i>da língua maculada</i>
Sancte Ioannes	<i>ó São João!</i>

(PAHLEN, idem, p.36)

Figura 25 – Recorte do hino a São João escrito por Guido de Arezzo

Como se pode perceber, as sílabas iniciais das frases geraram o nome das notas musicais que temos hoje em dia<sup>14</sup>.

Com a produção do texto, ou melhor, pela produção do texto em sua materialidade musical, a música começou a seguir outros rumos, não ficando somente a serviço da religião, sendo produzidos juntamente com esta materialidade da música, o texto escrito de outro tipo.

<sup>13</sup> Conforme Grout e Palisca, 1997, p.51, atualmente se encontra a presença deste Canto, mais em mosteiros, em cerimônias religiosas, e sagradas como, em ofícios e missas [...]orações, salmos, cânticos, antífonas, resposos, hinos e leituras [...] todos tirados de um livro litúrgico chamado antíphonale, ou antifonário.

<sup>14</sup> Cf.: Pahlen, 1963, p.36, houve uma alteração na primeira sílaba. Para este autor, p.36, Güido de Arezzo substituiu a sílaba “Ut” para “Dó”, para facilitar o canto, por terminar em vogal, feita por Giovanni Batista Doni, no século XVII, enquanto a nota Si foi popularizada na segunda metade do século XVIII.

“Com o uso de textos latinos, as canções dos goliardos<sup>15</sup> dos séculos XI e XII, foram as primeiras formas musicais seculares”. (GROUT E PALISCA, 1997, p. 83), e foram eles que voltaram a introduzir um repertório bem diferente do utilizado na igreja, ou seja, inaugurou-se novas formações discursivas<sup>16</sup>. Iniciou um processo de divergência entre a música da época, sendo constituído algo externo da igreja, do que era tido como música até então. Foi constituído novos sentidos através de novas formações discursivas, produzidas ideologicamente, pois segundo Orlandi (2001), “tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico” (idem).

### 2.4.3 Da renascença aos tempos atuais

Na Renascença a música foi dividida em duas vertentes: Música Sacra, presente na Igreja e a Música Secular, divulgada pelos trovadores e outros. Com a Renascença, a música passou a ser tratada diferentemente do que havia sido tratada e apreciada até então. Passou a produzir sentidos, segundo Medaglia (2008), como “(...) pura beleza, encantamento abstrato, estabelecendo uma relação direta com nossa alma e emoção”. (idem, idem, p.09)

No período Barroco, como mostra Bennet (1986), surgiu a Ópera, o Oratório a fuga, a suíte, a sonata e o concerto.

Usando intervalos cromáticos e espaçados na parte do canto, enquanto o acompanhamento fornece inesperadas harmonias, incluindo frequentes dissonâncias, Monteverdi, nas partes recitativas, faz vir a tona todo um plano de fortes emoções. Em sua ópera, existem coros pequenos, mas dramáticos. (BENNETT, idem, p.37)

A música clássica, de alta classe, com beleza em suas linhas melódicas e formas, equilibrada à ordem e ao controle, não surgiu abruptamente, conforme este autor, (idem, p.45). Antes de 1730, algumas mudanças já eram percebidas. Este período da música possui

---

<sup>15</sup> Cf.: Grout e Palisca, 1997, p.83, os *goliardos*, eram estudantes ou clérigos errantes que migravam de escola em escola nos tempos que precederam a fundação das grandes universidades sedentárias. Tinham a vida mal vista, eram vagabundos [...] Os temas de suas músicas giravam em torno de interesse de jovens do sexo masculino: vinho, mulheres e sátira.

<sup>16</sup> Cf.: ORLANDI, 2001, p.43, a formação discursiva é básica na Análise de Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidade no funcionamento do discurso (...). O discurso se constitui em seu sentido porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. (...) as palavras não tem um sentido nelas mesmas. (ORLANDI, idem, p.43)

um estilo amável, cortês, e tinha como objetivo agradar o ouvinte, “os compositores alcançavam o perfeito equilíbrio entre a expressividade e a estrutura formal” (BENNET, *idem*). E enquanto os compositores clássicos tentavam equilibrar a estrutura formal da expressividade, o período romântico surgiu, desequilibrando a balança. Para este autor, (*idem*, p.57), muitos compositores românticos buscavam a liberdade de expressão, de emoção, em geral tinham muita imaginação, fantasias, e espíritos de aventura em suas músicas, com pensamentos e sentimentos profundos e com ênfase na dor.

No século XX iniciou-se um processo de novas experiências com o surgimento de novos estilos, novas tendências, técnicas, criações de novos sons, ou seja, com o que distinguimos como formação discursiva.

O que vários compositores esperavam, era que este período fosse um dos mais empolgantes da história da música. Conforme Bennett (1986), junto com o aparecimento de novas tendências, surgia paralelamente vários nomes e terminações em *ismos* e *dades*, porém, se percebendo fortemente uma reação contra o estilo romântico, visto que estas formações ideológicas conduziam os sujeitos a se identificarem mais com um estilo do que com outro. Enfim, as formações discursivas são reflexos das formações ideológicas no discurso musical. São definidas por Pêcheux como “aquilo que se pode e se deve dizer numa situação dada, numa conjuntura dada”.

Para Griffiths, (1998), todo o movimento moderno destas novas tendências musicais teve início antes de Primeira Guerra Mundial sendo nessa época o surgimento de muitos compositores vanguardistas como Schoenberg, Stravinsky, Debussy, Bartók, Berg e Webern, os quais revolucionaram a tradição com muita radicalidade. “A Nova Era tinha de exprimir-se em uma nova música”. (*idem*, *idem*, p.97). Neste período, como mostra Bennet, (1986), surgiam vários movimentos, destacando-se: o Impressionismo, o Expressionismo<sup>17</sup>, o Serialismo ou Dodecafonismo<sup>18</sup> e o Neoclassicismo<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> O Expressionismo, outro estilo que teve o seu início no período moderno, nasceu na Europa, em especial na Alemanha e se manifestou nas vésperas da primeira guerra mundial. Caracterizou-se pela expressividade subjetiva da arte, muitas vezes tingida com pessimismo, devido aos acontecimentos traumáticos do momento.

<sup>18</sup> (Cf. BENNET, p.73) O Serialismo ou Dodecafonismo foi mais uma teoria do que um movimento. Talvez, a mais importante deste período. Arnold Schoenberg, quem a formulou este princípio para substituir o da tonalidade, o que ele fez, foi um novo procedimento de composição.

<sup>19</sup> (Cf. BENNET, p.73) O Neoclassicismo, foi um movimento em que muitos compositores buscavam inspiração nos períodos anteriores. As suas composições eram de certa forma, reelaborações de estilos, de formas e de técnicas utilizadas nos períodos anteriores ao romantismo e utilizavam uma identidade mais moderna, “modulações repentinas, dúbidas ‘torções’ melódicas e harmonias ousadas, quase sempre introduzindo deliberadamente ‘notas erradas’”.

No século XX um estilo que influenciou a música foi o Jazz da América do Norte que foi considerado como núcleo principal da música popular no princípio do século XX e no final do século XX e início do século XXI, a música popular passa a ser mais presente no dia a dia do homem do que a música erudita, iniciando assim uma divisão de águas.

No século XXI iniciam-se inúmeras transformações no meio musical, principalmente com a influência tecnológica dos últimos tempos. É certo que várias expressões musicais foram afetadas em seus processos de circulação, consumo e produção, ou seja, a música passou a ocupar um lugar dentro dos vários mecanismos de consumo das massas e a fazer parte da indústria cultural com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação. Sendo assim, perde grande parte de suas características essenciais sendo, muitas vezes, banalizada e colocada a serviço de uma sociedade alienada e oprimida.

Observa-se que desde o seu início, a música apresenta um importante papel como efeito de sentido na vida do sujeito, e sua trajetória, até os dias atuais, se constrói por meio de uma linda história. São várias as tendências, os gêneros, as denominações e influências de uma tradição de milênios com uma grande variedade. A música é ilimitada e todas as denominações, tendências, estilos, épocas carregam consigo, sentidos com que os sujeitos se identificam para orar, sentir, saldar, se divertir, amar, pensar, dentre outras coisas na história e nos tempos atuais.

Estas formações discursivas estiveram e estão presentes em nosso tempo em vários meios e para designá-las utilizamos a palavra: música. Ou seja, podemos reunir todas em uma que as abrange todas em seu modo de produzir sentidos: a da ordem musical. Observamos que muitas informações a respeito da história da música na antiguidade são encontradas em uma grande quantidade de referências, porém todo acontecimento musical que se passou durante milênios se constrói hoje numa nova tendência, porém que nos influencia consciente ou inconscientemente.

Enfim, esta referência na história da música nesta dissertação, através das inúmeras formações discursivas, contribuem para o entendimento do funcionamento da música, de sua produção de sentidos por meio do processo de esquecimento, porém se concretiza na construção de um novo acontecimento e na constituição do sujeito da música. Paul Veyne (1987), vai dizer que há uma grande importância na história, e se selecionarmos os acontecimentos, dando-lhes uma ordem, consistindo uma narrativa, poderemos produzir vários sentidos, estes que certamente constituirão um entendimento maior do funcionamento do texto “*enquanto música*”, enfim, de sua materialidade e construção.



### III- O SILÊNCIO COMO MATERIALIDADE

Nesse movimento em busca da compreensão do funcionamento do silêncio na música, com base teórica na Análise de Discurso e na Teoria Musical, vamos voltar nossa atenção para o funcionamento do silêncio e a sua produção de sentidos, falando sobre a sua materialidade.

O silencio é. Ele significa, ou melhor: no silencio, o sentido é. (Orlandi)

Silentium, Silence, Schweigen, σιωπή, صمت, 沈黙,



e outros modos de marcá-lo, de mostrá-lo, imagens, “representatividades” que significam por meio do não sonorizar. Pode estar escrito em latim, em inglês, em alemão, grego, árabe, japonês, apresentado por sinais de pontuação, por figuras musicais, de interrupção ou por outros componentes, ou seja, são várias as formas do silêncio.

As formas do silêncio trazem em si, uma materialidade simbólica específica e vários funcionamentos produtores de significados, porém cada qual com a sua peculiaridade. “O silencio é. Ele significa, ou melhor: no silencio, o sentido é” (ORLANDI, 2007, p.31). Segundo Mannis (2009), “o silencio [...] pode ter vários significados ao mesmo tempo” (idem, p.126). O silêncio pode ser percebido em diversas situações, como a de dor, de confissão, de tristeza, de alegria, dentre outros que são encontrados em várias obras, em dicionários, artigos, reflexões sobre ele, Para esta autora, (idem), utilizando a etimologia da palavra *silentium*, referida a *silens*, significa: “que se cala; silencioso; que não faz ruído; calmo; que está em repouso; sombra, etc.” (idem, idem, p.33), são muitas as definições do silêncio. Utilizando a definição do dicionário Aurélio (2001), silêncio significa:

sm. 1. Estado de quem se cala. 2. Interrupção de correspondência epistolar. 3. Ausência de ruído. 4. Sossego. 5. Sigilo, segredo. Interj. 6. Para mandar calar ou impor sossego.

Definições como essas são encontradas em dicionários, livros, enciclopédias, artigos, escritas por linguistas, filósofos, teólogos, místicos, cientistas, por vários estudiosos.

Em outras definições, o silêncio é a representação do vazio, ou uma falha, uma desmemorização de alguma palavra, uma abstenção voluntária de som, de palavras, uma privação da escrita ou comunicação, uma solidão insustentável, calma, mistério, uma serenidade da alma ou um guardador de segredos, uma redução de perturbação, uma omissão intencional, ordem solene ou frieza emocional como bem-estar pessoal e tantas outras.

Em muitas definições, o silêncio é tido como uma figura de linguagem sensível e implícita, real ou fantasiosa e dentre outros aspectos de que o mesmo se impregna. Ele é tido também como ausência de movimento, de ruído, “estar em silêncio= estar quieto” (ORLANDI, idem, p.33), e é utilizado em metáforas conforme essa autora, ao metaforizar a relação entre o silêncio e o mar: é no silêncio do mar profundo que está o real significado. “As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)”. (idem, idem, p.33)

O silêncio sempre existiu no mundo humano, como transcendência, sabedoria, como o não-dizer, ou como nada a dizer, como fundante, ou como silenciamento (ORLANDI, idem), como espera, decisão e criação, respeito, dentre outras produções de sentidos possíveis. Há silêncio muito antes de qualquer ruído, muito antes de qualquer som. Utilizando como exemplo a *palavra*, sempre buscamos traduzir em palavras nossas expressões, porém para que possamos expressar de forma correta, organizada, necessitamos do silêncio para escolhermos, para decidirmos, qual vogal, qual palavra, qual frase, qual texto, qual discurso usar. Esta autora (idem, p.31), ainda mostra que o silêncio é o “estado primeiro [...]”(idem, idem).

O silêncio é, existe no sentido e o sentido existe no silêncio, ou seja, o sentido depende do silêncio e o silêncio depende do sentido, pois se algo silencioso não tivesse sentido, poderia nomeá-lo com outra denominação, mas não de silêncio, pois há o silêncio onde há sentido, entre as palavras, entre notas musicais, entre as cores, dentre outros lugares simbólicos. Manis (2012) diz que tudo surge do silêncio e nele se conclui. Para Sciacca (1967) “O silêncio é palavra, infinitas palavras; é mais que cada palavra, que todas as palavras” (idem, idem, p.22). Não apenas a palavra, mas os mais variados sons, como por exemplo, as notas musicais, as cores na pintura, e tantas outras formas de silêncio que significam em suas diversas peculiaridades.

Perante as definições mencionadas, e toda conceituação com teorias, análises, a serem apresentadas no decorrer desse estudo podemos dizer que, realmente, falar sobre o silêncio, compreender o seu funcionamento é complexo. Orlandi (idem), diz que colocar o silêncio como objeto de reflexão não é tarefa fácil, pois ao mesmo tempo em que ele possibilita escrever sobre ele, ele nos inquieta e deixa-nos sem palavras. A nossa posição em torno da

“relação do dizível e do não dizível” (idem, p.11), realmente nos coloca diante de sermos atingidos constantemente pelos efeitos que ele produz.

Um dos aspectos que caracterizam esse estudo, do início ao fim, se estabelece no silêncio apresentado como produtor de sentidos, e o que me conduzirá será o desenvolver de elementos teóricos voltados para as formas de silêncio, existentes em múltiplos mecanismos da linguagem, das artes, mais propriamente da música, ambos que se constituem de sons “atravessados de silêncio; que produzem silêncio; o silêncio fala por elas; elas silenciam”. (ORLANDI, idem, p.14). Ainda em Orlandi, (idem), encontramos a citação de J. de Bourbon Busset (1984) que diz que o silêncio não é apenas falta de palavras, de notas musicais, mas o que está entre ambas e entre “as linhas, astros, entre os seres” (idem, idem, p.68). Acompanharemos agora, quais são as formas de silêncio que funcionam como materialidade na música.

### **3.1 As formas de silêncio como materialidade na música**

Retomando Wisnik, (1989), a materialidade da música pode ser compreendida como uma “gesticulação fantasmática” (idem, p.29). Para este autor, a materialidade da música que também é apresentada como ausência de som, é textualizada em unidades de significação como o som, possui símbolos particulares em funcionamento que produzem muitos sentidos, afinal, são relevantes para a produção de sentidos do próprio som. “Não há som sem pausa” (Wisnik, p.18), como não há som sem silêncio.

O que Wisnik quis dizer, é que o silêncio e as suas várias formas, como a pausa, é de grande importância para a existência do próprio som enquanto materialidade da música na produção de sentidos. A pausa pode estar antes, entre e depois do som possibilitando a sua produção de sentidos por ter a possibilidade de atravessar o som. A pausa enquanto forma de silêncio na música é um intervalo, uma respiração de um determinado som, como por exemplo, de um piano, de uma flauta, enfim, de qualquer instrumento musical.

A música se constitui por uma materialidade composta por sons e silêncio, elementos fundamentais na música, e a linguagem musical por meio de sua materialidade, os organizam, e não é de hoje. Pode-se observar a presença do silêncio muito antes da criação do que chamamos de texto enquanto música. Ao certo são várias formas de silêncio presentes na

música representados por figuras e outros elementos que silenciam o som e possibilita, por meio de uma combinação com o mesmo, a produção de sentidos.

### 3.2 A música como texto

#### 3.2.1 As figuras de silêncio - pausas

Desde quando o homem começou a materializar o som nos textos musicais, surgia paralelamente à representação do silêncio por meio de símbolos, formas, códigos que acompanharam e completaram o sistema de notação musical.

Do Epitáfio de Seikilos até os dias atuais os compositores representaram o silêncio por meio dos *neumas* e posteriormente por meio das pausas que complementaram a notação musical atual. As pausas, eram representadas nos neumas, não tinha um valor exato como hoje e eram indicadas por símbolos, conforme a ilustração abaixo:

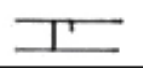

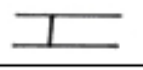

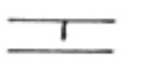

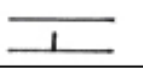

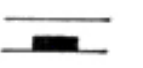

1		6	
2		7	
3		8	
4		9	
5		10	

Figura 26 – Quadro dos neumas<sup>20</sup>

Com a contribuição dos neumas e conseqüentemente com algumas readaptações, o homem foi mudando o texto enquanto música e as formas de silêncio dos neumas, até chegar à notação musical que temos hoje. Abaixo apresento um quadro ilustrando esta mudança:

<sup>20</sup> Cf.: <http://martinezmanuel.blogspot.com.br/2007/08/histria-da-msica-ocidental.html> Último acesso: 28/04/14, 17h15min

MÁXIMA LARGA DUPLEX LONGA		
LONGA		
BREVIS		
SEMIBREVIS		
MINIMA		
SEMIMINIMA		
FUSA		
SEMIFUSA		
FUSELLA		
FUSELLALA		

Figura 27 – Neumas e Pausas





Na notação de *neumas* antiga (pausas) eram indicadas por barras ou “tracinhos” curtos e alguns tortos, localizados no topo da linha e também das linhas em uso. Já na notação mensural, eram indicadas por linhas verticais atravessando a pauta e a quantidade de pulsos envolvida era determinada pelo comprimento da linha vertical: uma pausa de um pulso cobria um espaço; a de dois pulsos ocupava dois espaços e assim por diante.

Conforme o quadro, os *neumas* (pausas) foram mudando, foram evoluindo chegando aos dias atuais com a seguinte formação:

	<b>Figura</b>	<b>Nome</b>
		Pausa da Semibrevis
		Pausa da Minima
		Pausa da Semiminima
		Pausa da colcheia
		Pausa da Semicolcheia
		Pausa da Fusa
		Pausa da Semifusa

Figura 28 – Pausas

As pausas possuem o mesmo valor do que as figuras musicais. Utilizando o exemplo acima, tomando como base o compasso 4/4 percebe-se que a figura da pausa da semibreve

 valerá quatro tempos, a pausa da mínima  dois tempos, a da semínima  um tempo, a da colcheia  meio tempo e assim por diante. E há uma relação entre as figuras de acordo com o seu valor, conforme a ilustração abaixo:















Figuras de Silêncio PAUSAS	Figuras Musicais	Valor Relativo	Valor tomado com relação ao compasso $\frac{4}{4}$
		1	4 Tempos
		2	2 Tempos
		4	1 Tempo
		8	1/2 Tempo
		16	1/4 Tempo
		32	1/8 Tempo
		64	1/16 Tempo

Figura 29 – Pausas : valores comparativos

Vejamos um exemplo:

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Guitar, Piano, Violin, and Cajon. The score is in 4/4 time and consists of five measures. Blue arrows point to rests in the Flute, Guitar, Violin, and Cajon parts, which are labeled "Pausas de Semibreve" (Whole Note Pauses) and "P.S.". The Piano part is active throughout. Annotations include "Frase com colcheias" (Phrase with sixteenth notes) pointing to a sixteenth-note phrase in the Flute and Piano parts, and "Frase com semibreve e com mínimas" (Phrase with half note and eighth notes) pointing to a half-note and eighth-note phrase in the Piano part.

Figura 30 - Recorte da Música Pela Falta de Ti

Podemos observar neste recorte da música “Pela falta de Ti” um discurso musical. A produção de sentido das frases em movimento e que são atravessadas pelo silêncio feito por outros instrumentos. Podemos observar vários instrumentos presentes no discurso, a flauta, a guitarra, o piano, o violino e o Cajon.

O recorte é da introdução da música. O piano inicia a execução, enquanto os outros instrumentos estão em silêncio aguardando o momento da execução. Observa-se que a flauta entra no quinto compasso fazendo uma frase, enquanto os outros instrumentos permanecem em silêncio.

A materialidade da música apresentada pelas figuras de silêncio neste texto mostra a importância do silêncio na música e que ambas as materialidades se completam e produzem sentidos. Outra observação é que o texto da música representa o que o sujeito compositor quis expressar por meio de sua música, cuja materialidade foi preservada por toda estrutura musical presente no texto.

Enfim, considerando que a música é um discurso, conforme este recorte acima, há um funcionamento de dizeres (sonorização musical) e não dizeres (silêncio) em movimento produzindo sentidos.

Além das figuras das pausas musicais, há outros símbolos, sinais, enfim, outras formas de silêncio na música, conforme a ilustração abaixo:




SINAIS DE INTERRUÇÃO E PAUSAS	
	<b>Compassos de espera</b> Marcação abreviada de pausa, indicando por quantos compassos deve-se manter a pausa.
	<b>Marca de respiração</b> Indica o momento correto de fazer uma inspiração, pequena pausa antes da próxima nota.
	<b>Censura</b> Indica que o músico deve silenciar completamente seu instrumento entre uma nota e a próxima.

Figura 31 - Sinais de interrupção e pausas

O silêncio como materialidade da música textualizado em textos por unidades de significação, símbolos, códigos, dentre outros elementos, nos mostra quão grande é a sua importância, mesmo funcionando como produtor de sentidos. Podemos observar que o efeito apresentado não é apenas técnico, mas de sentido. Enfim, são muitos os que o consideram como vazio, como algo sem sentido, como nada, como o “zero”. Ou seja, não valorizam o silêncio, não conseguem compreendê-lo e utilizá-lo nas suas várias formas de funcionamento.

### 3.3 O Vazio, o Nada e o Silêncio.

Podemos encontrar em várias obras, em artigos, e até mesmo na Bíblia, no livro de Gênesis (1:1-2), que diz: “No princípio, Deus criou os céus e a terra. A terra estava informe e vazia”. Mannis (2009), em um de seus principais artigos, também se refere ao silêncio como o vazio. Para ele, o silêncio “é algo que não contém nada, espaço desabilitado, não ocupado por matéria, não contendo informação, [...] uma ausência, falta de conteúdo” (idem, idem, p.124). Badiou (1994) fala do silêncio relacionando o zero ao conjunto vazio, “nada existe a partir de zero, nada pertence a zero. A isso chamamos de conjunto vazio [...] O vazio não é composto de nada... ele é, pois uma pura letra” (idem, idem, p.95). E o vazio, para ele, não é o nada, é uma “pura letra”.

Poderíamos nos referir ao silêncio apresentado como vazio, segundo Gênesis, como apresentado por Mannis (2009), ou associá-lo ao conjunto vazio de Badiou, que não é um



nada. O “nada” apresentado por Heidegger, (apud INWOOD, 2002, p. 123), o nada da falta de sentido “[...] o nada de (não) estar” Heidegger, (idem, p. 123). Assim, é impossível falar do silêncio sem cair na relação:

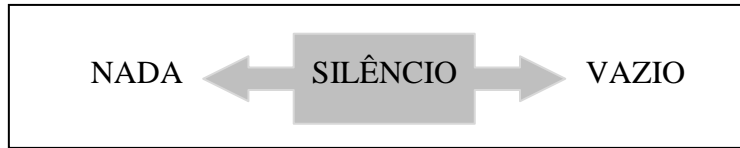


Figura 32 - Relação nada-silêncio e vazio

Ou como diz Orlandi (1997), na relação “Silêncio-Nada” (morte), relação praticada pela cultura ocidental, em uma visada negativa do silêncio, esta que cita Shakespeare, em Hamelet: “o resto é o silêncio”. Ou seja, o silêncio significado como morte. Mas para esta autora, o silêncio é “o nada que é tudo”. Ou como ela diz: no silêncio, o sentido é (idem, idem, p.42).

A posição apontada por vários escritores, estudiosos, e principalmente por pessoas de senso comum, por não se importarem com o silêncio, associam-no, ao vazio, ao sem sentido, enfim, a várias atribuições negativas. Segundo Orlandi, (idem), muitas pessoas dizem que “o homem em silêncio é um homem sem sentido” (idem, idem, p.34. Essa concepção produziu e produz um problema no processo de significação do próprio homem, pois preocupado com uma determinada possibilidade de não significar, de “não-Ser” por “não-Dizer”, Ele falou. Por essa razão, muitos atribuem esta forma negativa do silêncio, e o concebem como vazio, como falta e assim, afirmam a desvalorização do silêncio e a fuga do mesmo. O homem que não significa no silêncio é um homem vazio, destituído de sentido.

Na vida contemporânea, sabemos, o homem está a todo o momento sendo metralhado por sons, ruídos, palavras, produzindo, o que Orlandi, (2007) chama de “apagamento do silêncio” (idem, p.35). Vivemos em uma sociedade imediatista com uma ideologia marcada pelo visível, pela necessidade de estar-se produzindo sons a todo o momento e muitos acreditam ser necessário responder a tais sinais com sons, ruídos, palavras e por muitas vezes, sem escutar.

Foucault, (1994, p.525), diz que “o silêncio é uma das coisas às quais, infelizmente, nossa sociedade renunciou” (idem, p.525). A presença do silêncio além de ser pouco atribuída, buscada, banalizada e discriminada, muitas vezes incomoda a sociedade atual, habitada por pessoas sem paciência, agitadas, contaminadas por uma sociedade imediatista que não se ocupa com o silêncio e suas várias formas de funcionamento, em constante

movimento na produção de sentidos e assim, não ouvem. Como mostra este autor (idem), vivemos em uma cultura que não se silencia, que não ouve a si própria. É notável a presença do funcionamento de diversas formas de silêncio constantemente em nosso dia a dia e poucos notam ou se importam com tais revelações. Orlandi, (idem), diz que o silêncio costuma ser deixado ao quê, da situação, é posto como fator secundário, ou seja, não é apresentado como algo relevante para a significação em um texto, em uma música, em uma pintura, dentre outros.

No entanto, podemos percebê-lo em nossas relações pessoais, como também em nossas emoções, expressões, ações, como primordial na linguagem e em seus mais variados tipos e práticas. As mais variadas formas do silêncio e seu funcionamento, com os seus mais variados sentidos estão consolidados nos acontecimentos da vida do sujeito e seus sentidos.

### **3.4 O Silêncio como iminência de sentido na música: John Cage e a peça 4'33”**

É muito presente em nossa sociedade a não valorização do silêncio, conforme apresentado acima. No campo musical, não é diferente! Talvez seja por esta razão, por esta não valorização do mesmo, que John Cage se propôs valorizá-lo em uma de suas composições, enfim durante grande parte de sua vida.

Se nos ativermos a alguns estudos de Cage, perceberemos que ele, durante a sua vida sempre se dedicou ao estudo do silêncio. Segundo, Heller, (2008), “o silêncio se transformou na noção central de seu pensamento artístico e teórico, de onde nos permitimos falar, em relação à sua obra, numa poética do silêncio” (idem, p.10).

Utilizando Heller, (idem) apontarei os principais momentos de Cage sobre o silêncio:

Nos anos 30 e 40: o silêncio opondo-se ao som; silêncio como ausência de som; silêncio representável pela pausa musical (a pausa indicando um valor “negativo”, mensurável); silêncio retórico, expressivo. Compreensão empírica. Anos 50 e 60: não há silêncio, pois sempre há som; o que há são sons intencionais e sons não-intencionais; som e silêncio em constante mutação e interpenetração. Compreensão dialética (cuja descrição, porém, repousa ainda sobre remanescentes “empíricos”). Um terceiro momento que, ao longo dos anos 50 e 60, mesclando-se, pois, com o que aqui denomino “segundo momento”, e onde Cage se desprende definitivamente da compreensão do silêncio a partir do fenômeno acústico – silêncio que não é da ordem da substância, nem do ente, nem do empírico, mas transcendental. (HELLER, idem, p.14)

O que Cage mostra por meio de grande parte de sua vida, estudando o silêncio foi elogiá-lo, considerá-lo, apreciá-lo e respeitá-lo, principalmente depois de ter escrito uma de suas principais obras de arte: 4'33". Uma de suas principais experiências, conta-nos Heller, (idem), que Cage entrou em uma “câmara anecóica<sup>21</sup>” na Universidade de Harvard em 1950/51 e nessa experiência, relatou Cage que ouviu um som grave e um agudo, e assim, descobriu com o engenheiro responsável que o grave era dos batimentos cardíacos e da circulação sanguínea e o som agudo do sistema nervoso. E assim, chegou à conclusão de que o silêncio como vazio, como zero não existe. Heller (idem) apresenta uma citação de Cage que diz:

Pois nesta nova música nada tem lugar senão sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Aqueles que não estão escritos aparecem na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente. (...) Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não podemos. (Heller, idem, p.19, apud CAGE: Experimental Music (1957)<sup>22</sup>.



Figura 33 - Partitura 4'33" de John Cage

<sup>21</sup> Cf.: <http://www.cienciatube.com/2013/05/camara-anecoica-silencio-alucinacao.html> (último acesso: 25/07/14) Uma câmara anecoica consiste de uma sala isolada acusticamente do meio exterior e com mecanismo em suas paredes para absorver todo tipo de onda sonora emitida em seu interior. Desta forma os únicos ruídos que escutamos são os sons produzidos por nossos corpos. O silêncio é tão grande dentro desta câmara que é possível escutar as batidas do nosso coração, o sangue fluindo por nossas veias e artérias e o ar se movimentando durante a respiração. Ficar muito tempo nesta sala pode provocar desconforto e alucinações, quando o sistema auditivo não escuta pouco ou nenhum som por muito tempo ele começa a 'produzir' o seu próprio som por meio das alucinações.

<sup>22</sup> Cf.: CAGE, John: In Silence. Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1995. (p.7-8)

### 3.5 Obra 4'33" de John Cage: Condições de produção

Considero a peça 4'33" de John Cage, uma peça muito interessante, por um lado por causar muita expectativa e por mostrar nesta dissertação, de forma empírica, que não há o silêncio absoluto. 4'33" faz parte do *corpus* de minha pesquisa, juntamente com uma ousada interpretação que fiz em um ambiente aberto, realizada no coreto municipal de São Sebastião da Bela Vista – MG. Antes da interpretação, estudei a peça, analisei-a, li sobre ela e assisti a vários vídeos, documentários, estudos sobre a obra de John Cage. A única coisa que eu não fiz, pela primeira vez, foi ensaiar para executar uma obra. Dispensei o ensaio, apenas enumerei os movimentos e com o auxílio de um cronometro, cronometrei os minutos e os segundos de cada um dos movimentos.

Enviei um convite para alguns amigos, colegas e conhecidos com um prévio roteiro de como seria a gravação. Reunimo-nos em um espaço cedido pela Prefeitura Municipal de São Sebastião da Bela Vista, o Coreto Municipal, local aberto e com movimentação de carros na rua, pessoas falando e outros sons e ruídos. Fizemos as gravações e em seguida colhi os depoimentos de alguns ouvintes.

#### Os Recortes no Documentário – *Obra: 4'33" de John Cage*



Figura 34 - Recorte do documentário – 01m38s



Figura 35 - Recorte do documentário: 01m28s



Figura 36-Recorte do documentário: 01min32

Observando a peça 4'33", analisando o funcionamento e a produção de sentidos que o silêncio proposto nesta peça de John Cage nos emite, devemos contrariar os argumentos e concepções negativas, apresentados do Silêncio enquanto Vazio e Nada. Ao analisar esta peça, poderemos observar que silêncio possibilita outros significados, o seu funcionamento como materialidade, é fundamental no discurso musical. Sabe-se que “o silêncio não fala, ele significa” (ORLANDI, idem, p.42) e traz consigo outros significados. Ele não será considerado nesse estudo como algo que surge do acaso, como algo que já estava lá, nem mesmo como inesperado, repentino, imprevisto, que surge ocasionalmente, mas sim como algo indispensável à qualquer tipo de significação. “Sem silêncio, não há sentido” (idem, p.45). Segundo esta autora, o silêncio nos mostra que todo processo de significação traz uma relação necessária ao silêncio e são muitas as possibilidades de significação inseridas em peças musicais como em pinturas, cenas em um teatro, falas em um discurso, ou seja, o silêncio é o complemento de algo, o início e o fim, o real, ou seja, como silêncio fundante e silenciamento, mencionados por Orlandi (2007) que veremos mais adiante. “O silêncio como horizonte, como iminência do sentido [...]o fora da linguagem não é o nada mas ainda sentido”. (idem, p.13).

O silêncio não é diretamente observável e, no entanto ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está “lá” (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas). (ORLANDI, 2007, p.44).

Percebemos o funcionamento do silêncio em vários momentos, principalmente nas relações pessoais. No diálogo de sujeitos, é comum um se calar, se abster de palavras para escutar o que o outro tem para lhe falar, porém há os momentos de interrupção da fala por meio de outra fala gerando um silenciar do outro e, assim vai se realizando o diálogo. Há os casos do silenciar após uma pergunta, uma atitude de não se manifestar no momento esperado do sujeito da pergunta, como em tantas outras situações. Na escrita tradicional geralmente respeita-se o uso de pontos, de vírgulas, reticências; na música, o silêncio é marcado representado por pausas; na pintura insinua-se pelo branco; dentre outros, Orlandi nos diz que:

O silêncio não é o vazio, ou o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa. Isso nos leva à compreensão do vazio da linguagem como um horizonte e não como falta. (ORLANDI, idem p.68)

O silêncio existe, não o silêncio absoluto, o silêncio que significa por si mesmo. Não são os sons, as palavras, que não dizem nada, mas “o silêncio guarda um outro segredo que movimenta as palavras”<sup>23</sup> ou o som. Há várias formas de silêncio nos cercando, e nós os definimos de acordo com seu grau de importância, porém elas são pouco observadas, pouco utilizadas e raramente buscadas. Podemos perceber o silêncio funcionando nas mais variadas áreas do conhecimento humano e assim, cada área deveria debruçar-se sobre a teorização e definição sobre o silêncio, e podemos enfatizar que o silêncio é música, é pautado na música. Nesta obra de John Cage, podemos perceber estes outros sons sendo metaforizados na música no tempo da execução da peça e assim, o silêncio pautado na música, é música.

Como esta dissertação trilha na perspectiva da Análise de Discurso, buscando compreender o funcionamento do silêncio na música e a sua produção de sentidos, é essencial, neste momento, antes de aprofundarmos na análise da Peça 4’33” de John Cage, voltaremos nossa atenção para a questão do Silêncio como fundante e como silenciamento, num diálogo com Orlandi (2007).

### 3.6 O Silêncio: Fundante e Silenciamento

Conforme Orlandi (2007), observemos o esquema abaixo:



Fluxograma 4 - As formas do silêncio, Orlandi (2007)

Nas concepções Silêncio como Fundante e como Silenciamento, traçarei conceitos da Análise de discurso, me baseando em Orlandi (2007) na obra “*As formas do silêncio*” me aferindo outros estudiosos, teóricos da Análise de Discurso, da Filosofia, da música, dentre outros.

<sup>23</sup> Cf. Orlandi, 2007, p.69. Citação de M. Le Bot, 1984)

### 3.6.1 O Silêncio Fundante

Quando se fala em silêncio fundante, pensamos em algo que se funda, que se constitui, entretanto para que haja a realização do silêncio como fundante, como o que constitui algo e em algo, devemos pensá-lo sempre em movimento, funcionando com relação a uma outra coisa. Podemos relacioná-lo com o som, com ruídos, cuja relação atinge o sujeito. Deveremos percebê-lo como o real da significação, funcionando na relação chamada por Orlandi, (idem) de “relação do sentido com o imaginário, enquanto língua e ideologia” (idem, p.23), ou seja, devemos pensar o “não dito” em relação ao “dito”, do silêncio com o som, ruído, com o imaginário funcionando e gerando vários efeitos de significado no sujeito por meio de todo movimento das relações.

Ao fazermos esta relação, silêncio-som, em muitos casos, o som é mais valorizado por possibilitar significados mais próximos e fáceis à percepção do sujeito; por outro lado o silêncio, em vários casos, é considerado como o nada, sem história, sem significado algum. No entanto, pensando-se o silêncio como fundante, não há possibilidade de sentido sem silêncio, pois há necessidade do silêncio para que o sujeito alcance o seu sentido. Por isso se faz necessário o silêncio e sua valorização, para que possamos ouvir o real das coisas, sendo atingidos por outros sentidos que estão funcionando em outros lugares e assim, colocamos o silêncio em um patamar igual ao que se apresenta como som. Além disso, é necessário relacionarmos a introspecção com o imaginário, com a ideologia e memória. Associando estes elementos, o silêncio produzirá vários significados no sujeito e será considerado como àquele que produz, que funda, que gera, que movimenta, que significa.

Orlandi nos mostra que “o silêncio é fundante” (idem, p. 29), e que é a partir dele que a matéria significa. Para ela, há, no silêncio, uma iminência do sentido naquilo que esteja prestes a existir. O silêncio pode ser considerado como fundador, gerador, causador de sentido, como momento de decisão de criação de algo. “Silêncio que significa em si mesmo” [...] esse silêncio que rege os processos de significação”. (idem, p.61) O silêncio que possui uma relação com o som, e assim produz o significado no momento. O som representado em uma partitura, as palavras representadas em um texto, as cores em uma pintura, os dizeres em um discurso, não teriam significado algum sem se considerar as formas do silêncio. O silêncio é fundamental em qualquer forma de comunicação de expressão, Orlandi (2007) diz que:

O silêncio é assim a “respiração” (o folego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é “um”, para o que permite o movimento do sujeito. (ORLANDI, idem, p.13)

O silêncio como fundador é o que esta autora chama de “princípio de toda significação” (idem, p.68). É o lugar que possibilita a linguagem, o som, significar. J. de Bourbon Busset (1984), (apud ORLANDI, 1984, p. 68) fala que o silêncio não é ausência de palavras; ele é o que há entre as palavras, entre as notas musicais<sup>24</sup>. Na música, o silêncio funciona como matéria significante. Às vezes de forma proposital, ou então quando o sujeito “não encontra palavras para exprimir a grandeza do assunto” (TELES, 1989, p.16). São várias as formas do silêncio em funcionamento produzindo sentidos, materializadas em textos, como as pausas ou figuras musicais, como outros símbolos que materializam o seu funcionamento no discurso musical, como em outros discursos.

Orlandi, (idem, p. 69), de acordo com uma citação de M. Le Bot, (1984), afirma que “o silêncio não são as palavras silenciadas que se guardam no segredo, sem dizer. O silêncio guarda um outro segredo que o movimento das palavras não atinge”. Porém, a meu ver, a linguagem necessita mais do silêncio do que o silêncio necessita da linguagem, sendo que “a linguagem é passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras” (idem, p.70) e assim, nesse movimento podemos observar essa importante e fundamental relação. Há uma espécie de deslocamento que se desenvolve na formação do significado, advindo do silêncio. Se houvesse apenas sons, ruídos haveria produção de algum significado, contudo este seria muito desconcertante, sem pausas, sem o momento de reflexão de espera e descanso.

Trataremos o Silêncio Fundante, tal como definido por Orlandi (idem), neste estudo, e sua correlação com o signo.

### **3.6.2 O Silêncio como Significante**

Tratando-se do silêncio como significante, podemos percebê-lo claramente, funcionando na relação: som-significado. Uma relação preponderante, primeiro por estar antes, entre e depois do som, e também por ser objeto que possibilita o processo de

---

<sup>24</sup> Cf. Orlandi (2007), p.68 cita J. de Bourbon Busset (1984). Citação já utilizada nos tópicos acima.



significação do som. Orlandi, (1992, p.68) diz que “silêncio é a própria condição da produção de sentido” ocupando um espaço que permite o significar do som, enfim da própria linguagem musical. Como diz Orlandi (idem), ele está entre os sons, ele atravessa o som, produzindo sentidos, por isso não é apenas uma mera ausência de algo. Segundo esta autora (idem), o silêncio funciona como um atravessamento no som, gerando “o acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência” (ORLANDI, idem). O silêncio é iminência, horizonte, acontece, está em constante movimento funcionando em qualquer processo de significação, ao que Orlandi (idem), denomina como “dimensão fundante do silêncio” (idem, pp. 53-54).

O silêncio que produz vários sentidos no discurso musical está em funcionamento, antes, entre e depois do som, é “um silêncio compreensível” (ORLANDI, idem, p.50) e relevante para o real significado, porém é preciso método e procedimento analíticos específicos para compreendê-lo e compreender o seu funcionamento e o seu movimento contínuo pelo qual ele significa. Deve-se observar que ele não depende do som, para significar, ao contrário, o som necessita do silêncio para significar.

O Silêncio além de funcionar como significante, fundante, produtor de sentidos, pode também ser entendido como introspecção, conforme veremos agora.

### **3.6.3 O Silêncio como Silenciamento**

Com movimentos diferentes do silêncio como fundante, o silenciamento ou política do silêncio, conforme Orlandi, (2007), é uma questão do tomar a palavra, tirar a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc. Pode-se entender como, a “forma de calar, mas de fazer dizer uma coisa, para não a deixar dizer outras” (idem, p.53). É algo que muitas vezes inquieta o dizer, que impede que o dizer aconteça, ou seja, “o silêncio recorta o dizer” (idem, p.53).

O silenciamento é apresentado por esta autora, (idem) por meio de duas formas que se complementam: “o silêncio constitutivo e o silêncio local”. Como ele produz uma cisão, ele é também chamado pela autora como “política do dizer”. Porque divide. E pode fazê-lo, pelo menos, sob duas formas. Vejamos.

### 3.6.3.1 O Silêncio Constitutivo

O silêncio constitutivo (idem, idem) mostra que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as outras palavras). Pode ser entendido também como o momento de apagamento de sentidos que se quer evitar para significar. Como se fosse algo que põe em funcionamento práticas do sujeito que não diz algo para poder significar outra coisa, como por exemplo, Jesus Cristo quando foi interrogado pelo sumo sacerdote, “o sumo-sacerdote levantou-se no meio da assembleia e perguntou a Jesus: “Não respondes nada? O que é isso que dizem contra ti?” Mas Jesus se calava e nada respondia. Marcos (14:60). Este é um exemplo do silêncio constitutivo, o silêncio funcionando como um “não-dizer” (ORLANDI, idem, p.12). Jesus deixa de dizer para significar de outra forma, e podemos notar nessa passagem, vários significados funcionando, por exemplo: o não-dizer de Jesus:

- Gera uma irritação no sumo sacerdote que se sentiu ofendido;
- Mostrou assim a sua sabedoria;
- Para os religiosos, foi um silêncio do “não-dizer para significar”, da condenação, um silêncio conforme descrito em Is 53:7 “foi maltratado e resignou-se; não abriu a boca, como um cordeiro que se conduz ao matadouro, e uma ovelha muda nas mãos do tosquiador. (ele não abriu a boca.)”, ou seja, constitui assim a posição sujeito “vítima”, “dominado”, “sacrificado”.

### 3.6.3.2 Silêncio Local – Censura

No silêncio local, Orlandi, (idem), se refere à censura propriamente (aquilo que é proibido dizer em determinada conjuntura). “A da interdição do dizer” (Orlandi, idem, p.74). Esta forma do silêncio, apresentada por Orlandi (idem), nos remete a entendê-lo como censura.

A censura no sentido em que o sujeito é impedido de significar em um determinado momento, não podendo circular pelas formações discursivas. O que não impede que, pela resistência, ele se encontre um modo de significar em outro lugar. Acredito que esta é uma das questões fundamentais do silenciamento, este momento em que algum significado se define, em virtude do apagamento de outros, porém ambos significam em lugares diferentes “o silêncio tem uma força corrosiva que faz significar em outros lugares o que não vinga em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho” (idem, p.13). Esta autora

(idem) considera o silêncio local como uma manifestação da política de silêncio, uma censura, uma “estratégia política circunstanciada em relação à política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido” (idem, p.75).

Diz Orlandi (idem) que a censura, mecanismo do silêncio local, é um dos objetos com grande importância por existir modos de funcionamento relevantes do silêncio. Para ela, a censura produz efeitos entre as falas e os silêncios ao considerá-la como “materialidade linguística e histórica, ou seja discursiva”(idem, p.75). A censura pode ser muito utilizada ou baseada, funcionando como proibição. “proíbem-se certas palavras para proibirem certos sentidos” (idem, p.76).

Por exemplo, em qualquer diálogo, pode ocorrer a censura. Usando como exemplo o dito popular: “quando um burro fala, o outro abaixa a orelha”. Este dito popular, que na verdade é um exemplo do sinal de respeito, pois em um diálogo entre dos sujeitos, enquanto um está falando, o outro deve ouvir em silêncio, e só quando o primeiro sujeito terminar sua fala, o outro pode responder, de modo que ambos os sujeitos não falem juntos, significando dessa forma submissão de um ao outro<sup>25</sup>.

Quando um dos sujeitos fala, o outro escuta, se põe em escuta, em silêncio, temos clara uma forma de censura. Pode-se entender de várias formas; o próprio sujeito se cala para que a fala do locutor seja compreendida; palavras do locutor deixam-no sem palavras, como acontece quando um discurso é “forte” e as palavras tão bem ditas gerando como consequência o silêncio do interlocutor. Ou seja, é o que Orlandi (2007) chama de apagamento. Apagamento entre o “eu-pessoal e o eu-político, entre o sujeito e o cidadão, ou real e ficção, entre o eu-que-conta e o eu contado” (idem, p.83), dentre outros.

Há também os casos em que o locutor não permite a resposta do ouvinte à sua fala, de modo que este apenas ouve. Pode-se observar muitos exemplos destes acontecendo, favorecendo condições de produção propícias a sujeitos autoritários e ditadores.

Este mecanismo do silêncio local produz muitos efeitos, pois deslocam muitos dizeres, muitos silêncios em vários locais e espaços de significação dos sujeitos, porém enquanto de um lado “há um silêncio que apaga, há um silêncio que explode os limites do significar” (idem, p.85). Segundo o pensamento de Orlandi, há paralelamente ao silêncio local, significador em si e silenciador dos demais sentidos, a chamada “retórica da resistência”, a qual possibilita outras formas de significar. Vários sentidos vão sendo construídos em outros lugares, em outras regiões, como se estivessem respondendo ao silêncio imposto pela censura.

---

<sup>25</sup> Destoa, entretanto, neste dizer, usar-se “burro” para referir ao sujeito.

Isso pode ser percebido em muitos discursos de candidatos a algum cargo público, como presidentes, prefeitos, vereadores, reitores, diretores, dentre outros. Imaginemos um discurso em uma campanha eleitoral com um grande número de pessoas. Em tais discursos, geralmente o sujeito faz promessas de melhorias para isso e aquilo, benefícios acessíveis, e solução para inúmeros problemas, possibilitando a percepção do uso de palavras e uso de silêncios de fácil compreensão (de acordo com várias características das condições de produção), como podem ser usadas palavras de difícil compreensão (de acordo com várias características das condições de produção). É muito presente os deslocamentos de dizeres e muitos locais e espaços entre o sujeito locutor e os ouvintes, o silêncio em movimento em ambos os lados, vai funcionando e produzindo vários significados. Por muitas vezes se nota o silêncio dos ouvintes, os quais almejam compreender as promessas do sujeito locutor e em alguns momentos, por meio de algum efeito, ou de alguma palavra, frase, ou até gesto, que gera um apagamento do silêncio dos ouvintes, passando eles a falarem e a silenciarem o sujeito locutor. Ou seja, há uma troca de posições e o silêncio passa a significar em outro lugar. Como se os ouvintes se rebelassem da opressão, da censura causada pelo discurso do sujeito político e se manifestassem, mudando de lugar, passando a censurar o sujeito político.

O silêncio está em movimento funcionando antes, entre e depois do som, do ruído, das palavras, enfim, como apagamento, como o não-dizer, como censura, como interdição para o sujeito circular por diferentes formações discursivas, que representam, no discurso, distintas formações ideológicas, produzindo distintos efeitos de sentidos, distintas posições sujeito. O que se percebe nas formas de silêncio, apresentadas por Orlandi (2007) é que há uma relação entre o silêncio fundador com o silenciamento. Mesmo no silenciamento havendo um recorte, um apagamento, entre o dizer e o não-dizer, o fundador atua no seu não fechamento e vai criando outros espaços, outros lugares para que possa haver a significação. Como se o silenciamento fosse apagando sentidos e o fundante fosse reescrevendo novamente sentidos, outros sentidos. Finalizo este trecho com uma citação de Orlandi: “O silêncio fundador produz um estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar, por outros jogos de linguagem”. (idem, p.86).

## IV- O SILÊNCIO E SEU FUNCIONAMENTO NA MÚSICA

Utilizando as concepções Silêncio como Fundante e como Silenciamento, num diálogo com Orlandi (2007), analisaremos neste tópico, o funcionamento da materialidade da música: Silêncio – materializado em textos: pausas (figuras de silêncio) nas músicas: Pela Falta de Ti (de minha autoria) e 4'33" de John Cage.

### 4.1 A Música Pela falta de Ti

A música Pela falta de Ti<sup>26</sup> é uma composição de minha autoria. É um rock católico que compus para um festival no ano de 2005. Ela já conquistou vários prêmios em vários festivais nacionais e regionais.

Quando decidi inseri-la na dissertação como objeto de análise, perdi dias de trabalho e noites de sono, pois foi necessário fazer uma adaptação para violino, flauta-transversal e guitarra. Os instrumentos que a executaram são guitarra, violino, flauta transversal, teclado e Cajon. Na adaptação que criei, inseri um número maior de pausas, principalmente na linha do teclado e do Cajon.

Após a criação dos arranjos e de todo processo de readaptações e escrita da partitura, enviei as partes e a gravação para os instrumentistas, para que pudessem ouvi-la e estudá-la. A música ficou com 93 compassos e com uma duração de aproximadamente 6'10". Para escrevê-la, utilizei o programa Finale 2012, conforme os recortes abaixo:

---

<sup>26</sup> Para ouvir a música na íntegra, conforme foi composta, basta acessar: <http://www.youtube.com/watch?v=rGgGw6LJPDl> (último acesso: 27/05/2014 22h59) Apresentação da música Pela falta de Ti (Uillian Santiago) pela banda Querubins, no Festival da Canção de São Tomé das Letras 2010, sendo exibido pela TV Pirâmide.

**Pela falta de Ti**

Uilian Santiago

The musical score is presented in a standard staff format. The Flute part is in the uppermost staff, followed by Guitar, Piano (with a grand staff), Violin, and Cajon at the bottom. The score shows a significant use of rests, particularly in the Flute, Guitar, and Violin parts, which aligns with the text's focus on silence in music.

Figura 37 – Recorte peça Pela falta de Ti

## 4.2 As formas de silêncio materializado na Composição musical: *Pela Falta de Ti e o funcionamento das pausas na produção de sentido*

### 4.2.1 As formas do silêncio na música enquanto fundante e significativa

As formas do silêncio, enquanto fundante e significativa no discurso musical pensado discursivamente funcionam, em se tratando do discurso musical, em relação ao som, tomado como música. Retomando Orlandi (2007, p.23), pensaremos neste estudo a relação do “*não dito*” com o “*dito*” e produziremos uma deriva para deslocar o sentido de “*não dito*” por *pausas* e “*dito*” por *som*. Ou seja, a materialidade da música que é o som e o silêncio, serão textualizados na composição musical (partitura, pautas, figuras, etc.).

Geralmente, numa execução musical, o som é sempre mais valorizado do que o silêncio, pelo fato de serem mais fáceis à percepção do ouvinte. Devemos levar em consideração o que Orlandi (idem, p.29) chama de silêncio fundante, o silêncio apresentado como produtor de sentido, um silêncio que possibilita outros significados e que, segundo esta autora, (idem, p.61), “*o silêncio que rege os processos de significação*”.

Observemos o exemplo abaixo:

Figura 38- Recorte do compasso 89 ao 92 – Música Pela Falta de Ti.

Observemos inicialmente as pausas. Podemos constatar que em todas as pautas, em todas as linhas, há inserções de pausas. Há pausas de semibreve, de mínima, de semínima, de colcheia e de semicolcheia. E segundo Orlandi (idem), pensando a relação “não dito” com “dito”, observemos as figuras de som representadas em todas as pautas, porém com sonorização diferentes, visto que cada pauta possui a sua particularidade, de acordo com um instrumento. Há na primeira pauta, a linha da flauta transversal, representada por *Fl.*, na segunda pauta a linha da guitarra, *Gtr.*, na terceira e quarta pauta a linha do piano, representadas por *Pno.*, e na última, a linha do Cajón.

As notas musicais de ambos os instrumentos dialogam no discurso musical. Com toda melodia e acompanhamento, juntamente com as pausas, vai-se criando uma harmonia, e toda combinação da materialidade da música: som e pausas vão-se textualizando e constituindo a música e assim produzindo inúmeros sentidos.

Neste recorte, há um discurso musical sendo textualizado em pautas e observam-se vários sentidos em funcionamento. Vamos analisar o compasso 89.

Figura 39 - Recorte : linha da flauta e da guitarra

Figura 40 – Recorte: linha do violino e do Cajón.

No primeiro recorte observa-se a inserção de pausas de semicolcheia entre as notas musicais em ambas as pautas (nas duas linhas Fl. e Gtr.). A Flauta transversal faz uma linha melódica juntamente com a guitarra que conduz uma harmonia, e ambas conduzem o discurso musical no mesmo instante. Ou seja, o silêncio fundante é representado entre os sons dos instrumentos, porém são sonorizados ao mesmo tempo. Se não houvesse a inserção destas pausas de semicolcheia neste compasso, ele ficaria assim:



Figura 41- Recorte do compasso 89 (alterado)

Simulando notas em ambas as linhas, podemos perceber que o som (“o dito”), inserido neste compasso, substituindo as pausas, produzem outros sentidos, diferentes do que o produzido quando se obedece a pausa da música.

A mesma coisa acontece com a pauta da linha do violino e do cajón. O Violino não sonoriza no mesmo instante que a flauta e a guitarra. O som do violino surge após um tempo e meio, representado pela pausa e o cajón, fica o compasso inteiro em silêncio, produzindo sentidos diferentes da flauta, da guitarra e do violino. Caso houvesse a inserção de sons no lugar das pausas, a produção de sentidos seria outra, não havendo o funcionamento do silêncio neste momento da música.

Pode-se observar que o som representado neste recorte musical (partitura), não teria o significado que tem se não fossem usadas figuras de silêncio. Podemos considerar estas pausas também, como a “*respiração da significação*” (ORLANDI, idem, p.13), ou seja, o “*tempo*” do compasso em que se possa significar para que o próprio som faça sentido. Segundo esta autora (idem) este silêncio é o lugar que possibilita o significado do som, “*o que há entre as palavras, entre as notas musicais*”.

Conforme utilizado nos recortes acima, perante a “*simulação*” que fiz inserindo outras notas musicais no lugar das pausas, percebe-se que os discursos são diferentes. O silêncio materializado em pausas musicais inserido neste trecho é proposital do compositor, não é algo do acaso. Estas pausas remetem a formação do significado, ou seja, é o silêncio fundante, significando, atravessando os sons.



Figura 42 - Recorte compasso 15 (pautas da linha flauta e guitarra)

Tratando-se do silêncio como significante, podemos percebê-lo claramente, funcionando na relação: *som-significado*. Uma relação preponderante, primeiro por estar antes, entre e depois do som, e também por ser objeto que possibilita o significado do som. Orlandi, (1992, p.68) diz que “*silêncio é a própria condição da produção de sentido*” ocupando um espaço que permite o significar do som, enfim da própria linguagem musical. Como diz Orlandi (idem), ele está entre os sons, ele atravessa o som, produzindo sentidos, por isso não é apenas uma mera ausência de algo. Segundo esta autora (idem), o silêncio funciona como um atravessamento no som, gerando “*o acontecimento essencial da significação, ele é matéria significativa por excelência*” (ORLANDI, idem).

Neste recorte, observamos as pausas da semibreve, da mínima e da semicolcheia, em funcionamento antes da sonorização da flauta e, uma pausa na pauta da linha da guitarra funcionando durante e depois da sonorização da flauta. Já no compasso dezoito, há uma frase da guitarra, esta que estava em silêncio durante a execução da flauta, que produz um som durante “*um tempo, mais um quarto de duração*”. Após a execução da frase da guitarra, que há mais três pausas, uma de semicolcheia, uma de colcheia e uma da mínima. Podemos considerar estes mecanismos do silêncio funcionando e produzindo sentidos.

#### 4.2.2 As formas do silêncio na música enquanto Silenciamento

Retomando, Orlandi, (2007, p.29), o silenciamento ou política do silêncio, é uma questão do “*tomar a palavra, tirar a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar, etc.*”.

Este silenciamento, segundo esta autora (idem), compreende a inquietação do dizer algo para não dizer outra coisa. No discurso musical, como deslocamos o “*dizer*” por

sonorizar e “não dizer” por silenciar, podemos considerar que o silenciamento constitutivo é o momento num discurso musical que há uma sonorização para não haver outra.

Para Orlandi (idem), o silenciamento é apresentado por meio de duas formas: o silêncio constitutivo e o local.

Deslocando o sentido de “dizer” por sonorizar, e “não dizer” por silenciar, no silêncio constitutivo no discurso musical, (idem, p.24) é preciso silenciar para sonorizar, ou seja, para sonorizar de outra forma, ou deixar com que outros “sons num segundo plano” signifiquem. Podemos observar na música “Pela Falta de Ti” o silenciamento constitutivo, funcionando e produzindo sentidos. Entretanto, em qualquer situação musical, podem ocorrer outros dizeres que escapam do controle do sujeito e não coincidem com a sua composição.

Observemos o exemplo abaixo:

The image shows a musical score for the piece "Pela falta de Ti" by Ulián Santiago. It features five staves: Flute, Guitar, Piano, Violin, and Cymbal. The guitar staff is highlighted with a blue box, indicating that it is silent (represented by rests) from measure 1 to measure 5. The piano part provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Figura 43 - Recorte compasso 1 ao 5.

This image shows a continuation of the musical score for "Pela falta de Ti". It covers measures 15 to 18. The guitar staff is again highlighted with a blue box, showing that the guitar is active during these measures, playing a melodic line. The piano accompaniment continues with a steady rhythm.

Figura 44 - Recorte compasso 15 ao 18.

Podemos observar que a pauta da guitarra está representada por pausas do compasso 1 ao compasso 17. Fica durante este espaço de tempo “não dizendo”, porém significando. A guitarra, durante estes 17 compassos, apaga o seu sentido para significar num outro momento ou para produzir sentidos diferentes na música durante estes 17 compassos. Além disso, estará produzindo efeitos de sentido no ouvinte, este que poderá questionar sobre o seu silenciamento e seu som.

No silêncio local, Orlandi, (idem), se refere à censura propriamente (aquilo que é proibido dizer em determinada conjuntura). “A da interdição do dizer” (idem, p.74). Esta forma do silêncio, apresentada por Orlandi (idem), também está presente no discurso musical e pode ser entendido como censura do sonorizar de algum instrumento.

Na representação da música “Pela falta de Ti”, observa-se que dentre os instrumentos que a executam, sempre há em cada um, o momento em que é censurado, ou seja, impedidos pela pausa de sonorizar, mas não de significar, porém significam em outro lugar, como nos diz Orlandi (idem, p.13), “o silêncio tem uma força corrosiva que faz significar em outros lugares o que não vinga em um lugar determinado. O sentido não para; ele muda de caminho” (idem, p.13).

O instrumento que é mais censurado nesta música é o cajón. A própria censura, determinada pela escrita musical, na linha do cajón, pode confundir-nos com o silêncio constitutivo, mas o seu atributo é de censura, propriamente dita, ou seja, a censura faz parte da composição e sem aquela pausa, sem este silêncio, o sentido seria outro. O piano sonoriza na introdução, nos 17 primeiros compassos, e depois, é censurado, voltando a sonorizar no final da música. Outros instrumentos também são impedidos de sonorizar em determinados momentos, porém sonorizam em outros, como é o caso da flauta, do violino e da guitarra. É importante enfatizar que ao mesmo tempo em que são censurados, continuam significando. Ou seja, são impedidos de sonorizar musicalmente, porém não desaparecem.

Vamos observar os exemplos:

Pela falta de Ti

Ulián Santiago

Figura 45 - Recorte do compasso 1 ao compasso 5

Observa-se neste recorte que vários instrumentos, no início da música estão impedidos de sonorizar. A flauta sonoriza apenas no compasso cinco, enquanto os outros instrumentos permanecem silenciados, impedidos de sonorizar, produzindo outros significados e ao mesmo tempo oportunizando o sonorizar do piano. Para Orlandi (idem), este silêncio, denominado por ela de “silêncio local” é considerado um “estratégia política circunstanciada em relação à

política dos sentidos: é a produção do interdito, do proibido” (idem, p.75). Além disso, este silêncio local produz efeitos entre os sons e silêncios, ou seja, a partir de sua consideração da materialidade da música.

Para esta autora (idem), este silêncio local, ou censura, que funciona como uma certa proibição do sonorizar, é caracterizado por proibir certos sons para proibirem certos sentidos. Ou seja, se os instrumentos acima mencionados, conforme o recorte acima estivesse sonorizando ao mesmo tempo em que o piano, certamente o sentido seria outro. Sendo assim, foram proibidos de sonorizar.

Em qualquer discurso musical pode ocorrer à censura, na verdade é raro o discurso musical que não haja a censura. Porém, diferentemente da “linguagem falada”, que se baseia no diálogo entre sujeitos, que geralmente enquanto um fala o outro escuta, na música os instrumentos podem ser sonorizados juntos, produzindo o que chamamos de harmonia. Porém, há conjunturas em textualidades diferentes, como no jazz que há o momento do diálogo de instrumentos. Enquanto um instrumento está sendo sonorizado, (o termo utilizado no contexto musical é improviso), o outro está em silêncio aguardando o seu momento de sonorizar (improvisar).

Na música “Pela falta de Ti” não há “improvisações”, mas há o silêncio como censura e a sonorização, porém, ambas as materialidades sonorizadas e silenciadas, havendo o momento de cada instrumento mostrar o seu som, produzir o seu sentido, no jogo entre som e silêncio, tanto constitutivo como local, além do fundante.

### **4.3 A peça 4’33” e a Retórica da Resistência**

Funcionando paralelamente com o silêncio local, significador em si e silenciador de outros sentidos, Orlandi (2007, p.85) denomina de “retórica da resistência”, o silêncio que possibilita outras formas de significar. Segundo esta autora, vários sentidos vão sendo construídos em outros lugares, em outras regiões, como se estivessem respondendo as formas de silêncio inseridas na peça.

Utilizando como exemplo, um recorte na peça 4’33” de John Cage, podemos perceber que ao mesmo tempo em que valorizava as pausas, John Cage mostrava que outros sentidos são produzidos durante qualquer execução musical, há uma libertação de um som que é silenciado pelo próprio som do instrumento musical, ou seja, quando um instrumento é

executado em uma peça musical, o som do ambiente é imperceptível, não possibilitando o novo porém se faz necessário silenciar o som destes instrumentos para perceber o funcionamento destes sons e seus sentidos que são construídos respondendo ao silêncio imposto pelo silenciamento.

Retomando Heller (2008), que apresenta uma citação de John Cage, diz “há na música impressa como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que estejam no ambiente”. Ou seja, quando John Cage escreveu a obra 4’33”, ele certamente causou muito espanto e foi criticado, entretanto a sua intenção foi mostrar, uma “retórica da resistência” segundo Orlandi (2007). Uma retórica da resistência do som, mostrando que sempre haverá sentidos produzidos em outros lugares, resultado do silêncio fundante, o que se abre para sentidos outros.

Quando executei esta peça no coreto municipal em São Sebastião da Bela Vista, pude constatar de forma prática, juntamente com os convidados, que não há silêncio absoluto. Quando entrei em cena, e sentei no banco para executar a peça, no teclado, não executando (som) algo no instrumento, constatamos outros sons ao redor, funcionando e produzindo sentidos. Analisemos um recorte de minha transcrição da peça 4’33”, de John Cage.



Figura 46 - Recorte da peça 4’33” (John Cage) minha de minha transcrição

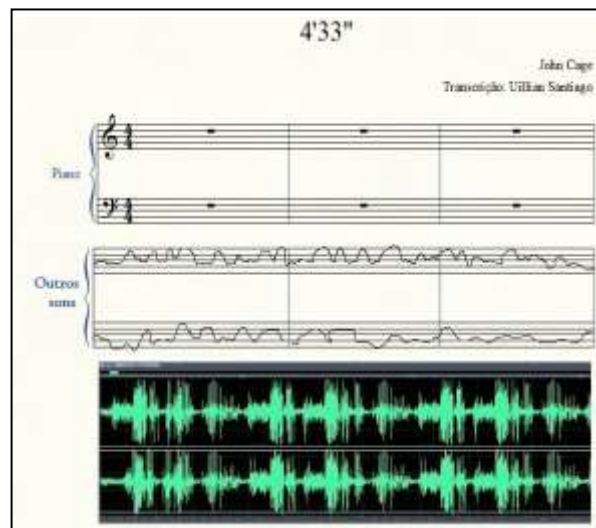


Figura 47- Recorte da peça 4’33” (John Cage) de transcrição após a textualização da materialidade do ambiente

Neste recorte, observamos a censura do som do piano, uma interpretação que produz outros sentidos. São ouvidos durante os 4’33” sons de pessoas, sons de veículos passando na rua, sons do vento nas árvores, conforme recortes dos depoimentos abaixo:

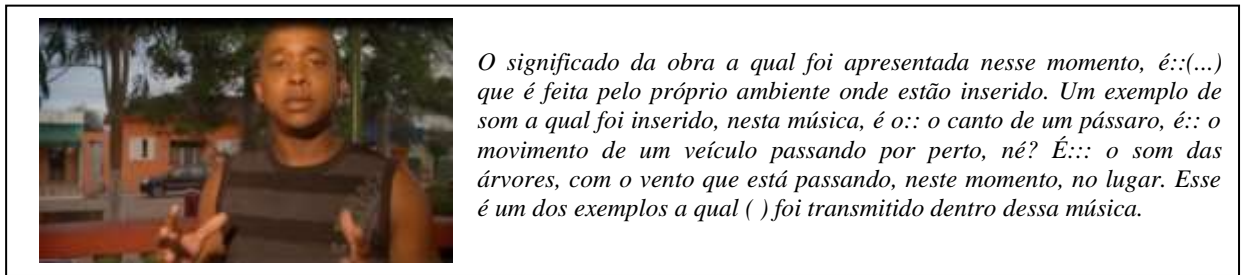


Figura 48 – Depoimento Cristiano Meireles

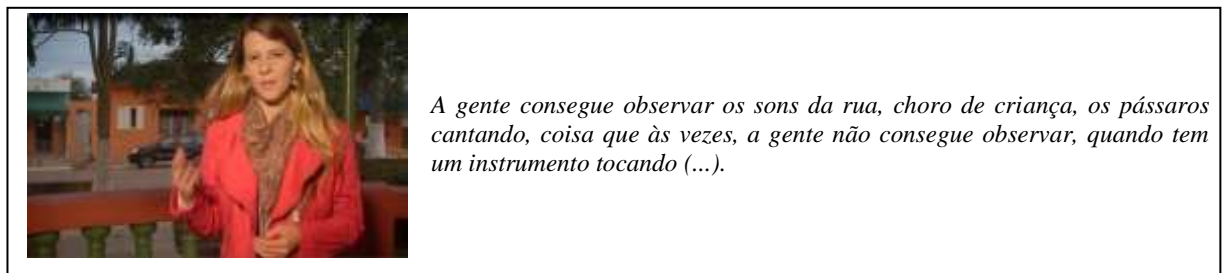


Figura 49 – Depoimento de Franciele G. de Oliveira)

Podemos observar por meio do exemplo: Peça 4’33” de John Cage e os depoimentos dos ouvintes, os deslocamentos de dizeres e muitos locais e espaços entre o os ouvintes, o silêncio em movimento na peça 4’33” vai funcionando e produzindo outros significados. Porém, há o apagamento do silêncio, feito pelo som do ambiente, conforme mencionado nos depoimentos.

Enfim, a materialidade da música como silêncio, textualizado na peça 4’33” de John Cage como apagamento, como o não-dizer, como censura, como interdição do som do piano, representa neste discurso musical, segundo Orlandi (2007), que há uma relação entre o silêncio fundador com o silenciamento. Tomando como referência esta mesma peça, podemos observar que o apagamento, entre o sonorizar e o não sonorizar, cria outros espaços, outros lugares para que possa haver a significação. Como se o silenciamento fosse apagando sentidos e o fundante fosse reescrevendo novamente sentidos, outros sentidos, ou seja, produzindo outros sons, “o silêncio fundador produz um estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar, por outros jogos de linguagem”. (ORLANDI, idem, p.86).

## V- SUBJETIVAÇÃO: CONSTITUIÇÃO DO SUJEITO

Continuaremos nossa reflexão dentro do quadro teórico da Análise de Discurso, falando sobre a constituição do sujeito, posições sujeito e situação, enfatizando-os na música.

Para falar sobre o sujeito, inicialmente é necessário trazer a noção de subjetivação, a qual segundo Mansano (2009 apud Guattari & Rolnik)<sup>27</sup>, é “(...) passível de totalização ou de centralização no indivíduo” (idem, idem, p.110). Esta subjetivação, segundo a citação, não é apontada como possuir algo, mas se passa numa relação e interação entre sujeitos por meio dos acontecimentos, das situações, histórico-sociais.

Devemos entender que todos os efeitos produzidos e construídos na subjetivação são “essencialmente fabricada e modelada no registro social” (idem, idem). Para a autora, em toda produção presente nos processos de subjetivação estão atualizados vários sujeitos que passam a realizar de forma constante o funcionamento de vários efeitos e produções de sentidos, realizados por meio da relação e interação entre eles, havendo na verdade, o funcionamento ideológico, o qual nunca se esgota e, em meio a sua circulação vai constituindo os mais diversos sujeitos, nas mais variadas posições perante a sociedade.

Isto é o que diz a psicanálise falando de processos de subjetivação, pensados por autores como Rolnik e Guattari (idem). Já para a Análise de Discurso, considera-se (M. Pêcheux, 1975) que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia. Ou, como nos diz Orlandi (2001) “o sujeito será constituído por uma interpelação” (idem,p.45).

Pensando discursivamente o sujeito como um indivíduo interpelado pela ideologia, presente em um acontecimento musical, observamos que este indivíduo se constitui a partir de uma relação com sujeitos da música. A ideologia que o interpela, é o imaginário que o constitui com as suas condições de existência. Pensamos as condições de produção do discurso a partir do imaginário que projeta a situação do sujeito enquanto posição sujeito no discurso, já constituída por este imaginário. Ou seja, a imagem que o indivíduo tem do que seja um músico é o que o vai constituir enquanto sujeito da música. Há um funcionamento social a partir da imagem que o indivíduo tem do sujeito da música que o vai constituir como outro sujeito da música. Esta imagem que este sujeito tem do sujeito da música faz com que ele se identifique muito mais com o músico do que com outro sujeito de acordo com a

---

<sup>27</sup> Cf.: Guattari, F. & Rolnik, S. (1996). Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes. (p.31).

situação e com outros elementos. Enfim, a ideologia é o imaginário que nos relaciona com as condições materiais de existência. Observemos a ilustração abaixo:

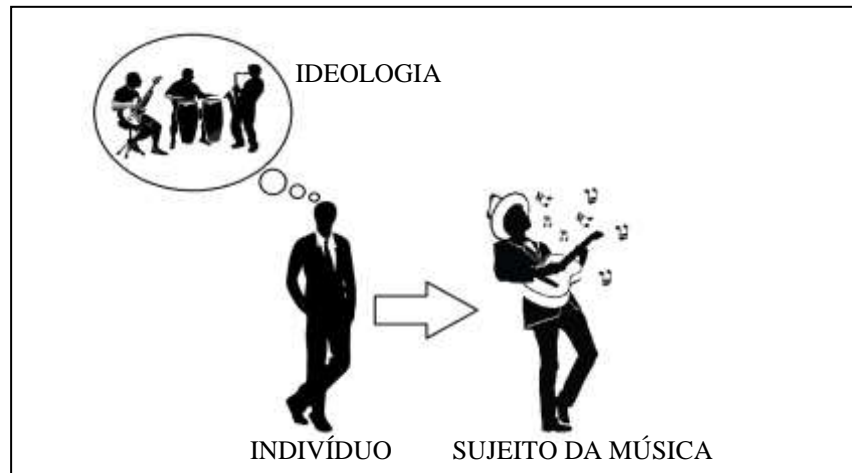


Figura 50 – Ilustração constituição do sujeito em sujeito da música

O sujeito se constitui por uma interpelação ideológica e numa constante relação com o outro. Além disso, a constituição do sujeito se dá pela historicidade, pensando-se aí o interdiscurso, isto é, a memória discursiva. Ou seja, o sujeito constituído como sujeito da música, é constituído pelo interdiscurso que, segundo M. Pêcheux (1988), define-se pelo que “fala antes, em outro lugar e independentemente. Assim, o sujeito da música é constituído por isto que existia antes e o afetou em um determinado momento e assim, mesmo com o esquecimento, continuou existindo dentro do próprio sujeito em seu inconsciente. Isto porque a memória discursiva ou interdiscurso é estruturada pelo esquecimento. Segundo Orlandi (idem), na relação do sujeito com a língua e com a história, há efeitos da ideologia responsáveis pela produção do sentido. Estes efeitos funcionam no imaginário do sujeito e provoca uma espécie de efeito do óbvio, segundo Pêcheux:

É a ideologia que fornece as evidências pelas quais ‘todo mundo sabe’ o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou enunciado ‘queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascarem, assim, sob a ‘transparência da linguagem’, aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados. (PÊCHEUX, 1988, p.160).

Conforme Pêcheux, o funcionamento ideológico é o produtor de todo efeito de sentido presente no sujeito, provocando o efeito da obviedade, do claro, do evidente. Como se o significado de determinada coisa estivesse sempre lá, não necessitando de elementos, de conceitos para defini-los ou caracterizá-los. O sujeito sempre depara com vários sentidos



como estes, os quais “dão a impressão” de terem nascido com ele. Por exemplo, na constituição do sujeito da música, o sujeito individuado afetado pelos sentidos outros da música produzidos por sujeitos da música em inúmeras situações, são esquecidos e retomados, assim como deslocados por este sujeito individuado.

Quando o sujeito da música está num processo de constituição, ele “crê” na condição inata de sua constituição, por não se lembrar ou não se dar conta das influências sofridas por ele, as quais podem estar guardadas conscientemente ou não na sua memória.

Orlandi, (2001), considera que o interdiscurso e a historicidade, como elementos fundamentais determinantes das condições de produção relevantes para o discurso e para a produção de sentidos. Quanto à historicidade, segundo esta autora (idem), deve ser pensada como a “historicidade do texto em sua materialidade” (idem, p.68). É o acontecimento do texto como discurso e o trabalho dos sentidos nele. Já o interdiscurso, segundo esta autora (idem) é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas, às quais determinam o que dizemos, por exemplo, algo que já foi dito por alguém, deve ser apagado para que possa fazer sentido novamente nas palavras de outro sujeito. O sujeito sempre será assujeitado, e sua posição sujeito, sempre terá a ilusão de ser dono do seu discurso e ter controle sobre o mesmo, pois não percebe o fato de todo o discurso já ter dito por outros sujeitos.

Além de o sujeito ser constituído pela interpelação da ideologia, outro elemento indispensável na sua constituição são as formações discursivas. As formações discursivas, como sabemos (M. Pêcheux, 1988) determinam o que se pode e se deve dizer, a partir de uma posição dada, mostra Orlandi que:

A formação discursiva é básica na Análise de Discurso, pois permite compreender o processo de produção dos sentidos, a sua relação com a ideologia e também dá ao analista a possibilidade de estabelecer regularidade no funcionamento do discurso (...). O discurso se constitui em seu sentido porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. (...) as palavras não tem um sentido nelas mesmas. (ORLANDI, idem, p.43)

Como se pode observar, é nas formações discursivas que os sentidos se constituem, sendo produzidos ideologicamente, pois segundo esta autora, “tudo o que dizemos tem, pois, um traço ideológico” (idem, idem), algo presente nas diversas formas produzidas pela ideologia, seus efeitos nos discursos, materializando-se e constituindo o sujeito em alguma posição.

O sujeito ao significar, pela fala, pela escrita, por sons, por silêncio, produz sentido, pois o que é dito ou não dito se inscreve numa formação discursiva. Toda formação discursiva

se produz, pela chamada matriz de sentidos, é claro, de acordo com a posição e situação do sujeito no momento que diz ou não diz, pois, conforme esta posição do sujeito, será produzido um sentido, como mostra Orlandi, (2012<sup>a</sup>), “o sentido não é exato”, ou seja, o sentido não está “colado” na palavra, no som, no silêncio, no gesto, estes são elementos simbólicos que não têm um final, sempre será incompleto e estão dispostos a inúmeros sentidos.

O sujeito, não tem a possibilidade de controlar o seu dizer de forma inaugural, como um indivíduo dono de suas palavras, pois sempre haverá uma continuidade de processos de subjetivação presente em todo discurso de modo que a partir da constituição do sujeito, ele passa a ser, como diz Orlandi (2001) materialmente dividido: “ele é sujeito de e sujeito á. Ele é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas” (idem, idem, p.49). Ou seja, se não houver a influência da língua e da história, se não for afetado pelos efeitos do simbólico, não há a subjetivação, pois ele não produzirá sentidos.

Enfim, o processo de constituição do sujeito que se dá por meio da ideologia, da historicidade, do interdiscurso, formações discursivas, da relação com outros sujeitos é o que possibilita a Análise de Discurso deslocar a noção de sentido único e propor os efeitos de sentido. Nunca haverá um único sentido nos dizeres e não dizeres, uma vez que sujeitos ocupam diferentes posições, em diferentes momentos, em diferentes situações.

## 5.1 As Posições Sujeito

O sujeito em sua constituição, construída por meio da ideologia, pela relação e interação com outros sujeitos, pela historicidade, pelo interdiscurso e por outros elementos, possibilitam a produção de sentidos. Sendo o sentido produzido pelo sujeito, este deve ser analisado a partir da posição e situação do mesmo, pois os efeitos de sentidos em jogo são produzidos pela posição do sujeito, segundo Pêcheux (1988), em cada posição do sujeito há um sentido, as produções como “as palavras, expressões, proposições (...) adquirem seu sentido (...) em referência às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem” (idem, p. 160).

Antes de adentrarmos nos conceitos das posições sujeito, vejamos os conceitos descritos por Pêcheux (1969), que contribuirão de forma proeminente neste tópico. São eles, Formação Social, Formações Ideológicas e Formações Discursivas.

A Formação Social entendida como um espaço social, lugar onde se constroem os processos sócio-históricos, e os diversos dizeres presentes no discurso. As formações Ideológicas são constituídas pelos espaços presentes na Formação Social. Ou seja, todo sentido, não existe em si, mas segundo Orlandi, (2001), é determinado pelas posições ideológicas, ou seja, por estas Formações Ideológicas.

Sendo assim, podemos observar que na relação apresentada, os espaços da Formação Social são responsáveis pelas Formações Ideológicas as quais atuam no inconsciente do sujeito “de forma natural”, interpelando-o como sujeito ideológico e assim este sujeito passa a ocupar o seu lugar, a sua posição. O processo se dá da seguinte forma, a Formação Social constitui a Formação Ideológica e esta comporta várias Formações Discursivas, segundo Orlandi, (idem), estas formações discursivas “representam no discurso as formações ideológicas” (idem, p. 43), e realizam no sujeito, o que pode e deve ser dito, expressado, sonorizado, ou não, a partir do lugar que ele se encontra. Para esta autora, é por meio da Formação Discursiva que há a compreensão dos processos de produção de sentidos, pois “todo o discurso se constitui em seu sentido porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não em outra para ter um sentido e não outro” (idem, idem). Observemos o esquema abaixo:

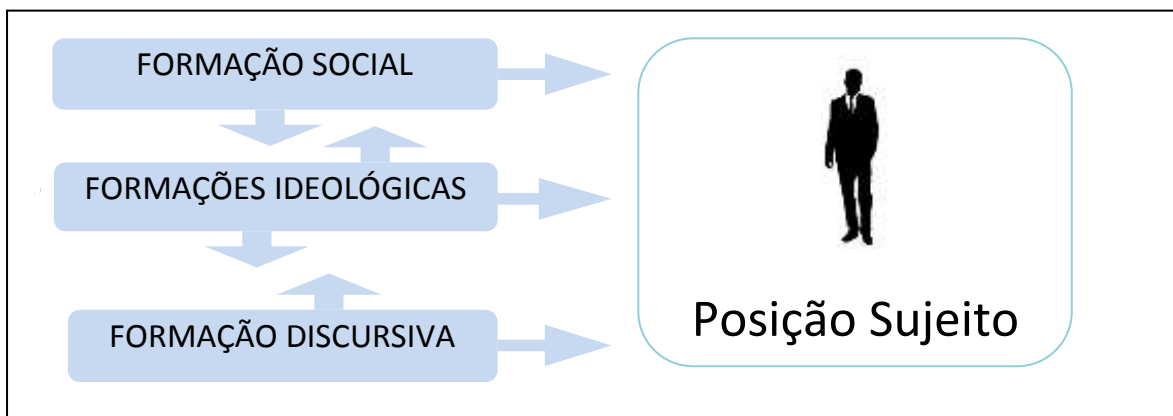


Figura 51 – Ilustração da Posição Sujeito

O sujeito ocupa uma posição, a posição-sujeito. Pêcheux (1995), nomeia a posição-sujeito de relação de identificação entre o sujeito enunciador e o sujeito do saber. O sujeito do saber é o sujeito da forma-sujeito, e segundo este autor, é por meio desta forma que o sujeito se inscreverá na Formação Discursiva e que se constitui e se identifica como sujeito.

Grigoletto (2005) menciona Courtine (1982), o qual retoma as reflexões de Pêcheux sobre forma-sujeito e posição-sujeito, dizendo-nos que o funcionamento da posição-sujeito, se

dá no discurso no momento, que o “sujeito do saber” ou forma-sujeito é interpelado e se constitui em sujeito ideológico e, ao se identificar com o sujeito enunciador, assume uma posição. De tal modo vários indivíduos relacionam-se numa mesma Formação Discursiva, e a partir de então vão se formando sujeitos ideológicos, podendo ocupar uma mesma ou diferentes posições em um discurso.

Conforme a teoria da Análise de Discurso sobre o sujeito ressalta-se que “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 2001, p.41). Este é considerado por muitos teóricos como o princípio fundamental de sujeito na Análise de Discurso, de modo que este, sempre será afetado, interpelado no inconsciente pela ideologia.

O sujeito não é a fonte de sentido, e é possuidor de certa ilusão, ou seja, acredita que produzirá sentido sem a interpelação ideológica. “Não há sujeito sem ideologia” e toda sua posição se dará a partir das formações discursivas, entretanto o sujeito pode ocupar várias posições, dependendo do momento, da situação.

Se tomarmos como exemplo o sujeito da música, ele tem a possibilidade de estar em várias posições. Se observarmos dois sujeitos da música, observaremos que um se identificará com uma formação discursiva e o outro com outra formação discursiva, e esta identificação os diferencia. Ou seja, existem várias formações discursivas, as quais refletem a ideologia, de modo a produzir sentidos por meio da execução do som. O que diferencia as formações discursivas são os reflexos da formação ideológica, a maneira como os sujeitos são constituídos e como eles se identificam e as formações discursivas são os fatores responsáveis por posicionar o sujeito. A ideologia permite ao sujeito da música se identificar com uma determinada formação discursiva, e assim, este sujeito, dependendo da situação, obtém uma posição no discurso musical, a posição-sujeito.

Toda posição-sujeito nunca estará vazia em um discurso, sempre será preenchido por um sujeito, de acordo com a sua constituição e por meio do funcionamento da formação discursiva. Citando Mariani, (2003), observamos que são as “posições discursivas ocupadas pelo sujeito, para ser sujeito” (idem, idem, p.06) que interessam para a Análise de Discurso. Segundo esta autora, todo discurso apresentado pelo sujeito em sua posição, de acordo com as condições “histórico-ideológicas determinadas” (idem, idem) são produzidos os sentidos. Observa-se então que a Formação Discursiva determina as posições-sujeitos, e é para a formação do sujeito e em seguida pelas posições-sujeito que as Formações Discursivas funcionam.

O interdiscurso e o intradiscurso também são conceitos proeminentes nesta dissertação e pela constituição do sujeito, pela formação da posição-sujeito, enfim do funcionamento do

discurso. O interdiscurso, como já mencionado, “é o que já foi dito antes em outro momento, em outro contexto social”, enquanto o intradiscurso é o que conduz o discurso realizado pelo sujeito, é a formulação. Ou seja, a posição-sujeito, afeta o interdiscurso no intradiscurso, de modo que o interdiscurso aparece como o puro “já-dito” e vai sendo articulado, pelo sujeito na sua posição. Por exemplo, quando um determinado sujeito, na posição-sujeito-locutor, produz o seu discurso e acredita estar dizendo algo novo. Trata-se de mera ilusão, visto que seu discurso é afetado pelo que já foi dito antes, pela ação do interdiscurso ou da memória discursiva, em todo discurso, que Orlandi (2001) diz que é o que “sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e, que vão construindo uma história de sentidos” (idem, p.54). Para esta autora, o sujeito não consegue controlar seus sentidos por meio da memória discursiva, de modo que todos os sentidos que fazem parte da historicidade constroem o sujeito e o sentido no sujeito, a ponto do sujeito “achar” que sabe o que está dizendo, que esta autora chama de “ilusão de que somos a origem do que dizemos” (idem, idem).

Uma posição de um indivíduo assujeitado ideologicamente, por ocupar um lugar na formação social que o constitui e, se tratando de uma música, da execução de uma peça musical, o sujeito da música poderá ocupar várias posições, como posição-sujeito=Compositor, posição-sujeito=Intérprete e posição-sujeito=Ouvinte, e também, dependendo da situação, haverá o sujeito público, na posição-sujeito ouvinte, que veremos agora.

## **5.2 O Sujeito da Música e o Sujeito Público: Posições-sujeito compositor, intérprete e ouvinte.**

Como apresentado nos tópicos anteriores, a discussão acerca do sujeito, da subjetivação, da sua posição, considerando o histórico-social e o ideológico como elementos fundamentais desta discussão, salientaremos neste tópico a posição sujeito da música e a posição sujeito público nas posições-sujeito: compositor, intérprete e ouvinte.

Orlandi, (1999), vem mostrar que “o sujeito, na Análise de Discurso, é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso” (idem, p.17). Sendo assim, a posição-sujeito músico nesta dissertação é constituída pela Formação Discursiva como músico por trazer em sua

exterioridade, uma bagagem de conhecimento musical que o constitui como músico. A exterioridade, que são as condições de produção, o histórico-social-ideológico que possibilitam a posição-sujeito da música de acordo com o contexto e com a situação, tanto num sentido imediato como mais amplo.

Sabe-se que a posição que o sujeito ocupa na sociedade é determinada no seu dizer, de modo que esta identificação se dá por meio do que chamaremos, conforme Orlandi (2001, e M. Pêcheux, 1988), de “condições de produção”, estas que compreendem os sujeitos e a situação, pois ao produzir um discurso, o sujeito desenvolve o papel da memória que, ao ser tratada com o discurso musical deve ser pensada como filiado ao interdiscurso. E se tratando do discurso musical, pensaremos o interdiscurso como aquele em se filia o discurso musical. Como já mencionado em tópicos anteriores, o interdiscurso na análise de discurso é definido como o conjunto dos discursos que já foram ditos sobre um assunto, e deslocando-o para a música, podemos entendê-lo como o que já foi composto, o que foi executado, e que nos atingiu de alguma forma nos possibilitando a constituição sujeito da música.

Na análise de discurso, deve se pensar nas condições de produção, que segundo Orlandi (2001) são condições que compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação, sendo que, em sentido estrito, remetem para as circunstâncias de enunciação, no caso da música, no momento da execução da música e "(...) em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico" (idem, p.30).

Dessa forma, nos diferentes discursos musicais que são produzidos, como os concertos, shows, apresentações musicais, sempre haverá a relação entre linguagem musical, pensamento e mundo. E, de acordo com a proposta da análise de discurso, devemos considerar a relação da linguagem musical, com a exterioridade, ou seja, com as condições de produção do discurso, observando sempre a relação entre o sujeito da música e o sujeito público e suas determinadas posições. Nestas condições de produção, podemos ressaltar, segundo Pêcheux (1990), que estão presentes formações imaginárias, isto é, imagens que o sujeito da música na posição-sujeito compositor tem do sujeito da música na posição-sujeito intérprete e da imagem que ambos têm do sujeito público na posição-sujeito ouvinte, que constituem, desde a composição até a execução de uma música num determinado momento. Além das formações imaginárias, do contexto sócio-histórico, de acordo com a situação no sentido amplo, podemos observar que a posição se dá, também, por meio dos saberes, da bagagem de conhecimento do sujeito, ou seja, da sua identificação como sujeito em alguma Formação Discursiva, refletida pela Formação ideológica no contexto sócio-histórico. Desta forma, quando abordamos a posição-sujeito da música, devemos considerar que o sujeito se

posiciona de acordo com as condições de produção, com a situação no sentido amplo, relacionada com as formações ideológicas, constituindo-se por várias situações. Sendo assim, observemos que há o momento que este se inscreve nesta posição, pois a posição de um sujeito pode ser várias, e dependendo do momento em que o sujeito se encontra, ele se inscreve e se qualifica.

Se retomarmos os conceitos de Formações Imaginárias (Pêcheux, 1969), poderemos observar que as imagens que os sujeitos atribuem a si e ao outro são determinadas, segundo Grigoletto (2005), por lugares empíricos/institucionais, estes que são construídos dentro de uma formação social. Sendo assim, a imagem do sujeito músico, enquanto posição já está determinada pelo lugar empírico a ele atribuído por uma Formação Social. Neste sentido, poderemos perceber que o sujeito da música é constituído numa determinada formação social, porém diante de um discurso musical, podem estar presentes outras posições sujeito, como outras situações que vão sendo construídas por meio do funcionamento ideológico presente.

Segundo Grigoletto (2005), o sujeito e o discurso são dispersos e a dispersão de ambos, possibilita uma variedade de posições que o sujeito pode ocupar ao dizer por meio de sons, palavras, gestos em um discurso de acordo com a sua situação (lugar). Para Foucault (1997), existem “diversos status, nos diversos lugares, nas diversas posições que o sujeito pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala” (idem, p. 61). Desta forma, utilizando esta referência, podemos afirmar que o sujeito enquanto músico pode ocupar várias posições, estas que são determinadas pelas práticas discursivas de cada um, de acordo com a exterioridade, ou seja, de acordo com as condições de produção, com o histórico-social-ideológico de cada sujeito constituído em sua posição e situação. Por exemplo, durante a execução de uma música, o sujeito pode passar por compositor, por intérprete e por ouvinte, isso depende primeiramente de sua exterioridade, conseqüentemente do espaço que se configura dentro do discurso musical (composição musical) e da sequencia (como situação) da mesma. Enfim, podem ocorrer, num discurso musical, situações distintas e posições distintas.

Durante uma execução musical, o sujeito da música pode estar na posição-sujeito compositor, posição-sujeito intérprete e posição-sujeito ouvinte, como também o sujeito público pode estar na posição-sujeito ouvinte. As posições dependem da situação, que segundo Orlandi (2001), podem ser no sentido *lato* ou sentido *stricto*. Podemos pensar o posicionamento do sujeito da música e do público através dos conceitos de situação. Todos ao se posicionarem significam de acordo com a sua posição, ou seja, na maneira como vão textualizar a música, estará lá como objeto primordial na produção de sentidos. Ao pensarmos

a situação *stricto*, devemos pensar no momento, no lugar em que o sujeito está e se encontra. Por exemplo, o sujeito compositor, pode estar triste, solitário, apaixonado, eufórico, etc. Todas as características deste sujeito têm também uma relação com a situação no sentido amplo: situação histórica, social e ideológica. E todas o influenciam na forma de compor, como influenciam o sujeito intérprete na sua interpretação e o sujeito público ouvinte no seu ouvir.

O sujeito, na sua posição-sujeito sempre expressará por meio da fala, de sons, de gestos, de silêncios diversos sentidos que são produzidos a partir da sua constituição, posição e situação. Por exemplo, se a constituição deste sujeito na música, se sua posição for posição-sujeito intérprete e se estiver executando a música, ele não poderá ser constituído como sujeito professor naquela situação no sentido *stricto*, mesmo se a “situação no sentido amplo” (Orlandi, 2001) o possibilitar. A posição e situação deverão produzir sentidos de acordo com a sua constituição, posição e principalmente pelo momento, pois o sujeito não é limitado numa única constituição e nem numa única posição, e assim, por mais dizeres que ele possa produzir, por posições distintas que possa executar, ele dependerá sempre das condições de produção em que ele exerce sua prática. O sujeito do discurso musical, enquanto intérprete, é o sujeito do momento atual, pois ao mesmo tempo em que é afetado pela ideologia, constituído como sujeito da música, ele passa a ocupar a situação que lhe foi determinada naquele momento, porém a sua posição pode ser dispersa de acordo com a dispersão do discurso, ou seja, ocupar, em outra condição de produção, a posição sujeito compositor.

Retomando Pêcheux (1995), podemos entender que o sujeito do discurso é o sujeito do “sempre já-aí” da interpelação ideológica que fornece-impõe a ‘realidade’ e ‘seu sentido’ sob a forma da universalidade” (idem, p.164). É o que podemos chamar, conforme este autor (idem) de situação do “já-aí”, ou seja, de lugares já construídos que indicam a situação de cada sujeito em cada discurso sobre o efeito da ideologia, fundados como verdades.

Enfim, o sujeito da música, na posição de sujeito intérprete, no momento em que estiver executando o seu instrumento, ou o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, com “a situação e seus sentidos *stricto* e *lato*” (ORLANDI, 2001), é o que sustenta a legitimidade da sua posição. Por exemplo, se pensarmos os sujeitos da música na posição-sujeito intérprete e sujeitos públicos na posição-sujeito ouvinte, durante um concerto musical. Haverá a presença de todos em um espaço (teatro, auditório, etc.) os sujeitos da música na posição-sujeito intérprete no palco e os sujeitos públicos na posição-sujeito ouvinte sentados nas cadeiras de frente para os sujeitos da música na posição-sujeito intérpretes. Estarão organizados, de acordo com o social. Já existe constituído na sociedade a organização de um concerto



musical, inserido na história, e esta organização é o que contribui para a execução musical naquele momento. Se os sujeitos públicos na posição-sujeito ouvintes não estivessem interpelados ideologicamente por serem sujeitos públicos, não haveria possibilidades da execução da peça musical feita pelos sujeitos da música. Devemos observar que a situação ampla e a situação imediata são articuladas. Se estiverem organizados assim é porque há um sistema social que organiza assim, pensando historicamente, socialmente e ideologicamente esta situação nesta conjuntura.

Observemos a ilustração abaixo, analisando o esquema ilustrativo simulando um discurso musical.

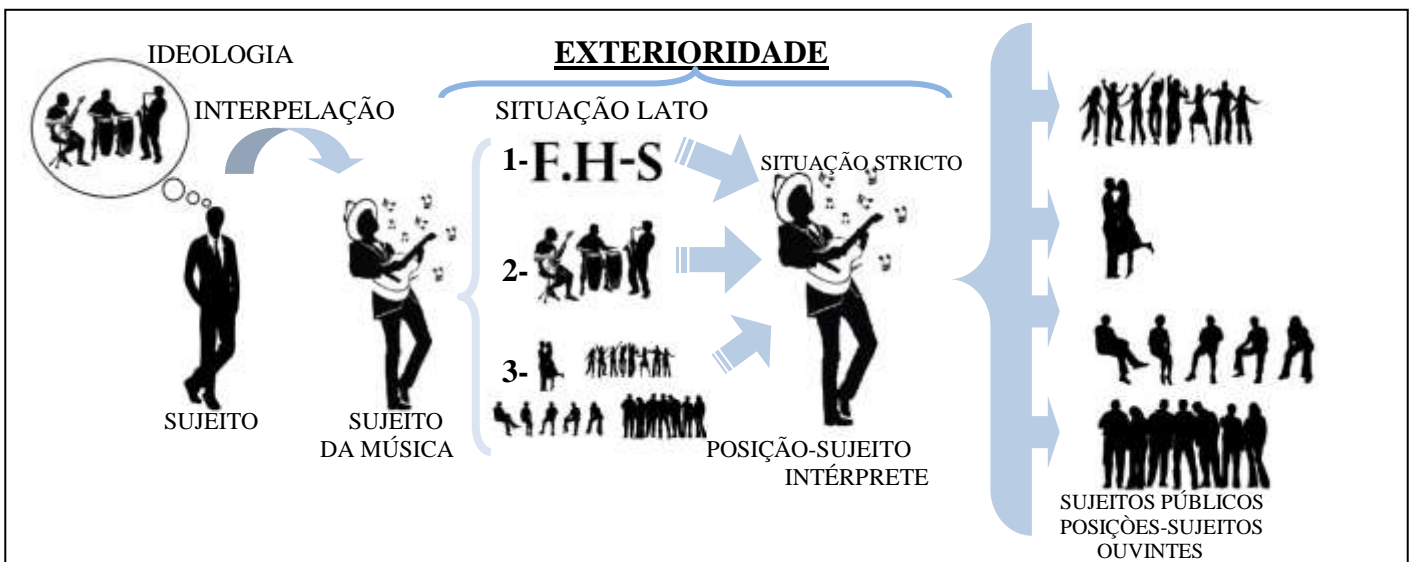


Figura 52 – Esquema Ilustrativo de uma Situação<sup>28</sup>

O esquema ilustrativo decorre no momento de uma execução musical ao vivo, ou poderia chamar de situação no sentido *stricto*. Podemos observar que o sujeito da música, para ser constituído como tal, é interpelado pela ideologia. Este sujeito, juntamente com a abreviação 1 “F.H-S”, os desenhos 2 e 3, fazem parte da exterioridade, esta que comporta a “situação lato” (ORLANDI, 2001) ou melhor, situação no sentido *lato*. Situações que atingem o sujeito da música e o posiciona no discurso musical. As condições histórico-sociais, toda constituição deste sujeito enquanto sujeito da música de acordo com todo contexto histórico, e que ele traz em seu conhecimento musical, como também com a

<sup>28</sup> LEGENDA e ABREVIATURAS:

- 1- FHS- Formação Histórica-Social
- 2- Formações Ideológicas
- 3- Lugares empíricos/institucionais - Formação Social

organização social e principalmente com o interdiscurso. Também atinge o sujeito da música as formações ideológicas que o sujeito da música tem do que é uma música e os “lugares empíricos/institucionais” Grigoletto (2005), construídos dentro de uma formação social que o sujeito da música tem em seu imaginário; a imagem que ele faz dele enquanto sujeito da música na posição-sujeito intérprete e que faz do sujeito do público na posição-sujeito ouvinte. A partir do momento em que o sujeito da música na posição-sujeito intérprete executa a música, ele passa a fazer sentido enquanto sujeito da música e passa a fazer parte da música e toda a sua produção de sentidos vão produzindo variados tipos de efeitos de sentido nos sujeitos públicos na posição-sujeito ouvintes.

Observando este esquema ilustrativo podemos ressaltar que o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, também possui a sua constituição como sujeitos públicos e a sua constituição e posição, também é obtida pela formação social, ideológica e discursiva, e que antes da execução da música há a relação com a exterioridade que determina o modo de como estes sujeitos fazem parte e que ao iniciar a música, todos passam a significar de formas diferentes, de acordo com a filiação de cada sujeito com o interdiscurso, de acordo com a interpelação ideológica de cada sujeito e, assim, vão sendo produzidos diversos efeitos de sentidos. Conforme a ilustração, alguns entendem a música como algo para dançar, outros para namorar, outros para descontrair, outros para apreciar, ouvir apenas, enfim, o efeito de sentido produzido durante o discurso musical depende da formação discursiva e do funcionamento da ideologia.

Neste esquema ilustrativo, as condições histórico-social, ideológica e discursiva, atingem todos os sujeitos, pois sem este alcance, não haveria a subjetivação e a concretização das posições-sujeitos. Retomando Orlandi, (2001, p. 43), é no momento do discurso, que acontece a fusão destas relações, com a função de atingir o sujeito assujeitando o sonorizar e não sonorizar, o dizer e o não dizer, o expressar e o não expressar, a partir da sua posição e situações.

### **5.3 O sujeito da música: posição-sujeito compositor**

Também faz parte a posição-sujeito compositor, e assim, percebemos que as formações Ideológicas construídas no processo social, ou seja, todo efeito ideológico responsável pela produção de sentido que funciona no imaginário, retomando Pêcheux (1988),

a construção do sentido conforme a produção das evidências, as que segundo este autor, são as que dizem, por exemplo “que todo mundo sabe” o que é música e a sua função. Se o compositor optasse por compor algo que não fosse música, que não estivesse dentro dos padrões musicais, e sem o funcionamento de vários sentidos de acordo com as condições social, ideológica e discursivas, historicidade, exterioridade, interdiscurso, fugiria dos padrões e perderia o “sentido” musical. Este sujeito da música na posição-sujeito compositor, pode ser denominado de sujeito autor, que segundo Orlandi (2007), “é o lugar em que se realiza esse projeto totalizante, o lugar em que se constrói a unidade do sujeito. Como o lugar da unidade é o texto, o sujeito se constitui como autor ao constituir o texto como unidade, com sua coerência e completude” (idem, , p.73).

É relevante dizer que na Análise de Discurso, segundo esta autora, (idem) a autoria de um texto, “implica em disciplina e organização”. É importante ressaltar que o sujeito na posição-sujeito compositor (autor), constitui-se como uma das funções mais afetadas pelo social e interpelada pela ideologia, pelo social por meio das coerções, pelas regras, dentre outras coisas. Uma composição é composta dentro de padrões, conforme o efeito e funcionamento das condições de produção acima mencionadas que constituem e formam o compositor, porém a esta composição ao ser considerada como discurso musical, será incompleto, permitindo a produção de muitos sentidos. Enfim, o sujeito na posição-sujeito compositor (autor), ao assumir esta posição, deve tomar conhecimento de sua responsabilidade pelo que escreve ou não escreve, por toda estrutura, formas musicais, pela sua coerência, pois segundo Orlandi, (2006), “o autor (se) produz (n)o texto, dá ao texto seus limites e se reconhece no texto”(idem, p.93).

### **5.3.1 O sujeito da música na peça 4’33”**

#### 5.3.1.1 John Cage – o sujeito da música na posição-sujeito compositor

“O que queremos é o silêncio; mas o que o silêncio quer é que eu continue falando”<sup>29</sup>  
(CAGE)

John Cage<sup>30</sup> é uma das maiores referências no cenário musical-literário-filosófico. Se nos ativermos a alguns estudos de John Cage, perceberemos que está entre os mais influentes

---

<sup>29</sup> CAGE: Lecture on nothing (1959). In Silence, p.109.

compositores do séc. XX, que rejeita os princípios da criação musical, propondo uma abordagem radical baseada na improvisação e na construção aleatória de sons.

Segundo Heller, (2008, p. 27), Cage não queria que a sua obra desse essa impressão, nem mesmo que fosse algo fácil de fazer ou uma piada, mas uma obra que significasse algo profundo. O que encorajou Cage foi ver, em 1949, várias pinturas de seu amigo e artista plástico Robert Rauschenberg. Ele admirava as telas, “algumas todas em preto, outras todas em branco. Especialmente as pinturas branco-sobre-branco” (HELLER, 2008, p.27). Cage ficava fascinado com as obras de seu amigo e os comentários que Rauschenberg fazia, “uma tela nunca está vazia: nela se encontram poeira, sombras, reflexos; telas são ‘espelhos do ar’” (idem, idem, p.27). Após essa inspiração, passaram-se três anos e surgiu a obra *4'33''*, segundo Heller, (idem):

Nessa peça, o(s) músico(s) sobe(m) ao palco, cumprimenta(m) a plateia, senta(m)-se ao instrumento e ali permanece(m) por quatro minutos e trinta e três segundos, quando então se levanta(m), agradece(m) e sai(em). A estreia de *4'33''* se deu em 29 de agosto de 1952 no Maverick Concert Hall em Woodstock, num concerto onde também se ouviram obras de Christian Wolff, Morton Feldman, Pierre Boulez e Earle Brown. Brown recorda: “houve um bocado de discussão, um diabo de um monte de vaias... a maior parte da plateia estava enfurecida (HELLER, idem, p.27).

Certamente, ouve a vaia das pessoas, porque ele não correspondeu ao imaginário do público ouvinte em relação ao que se esperava de uma apresentação musical. Ou do que seja música. Já que o sentido do que seja um concerto já está posto na história e na sociedade, afinal, talvez até aquele momento, ninguém ainda havia escutado o silêncio como música.

Para Cage, *4'33''*<sup>31</sup> foi sua principal obra. Uma obra dividida em três movimentos, com as durações de *30''*, *2'23''* e *1'40''*, conforme Heller, (idem, p. 28).

É uma obra que levantou muitas discussões desde a sua apresentação em 1952 pelo pianista David Tudor no teatro de Woodstock e a partir de então, em meio a várias discussões, debates, estudos, são várias as interpretações de *4'33''*.

---

<sup>30</sup> Cf.: COTRIM, Glória FERREIRA, & Cecília (Orgs.) – Escritos de Artistas, Anos 60/70 – 2009, Ed.: Zahar (p.330-331), John Cage foi aluno de Henry Cowell e de Arnold Schönberg, foi um dos contemporâneos que mais contribuíram para o diálogo entre música, dança, teatro e artes plásticas. Uniu-se a mercê *Cunningham* e Robert Rauschenberg, entre 1948 e 1953, criando um programa experimental no Black mountain college. Aos artistas juntou-se ainda Jasper Johns, em nova York em 1954, formando-se então, ao lado do Fluxus, um dos grupos que mais refletiram sobre a interseção entre as artes. Publicou várias obras, que se destacam: *The Season*, *Atlas Eclipticalis* e *Thirty Pieces for Five Orchestras*. Escreve vários livros poéticos. O seu escrito *Silence* é um conjunto de ensaios neodadaístas que o colocam como uma das personalidades mais sugestivas e originais da música contemporânea.

<sup>31</sup> Para ouvir *4'33''* na íntegra, está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4> (último acesso: 27/05/2014, 23h04)

Considero uma peça muito interessante, por um lado por causar muita expectativa e por mostrar nesta dissertação, de forma empírica, que não há silêncio absoluto.

### **5.3.2 A música “Pela falta de Ti” e o sujeito da música na posição-sujeito compositor**

A música “Pela falta de Ti”, de minha autoria, por meio de seu texto, estruturas, em sua particularidade, possuidora de seu próprio funcionamento, enfim, por constituir um objeto simbólico, representa a materialização da música, textualizada em sons e silêncios. E eu constituído pelas condições sócio-histórica e ideológicas como sujeito da música e posicionado na composição “Pela falta de Ti”, como compositor, denominado também, por Orlandi (2007) como sujeito autor, tive o papel de textualizar a materialidade musical em texto, como unidade de significação, organizado e compreensível para que o sujeito da música, na posição-sujeito intérprete, a execute.

Como outras composições, a peça “Pela falta de Ti” foi composta dentro um sistema padronizado, com um funcionamento particular produzindo muitos sentidos na posição sujeito público, nas posições-sujeitos ouvintes. Entretanto fiz algumas alterações na mesma, inseri um maior número de pausas para que produzisse outros sentidos e, ao mesmo tempo, valorizando o silêncio como materialidade da música e lugar de descanso para outros sentidos.

### **5.4 O sujeito da música na posição-sujeito intérprete**

Observando o sujeito da música na posição-sujeito intérprete, observamos que ele é afetado pelas condições histórico-social, ideológica e discursiva, posicionando e ao mesmo tempo, atingido pela posição-sujeito compositor. Há um assujeitamento do indivíduo da música na posição-sujeito intérprete, em sonorizar, em interpretar o que foi determinado, pelo que foi proposto pelo compositor na peça musical, juntamente com o assujeitamento do mesmo pela ideologia e pela relação das condições histórica-sociais, ideológicas e as formações discursivas, que o atingem sua interpretação que acontece como parte essencial do

uso da linguagem escrita e musical, possui vários sentidos e ao mesmo tempo, constrói o seu sentido com o próprio texto (partitura musical).

A interpretação funciona com a produção de muitos efeitos por meio do sonorizar e não sonorizar no público na posição-sujeito ouvinte. É importante ressaltar que todo sujeito, na posição-intérprete, deve estar apto a uma leitura da música que foi composta, de forma que este sujeito deve se ocupar em ler a música, em ensaiar, até mesmo quando é composta por ele mesmo, e assim, por meio da leitura e “ensaios” que fará, perceberemos que será uma ação de um sujeito assujeitado pelo que está escrito, ou seja, há uma interpelação de acordo com a prática do sujeito da música na posição-sujeito compositor. É importante enfatizarmos que a constituição de sentidos também será determinada pela memória, ou seja, pelo interdiscurso, que segundo Orlandi (2001), pode ser Memória institucionalizada ou Memória Constitutiva, vejamos:

A interpretação é garantida pela memória, sob dois aspectos: memória institucionalizada (arquivo), o trabalho social da interpretação onde se separa quem tem e quem não tem direito a ela; Memória constitutiva (o interdiscurso) o trabalho da constituição do sentido (o dizível, o interpretável, o saber discursivo). O gesto de interpretação se faz entre a memória institucional (o arquivo) e os efeitos de memória (interdiscurso), podendo assim estabilizar como deslocar sentidos. (ORLANDI, idem, pp.47-48).

#### **5.4.1 A peça 4'33” e o sujeito da música na posição-sujeito intérprete**



Figura 53 – Sujeito intérprete peça 4'33”de John Cage

A peça 4'33” de John Cage foi interpretada por “mim”. Porém, para que eu executasse esta peça, mesmo sendo apenas com o uso de pausas, foi necessário a minha constituição como sujeito da música.

A minha constituição como sujeito da música e minha posição-sujeito intérprete, se deu por meio da formação histórica-social, ideológica e discursiva, pelo qual fui atingido e constituído. A peça 4'33" de John Cage, este na posição-sujeito compositor, me atingiu na posição-sujeito intérprete, me individuando enquanto este sujeito intérprete, partir dos efeitos que ele produziu em mim.

Ao interpretar esta peça, apenas com o uso de pausas (figuras de silêncio), pude perceber outros sons atravessam o funcionamento do texto (figuras de silêncio) que materializou o discurso musical de John Cage, entretanto, o real significado de sua obra pode ser contemplado, visto que a minha individuação enquanto sujeito reproduziu a sua autoria, em seus efeitos de sentidos, que foi mostrar que existem outros sons, outros sentidos funcionando em outros lugares durante a execução de uma música e assim, para que possamos ser atingidos por estes sons é necessário atermo-nos ao silêncio, materialidade que foi textualizada em texto.

#### **5.4.2 Pela falta de Ti e o sujeito da música na posição-sujeito intérprete**

Na minha constituição como sujeito da música, na posição-sujeito intérprete na peça 4'33", fui individuado em minha posição intérprete por John Cage, sujeito da música na posição-sujeito compositor. Em consequência, me constituo na música "Pela falta de Ti" como sujeito da música, porém exercendo três posições: Posição-sujeito: Compositor, Intérprete, Ouvinte e Pesquisador.

Na posição-sujeito compositor, acabo, até mesmo inconscientemente, produzindo os outros sujeitos da música, nas posições-sujeitos intérpretes.

Toda a interpretação feita por estes sujeitos, por meio de todo funcionamento da materialidade da música na produção de sentidos, atinge-nos de várias formas. Este sujeito da música na posição-sujeito intérprete teve que, num primeiro momento, ser constituído como sujeito da música por meio das condições histórica-sociais e ideológicas. Em seguida aprender a música, ensaiar, ouvir para que por meio da formação discursiva pudesse se colocar em uma posição para interpretar o texto, este que textualizou a materialidade da música: sons e pausas.

Este discurso musical: "Pela falta de Ti" possui cinco intérpretes, sendo eles: Uma violinista, um flautista, um pianista, um guitarrista e um percussionista.

Ambos interpretaram a música de acordo com a situação e seus sentidos *stricto* e *lato*, do compositor, conforme apresentado acima. Observemos os recortes:



Figura 54 – Recorte: 06m07s



Figura 55 – Recorte: 06m51s



Figura 56 – Recorte: 08m17s



Figura 57 – Recorte: 10m42s

Para Orlandi, (idem), os sujeitos da música nas posições-sujeito intérprete, produzem os sentidos de acordo com o que esta autora (idem, p.47-48) chama de memória institucionalizada (a das instituições, a que não esquece) e memória constitutiva (memória constitutiva, estruturada pelo esquecimento), sonorizando e não sonorizando, num diálogo musical que constitui o sentido da música e assim, vão sendo construídos vários sentidos.

Além do sujeito da música, durante a execução desta peça, estar na posição-sujeito intérprete possibilita estar na posição-sujeito ouvinte. E esta posição-sujeito ouvinte permite-lhe vários sentidos, muitos produzidos por si próprios, pelo outro sujeito da música e também pelo funcionamento do silêncio no sujeito público.



*(...)a intensidade da música ( ) (...) Causam um certo impacto ( ) naquele que está ouvindo ( ) e é claro ( ) permitem com que a música ela se torne mais prazerosa de ser ouvida ( ) na medida em que surpreende porque eleva o espírito ( ) com essas surpresas que ela causa em nós.*

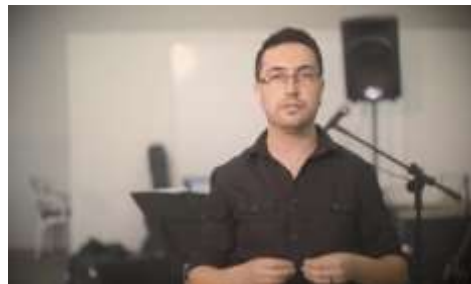


Figura 58 – Depoimento Adriano Geraldo



*(...) o silêncio da plateia também contribuiu para::: com a (...) música (...) as pausas dos nossos instrumentos com o silêncio da-da plateia contribuíram pra que a intensidade ficasse melhor na música.*

Figura 59 – Depoimento Letícia Costa

São vários os efeitos que vão sendo produzidos no outro pela reação aos efeitos de sentidos produzidos pela materialidade da música, atingindo-os e construindo outros significados a cada nota, a cada frase melódica, a cada harmonia, a cada expressão, a cada sentimento.

Enfim, o sujeito na posição-sujeito intérprete é capaz de interpretar e executar (dizer e não dizer) o que o compositor escreveu por meio da sua possibilidade de execução: dom musical, técnica, estudos, genética, memória institucionalizada e também na memória constitutiva. Ele é um sujeito intérprete, portanto um mediador que produz gestos de interpretação entre o compositor e o público, a partir de sua posição sujeito que, ao mesmo tempo, reproduz mas também, ao reproduzir, pode deslocar sentidos em sua execução.

## 5.5 O Sujeito Público na posição-sujeito ouvinte

Ao observarmos o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, podemos destacar que é a posição mais subordinada dentre as outras, presentes nesta situação, entretanto é um dos

sujeitos nas posições mais admiráveis nesta dissertação, uma posição que podemos nomear de *homene silere* (homem em silêncio). Este sujeito público está posicionado num local privilegiado, perante a situação. É um sujeito que mesmo em silêncio, produz inúmeros sentidos, de modo que é por meio de sua importante posição é que o sujeito da música, na posição-sujeito intérprete, produz os devidos sentidos por meio da sonorização e não sonorização feita pelos instrumentos musicais.

Além de ser o sujeito mais afetado pelas condições histórico-social, ideológica e a formação discursiva, durante uma peça musical, de toda sonorização e não sonorização que chega a seu ouvido, este sujeito traz consigo, o que Orlandi (2007) chama de “relação necessária ao silêncio” (idem, p.53). Segundo a autora, sempre haverá a produção do sentido, de acordo com a posição do sujeito. Nesta situação, observamos o sujeito da música nas suas posições produzindo sentidos, “posição do sujeito do dizer”, enquanto isso, o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, também produz o seu sentido “não dizendo sentidos”. Há todo um processo de “silenciamento” (idem, 2007) neste caso, que ao retomar Orlandi (idem), observamos o funcionamento deste silenciamento presente nesta situação, porém de duas formas: como silêncio constitutivo e como censura. Este sujeito público na posição-sujeito ouvinte, não diz nada, como se o sonorizar do sujeito da música na posição-intérprete apagasse o dizer do sujeito público, para o seu sonorizar, para produzir sentidos, podendo ser compreendido também como apagamento de sentidos para produzir outros sentidos. Conforme esta autora (idem, p.12), é o silêncio funcionando como um “não-dizer”.

A outra forma do silenciamento, (Orlandi, idem), é o “silêncio local” ou a “censura”, que é o proibido dizer em certa conjuntura, ou seja, “a interdição do dizer” (idem, p.74). A censura presente neste sujeito é apresentada como momento que impede o sujeito de dizer, pois se este começasse a falar, ou fizesse qualquer barulho, tiraria o foco do sentido e impediria este sujeito de significar, de modo que a situação, que é afetada pelas condições histórico-sociais, ideológicas e as formações discursivas, mostra que o sujeito público deve estar em silêncio, ou seja, ele está impedido, censurado de produzir sentido por meio de som, porém ele está livre para produzir outros sentidos por meio do não sonorizar. Ou seja, o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, deve encontrar um modo de significar de outra forma. Sendo assim, observamos que no sujeito público, na posição-sujeito ouvinte, está em funcionamento o silêncio, pois segundo Orlandi (idem, p.75), há nele uma “produção do interdito, do proibido” (idem, p.75), ou seja, há nesta situação, segundo a autora, um mecanismo do silêncio, algo que podemos considerar de grande importância para esta dissertação, pois mostra que existem modos de funcionamento relevantes do silêncio que

produzem, entre os sons e silêncios, o que ela chama de “materialidade linguística e histórica, ou seja, discursiva” (idem, p.76), a censura utilizada ou baseada, funcionando como proibição. Diz ela: “proíbem-se certas palavras para proibirem certos sentidos” (idem, idem) e para produzirem outros sentidos. Enfim, toda a relação que se passa nesta situação, entre os sujeitos envolvidos, mostra que o silêncio cria espaços e muitos sentidos, ou seja, é o silêncio presente na situação que produz o que Orlandi (idem), chama de “estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar” (idem, p.86), por meio de outras maneiras.

Há nesta situação diversas produções de sentidos como a das diferentes posições sujeitos, face às diferentes formações discursivas, e localização dos diversos sujeitos em posições diferentes e, de acordo com as posições uma forma de interpretar, de significar, de se expressar, enfim, um processo que se passando pela interpelação pelas condições histórico-sociais, ideológicas e formações discursivas, para a escrita musical, para a interpretação chegando ao silenciamento.

Importante ressaltar que os diferentes modos de constituição dos sujeitos: da música e sujeito público nas posições-sujeito: compositor, intérprete e ouvinte podem, durante a execução de uma peça, desempenhar outras posições, inclusive o sujeito público, caso seja convidado ou esteja possibilitado de produzir outros sentidos. É importante ressaltar que esta possibilidade depende da situação e dos sentidos. Na situação do exemplo acima, o que observamos é que o sujeito da música, nas posições-sujeito intérprete, pode e deve estar na posição-sujeito ouvinte. O sujeito público, no esquema ilustrativo, está apenas na posição-sujeito ouvinte, enfim há a partir da ideia de dispersão apresentada por Foucault (1997), que ao retomá-lo, observamos que podem existir “diversos status, nos diversos lugares, nas diversas posições que o sujeito pode ocupar ou receber quando exerce um discurso, na descontinuidade dos planos de onde fala” (FOUCAULT, 1997, p. 61).

### **5.5.1 O sujeito público nas peças: 4'33”de John Cage e Pela falta de Ti**

Ao observarmos o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, na peça 4'33” de John Cage e Pela falta de Ti de minha autoria, podemos observar que o sujeito mesmo em silêncio, produz inúmeros sentidos, afetado também, pelas condições histórico-social, ideológica e

formação discursiva, durante uma peça musical, de toda sonorização e não sonorização que chega em seu ouvido.

Quando convidei os sujeitos públicos para fazerem parte de minha pesquisa, não informei que se trataria de uma peça apenas com pausas e também de uma peça de minha autoria. Tratando-se da peça *4'33''*, escolhi-a com o objetivo de deslocar a conjuntura histórico-social, ideológica e discursiva dos sujeitos, sendo assim, constatamos que estes sujeitos foram atingidos por outros sentidos em funcionamento em outros lugares.

A interpretação feita por mim, na posição-sujeito intérprete produziu vários significados no sujeito público na posição-sujeito ouvinte. O efeito de sentido produzido por John Cage foi a de mostrar que há outros sons além do som do instrumento, e assim, textualizou sua composição que, ao ser interpretada, produziu o devido sentido.



Figura 60 – Depoimento Eliézer Cardoso

Este sujeito, ao depor, mostra que foi atingido por outros sons, que John Cage ao produzir o apagamento do som do piano, fez com que outros sons produzissem sentidos e afetassem o sujeito ouvinte no momento da execução da peça *4'33''*. Conforme o depoimento abaixo:

(...) *“Nesse ambiente a gente, pode, notar movimento de:: carro, pessoas conversando  
( ) movimento das árvores com o::: o vento passando(...). (Eliézer Cardoso)*

Segundo o depoimento, se não houvesse o apagamento do som do piano, não haveria possibilidades de ouvir os outros sons que estão por toda parte e que apagam o funcionamento do texto, neste discurso musical. Segundo o depoimento, o apagamento provoca o que o sujeito público na posição-sujeito ouvinte chama de *“outras sensações”*. Ou seja, outros sentidos.

*A gente ouve ( ) sente aquilo, mas não nota que aquilo realmente tá fazendo uma diferença, na execução da música. E John Cage( ) é::: deu um grande exemplo mostrando com essa, (com essa) peça que ele escreveu, faz com que a gente “refrita” sobre esse silêncio, ou seja, o SOM que tem no ambiente, que a gente não presta atenção quando a música está sendo executada. (ELIÉZER CARDOSO)*

Enfim, neste discurso musical, podemos perceber os efeitos de sentidos produzidos pela composição de John Cage, ao valorizar o silêncio, este que dizia que os sons do ambiente podem representar uma música muito mais interessante em referência àquela que poderiam escutar num concerto. O silêncio e o seu funcionamento na peça 4'33” produz o efeito de deixar “dizer” outros dizeres para que haja outras produções de sentidos.

Além da produção de sentidos com que o silêncio da peça atinge o sujeito público, a sua própria posição produz sentidos “não dizendo” (ORLANDI, 2007), que podemos observar em ambas peças musicais presente no corpus desta dissertação. Na obra 4'33” podemos observar por meio de recortes do documentário, sinais de formulações feitas pelos sujeitos:



Figura 61 – Sujeitos público posição-sujeito ouvintes peça 4'33” de John Cage

Como também, podemos observar nos recortes durante a execução da peça Pela Falta de Ti:



Figura 62 – Sujeitos público posição-sujeito ouvintes peça Pela falta de Ti

O próprio silenciamento (Orlandi, 2007), por meio de suas formas, o constitutivo e a censura produzem sentidos que atingem a posição- sujeito ouvinte e refletem no sujeito em sua posição-sujeito intérprete.

Podemos observar que em ambos recortes, o sujeito público não diz nada durante as execuções. A atitude do sujeito público na peça 4'33", demonstra que o silêncio do instrumento causa inquietação, uma sensação de estranhamento, de expectativa do que pode acontecer, e possibilita um momento de contemplação e reflexão, conforme o depoimento abaixo:



*Foi e-xe-cutado aqui ( ) é uma peça, apenas com pausas ( ) mostrou o silêncio:::ge-rando mui-tos significados( ) como a contemplação, é:::(flexão) ( ) a expectativa do que vai-acontecer ( ) e ao mesmo tempo::: valorização do silêncio.*

Figura 63 - Depoimento Helger Renato Junho de Luna

*Refreti muito sobre a peça (que) estava sendo executada (...) (Eliézer Cardoso)*

Estes efeitos de sentido são produzidos em decorrência do silenciamento do sujeito na posição-sujeito ouvinte, este que soube “respeitar/ouvir” o silêncio na censura e o momento da execução. Respeitar tem, aqui, o sentido de compreender.

### 5.5.2 O Sujeito público e outros sentidos

Na peça Pela Falta de Ti, podemos observar muitos funcionamentos da materialidade musical atingindo o sujeito público, efeito este que reflete no sujeito na posição-sujeito intérprete. Retomando Orlandi (idem), observamos que há, no silenciamento, o “*silêncio local*” ou a “*censura*”, que é o proibido dizer em certa conjuntura, ou seja, “*a interdição do dizer*” (idem, p.74). Podemos considerar que na conjuntura: “*Execução musical*”, há

condições histórico-social e ideológica em funcionamento. Conforme já mencionado, numa execução musical, como nas peças: “Pela falta de Ti” e “4’33””, durante o momento em que o sujeito na posição sujeito intérprete executa a peça, o sujeito na posição-sujeito ouvinte deve se colocar na sua posição, ou seja: ouvir. A própria *situação*, censura o sujeito público na posição-sujeito ouvinte impedindo-o de dizer, falar, enfim, fazer qualquer barulho que tire o foco do sujeito da música na posição-sujeito intérprete, a sua interpretação, observação do sonozar e não sonozar que o instrumento produzirá.

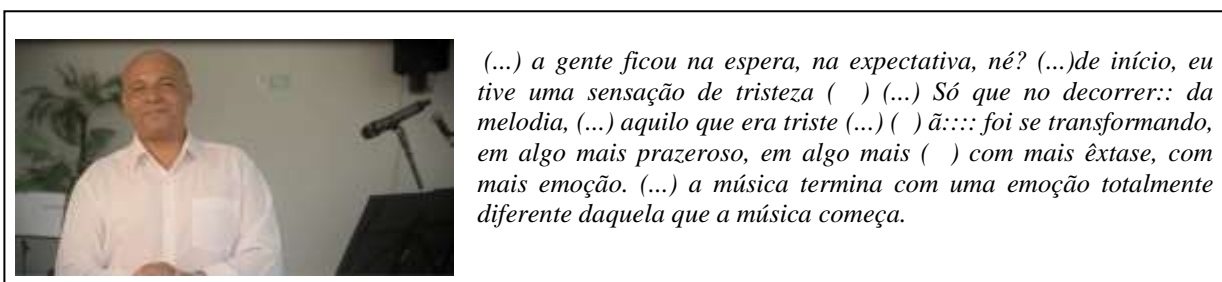


Figura 64 – Depoimento Eliézer Cardoso

Por meio deste depoimento, observamos que na posição-sujeito ouvinte, durante a execução, o silêncio está em funcionamento nele, atravessa-o e esta produção do interdito, do proibido, conforme Orlandi, (idem), produz vários sentidos, como a expectativa, a sensação de tristeza, de alegria, emoção, sentidos que seriam outros se não houvesse o *silenciamento* do sujeito público na posição sujeito-ouvinte. Além de produzir vários sentidos como expectativa, observação, análise, apreciação da combinação da materialidade deste discurso musical, o *silenciamento* do sujeito público na posição-sujeito ouvinte estará disposto a ser atingido por várias outras produções de sentido. Podemos observar por meio dos recortes em depoimentos do documentário:

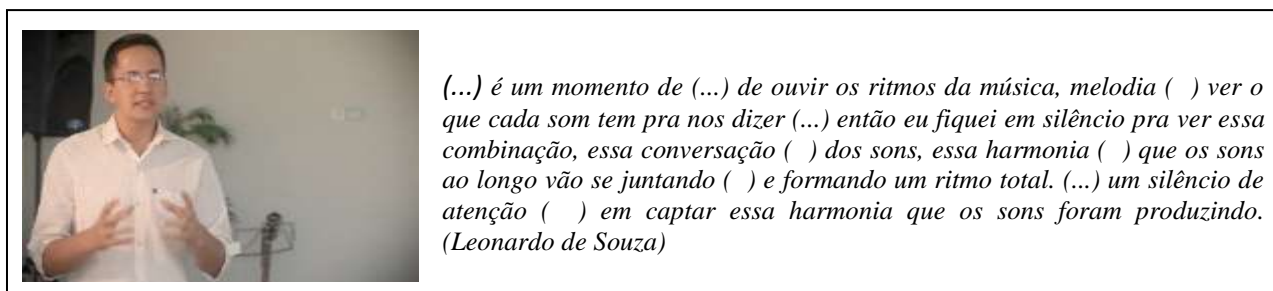


Figura 65 - Depoimento Leonardo de Souza

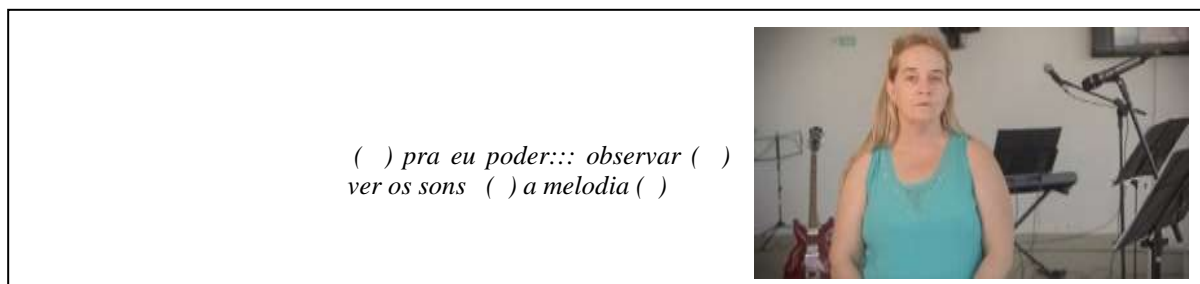


Figura 66 - Depoimento Cleide Aparecida Mendes Paulino

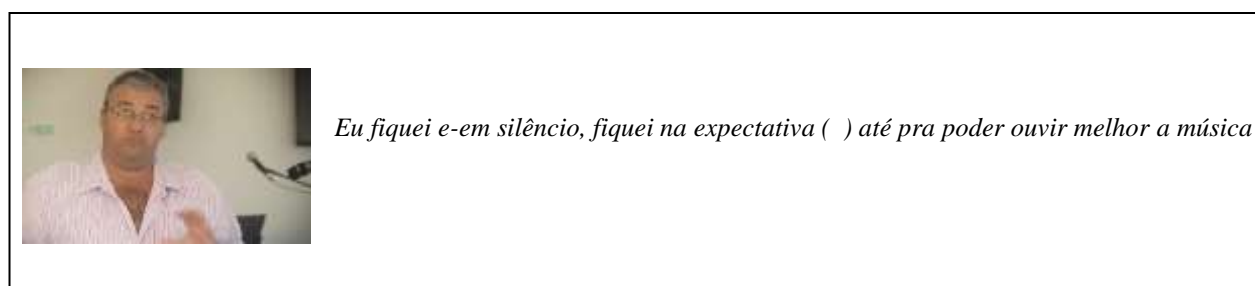


Figura 67 – Depoimento de Vanderlan Paulino

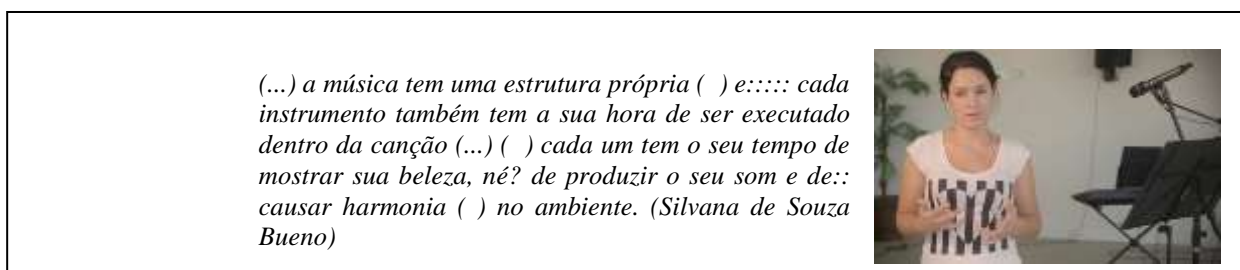


Figura 68 – Depoimento de Silvana de Souza Bueno

Enfim, toda a relação que se passa nesta situação, entre os sujeitos envolvidos, mostra que o silêncio cria espaços e muitos sentidos, ou seja, é o silêncio presente na composição que produz o que Orlandi (idem, p.86), chama de “estado significativo para que o sujeito se inscreva no processo de significação, mesmo na censura, fazendo significar”, por meio de outras maneiras.



## **VI- OS EFEITOS DA REFLEXIVIDADE NA MÚSICA**

Com base nos estudos da linguista francesa Jaqueline Authier-Revuz, num diálogo com Orlandi e outros estudiosos, discorrerei neste capítulo, sobre a “reflexividade”. Num primeiro momento conceituando a reflexividade e num segundo momento, observando o seu funcionamento na materialidade do discurso musical, entre os sujeitos da música e os sujeitos ouvintes.

### **6.1- O dizer sobre o dizer – Reflexividade e Modalização Autonímica**

Podemos observar que a reflexividade se manifesta de múltiplas formas e uma de suas formas é a que mostra a linguagem que retorna sobre si mesma.

Este processo acontece quando o sujeito “falante” não está certo do sentido que quer dar a um dizer qualquer, e assim, produz um autocomentário de seu próprio dizer, a fim de explicitar o que queria realmente dizer contra possíveis interpretações não desejáveis. É um dizer sobre o dizer que vai assegurar o sentido pretendido pelo sujeito falante.

Como na expressão: “o que estou te falando sobre música, não sei se poderia chamar de música realmente...” Temos um exemplo reflexividade, pois ao mesmo tempo em que o sujeito fala de música, ele faz uma ressalva sobre o que poderia ser chamado de música, a fim de explicar o sentido pretendido. Usando outro exemplo, no trecho, “quando falo da palavra amor, se é o que você está entendendo bem o que eu estou dizendo, tem muitos sentidos...” a expressão “Se é o que você está entendendo bem o que estou dizendo” é a reflexividade.

Podemos concebê-la como um laço que a língua dá sobre si mesma. É como se houvesse uma pressão de tudo o que existe a ser dito numa certa conjuntura e que poderia ser dito de outra forma melhor. Essa pressão faz com que a linguagem se volte sobre si mesma, para desmanchar a possibilidade de um equívoco.

A reflexividade, segundo Kogama & Witzel, (2013), provoca um pensamento na questão da ordem da língua, da história e da subjetividade através de um voltar-se para o pensamento para a história por meio da própria língua.

Para Authier-Revuz, (1998, p.30), acontece um desdobramento do dizer que se volta para si mesmo levando o sujeito a retornar sobre seu dizer, numa tentativa de eliminar ambiguidades do discurso.

Para Kogama & Witzel, (idem), uma das características da reflexividade é “formular uma proposição que visa não somente corrigir/ajustar o dizer, mas também a destacar o que o dizer representa para o próprio sujeito do enunciado” (idem, p.72)

Este autor ainda coloca que as frases interrompidas, silêncios, hesitações, busca por outras palavras, verbos que denotam incertezas e dúvidas, são formas de se designar a reflexividade. É importante ressaltar que através deste processo da reflexividade, são produzidos outros efeitos de sentido.

Enfim, todo sujeito na construção de seu discurso, produz reflexividades, ou podemos chamar de “*retomadas do seu dizer*”. Este efeito de reflexividade pode acontecer em qualquer discurso, inclusive no discurso musical, como veremos agora.

## **6.2 A Reflexividade, ou a Modalização Autônômica na Música**

Proponho neste tópico analisar as formas de modalização reflexivas autônômica realizadas por meio do desdobramento musical justificado por Authier-Revuz (1998) de “figuras do bem dizer”. E se tratando de utilizar a reflexividade autônômica na música, deslocaremos o termo “figuras do bem dizer” para pausas musicais ou figuras de silêncio.

Às linhas melódicas, ao acompanhamento harmônico e rítmico compete várias formas de sonorização que, entre tais sonoridades, são inseridas, como as pausas, ou seja, figuras do bem dizer para ajudar na compreensão de tais sonorizações.

A reflexividade autônômica no discurso musical merece uma atenção especial. Este processo se passa através de uma restauração imaginária da materialidade da música. É muito presente o “eco” que possibilita outros dizeres quando voltarmos para o próprio som através do uso das “figuras do bem dizer”, ou seja, das pausas.

A linguagem musical, através de seu funcionamento particular, constitui em seus dizeres e não dizeres muitas voltas reflexivas que produzem sentidos. Devemos observar que este fator tem a ver com a constituição sujeito, suas posições e com a sua relação com a linguagem musical. Enfim, toda volta reflexiva coloca o sujeito a voltar-se para a própria música.

Partindo de Authier-Revuz (1998), observaremos que a reflexividade autonímica produz aquilo que é, reflexivamente, mostrado, indicado ou apresentado. E para que este processo aconteça no discurso musical, consideramos que é necessário uma volta através destes elementos, denominados de pausas ou figuras musicais.

A pausa musical, segundo a análise que procuramos fazer, nos mostra que é a materialidade responsável em fazer o sujeito voltar-se para a própria música, para concebê-la como ela é e ao mesmo tempo para oportunizar novos significados, novos sons, novos sentidos. A pausa e as suas características de não sonorizar, mostram que sempre haverá mais música além do som que podemos ouvir. Os sentidos são outros, a música executada “no já aí” sempre será inédita, e esta volta reflexiva representada pela pausa musical, mostra que o silêncio é o lugar do possível, do “a mais” (E. Orlandi, 1992). Podemos considerá-lo ainda como o contrário do saturado. Enfim, a pausa numa música possibilita outros dizeres, outros sentidos, aquilo que não está, faz-se sentir na música.

Observemos as figuras do bem dizer (pausas musicais) nos recortes abaixo feitos nos corpus desta dissertação. Primeiramente analisemos as pausas na peça 4’33” de John Cage:



Figura 69 – Recorte da peça 4’33” (John Cage) minha de minha transcrição.

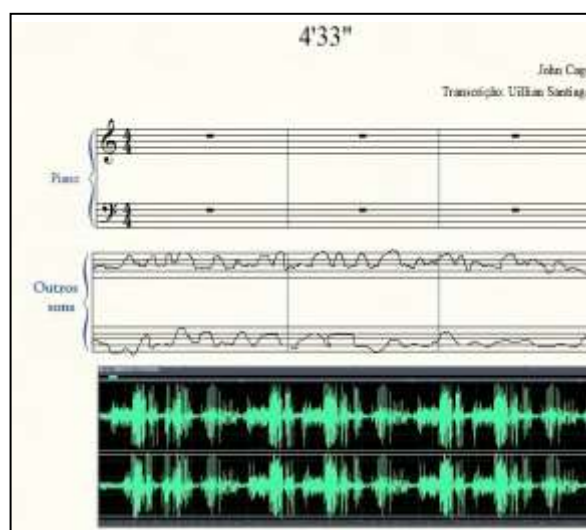


Figura 70 – Recorte da peça 4’33” (John Cage) transcrição após a textualização da materialidade ambiente

Podemos observar que a representação feita por pausas musicais, temporariamente, possibilita outras formulações através de outros sons que serão produzidos durante os 4’33”. Este sujeito da música, quis mostrar que durante qualquer execução musical, sempre haverá

mais sons do que os sons dos instrumentos presentes na música, porém, para que se possa ouvir os sons que estão em uma segunda estância durante a execução musical, se faz necessário uma pausa, a reflexividade autonímica. Estas estruturas “figuras do bem dizer” funcionam pontualmente numa linearidade na qual o sujeito na posição-sujeito ouvinte vai sempre ouvir novos sons e estes sons produzirão novos sentidos, sempre inaugurais, apontando, assim, para a não-linearidade.

Retomando o exemplo experimental, podemos observar que a execução feita “por mim” no coreto municipal, em São Sebastião da Bela Vista, produziu uma reflexividade autonímica nos sujeitos na posição-sujeitos ouvintes, estes que ao comentarem, explicitaram os efeitos que esta experiência produziu.

*“O significado da obra a qual foi apresentada nesse momento, é:: é uma execução que o intérprete não TEM nenhum domínio sobre a música” (Cristiano Meireles).*

Poderia afirmar que nem o sujeito na posição-sujeito intérprete e nem sujeito na posição-sujeito ouvinte. Pois a textualidade produzida pelo sujeito na posição-compositor valorizou os outros sentidos que são produzidos durante uma peça musical e, assim, compôs esta peça para mostrar quão importante são as “figuras do bem dizer”, pois possibilitam a reflexividade autonímica na própria peça musical.

Observamos que a formulação do sujeito na posição-sujeito compositor teve sucesso, que o próprio sujeito relata no seu depoimento:

*“O significado desta obra, mostra que música, ela não é apenas pra se apreciar, mas também, para relatar uma visão particular, sobre uma (realiza) uma realidade tangível, aos pensamentos do compositor” (Franciele G. de Oliveira).*

Os sujeitos na posição-sujeitos ouvintes, ao passarem pela reflexividade autonímica, entenderam a formulação do sujeito compositor e observaram o funcionamento de “outros dizeres”, como o som do ambiente, o som de carros, de pessoas conversando, enfim, estes não tiveram controle sobre os sons que iam surgindo e produzindo novos efeitos.

*“ Um exemplo de som a qual foi inserido, nesta música, é o:: o canto de um pássaro, é:: o movimento de um veículo passando por perto (...) o som das árvores, com o vento que está passando (Cristiano Meireles).*

Podemos considerar que as “figuras do bem dizer” possibilitam a reflexividade no discurso musical, e por meio dos desdobramentos feitos na própria música, possibilitam

outros dizeres. Se estivéssemos analisando outra peça musical, obviamente não presenciáramos os sons do ambiente na intensidade que chegaram até os ouvidos dos sujeitos ouvintes.

*“A gente consegue observar os sons da rua, choro de criança, os pássaros cantando, coisa que às vezes, a gente não consegue observar, quando tem um instrumento tocando, vozes. O silêncio, ele tem um grande significado na música também”. (Franciele G. de Oliveira).*

Há um encontro de sucesso realizado no momento da execução, o não dizer do instrumento com o dizer produzido pelo ambiente materializado nas “figuras do bem dizer” que na verdade são pausas, que “bem dizem” por remeterem a outros sentidos. E com isso há uma resposta do sujeito na posição-sujeito ouvinte, uma confirmação plena de todo ineditismo realizado e produzido por novos sons a partir de sua retomada, a partir da reflexividade autonímica.

*(...) sempre haverá mais som ( ) do que::: a execução dos instrumentos presentes ( ) aqui (num num) nesse ambiente a gente, pode, notar movimento de:: carro, pessoas conversando ( ) movimento das árvores com o::: o vento passando ( ) e é bem interessante isso porque, ela foi executada aqui nesse local e a gente observou isso e se tivesse sendo executada em outro lugar, em outra região, ou num ambiente mesmo fechado, que “ce” vê pessoas levantando, saindo, querendo ou não ali o barulho de uma folha, o mover de uma cadeira, isso pro-vo-ca outras sensações, que, muitas vezes a gente não não percebe quando tá tocando a música, não percebe no sentido da consciência, não tem aquele som. A gente ouve ( ) sente aquilo, mas não nota que aquilo realmente tá fazendo uma diferença, na execução da música. E John Cage( ) é::: deu um grande exemplo mostrando com essa, (com essa) peça que ele escreveu, faz com que a gente “refrita” sobre esse silêncio, ou seja, o SOM que tem no ambiente, que a gente não presta atenção quando a música está sendo executada. Então foi muito bacana, a execução dessa música. (Eliézer Cardoso).*

As pausas nesta composição mostram como o som ambiente constrói novos sentidos no local da execução e que independentemente do local, aberto ou fechado, com um grande público ou não, sempre haverá outros sons e através deste exemplo, fica provado isso. Porém, só é possível, com a utilização destes elementos os quais possibilitam um desdobramento do dizer ou não dizer voltados para si. Sua reflexividade musical: as pausas, no caso em que nos debruçamos em nossa análise.

Vamos analisar na peça “Pela falta de Ti” a utilização destes elementos e através dos comentários dos sujeitos na posição-sujeito ouvintes, e posição-sujeito intérpretes, como evidencia do funcionamento da reflexividade autonímica através das “figuras do bem dizer” que foram inseridas. Retomemos um exemplo:

The image shows a musical score for five instruments: Flute, Guitar, Piano, Violin, and Cajon. The score is annotated with blue arrows pointing to specific notes and phrases. Above the Flute staff, a bracket labeled "Pausas de Semibreve" spans four measures, with arrows pointing to the notes. A blue oval highlights a phrase in the Flute staff, labeled "Frase com colcheias". Above the Guitar staff, a bracket labeled "P.S." spans five measures, with arrows pointing to the notes. A blue oval highlights a phrase in the Piano staff, labeled "Frase com colcheias". Another blue oval highlights a phrase in the Piano staff, labeled "Frase com semibreve e com mínimas". Blue arrows also point to notes in the Violin and Cajon staves.

Figura 71 - Recorte da Música Pela Falta de Ti

A música “Pela falta de Ti”, como já mencionada, é de minha autoria. Se formos analisá-la como foi composta pela primeira vez, observaremos que não compete a quantidade de pausas, ou seja, de “figuras do bem dizer”.

Eu objetivei readaptá-la e inserir um grande número de pausas, visto que, utilizando estas pausas, intencionalmente, haveria a produção de outros sentidos no sujeito ouvinte e no próprio sujeito intérprete. Ambos se desdobrariam sobre o próprio dizer da música, observando com mais ênfase as linhas melódicas de cada instrumento, possibilitando a produção de novos sentidos.

*(...) o público ( ) que:: estava assistindo ( ) a apresentação ( ) é::: como que eles:: é sentiram a intensidade da música ( ) a medida que foram perc-percebendo as pausas (...) as pausas que houveram, surpreenderam hum:: aqueles que estavam ouvindo ( ) né:: os nossos ouvintes (...) as pausas no decorrer da execução da música ela permite ( ) que:: a-a música sofre intensidades maiores ou menores ( ) né? Causam um certo impacto ( ) naquele que está ouvindo ( ) e é claro ( ) permitem com que a música ela se torne mais prazerosa de ser ouvida ( ) na medida em que surpreende porque eleva o espírito ( ) com essas surpresas que ela causa em nós. (Adriano Geraldo)*

Todo este sentido produzido e percebido ocorre devido ao uso da pausa e da ação da reflexividade autonímica na música. Todo efeito produzido nos sujeitos ouvintes e sujeito intérprete são decorrentes da inserção de pausas.

Observemos que o sujeito na posição-sujeito intérprete, este que estava executando o “cajón” valoriza a inserção de pausas na música, pois, segundo ele,

*“ (...) a pausa tem um papel muito importante na música ( ) eu mesmo só entrei no final dela e isso contribuiu pra que:: a música fosse crescendo (que) ela fosse evoluindo, começando pelo piano que ela foi ficando lenta assim entrando os outros instrumentos evoluindo ela deixando ela mais (...) intensa. (Leonardo Openheimer).*

As pausas que foram inseridas experimentalmente, por mim, além de produzir este “retorno sobre a própria música”, sobre o próprio som, foram em linhas diferentes, permitindo que cada instrumento fosse mais valorizado, que o seu som fosse realmente “apreciado” durante a execução.

*Eu percebi ( ) que::: no decorrer da música ( ) ela::: tem mui-muitas pausas ( ) para todos os instrumentos ( ) isso é muito importante na música ( ) porque::: cada instrumento tem o seu tempo de tocar ( ) então assim ( ) cada instrumento completa o outro ( ) então as pausas na música tem uma importância muito grande tem um significado grande porque ela vai enriquecer a música cada instrumento tem o seu tempo (...) (Letícia Costa)*

O sujeito na posição-sujeito ouvinte pode, através deste retorno sobre a música, sobre o som, apreciar a música de acordo com a formulação do sujeito compositor. É certo que outros sentidos não puderam ser evitados, mas acredito que houve um grande aproveitamento dos sujeitos ouvintes.

Retomando Kogama & Witzel, (idem), uma das características da reflexividade é “formular uma proposição que visa não somente corrigir/ajustar o dizer, mas também a destacar o que o dizer representa para o próprio sujeito do enunciado”(p.72), e para o sujeito público, o qual nesta análise do discurso musical com a inserção destas pausas, se volta para a própria música, nunca deixando-se perder por outros caminhos, ou seja, dispersar, perder o “foco”. O comentário abaixo, conclui e comprova a reflexividade autonímica através da materialidade da música.

*(...) com essas inserção de pausas, a gente cons::: cons:: eu consegui perceber melhor ( ) qual era a melodia principal ( ) e com isso ( ) trazer uma ideia completa do arranjo (....) é importante porque sem estas pausas da música você não tem uma ideia legal do arranjo ( ) e precisa das pausas pra você, causar essa sensação (que) se for direto a música do começo ao fim vocês não tem no altos e baixo você tem aquela coisa ( ) (uníssona) e ce acaba até tirando a sua::: a-ten-ção pra música ( ) cê perde a atenção ce perde o foco já fica enjoativo ( ) mas quando ela entra pausa sai a pausa entra instrumento sai outro ( ) nossa, é outra coisa, aí que valoriza realmente o arranjo e a gente compreende ( ) por inteiro o valor da música. (Eliézer Cardoso).*

Todo o efeito da reflexividade autonímica se passa através do discurso musical e do texto numa formulação do sujeito compositor dando corpo aos sentidos através do voltar-se pra a própria peça musical. Podemos observar, através destes dois exemplos que o sujeito intérprete e sujeito ouvinte não têm domínios sobre os sentidos produzidos através do ineditismo durante cada execução musical.

Enfim, a reflexividade autonímica é um efeito utilizado pelo compositor para evitar a dispersão total de sentidos, propondo através da sua materialidade um domínio sobre a sua formulação primeira.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação assumiu, como objetivo, analisar a música e o seu funcionamento, utilizando como procedimento, dispositivos teóricos da Análise de Discurso, destacando assim, a noção de silêncio e de reflexividade como elementos cruciais para a compreensão do funcionamento da materialidade da música e dos efeitos de sentido que produz no sujeito.

Para tal, esta análise apoiou-se nos processos de textualização da materialidade da música: sons e silêncio em textos, propriamente ditos, partituras musicais de algumas peças musicais, sobretudo *4'33"* de John Cage e *Pela falta de Ti* de minha autoria. Ambas peças contribuíram com o resultado satisfatório do estudo que, a partir deste corpus com elementos teóricos-conceituais (HENRY, 1997 *apud* PECHEUX), e elementos conceituais-experimental (idem, idem) caracterizaram as etapas do trabalho e forneceram ótimos resultados comprovados pelos depoimentos dos sujeitos da música e sujeitos público mostrado por meio da exibição e produção de um documentário e recortes do mesmo.

Em primeiro lugar mostramos que há um funcionamento no discurso musical que produz sentidos, conforme se pode analisar nos depoimentos, por meio da materialidade da música: som e silêncio que atingem os sujeitos da música e sujeitos público, produzindo muitos efeitos de sentidos, tais como: Tristeza, Emoção, Expectativa, Êxtase, Alegria, Dúvidas, Beleza, Completude, Respeito, Atenção, Variações de intensidade, Completude, Impacto, Elevação do espírito, Surpresa, atenção ao arranjo, dentre outros. Foi possível concluir que há um funcionamento da materialidade da música no discurso musical que produz sentido, por meio do funcionamento das pausas, tal como podemos apreender na teoria exposta em *As Formas de silêncio no movimento de sentidos* de Eni Orlandi e das “*figuras do bem dizer*” atribuídas a base Teórica da Reflexividade (E. Benveniste, J. Authier Revuz, J.Rey Debove e outros). As contribuições de Wisnik foram fundamentais, mostrando que o silêncio e as suas várias formas, como a pausa, é de grande importância para a existência do próprio som enquanto materialidade da música na produção de sentidos, funcionando antes, entre e depois do som possibilitando a sua produção de sentidos por ter a possibilidade de atravessar o som.

Também foi mostrado o funcionamento do texto da música, constituído por vários elementos da escrita musical, cuja materialidade da música foi textualizada pelo sujeito da música na posição-sujeito compositor. As pautas, as pausas, o som e o silêncio de cada

instrumento, enfim, símbolos, e demais elementos, das peças 4'33" e Pela falta de Ti, por meio de sua particularidade e funcionamento que foram interpretadas pelos sujeitos da música na posição-sujeito intérpretes. Entretanto, o real significado da música, dependeu da constituição destes sujeitos, de suas posições e situação, de modo que todo efeito de sentido do discurso musical, atingiu o resultado esperado, pois os sujeitos do corpus experimental foram constituídos como sujeitos (da música e público), cujas posições resultaram da inscrição em formações discursivas (que são a projeção, no discurso, das formações ideológicas), constituídos como sujeito da música na posição-sujeito compositor ou intérprete, compondo, interpretando, sonorizando e introduzindo pausas no texto musical, e o sujeito público na posição-sujeito ouvinte, permitindo assim, que a execução produzisse efeitos de sentidos específicos, diferenciados.

Conforme o documentário, “eu”, que fui constituído como sujeito da música, na posição sujeito-compositor, fiz readaptações na minha música “Pela falta de Ti”, inserindo inúmeras pausas, com base nos estudos de Orlandi (1997), “As formas do Silêncio, no movimento dos sentidos”, utilizando as concepções de Silêncio como: Fundante e Silenciamento (idem), possibilitando a compreensão do funcionamento da materialidade da música: Silêncio – materializado em textos: pausas, que possibilitaram a produção de outros sentidos, a ponto de que o sonorizar e não-sonorizar dos instrumentos musicais produziram outros sentidos nos sujeitos (da música e público). Já com base na “Reflexividade” de Jaqueline Authier-Revuz (1998), constatamos que os efeitos da reflexividade na música ocorreram possibilitando, a partir do “sonorizar sobre o sonorizar”, uma apreciação mais relevante, uma valorização das pausas como “figuras do bem dizer”; tanto pelo sujeito da música (intérprete) em compreender outros sentidos, em refletir, respeitar, em aguardar o seu momento de executar, de acordo com o “silenciamento, censura” das composições e também, do sujeito público, assujeitado, censurado, tendo que aguardar o momento do aplauso, do levantar, enfim da constituição do sentido ao produzir outros sentidos. Podemos observar que nas duas peças foi observado o funcionamento dos efeitos da reflexividade na música. Principalmente na peça 4'33" de John Cage, que funcionou efetivamente como um contraponto suscitador de sentidos musicais múltiplos: a música que, com a pausa, forma do silêncio, retornou sobre si, não coincidindo consigo mesma e produzindo uma pluralidade de efeitos.

Destaco que não há sentido sem interpretação (E. Orlandi, 2007) e todo o funcionamento da materialidade musical, enfim, todo sentido da música, é uma interpretação do sujeito na relação silêncio-incompletude-interpretação.

Apesar de algumas limitações, o presente estudo apresenta resultados cujo domínio pode conduzir-nos a outras reflexões acerca do discurso musical permitindo compreender o funcionamento da materialidade da música: sons e pausas, e os efeitos da reflexividade na música, que podem conduzir-nos a futuras investigações.

Por fim, este estudo constituiu apenas um contributo para o conhecimento do funcionamento da materialidade da música: entre sons e silêncio, frente a subjetivação do compositor, intérprete e ouvintes em sujeitos da música e do público e os efeitos da Reflexividade. Dada à importância do tema considera-se que muito há ainda que percorrer no campo da investigação nesta área sendo, portanto, um campo fértil de trabalho para outras pesquisas e outros sujeitos pesquisadores.

## REFERÊNCIAS

- AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas: as não-coincidências do dizer**. Campinas: Unicamp, 1998.
- BADIOU, A.: **Um, Dois, Três, Quatro, e Também Zero**. In **Para Uma Nova Teoria do Sujeito** (pp. 95-105). Rio de Janeiro: Relumé-Dumara (1994).
- BENNETT, R.: **Uma Breve História da Música**. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1986.
- Bíblia Sagrada**. (tradução portuguesa da versão francesa dos originais grego, hebraico e aramaico, traduzidos pelos monges Beneditinos de Meredsous (Bélgica). 167ª Edição. Editora Ave Maria – Edição Claretiana 2006. São Paulo-SP.
- BRANDÃO, H. H. N. (1986). **Introdução À Análise Do Discurso**. 5ª edição. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- BRASIL, Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria de Educação Fundamental. **Referencial Curricular Nacional para Educação Infantil**. Brasília: MEC/SEF, v. 3, (1998).
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda: **Miniaurélio Século XXI**; coordenação de edição, Margarida dos Anjos, Marina Baird Ferreira; lexicografia, Margarida dos Anjos... [et al.]. 5ª ed. Ver. Ampliada. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.
- FIORIN, J. L. (1994). **Elementos de Análise do Discurso** (4ª ed.). São Paulo: Contexto.
- ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas, SP: Editora Pontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 525-538 por Wanderson Flor do Nascimento. Referência a um artigo de Otto Friedrich: “France’s Philosopher of Power”, contendo o resumo de uma entrevista com Michel Foucault. *Time*, 118º ano, nº 20, 16 de novembro de 1981, pp. 147-148. Disponível em: <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/silencio.pdf> último acesso:27/03/2014 09h44
- GRIFFITHS, Paul: **A Música Moderna: Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez/ Paul Griffiths**. Tradução: Clóvis Marques, com a colaboração de Silvio Augusto Merhy. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 1998.
- GRIGOLETTO, Evandra: **Do Lugar Social ao Lugar Discursivo: O imbricamento de diferentes posições-sujeito**. In **O discurso de divulgação científica: um espaço intervalar**. Tese de Doutorado PPG Letras/UFRGS, 2005.  
Disponível em:  
<http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/EvandraGrigoletto.pdf>. Último acesso: 05/07/14 10h09
- GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.: **História da Música Ocidental**. Editora Gradiva Publicações, Lisboa-Portugal, 1997.

HELLER, Alberto Andrés: **John Cage e a Poética do silêncio**. Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2008. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/91918/257998.pdf?sequence=1>

Último acesso: 02/04/2012

HENRY, Paul: **A história não existe?** In ORLANDI, Eni Puccinelli (org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. 2ª ed. Campinas, Editora da UNICAMP, 2003, p. 29-55.

INWOOD, M.J . **Dicionário Heidegger / Michael Inwood**. Tradução: Luísa Buarque de Holanda. Revisão Técnica: Márcia Sá Cavalcante Schuback. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2002.

KOGAWA, João & WITZELA, Denise Gabriel. **Constituição do Sujeito Hesitante na Trama do Discurso**. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/signum/article/viewFile/2237-4876.2013v16n59/13193>. Último acesso: 07/06/2014

LACERDA, Osvaldo: **Compendio de Teoria Elementar da Música**. 3ª Edição. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1967.

MANNIS, José Augusto. Abril/junho 2009 – Revista Polêmica, V-8, UERJ  
Disponível em: [http://www.polemica.uerj.br/8\(2\)/cimagem/p8\(2\)\\_1.htm](http://www.polemica.uerj.br/8(2)/cimagem/p8(2)_1.htm) Último Acesso: 04/04/2014 13h18min

MANSANO, Sonia Regina Vargas: **Sujeito, Subjetividade e Modos de Subjetivação na Contemporaneidade**. Revista de Psicologia da UNESP, 8(2). 2009. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/revpsico/index.php/revista/article/viewFile/139/172> último acesso: 02/07/2014 09h28

MARTINEZ, J.L.: **Uma possível teoria semiótica da música (pautada logicamente em Charles Sanders Peirce)**. Cadernos de estudo: análise musical, São Paulo, n. 5, 1993. Disponível em: [http://www.atravez.org.br/ceam\\_5/teoria\\_semiotica.htm](http://www.atravez.org.br/ceam_5/teoria_semiotica.htm) Último acesso: 28/06/2014 09h01

MEDAGLIA, Julio. **Música, maestro!: Do canto gregoriano ao sintetizador** / Julio Medaglia. – São Paulo: Globo, 2008

NIETZSCHE, Friedrich: **Assim Falou Zaratustra. Um Livro Para Todos E Para Ninguém**. 15ª ed. Trad. de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ORLANDI, E. P.: **A Linguagem e Seu Funcionamento**: As Formas do Discurso. 4ª edição. Campinas, SP, Pontes Editores, 1996.

\_\_\_\_\_. **Introdução às Ciências da Linguagem**: Discurso e Textualidade. Campinas, SP, Pontes Editores, 2006.

\_\_\_\_\_. **Interpretação: Autoria, Leitura e Efeitos do Trabalho Simbólico.** 5ª ed. Campinas, SP, Pontes Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. (2004): *Cidade dos Sentidos.* Campinas, SP: Pontes.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos.** Campinas, SP, Pontes Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. **Do Sujeito na História e no Simbólico.** Escritos nº 4. Campinas, SP: publicação do Laboratório de Estudos Urbanos Nudcri/ LABERURB, maio, 1999, p. 17.

\_\_\_\_\_. **Língua e Conhecimento Linguístico: Para uma História das Ideias no Brasil.** São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. Revista Organon. v. 9, n. 23 (1995). **O Texto Em Perspectiva: Texto e Discurso** (Eni Orlandi) Org.: Fernanda Correa Silveira Galli.

\_\_\_\_\_. **A Materialidade do Gesto de Interpretação e o Discurso Eletrônico.** In DIAS, Cristiane: **Formas de Mobilidade no Espaço e-urbano: Sentido e Materialidade Digital** [Online]. Série e-urbano. Vol. 2, 2013, Consultada no Portal Labeurb – disponível em <http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano/> Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB/Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

\_\_\_\_\_. **As Formas do Silêncio no Movimento dos Sentidos.** Campinas, Unicamp, 1997.

PÊCHEUX, M.: **Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio.** Tradução Eni Orlandi. Campinas, SP, Editora da UNICAMP, 1988.

\_\_\_\_\_. Sob o pseudônimo de Thomas Herbert. **Observações Para uma Teoria Geral das Ideologias.** Tradução de Carolina M. R. Zuccolillo, Eni P. Orlandi e José H. Nunes. Rua, nº 1, Campinas, 1995, p. 63 – 89, 1967.

\_\_\_\_\_. **Análise Automática do Discurso (AAD-1969).** In: GADET & HAK (org.). Tradução: **Por Uma Análise Automática do Discurso.** 3ª ed., Trad. De Eni P. Orlandi. Campinas, Editora da Unicamp, 1997.

\_\_\_\_\_. (1975). **Semântica e Discurso: Uma Crítica à Afirmação do Óbvio.** 2ª ed., Campinas, Editora da Unicamp, 1995.

PAHLEN, Kurt: **História Universal da Música.** São Paulo: Melhoramentos, 1963.

SANTAELLA, Lúcia: **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia.** 3.ed. – São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 2005.

SEKEFF, Maria de Lourdes: **Sistema Tonal e Função Poética.** In: SEKEFF, Maria de Lourdes. **Curso e dis-curso do sistema musical.** São Paulo, Annablume, 1996.

SIQUEIRA, Kárpio Márcio de. Revista Rios Eletrônica - Revista Científica da Fasete ano 2 n. 2, Dezembro de 2008 **Linguagem Musical**: Uma Abordagem da Música Sob a Perspectiva Arte-Educativa.

TELES, G. M. **Retórica do Silêncio I**: Teoria e Prática do Texto Literário. 2ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

VEYNE, Paul: **Como se Escreve a História**. Lisboa, Edições 70, 1987.

WISNIK, José Miguel: **O som e o Sentido**. São Paulo, Editora Companhia das Letras, 1989.