Por uma sócio-musicologia ancorada na semiologia da enunciação: uma alternativa para o estudo do acontecimento musical urbano na presente modernidade * [1]

Regina Marcia Simão Santos

Resumo: O objetivo deste artigo é apontar para uma sócio-semiologia em música, na vertente dos estudos de enunciação e análise dos discursos, em resposta a lacunas detectadas nas pesquisas musicológicas. Traz contribuições para a atualização do debate sobre comunicação, ao considerar o funcionamento enunciativo em cada situação concreta de performance, constituído de cena social e cena enunciativa, com dispositivos cotextuais e intertextuais postos em jogo na produção e na recepção, gerando sentidos. Conclui pela benéfica adoção deste enfoque metodológico no estudo do acontecimento musical urbano, superando os limites de uma análise estrutural, com seus recortes teóricos, por outra que considere sentidos inscritos no social.

Abstract: Article proposes a socio-semiology in music, along 'énonciation' studies and discourse analysis lines, responding thus to certain gaps in musicology research. It contributes to the debate on communication, as it considers the enunciative as functioning in each actual performance situation — made up of a social scene and an enunciative scene. Meaning is produced from cotextual and intertextual devices activated in performances production and reception. The adoption of such a methodological approach would be useful for the study of urban musical events, making it possible to overcome the limits of structural analysis and its theoretical demarcations by taking into account those meanings that are social context associated.

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998

[1] Este artigo é uma versão resumida e adaptada de uma parte do referencial teórico trabalhado na tese de doutorado intitulada O Funcionamento Enunciativo de um Acontecimento Musical Urbano e a Geração de Sentido, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ em agosto de 1997. Limita-se, no momento, a apresentar esta "3a. Semiologia", em resposta a lacunas detectadas no percurso dos estudos musicológicos.

UM CAMINHO PERCORRIDO NOS ESTUDOS MUSICOLÓGICOS

Nos estudos em musicologia e na sua sub-área, a etnomusicologia, fala-se de músicas, cada qual definida culturalmente (Herndon & McLeod, 1980) e demandando um estudo específico. Nesta direção, Molino (sd) afirma:

> Não há uma música, mas músicas.
> Não há a música, mas um fato musical.
> Este fato musical é um fato social total [termo de Marcell Mauss] (p.114)

Molino insiste na substituição da "análise da música pela análise do fato musical" (p.140), considerando os momentos desta prática, as variações nas dimensões da produção e da recepção - poiética e estésica (p. 123) - , nas inter-relações entre compositor, executante, regente, receptor, variações incidindo nos gestos, no silêncio. Refere-se à infinita variedade dos "jogos musicais" (p.126), lembrando de Wittgenstain, que fala dos jogos da linguagem.

Na etnomusicologia da segunda metade do século XX, várias teorias de análise musical procuram enfocar a recepção, e Gubernikoff (1993), ao fazer delas uma abordagem crítica, aponta para a dificuldade de se estabelecer um modelo teórico que dê conta da recepção, pois sempre se recai no campo da poiesis e na adoção de elementos apriorísticos. Por sua vez, Gubernikoff (1993) volta-se para a análise de

> como os fundamentos de cada compositor atuam na criação das obras e como as obras se dirigem para a percepção, através da partitura e da interpretação (e não como são ouvidas), quais os níveis intrínsecos e extrínsecos da representação (p.20).

Já na perspectiva semiológica de Delalande (1988-89), o objeto de análise são os traços da configuração como resultados de decisões do produtor e do receptor, que constituem o objeto-música diferentemente, cada qual com seus respectivos recortes de unidades. Deve-se investigar como objeto e condutas se constituem mutuamente (como a música toma sentido): investigar as "articulações paralelas entre planos de pertinência do objeto e condutas-tipo" (Delalande, 1988-89, p.153). Trata-se do objeto material (acústico ou a partitura) e da análise musical estésica através da pertinência da produção de metáforas do espaço sonoro durante escutas sucessivas de uma mesma obra (no caso de Delalande, audições empíricas de obra eletroacústica). Delalande analisa a pertinência das metáforas a partir de técnicas da música eletroacústica e valida-as comparando com as configurações dos eventos na partitura. (Delalande, 1987; Gubernikoff, 1993). Delalande (1993) vai preferir a análise da música a partir do aspecto empírico-sensível, na situação de escuta, ao invés de deter-

se na redução abstrata de uma análise estrutural e gestáltica que, segundo ele, "não traz benefício"(p.181), pois afasta a função comunicativa. A maior restrição à pesquisa de Delalande, à luz do presente estudo, é que ele objetiva a análise do modelo abstrato, a construção de um objeto abstrato, e espera que o ouvinte abstraia do objeto-música todas as particularidades de uma situação de performance (Delalande, 1988-89).

Na linha da nova musicologia, ao invés de abstrair a música da sua situação de performance, Edward Said (1992) aborda a música clássica ocidental na situação de concerto, na sua performance musical moderna. Said centra seu estudo na atividade de dois intérpretes e, dentre suas teses, está a do comprometimento social da música - "sobreposta" e "interdependente de outras atividades" (p.152): "nada é pura musicalidade" (p.121).

Na virada da década 80/90, a nova musicologia vê o produto como sendo recriado pelo consumidor, longe dos enfoques estruturalista e culturalista (este, atento a homologias entre sociedade e música). Solie (1993), uma das representantes da nova musicologia, adverte que a simples inserção da situação de performance e da perspectiva social nos estudos musicológicos não representa avanço: a diferença cultural detectada não faz mais do que justificar (qualificar) outras escutas (a recepção) como marginais, desviantes ante um discurso padrão, dominante, universalista.

Embora se encontre uma orientação musicológica e etnomusicológica favorável ao estudo do fato musical na situação de performance (Blacking,1967; Nketia,1974; Seeger,1980 - entre outros), tais trabalhos são esparços e revelam o uso de elementos apriorísticos ou a tendência aos modelos abstratos. Nos estudos sobre a música urbana na América Latina (Béhague, 1993; Carvalho, 1991) e nos estudos sobre música popular (Lucas, 1992), embora a articulação "texto - contexto" seja ressaltada, a dimensão do contexto da performance continua ausente.

Se ao lado de fatores como a complexidade da notação musical na partitura, a personalidade do intérprete, as condições ambientais (condições acústicas, por exemplo), é colocado o contexto cultural (a tendência de uma época), a investigação deste fator parece receber pouca atenção. Guerchfeld (1991), por exemplo, reconhece estes quatro fatores implicados na interpretação (performance) de uma obra musical e, ao abordar a questão do contexto cultural, exemplifica-a fazendo referência às indicações que acompanham determinada edição de obras para violino que, embora fruto de muita reflexão e de pesquisa estilística, é considerada hoje uma orientação "ultrapassada e até de mau gosto, seja lá o que signifique isso" (p. 57).

Uma sócio-semiologia no estudo da música tem sido considerada pertinente, mas tem sido preterida. No final dos anos 70, Willy de Oliveira já falava da contribuição de uma semiótica sociológica calcada na pragmática para explicar "o fruir do fluir dos acontecimentos musicais" (Oliveira, 1979, p.

11), mas reconhecia que não a desenvolvia. No final dos anos 80, Jean-Jacques Nattiez reitera a importância da investigação sociológica para dar conta da recepção de uma obra, mas conscientemente não pretende desenvolvê-la ao desvendar, por exemplo, o sucesso unânime da obra Répons, de Boulez, por públicos imensos (em Paris, Metz, Londres, Turim, Los Angeles, San Franciso, Chicago, Boston, Nova Iorque) em suas performances nos anos 80 (Nattiez, 1990, p. 05 e 06).

Nos estudos em musicologia e etnomusicologia o debate sobre produção de sentido está vinculado a considerações de ordem psicológica e de autonomia estrutural, ao invés de considerar situação (contexto) de performance e ritual social de enunciação. No encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM -, realizado em João Pessoa em julho de 1995, Béhague diz que pode ser que o discurso sobre música ameace o discurso tradicional, uma vez que "precisa analisar outra coisa que 'música' enquanto partituras, sons ou performances" (Béhague, 1995, p.10). Ele lembra que

> "essa corrente em conceber a música como estrutura pura, ou pelo menos em achar que temos possibilidade de isolá-la como tal, tem sido um tema dominante na musicologia e etnomusicologia moderna" (p. 10).

Ele critica Nattiez, que insiste no nível neutro; critica Meyer (em *Emotion and Meaning*), para quem os elementos estruturais são os que criam emoção ou sentimento; critica a ênfase historicista, segundo a qual o significado depende do reconhecimento do que constitui um estilo, como foi concebido e difundido. Num caso e noutro, nenhuma localização histórica e social de ouvintes ocorre: só são concebidos ouvintes ideais no estudo da comunicação musical.

Nestes anos 90, esta dimensão do contexto social vem ressaltada na fala do musicólogo José Maria Neves, ao afirmar que uma "boa musicologia" deverá dar conta de uma diversidade de aspectos para a compreensão do fato musical:

- investigar como a obra está feita, como é transmitida, como é recebida;
- registrar o comportamento do compositor, do intérprete, do professor, do crítico, do público;
- tratar da prática musical de hoje, com interesse crítico (fazer a sua crônica), exprimindo anseios dos que a produzem e consomem;
- relatar os elementos que circundam a prática musical. (Neves, 1996, p. 133-4)

É dessa mesma diversidade de aspectos que esta pesquisa trata, ao falar do acontecimento musical.

ACONTECIMENTO MUSICAL: UM MARCO CONCEITUAL PARA SE PENSAR A MÚSICA NO COMPLEXO CULTURAL URBANO

O termo acontecimento musical aqui abarca quatro aspectos: (1) música na situação de performance, integrando elementos não "estritamente musicais", como o gesto; (2) a totalidade dada a cada instante por esta sincronicidade de elementos, e que é uma simultaneidade de passado e futuro, memória e implicação (Deleuze, 1974, p.5-6; Meyer, 1989), um "discurso transverso" (Maingueneau, 1993, p. 115); (3) uma certa ocupação do espaço urbano, para a qual contribuem os discursos que circulam na sociedade produzindo este encontro; e (4) os reenvios a diversos universos discursivos, que vão construindo o acontecimento musical. Reenvios, como o do anúncio no jornal à propaganda na TV ou ao out-door; ou o videoclipe que antecipa e faz vender o "show" (com seu som, sua performance); ou o "show" que faz vender o disco (remete ao disco, ao CD); ou a escuta de um disco que remete à performance visual e gestual de intérpretes em apresentações anteriores.

Ao analisar como a obra Répons, de Boulez, foi "deliberadamente organizada de forma a reunir diferentes públicos possíveis", Nattiez (1993) reconhece que a recepção "positiva" desta obra não pode ser atribuída apenas ao que se detecta no exame da partitura. Répons é obra reconhecida nos meios acadêmicos como a que volta a integrar nas estratégias compositivas a preocupação com categorias perceptivas, reinscrevendo o receptor no bojo da atividade composicional, desde que dela foi alijado no período conhecido como da Música Nova, Música Radical, da qual Boulez foi um representante. Ao analisar o sucesso da obra Répons, para conjunto instrumental e computador, nas suas performances em palcos de diversos países nos anos 80, Nattiez reconhece que outras questões devem ser consideradas: um possível esnobismo local, o deslumbramento ante a tecnologia, a cobertura realizada pela mídia, um certo carisma do regente... (p.190). Isto tudo vem compor o que aqui se denomina acontecimento musical urbano na presente modernidade. Este conjunto sugerido por Nattiez vem imbuído da mesma idéia que mobiliza a investigação semiológica da enunciação do acontecimento musical aqui pretendida, para além da partitura.

Acontecimento musical como ritual de enunciação

Um acontecimento musical se inscreve num ritual social genérico de performance cujo funcionamento é atualizado em cada situação concreta de comunicação. Em cada ritual de performance define-se um funcionamento enunciativo: um modo correto de cantar, uma sonoridade ideal, uma forma de estar no acontecimento, uma interação autorizada. Sempre um ritual enunciativo que pode, contudo, ser revertido na situação concreta de

performance: pode produzir uma variação, pode operar por mistura, e com isso, pode gerar sentidos.

Sem procedência distinta, sem referência estável, rubricas se desfazem, instâncias legitimadas se ofuscam, signos se inflacionam, tudo se mistura: um certo nomadismo, ou tendência antropofágica, permeia os acontecimentos urbanos. Com ou sem referência reconhecível, produz-se uma variação no discurso: o jazz no erudito; o rock no funk; o funk no samba; o funk suingado do Ben Jor; o rap que mistura samba, pagode, travalíngua; o movimento mangue de Chico Science que mistura funk, rock, maracatu e ciranda; a música sertaneja que se transforma em "romântica" e urbana; a música instrumental que se instala sobre soluções já convencionadas (ou fazendo delas um novo uso) ou sobre soluções que subvertem cânones estabelecidos. Instabilizam-se pretensos limites entre popular e erudito. Superam-se as polaridades - "passando de uma singularidade à outra, uma e outra são mantidas juntas" (Lyotard, sd, p. 57): é "o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo" (Barbero, 1987, p 204-5), como estratégias expressivas, mas também comunicacionais.

Fatores do ritual e suas instâncias enunciativas

Um acontecimento musical é uma performance sempre única, singular, irrepetível e referida por um ritual de enunciação que tem como fatores: (a) a textualidade do espetáculo (ou contexto espetacular: a transversalidade som e gesto, por exemplo); (b) o agenciamento do programa (seleção e organização seqüencial das peças de um programa); (c) o modo de estar neste acontecimento (a cena social: um tipo de interação, uma forma de socialidade, um efeito local produzido); e (d) os discursos sobre o acontecimento musical.

Contexto espetacular é a ocupação visual e sonora do espaço de performance musical e, de certa forma, já inclui a questão da organização seqüencial das peças de um programa. Entenda-se contexto espetacular como a transversalidade do seu conjunto de enunciação, na sua dinâmica (dita) interna, considerando as possibilidades de intertextualidade que operam no espaço intertextual do espetáculo. Trata-se de uma dinâmica interna ao texto espetacular específico àquela performance, dinâmica tecida na totalidade dada a cada instante por uma sincronicidade de elementos e na memória que se instaura no transcurso deste texto espetacular. Estabelece-se, na produção e na recepção, uma simultaneidade de passado e futuro (memória e implicação) tecida no transcurso do texto espetacular. Contudo, esta memória do transcurso do contexto espetacular remete também a uma relação com outras obras (estatuto das obras com as quais guarda certa identidade) e com performances do mesmo ritual genérico (ou que lhe são estranhas), produzindo uma variação, um exemplar único. Exemplo: há uma textualidade na performance do samba

enredo da Escola de Samba Viradouro, na Avenida dos Desfiles no Rio de Janeiro em 1997, mas essa textualidade (que se dá no transcurso da sincronicidade de seus elementos) não prescinde da referência ao funk como gênero que lhe é exterior e à batida funk incorporada pelo samba daquela escola, naquela ocasião, produzindo uma variação no discurso e adesão do receptor. Portanto, há uma certa tensão no limite *interno / externo* de qualquer funcionamento enunciativo: o contexto espetacular remete a si mesmo (à memória tecida no transcurso de suas ocorrências) e remete a uma memória do ritual genérico.

É disso que Maingueneau (1993) vai tratar, referindo-se ao espaço intertextual do espetáculo, no contexto espetacular. De Marinis (1982) usa o conceito de contexto espetacular (ou aspecto textual do espetáculo) ao desenvolver uma semiótica do teatro. Semelhantemente, Marie Maclean (1988) fala da forma espetacular na narrativa do conto, considerando as estratégias textuais na organização verbal oral ou escrita, como drama ou como leitura privada (internalizada), ou realizada por um contador ou cantador, na relação com o ouvinte.[2]

O acontecimento musical resulta de um trabalho realizado nas diversas instâncias de enunciação: (a) o compositor/o arranjador; (b) o intérprete (instrumental, vocal) / o regente; (c) o "grande orquestrador"[3] - produtor, organizador do acontecimento; (d) o promotor; e (e) o receptor. O receptor é considerado co-produtor nesta circularidade poiesis-estesis, realizando recortes na conduta de recepção. O intérprete é uma instância desta enunciação musical, mas é também receptor do texto deixado pelo compositor.

Texto musical como performance (uma enunciação) e discurso (uma heterogeneidade enunciativa)

Estabelecido assim acontecimento musical como um marco conceitual para se pensar a música no complexo cultural urbano, entenda-se texto musical como a performance musical efetivamente realizada em cada situação concreta de comunicação. Performance que é uma enunciação, uma atualização de

---

[2] Contexto espetacular nada tem a ver com a noção de *espetáculo* em Baudrillard, espetáculo como a *deformação de um real*. Admite-se, contudo, a idéia de *espetacularização* do acontecimento, uma mostração que a mídia faz, construindo o acontecimento antes, durante e depois de sua performance (idéia embutida na definição de acontecimento musical nesta pesquisa).

[3] "Grande orquestrador" é termo criado nesta pesquisa, em paralelo a "grand imagier" e a "meganarrador", designações adotadas nos estudos de cinema por Laffay (precursor da narratologia fílmica) e Gaudreault, respectivamente (Gaudreault, 1989).

um ritual social genérico (uma virtualidade) e atualização de um enunciado (deixado pelo compositor ou arranjador).

Ao falar em discurso musical, este termo está ancorado na semiologia dos discursos, para a qual todo e qualquer texto na cultura (e aqui, então, o texto musical) caracteriza-se por uma heterogeneidade enunciativa. Para a linha semiológica aqui adotada, toda prática da cultura é em si mesma um discurso: um texto que é vários textos, um texto plural, uma intertextualidade.

Texto em substituição a signo, e que é apreendido não por fragmentações de ordem sintática, mas pela descoberta do plural que o constitui: "interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (...), é, ao contrário, estimar de que plural é feito" (Barthes, 1992, p. 39). Em Barthes e em Verón, o discurso é ponto de encontro entre vários textos, remetendo para si e para fora dele mesmo.

Discurso é um conceito teórico, uma maneira de abordar o texto (objeto empírico), enquanto conjunto de "feixes textuais", uma "pluralidade de matérias significantes" (Verón, 1980, p. 105). Como um "feixe textual", o texto musical lida com dispositivos lógico-semânticos nas suas remissões cotextuais (o que o texto vai tecendo no seu transcurso, na memória de suas ocorrências) e lida com matrizes culturais, um "pacote" intertextual (repertório de textos já dados na cultura, num funcionamento intertextual).[4] A este funcionamento enunciativo, com possíveis marcas na superfície textual deixadas no enunciado do compositor/arranjador, se somam outras marcas, deixadas pelos intérpretes, de natureza pragmática, transversal (som-gesto, numa espécie de fusão ao invés de adição) e que são dispositivos de enunciação presentes no texto espetacular.

Em síntese: esta pesquisa concebe discurso musical como aquele realizado nas práticas interpretativas e estas, em práticas rituais de enunciação, historicamente situadas. Discurso musical é aquele que foi efetivamente realizado como exigência do ritual daquele momento, caracterizado por uma intertextualidade e decorrente do contexto social (cultural), do contexto espetacular e da situação concreta de comunicação na qual se dá. Diz respeito a um funcionamento específico dos fatores do ritual em cada situação de performance, funcionamento que recorre a uma ou outra intertextualidade nas diversas instâncias de produção (incluindo aí a circulação) e na recepção, gerando efeitos de sentido (uma estesia): sempre alguma variabilidade e heterogeneidade enunciativas.

Estabeleceu-se a noção de texto musical como performance (enunciação) e como discurso (texto plural, heterogeneidade enunciativa). Cabe agora frisar que cada situação de performance define-se por uma variabilidade dos fatores do ritual, onde nada é considerado extradiscursivo: há sempre uma performance efetivamente realizada na situação de comunicação, e ela é constituída por

[4] Maingueneau chama de intertextualidade interna e externa, respectivamente.

uma cena social e uma cena enunciativa, faces de uma mesma moeda: a "prática discursiva" (Maingueneau, 1993, p. 56).

Há uma "cena social" (Maingueneau, 1993: p.56) constituída dos que participam da produção nas diferentes instâncias enunciativas: um suposto público receptor, os executantes, o maestro, o "grande orquestrador" deste acontecimento, os que o promovem. Cena social como

> a comunidade daqueles que produzem, que fazem com que o discurso circule, que se reúnem em seu nome e nele se reconhecem (p.54);
> o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva (p.56);
> grupos que existem unicamente por e na enunciação, na gestão destes textos (p. 56).

E há uma "cena enunciativa", uma variabilidade na enunciação, que pode se dar em função de uma nova identidade na geração dos textos, com uma ou outra intertextualidade, um ou outro agenciamento do programa. Marcas colocadas por um intérprete podem responder pela geração de sentido no receptor, que opta por uma ou outra performance em função do intérprete que a realiza, ou confere-lhe sentido em função da variabilidade que ganha em relação àquilo que ela poderia ter sido (a memória de um ritual, a probabilidade de uma performance).

No funcionamento enunciativo de um acontecimento musical, com sua destinação a um suposto público receptor, a produção de sentido (uma estesia) se deve a dispositivos postos em jogo nas diversas instâncias de produção e a coerções presentes na circulação. Existe um trabalho que envolve a textualidade do contexto espetacular, o agenciamento do programa, o modo de estar nesse acontecimento e os discursos que vão construindo uma imagem do emissor, do receptor e do próprio acontecimento musical.

IMPLICAÇÕES DE UMA SEMIOLOGIA DOS DISCURSOS COMO BASE PARA O ESTUDO DA ENUNCIAÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO DO ACONTECIMENTO MUSICAL

Pelo fato de a semiologia dos discursos investigar a variabilidade e heterogeneidade enunciativas, na produção e na recepção, de toda prática da cultura, de toda comunicação social[5], consideram-se aqui as implicações deste

[5] A transmissão de um jogo de futebol ou a menção da palavra cadeira são discursos sociais (cadeira é a lenha a ser queimada pelo esquimó, cadeira é a mobília que serve de assento).

referencial teórico para o estudo da enunciação e produção de sentido do acontecimento musical.

Diversamente de uma análise de discurso, a análise de discursos não visa a criação de teoria ou modelo a ser aplicado a todos os textos (uma teoria do discurso em geral, como propõem Greimas e Pêcheux), mas a análise empírica de cada discurso, a lógica do seu funcionamento, as modalidades de recepção (reconhecimento), o que está posto nas diversas instâncias de enunciação. É este o interesse de Verón[6] (1980), que investiga o compartilhamento de valores culturais no nível do dito (enunciado) ou no modo de dizer (enunciação), os graus e tipos de saber atribuídos ao leitor, prioriza a análise de condições sociais e considera os mecanismos que integram a circulação, que está entre as possíveis "gramáticas" de produção e de reconhecimento, que "não coincidem jamais exatamente" (p. 201).

Embora trate prioritariamente de discursos da informação jornalística, outras pesquisas de Verón têm objetivado o levantamento de modalidades de recepção em usuários de bibliotecas e entre visitantes a um espaço público de uma exposição - um conjunto significante sobre o qual diferentes estratégias de apropriação se fazem, não obstante as propriedades que lhe servem de referência (Verón, 1990).[7]

---

[6] Eliseo Verón, nascido em Buenos Aires, é sociólogo que traz contribuições à semiologia, ao considerar as condições de produção de efeitos de sentido em toda e qualquer prática social. Suas atividades científicas têm sido atualmente desenvolvidas na América do Sul, na América do Norte e na França, onde se ligou à l' École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e ao Centre d'Etudes Transdisciplinaires.

[7] A ênfase atual na semiologia dos discursos não supõe uma concepção unânime nem do termo "discurso", nem da expressão "análise do discurso", campo transdisciplinar estabelecido no bojo das questões filosóficas e políticas surgidas nos anos 60 na França. Há diversas formas de "análises do discurso", em termos de pressupostos teóricos e métodos, vinculadas a ramos de escolas lingüísticas, à Psicologia Cognitiva ou à Psicanálise, onde se filia a diversas escolas. São tendências que investigam as condições de existência de um texto da cultura, as estratégias na produção e na recepção de textos. Segundo Maingueneau (1993), a noção de *discurso* recebe acepções distintas na teoria da enunciação e na escola francesa de análise do discurso (AD) - Culioli, Pêcheux (este, fica no nível da frase e do repertório de unidades mínimas) -, onde também não é estável (p. 23) e não chega a incorporar a pragmática. Na análise de discursos, Verón se inspira em Culioli, nas suas operações de referencialização (atualização, extração, flechagem, totalização), acrescentando a operação pragmática da identificação.
É nesta direção de estudos que Milton Pinto (lingüista e especialista em Semiologia e Análise de Discursos, docente da Escola de Comunicação da UFRJ) descreve operações de enunciação realizadas na superfície textual da Língua Portuguesa, disso resultando material proveitoso para uma reflexão sobre metodologia de análise de outros fenômenos da cultura.

Ao se aproximar da semiologia dos discursos como base para o estudo, em música, da enunciação - necessariamente, enunciação na produção e na recepção, havendo, em ambas, estratégias de geração de sentido -, fica claro que esta semiologia da música deve situar-se:

(1) longe da ênfase no psicológico e no "ponto de vista":

No seu lugar, consideram-se as estratégias vinculadas a um "imaginário específico de cada tipo de discurso" (Verón, 1980, p. 220), um "imaginário social" (p. 235), estratégias geradoras de efeito de sentido (comum a várias pessoas) e capazes de "suscitar a adesão de um conjunto de sujeitos" (Maingueneau, 1993, p.117), porque nessas práticas estes sujeitos "se reconhecem" (p. 50). Há expectativas criadas em função daquilo que cada situação de enunciação põe em jogo (a forma como investe as coerções genéricas do ritual, como explora as coerções de um gênero);

(2) longe dos marcadores de um estilo, da ordem da retórica:

No seu lugar, destaca-se a noção de marcadores como protocolos de recepção, como formas alternativas de enunciação tendo em vista a recepção, a geração de sentido (estesia). O ato de produzir textos na cultura não está à margem das relações com o outro, numa espécie de "diálogo" para além daquele que ocorre entre pessoas colocadas frente a frente.[8] Quanto ao ato do compositor, por exemplo, observe-se que este tem procurado integrar nas estratégias compositivas previsões sobre as estratégias perceptivas. Nattiez (1990; 1993), ao reconhecer isso, dá como exemplo o Boulez de Le système et l'idée e da obra Répons. É desta destinação de uma performance a um público receptor historicamente situado que trata Tetralogies, obra de Nattiez (1983), considerando a produção da Tetralogie de Wagner por ocasião das comemorações do Centenário de Bayreuth, uma produção para TV, voltada "ao espectador de 1976" (p. 79). E o compositor Tacuchian (1992), ao falar desse retorno do público à ordem das atenções do compositor a partir dos anos 70, refere-se ao uso de velhos signos em contextos novos, "a serviço da invenção e da comunicação" (p. 28). Na conduta de produção já se presume um receptor, conforme declaração pessoal do compositor brasileiro Luis Carlos Cseko a esta pesquisadora (agosto de 1993), ou declaração pessoal do compositor brasileiro José Antonio de Almeida Prado a Gandelman (1991); e

[8] Torna-se insuficiente, para uma semiologia do acontecimento musical na ótica dos estudos dos discursos, a constatação de "marcadores próprios" de uma certa "territorialidade estilística" e de "estratégias de desvio" produzidas com o uso de "borrowing patterns" com função desterritorializante, conforme estudos musicológicos desenvolvidos por Meyer (1989, p. 222 e 349), onde "borrowing patterns" são vistos como recursos expressivos.

(3) longe do domínio puramente sociológico:

Afasta-se a concepção de discurso e sociedade como duas instâncias isoladas, numa relação de exterioridade. Não basta considerar os elementos do contexto, a situação de comunicação, mas "localizar nos textos a remissão que as duas ordens - comunidade e discurso - estabelecem entre si" (p. 60), pois

> a cada gênero associam-se momentos e lugares de enunciação específicos e um ritual apropriado. O gênero, como toda instituição, constrói o tempo-espaço de sua legitimação. Estas não são 'circunstâncias' exteriores, mas os pressupostos que o tornam possível (Maingueneau, 1993, p. 36).

Vários textos podem estar sob um conjunto de coerções comuns, compondo assim um gênero de discurso (p. 35), que não se define apenas por propriedades textuais entendidas como características formais, mas ligadas a "condições de enunciação de diferentes ordens" (p. 102) - condições do estatuto da enunciação, conferindo ao gênero discursivo legitimidade. Cada gênero tem seu ritual e lugar de enunciação legitimados: (a) quanto à pessoa que o enuncia; (b) quanto à situação em que se produz; e (c) quanto à forma (o como o enunciador se inscreve). A autoridade vinculada institucionalmente dá credibilidade às enunciações. Podem, contudo, ser identificadas variações, misturas, deslizamentos, rupturas: um novo funcionamento enunciativo.

Por isso, estranhar-se a apresentação do samba no Teatro Municipal. Ou destinar-se ao receptor de 1997 um samba enredo que mistura batida funk no Sambódromo, espaço legitimado como a Passarela do Samba, no Rio de Janeiro[9]. E o Hino Nacional Brasileiro ganhar nova sonoridade, exibido no primeiro trimestre de 1996, em intervalos da programação televisiva em horário nobre, na versão Olodum, destinado a produzir uma estesia num receptor localizado historico - socialmente.

Remissões de um campo para outro, "elementos elaborados em outro lugar", podem "suscitar a adesão de um conjunto de sujeitos" (Maingueneau, 1993, p. 117).

Da semiologia dos discursos atualizando o debate sobre comunicação.

Ao investigar os dispositivos de enunciação postos em jogo na relação produção - recepção gerando sentidos (uma estesia), a semiologia dos discursos atualiza o debate sobre comunicação.

---

[9] É interessante observar que, se uma Escola misturava samba e funk, outra repetia em seu refrão "Não deixa o samba morrer..." e outra trazia o samba no passo refinado de bailarinas (um *samballet*). Algo sintomático.

Uma semiologia da produção de sentido, como propõe Verón (1980), em nada se assemelha à 1a. semiologia, de Saussure[10], de Prieto, do modelo clássico de Lasswell (da relação emissor - receptor no envio de mensagem, onde este é mero decodificador da mensagem do emissor). Esta 1a. semiologia pergunta pelo significado, defende uma "teoria 'comunicacional' da significação" (p. 81), onde "comunicacional" diz de comunhão, do ideal de tornar comum, com sentido único, concordante. Como condição de se obter eficácia na comunicação, exclui-se todo ruído (controlam-se interferências de ordem cultural e motivacional). Impera um funcionamento linear deste fluxo (um funcionamento orgânico, mecânico, com uma lógica causal), numa visão instrumental da comunicação. O seu paradigma é o positivista (presente nas teorias de comunicação principalmente entre os anos 50 e 80), com um modelo comunicativo proposto pela Teoria da Informação, que alimenta a teoria de comunicação de pressupostos saussurianos, a 1a. semiologia: modelo baseado na idéia de envio, de eficácia na transferência de informação entre dois pólos. Assume os pressupostos saussurianos da imanência do sentido (repertório de códigos com significado imanente), do receptor-decodificador, da concepção biunívoca significante/significado, da comunicação que compreende a sintaxe e a semântica, desconhecendo a pragmática.

A comunicação, segundo o paradigma da Semiologia de 3a. Geração (a moderna semiologia, de linha francesa) - Semiologia da Enunciação ou dos Discursos -, pergunta não mais pelo significado e não se restringe à questão de "como o significado é produzido" (questão da 2a. Semiologia), mas se concentra na pergunta "como o sentido circula e é consumido". Não busca atribuir um sentido aos discursos sociais, mas conhecer os mecanismos pelos quais se põe em jogo um determinado processo de produção de efeitos de sentido, sem considerar platonicamente questões de verdade. Interessa-se, portanto, pelas estratégias de produção e de recepção (ou reconhecimento) - vigorando entre elas não a comunhão, mas o confronto (arena) - e, entre elas, as coerções na circulação. O estudo dos processos de recepção abarca, portanto, a análise da construção discursiva.

Os postulados desta 3a. Semiologia, conforme síntese de Pinto (1994), são os da intertextualidade, da heterogeneidade enunciativa e da economia política do significante. Intertextualidade, que é a atualização da noção de semiose infinita - semiosis em Peirce -, com rede infinita de remissivas de interpretantes[11]; um significante disseminado espacialmente, ao invés da

[10] Em Saussure, a idéia de signo como associação indissolúvel significante / significado, centrada na langue, no modelo abstrato, reduzido, no trabalho com o signo mínimo (seu caráter discreto) e suas combinatórias, com uma linearidade do significante.

[11] Com base no conceito de rede de interpretantes, tomado de Peirce, é que Nattiez (1987) assume que "não é necessariamente possível refazer as mesmas operações

linearidade do significante e da imanência do significado. Heterogeneidade enunciativa - constitutiva e constituinte (ou mostrada) -, que vem respaldada nas noções de polifonia e texto plural, de Bakhtine e Barthes. Economia política do significante, que é um postulado construído a partir da noção de mercado simbólico, de Bourdieu, dos fenômenos da cultura funcionando segundo a lógica da produção, circulação e consumo dos seus produtos e atrelada a um ritual institucional, uma cena social e enunciativa.

Esta 3a. semiologia prefere falar em "campo de efeitos de sentido" (Verón, 1983, p. 34), ao invés de significado (termo comprometido com imanência de sentido e relação biunívoca com o significante); em texto e discurso, ao invés de signo, código, mensagem (atrelados à comunicação segundo o modelo informacional); em pragmática enunciativa, ao invés de uma ênfase numa teoria sintático - semântica.

Verón (1980) refere-se a essa semiologia descritiva e não discursiva (pois centrada no signo e não no texto) - que cuida do levantamento de "semas" e "eixos semânticos" - como tendo reproduzido apenas "as generalidades de uma semântica do dicionário" (p. 83). Guattari (1992) reconhece, em relação à música, um funcionamento transversalista e autopoiético: uma velocidade que faz precipitarem configurações diversas no lugar da estrutura. Barthes (1992) fala dos recortes não estruturais pelo receptor, no *plural* do texto; Delalande (1993), na mesma direção, prefere os recortes de caráter empírico - sensível, flagrando-se unidades de pertinência; Maingueneau (1993) considera as unidades de consistência que o receptor detecta. Nattiez (sd), musicólogo, fala da incapacidade das análises estruturais e distinções taxonômicas contribuírem para desvendar "o porquê da fascinação que as obras exercem sobre nós" (p.107). Estes são suportes para a presente pesquisa. Longe vai a adoção do modelo da linguística estrutural referindo-se à música pela ausência de referências fixas e categorias léxico-gramaticais precisas - conseqüentemente, sem significado literal, sem lógica e sem poder de comunicação: música como a-significante, ou como linguagem com significado em si mesma (uma linguagem autônoma), ou produzindo reenvios na busca de recorrência.

A 3a. semiologia nada tem a ver com o modelo mecanicista de comunicação, da 1a. Semiologia. Não mais as ênfases que inviabilizam pensar tudo o que na comunicação não é redutível à transmissão e medição de informação.

É fundamental dissociar comunicação de significação, ou de transmissão de informação. Nattiez (1993) ressalta que "utopia" na comunicação se deve

semânticas e pragmáticas concebidas pelo compositor, nem se garante que as redes de interpretantes serão as mesmas". (p. 21)

quando a expectativa é de simetria entre poiesis e estesis (p. 179). Na sócio-semiologia que toma como base os estudos de enunciação e discursos, ressalta-se o investimento de estratégias enunciativas já na produção (na poiesis), em função de uma estesia, isto é, em função de uma destinação concreta de um ritual de performance. E ressalta-se o investimento de estratégias enunciativas na recepção, por grupos concretos, situados - estratégias que Nattiez (1987) adverte os musicólogos para as considerarem, ao invés de se ocuparem somente da percepção atenta, previnida e cuidadosa do especialista.

Por poiesis, cumpre atentar para a conduta de produção, nas diversas instâncias enunciativas (o que inclui as coerções na circulação). Nattiez (1987, pp. 176-9) fala de uma poiética externa, baseada em documentos informativos dos seus produtores, e de uma poiética indutiva, que é a análise da partitura. Para Jauss, representante da Teoria da Recepção, poiesis é uma função da audiência tanto quanto do artista (Holub, 1984).

Por estesis, entenda-se o foco nos processos de recepção, a quem se destina a produção de um ritual de performance. O sociólogo Muniz Sodré (1992) refere-se a práticas comunicativas que visam a estesia (aísthesis): "mais do que simples percepção estética, uma formação [uma textualidade] que sintetiza elementos de extrações diferentes" (p. 92), visando produzir uma "atmosfera afetiva" (p. 99); mais do que uma relação de sentido ético (como foi determinada pelos gregos, a propósito da educação), a estesia que trata de "formas de sensibilidade do grupo social" (p. 104), um ethos.

Estes(ia) é palavra composta (estese + ia) que vem do grego α'ισθησις transliterado como *aisthesía*, que diz respeito a sensação, percepção. Portanto, formas de percepção, modos de apreender, de sentir. Dele vêm outros vocábulos, formados no próprio grego, como *anestesia, sinestesia*. O vocábulo geral, do qual decorrem os demais, é *estese*, do grego *aísthesis*. Se hoje em dia existem os termos *estética, aesthetics* (inglês), *esthétique* (francês), *aesthetik* (alemão),estes vêm de *outro termo* grego (derivado de *aísthesis*) e enfatizam a análise da arte e do belo, afastando-se da ênfase original, que entre os antigos gregos era, na *Poética*, o estudo da arte produtiva (e não a questão do belo). O termo grego *aísthesis* dá o latim tardio *aesthesis* e o latim científico *aesthesia*.(Abbagnano, 1970, pp. 348 - 355; Holanda, sd; Cunha, 1982, p. 330).

Fala-se, nesta pesquisa, da relação poiesis-estesis enquanto produção -recepção de um acontecimento musical, sem situar tal investigação em questões de gosto, belo, ou subordinar estas à definição do que é eticamente aceitável.

Com propósito comunicacional, visando maior adesão, aceitação, ampliação do público receptor, reconhece-se que a presente modernidade faz uso da estética da mistura na textualidade de seus produtos culturais. Recorre

assim à heterogeneidade de recursos estéticos, mesclando matrizes simbólicas pertencentes a modos de socialização e de produção cultural diversos, trabalhando protocolos de uso e de recepção (Sodré,1992, p. 101).

CONCLUSÃO

Por ora, apontou-se para uma semiologia que supera os limites de uma lingüística estrutural, de uma análise estrutural com seus recortes teóricos, sintáticos, não necessariamente perceptíveis, tomados como divisões "naturais" do texto e que não passam de uma "semântica do dicionário", de distinções taxionômicas, de artifício demonstrativo na análise, de uma redução abstrata que "não traz benefício", pois ignora a função comunicativa. Trata-se então de assumir o recorte de unidades empírico - sensíveis, recorte que fixa, no texto, limites que consideram as unidades de pertinência na escuta, unidades consistentes na observação de sentidos inscritos (atestados) no social. Assume-se assim o recorte de um texto que é plural, trança, tecido de múltiplas entradas, rede intertextual, um funcionamento transversalista, acontecimento singular no enunciado e na enunciação, na remissiva histórico-cultural e na remissiva cotextual, precipitando-se configurações diversas no lugar da estrutura, diversidade de platôs no lugar de uma escuta unívoca, diversidade de platôs num funcionamento enunciativo na produção e na recepção.

Para desdobramentos em outros textos, ficam a questão da produção de enunciados e enunciações como acontecimentos singulares, a questão dos tipos de intertextualidade discutidos por Verón e Foucault, a questão dos recortes num texto de múltiplas entradas e a questão da heterogeneidade enunciativa e suas remissões (dispositivos de enunciação) cotextual e intertextual.

Pensar o discurso musical como estudo de enunciação, como acontecimento num contexto espetacular, a partir dos recentes estudos da 3a. semiologia, implica dar um passo significativo em musicologia, mas também saber que este ainda é um passo inicial. Adotar os termos e a distinção entre enunciado e enunciação em música já é algo pouco familiar. Se as dificuldades de uma análise das condutas poiética e estésica justificassem abrir mão de tal tarefa, Delalande (1987) diz que restaria à análise semiológica confiar na partitura e realizar "em lugar de uma semiologia da música, uma semiologia de partituras"(p. 105), que por sua vez também lida com impasses.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Mestre Jou. 1970.

BARBERO, Jésus Martin.*De los Medios a las Mediaciones* - Comunicación, Cultura y Hegemonia. México: Gustavo Gili, 1987.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

BÉHAGUE, Gerald. *Recursos para o Estudo da Música Popular Urbana Latino-Americana.* (cópia do original do autor) Conferência apresentada no VI Encontro Anual da ANPPOM. Rio de Janeiro, ag 1993.

_____ . *Discurso Musical e Discurso sobre Música: Sistemas de Comunicação Incompatíveis?* (cópia do original do autor) Conferência apresentada no VIII Encontro Anual da ANPPOM. João Pessoa, 1995. (13 p).

BLACKING, John. *Venda children's Songs*: a study in ethmomusicological analysis. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

CARVALHO, Martha de Ulhôa. *Música Popular in Montes Claros, Minas Gerais Brazil: a Study of Middle - Class Popular Music Aesthetics in the 1980s.* Cornell University, 1991.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELALANDE, François. Le Bipôle Objet / Conduites - Réflexions sur l'objetif de la sémiologie musicale. *Études Littéraires* - Hiver 1988-1989 Institut National de l'Audio-Visuae. Paris. p 141-153

_____. L' analyse des conduites musicales: une étape du programme sémiologique? *Semiotica* 66 - 1/ 3 (1987), 99-107.

_____ . Percezione e Pertinenza. in. *Le Condotte Musicali* - compotamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna. Bologna, 1993, p. 179-188

_____ .Il Gesti dell'Interprete: Il Caso Gould. in _____ . *Le Condotte Musicali* - compotamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna. Bologna, 1993, p 85-113

_____ . Dal Senso-Motorio al Simbolico. in _____ . *Le Condotte Musicali* - compotamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna. Bologna, 1993, p 53-84.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

DE MARINIS, M. *Semiótica del Teatro - L'Analise Testuale Dello Spetacolo* - Bompiani, Milão, 1982.

GANDELMAN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música.* Rio de Janeiro: p 115 - 120, 1991.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au Filmique.* Systeme du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GUATTARI, Félix. *Caosmose* - um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação*: das durações aos tempos - Tese de Doutorado. Escola de Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.

GUERCHFELD, Marcello. A questão da pesquisa em execução e interpretação. *Em Pauta*. Porto Alegre. v.3, n. 4, p. 54 - 58, dez 1991.

HERNDON, Marcia e McLeod, N. *Music as culture*. Norwood: Norwood Editions, 1980.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* 1 ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, s.d.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música Popular, à porta ou aporta na academia? *Em Pauta*. Porto Alegre. v. IV, n.6, p. 04-12,dez 1992.

LYOTARD, Jean-François. Notas sobre o Retorno e o Kapital. In. Escobar, Carlos H. de (org) *Por que Nietzsche?* Rio de Janeiro: Achiamé, s.d., p. 49 - 57.

MACLEAN, M. *Narrative as Performance* - The Baudelairean Experiment. Londres: Routledge, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 2 ed., Campinas, São Paulo: Pontes - Edit da Unicamp, 1993.

MEYER, Leonard - *Style and Music*. Univ of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.

MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In: Nattiez, J-J. et alii. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, sd, p. 109-194.

NATTIEZ, J-J. Situação da Semiologia Musical (artigo de 1971). In: Nattiez, J-J. et alii. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, sd, p. 17-40.

_____. *Tetralogies: Wagner, Boulez, Chéreau - essai sur l'infidelité* Paris:Christian Bourgois, 1983

_____. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Christian Bourgois. s.l., 1987

_____ . Répons e a crise da "comunicação" musical contemporânea. Kater, Carlos(ed). *Cadernos de Estudo - Análise Musical* . São Paulo: Atravez, n° 3, 1990, p. 1 -19

_____ . Boulez à l'âge postmoderne: le temps de Répons. In: _____. *Le Combat de Chronos et d'Orphée (essais)*. Christian Bourgouis Editeur, 1993, p. 159-216.

_____ . Fidélité, Authenticité elt Jugement Critique. In: _____. *Le Combat de Chronos et d'Orphée (*essais). Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 81-113.

NEVES, José Maria. Musicologia Histórica para a Música de Hoje. In: VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. João Pessoa, 18 - 20 ago 1995. *ANAIS*. S. l. [meio eletrônico], 1996, p. 132-135.

NKETIA, J.H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, 1974.

OLIVEIRA, Willy Correa de. *Beethoven - proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PINTO, Milton José. *As Marcas Linguísticas da Enunciação*. Esboço de uma gramática enunciativa do Português. Rio de Janeiro: Numen, 1994.

SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SEEGER, Antonhy. *Os índios e nós* : estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SODRÉ, Muniz. *O Social Irradiado*: Violência Urbana, Neogrotesco e Mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

SOLIE, Ruth . Introduction: On "Difference". In: _____(ed). *Musicology and Difference:* gender and sexuality in music scholarship. Berkeley e Los Angeles, California: University of California, 1993, p.01-20

TACUCHIAN, Ricardo. O Pós-moderno e a Música. *Em Pauta* Porto Alegre. v. IV, n. 5, p.24-31, jun 1992.

VERÓN, Eliséo. *Espaces du livre* - perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque. Bibliothèque Publique d'information. Centre Georges Pompidou. Paris, 1990.

_____. *A Produção de Sentido*. Tradução Alceu Lima (et alii). São Paulo: Cultrix, ed. Da Universidade. São Paulo, 1980.

_____. Quand lire c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite. In: *Sémiotique II*, IREP, Paris, 1983.

Regina Marcia Simão Santos: Doutora em Comunicação, mestre em Educação, graduada em Piano e licenciada em Educação Musical, com especialização em Metodologia do Ensino Superior e em Didática da Iniciação Musical. Pesquisadora do CNPq e professora do Mestrado em Música Brasileira e da Graduação da UNI-RIO, atuou no ensino fundamental, como professora de Educação Musical e como elemento técnico-pedagógico, em programas de treinamento docente e na elaboração de documentos curriculares.