

# O papel do performer dentro das perspectivas semióticas de Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti

Caio Victor de Oliveira Lemos  
 Instituto de Artes da UNESP  
 caiovicordeoliveira@gmail.com

Resumo: Neste texto investigamos o espaço dedicado ao performer ou, em outras palavras, à música enquanto arte performática dentro dos modelos teóricos propostos pelos pioneiros em semiótica musical Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti. Para isso, primeiramente situamos a relevância da entrada do performer pesquisador nas investigações acadêmicas imprimindo, com isso, seu ponto de vista sobre o ato performático na pesquisa. Em seguida, discutimos brevemente os modelos teóricos propostos por Nattiez, a partir do texto *O Modelo Tripartite da Semiologia Musical* (2002), e Tarasti pelo artigo *A Música como Arte Narrativa* (2013), verificando, assim, a pertinência dada à atividade do performer dentro do escopo proposto pelos autores. A seguir, apontamos algumas incoerências nos modelos frente às demandas e problemáticas da área, frutos essencialmente de abordagens centradas na partitura, sem consideração às instâncias que se apresentam na realização musical, e, por fim, indicamos possíveis causas para essas insuficiências, assim como levantamos alguns desafios à abordagem semiótica na pesquisa em performance musical, uma vez admitido um ponto de vista mais complexo e centrado no ato.

Palavras-chave: Semiótica musical; Performance Musical; Jean Jacques Nattiez; Eero Tarasti.

## The performer's role within the Semiotic perspectives of Jean Jacques Nattiez and Eero Tarasti

Abstract: On this article we investigate the space dedicated to the performer or, in other words, to music as a performance art in the theoretic frameworks advanced by pioneers on musical semiotic studies Jean Jacques Nattiez and Eero Tarasti. To do so, we firstly situate the relevance of the researcher-performer in academic investigations, which inaugurated a new perspective on research on performance. We then briefly discuss the theories by Nattiez, based on *The Tripartite Model of Musical Semiotic* (2002 – Brazilian edition), and by Tarasti, based on *Musica as Narrative Art* (2013 – Brazilian edition), thus analysing the relevance given to the performer's activity within the scope proposed by the authors. Finally, we point out some incoherences in the models when facing the demands and issues in the performance area. Such shortcomings seem to arise from the fact that these approaches are centered on the score, with little consideration to other instances present in the musical act. From there, we indicate possible causes underlying these insufficiencies, as well as some of the challenges to a Semiotic approach to musical performance once a more complex and act-centered point of view is established.

Keywords: Musical Semiotics; Musical Performance; Jean Jacques Nattiez; Eero Tarasti

### Introdução – o performer pesquisador

A natureza complexa da performance musical enquanto objeto de estudo nos mostra o proveito para a pesquisa em estabelecer diálogo com outras subáreas da música, como também com outras disciplinas, já que contemplar os aspectos da realização musical, como dinamicidade do processo, valores contextuais, movência de valores, relação entre os atores da cena performática, etc., com a utilização apenas de ferramentas já consolidadas na área musical pode mostrar-se insuficiente. Lima, em 2001, já apontava a vocação interdisciplinar do objeto e o proveito de sua exploração para o próprio crescimento e amadurecimento da pesquisa em performance musical. Para a autora, a interdisciplinaridade é inerente à pesquisa em performance musical (Lima, 2001, p. 537).

Em consonância com esse pensamento, Borém e Ray (2012), após uma extensa investigação em anais de congresso e revistas especializadas da área musical no início do séc. XXI, apontam algumas inconsistências na pesquisa em performance, como a falta de relação entre as partes do trabalho, capítulos de teor biográfico ou que procuram contextualizar historicamente gêneros e formas musicais despropositados de alguma abordagem produtiva para a pesquisa, análises que não se conectam com a realização musical. Em seguida, levantam as possíveis causas dessas inconsistências, para assim, fazer recomendação semelhante à que expusemos:

As alternativas de pesquisa aqui apresentadas privilegiam tanto a vocação natural da performance de fazer interface com outras subáreas da música (musicologia, teoria musical, composição, educação musical, música popular e sonologia), quanto sua vocação interdisciplinar, de fazer interseção com outras áreas do conhecimento (literatura, teatro, cognição, medicina, educação física, psicologia, física acústica) (Borém; Ray, 2012, p. 145)

As diretrizes apontadas pelos autores parece pouco a pouco ir se sedimentando na área, já que a pesquisa em performance musical cada vez mais busca novas estratégias de investigação que considerem o aspecto dinâmico e multiforme de seu objeto, além de incluir no debate elementos para além dos sons musicais, como gestos, expressões faciais, cenário, situação, etc. Assim, esse olhar mais integrador da performance musical abre

espaço para uma pluralidade de possibilidades de investigação com diferentes abordagens metodológicas e pontos de vista, o que, ao nosso ver, contribui para a construção e fortalecimento de uma cientificidade no campo.

Essa incorporação e abertura de diálogo com outras áreas modifica também a própria relação do performer pesquisador com as disciplinas em contato, sendo agora o performer também sujeito pesquisador e não apenas objeto de estudo de outras áreas. Como sabe-se, tendo em vista o caráter plural da performance, outras áreas do conhecimento também a tomam como objeto de investigação. Não são raros os estudos em filosofia, antropologia, psicologia, linguística, apenas para citar alguns exemplos, que se debruçam sobre o estudo da música em ato. Dessa forma, na inter-relação com outras áreas, o pesquisador da performance musical deve incluir no debate aspectos e problemáticas pertinentes à própria área, e não deixar-se dirigir por demandas oriundas de outros campos; processo que era estabelecido em um primeiro momento, como sublinha Souto:

Consequentemente os performers foram orientados, a princípio, por pesquisadores de outras áreas, o que resultou na produção de trabalhos analíticos, musicológicos ou educacionais insuficientes em profundidade e descontextualizados em relação aos próprios interesses e demandas da Performance.” (Souto, 2015, p. 1)

Em poucas palavras, é tempo que o performer imprima o seu próprio ponto de vista ao ato performático, delineando assim com clareza a natureza desse objeto de pesquisa. É certo que, paulatinamente, com a inclusão do instrumentista pesquisador no cenário científico, vai-se conferindo autonomia e amadurecimento epistemológico a essa subárea, tornando cada vez mais presente o prenúncio que Lima fazia em 2001, isto é, “esse profissional [instrumentista pesquisador] poderá, no futuro, conciliar no trabalho de pesquisa, aspectos reflexivos do fenômeno musical com a performance propriamente dita” (Lima, 2001, p. 532).

Dito isso, acreditamos que a interface com a semiótica seja um caminho profícuo à pesquisa em performance musical, isso porque leva em conta o discurso como um todo provendo ferramentas adequadas para descrever a dinamicidade do processo, valores contextuais, movência de valores, relação entre os atores da cena performática, etc, fatores que vimos levantando como essenciais se nosso interesse é o estudo da performance musical. No entanto, como argumentaremos, os modelos apresentados por Jean Jacques Nattiez e Eero Tarasti, precursores da semiótica na música, não oferecem subsídios para uma tal investigação. Sendo assim, ao discutir brevemente o papel do performer dentro do escopo teórico dos autores supracitados, apresentaremos as insuficiências dessas propostas ao considerar a música enquanto arte performática.

### Semióticas musicais

Cabe fazer um breve retrospecto da investigação semiótica aplicada à música que, a propósito, já apresenta rica contribuição tanto em número de trabalhos quanto em perspectivas teóricas e analíticas. Sendo assim, tratado de maneira ampla, o termo *semiótica musical* na verdade se refere a várias semióticas musicais, visto a grande multiplicidade de abordagens. Nattiez atribui essa pluralidade de perspectivas, basicamente, a dois motivos:

- 1) as investigações que, desde o final do século XIX, às quais se atribuiu o rótulo semiológico, invocam diferentes orientações epistemológicas e têm um passado científico extremamente diverso;
- 2) ninguém parece ter proposto um paradigma de análise suficientemente coerente, um *corpus* de métodos universalmente aceito, de modo a que se possa falar da semiologia como uma disciplina autônoma e homogênea. (Nattiez, 2002, p. 8)

Sobre o primeiro ponto levantado pelo autor, de modo geral, podemos pensar em dois eixos norteadores para a semiótica, uma com raízes em Charles Sanders Peirce e outra em Ferdinand de Saussure. De modo muito sintético Fernandes explica que:

Enquanto esta [peirciana] se fundamenta, principalmente, no signo e na filosofia da significação, aquela [saussuriana] está preocupada em verificar a forma como se constrói o sentido dos textos, quer sejam verbais, musicais, pictóricos, gestuais ou quaisquer outros que se constituam enquanto linguagem. (Fernandes, 2017, p. 20)

Naturalmente, esses são eixos teóricos norteadores, já que sobre as duas perspectivas desenvolveram-se variadas abordagens analíticas. Em outras palavras, as teorias estão em constante movimento, incorporando, abandonando, adaptando, retomando, complexificando as noções que sustentam suas bases epistemológicas, para que, dessa forma, acompanhem as mais novas e diversas demandas oriundas da pesquisa bem como da natureza do objeto.

A crítica aos modelos de Nattiez e Tarasti neste texto se dá basicamente por dois motivos. Em primeiro lugar, como já mencionamos, foram escolhidos pelo caráter pioneiro de ambos pesquisadores em explorar o instrumental semiótico aplicado à música. A relevância dos autores se dá também por serem músicos (musicólogos) utilizando o instrumental semiótico, e não semioticistas de outras áreas que tomam a música como objeto. Em segundo lugar, a crítica discorre, assim, sobre as duas principais filiações epistemológicas citadas, isto é, Jean Jacques Nattiez via Peirce, e Tarasti via Saussure.

## O papel do performer dentro dos modelos teóricos de Nattiez e Eero Tarasti

Dentro desse cenário teórico, nossa predileção pela semiótica como perspectiva norteadora iniciou-se na busca de ferramentas que subsidiassem a investigação iniciada em nosso mestrado. Dessa forma, ao traçar as estratégias de escolha da perspectiva teórica a ser tomada na pesquisa, seguimos caminho pelo qual, em consonância com o conselho dado por Nattiez, “o objetivo deveria ser sempre o de buscar o modelo ou as proposições mais adequadas em função de sua própria concepção da música, de sua própria leitura crítica da musicologia e da avaliação de suas necessidades” (Nattiez, 2002, p. 10).

Nesse sentido, em um primeiro momento, pesquisando sobre as principais vertentes da semiótica musical, não encontramos lastros para nossa investigação nem nas propostas do próprio Nattiez, e menos na de Tarasti. Isso porque ambos, em seus trabalhos, desconsideram ou tratam lateralmente a atividade do intérprete musical, cerne das nossas preocupações à época. Adiante, rapidamente, explicaremos nossas razões.

Os trabalhos de Nattiez foram muito bem acolhidos na área musical, e ao nosso ver, as duas principais razões para isso foram, em primeiro lugar, o fato de levar em conta os métodos de análise já utilizados na área e, em segundo lugar, o de possibilitar, através do modelo tripartido, uma espécie de mapeamento dos sistemas analíticos bem como traçar os limites de suas abrangências. Sendo assim, o modelo sugeriu a passagem do nível analítico para um nível meta-analítico e assim possibilitou um maior alcance em sua abordagem (Cook, 1996, p. 106), além de melhor delinear o alcance de uma determinada análise. Nattiez não propõe um novo método analítico, mas organiza e relaciona os já existentes. Cook faz consideração semelhante ao citar livro *Music and Discourse* do autor:

*Music and Discourse* apresenta a semiótica da música não tanto como um modelo de análise, mas como um quadro dentro do qual música e discurso sobre música podem ser entendidos como construtos simbólicos<sup>1</sup> (Cook, 1996, p. 106).

Nattiez diz, então, que uma forma simbólica não constitui-se apenas por um nível/dimensão, mas três: nível poético, relativo ao processo criador; nível estético, relativo ao processo receptor; e o nível neutro, relativo aos vestígios materiais da forma simbólica. Esta constitui a face do modelo tripartido, baseado em Jean Molino, que Nattiez apresenta em sua semiótica musical. O autor, em seu artigo *O Modelo Tripartite da Semiologia Musical* (2002), apresenta sua proposta com vistas à análise do trecho inicial da peça *La Cathédrale Engloutie*, de Debussy. Ao explicar sobre seu escopo teórico, o autor já antecipa algumas questões que poderiam gerar ruído em sua proposta. Nattiez apresenta então três problemas para, em seguida, posicionar-se a respeito dos tópicos levantados. Todavia, gostaríamos de mencionar apenas o terceiro, a respeito do papel do intérprete dentro do modelo tripartite. Citemos o autor:

O terceiro problema, que está longe de poder ser negligenciado, refere-se ao lugar do intérprete - cantor, instrumentista ou regente - dentro do esquema tripartite [...] no contexto da música ocidental, o intérprete é mesmo alguém que interpreta, no sentido hermenêutico do termo, esse vestígio que é a partitura. Por conseguinte, se couber, em determinada análise, que sejam levadas em consideração as opções específicas de um intérprete, penso que estas devem fazer parte da análise estética. (Nattiez, 2002, p. 22)

Não queremos reduzir o pensamento do autor à citação acima, mas percebe-se que, para Nattiez, ao intérprete é negada uma dimensão poética, em outras palavras, o autor não considera a música enquanto arte performática. A dupla articulação de modalidades na atividade do performer (interpretativa e persuasiva), isto é, interpretar um texto (partitura) com vistas a criação de outro texto (performance musical) sob novas coerções, não encontra lugar em seu modelo. Isso fica ainda mais patente no momento de sua análise da obra de Debussy. De considerações sobre as intenções do compositor, via partitura, cartas, documentos de época, etc., parte-se para o ouvinte. A performance é assim tratada como algo excedente.

É certo que poderíamos examinar a possibilidade de adaptação do modelo, já que, como mencionamos, as teorias também acompanham os movimentos referentes às novas demandas. No entanto, ainda que consideremos o intérprete situado em uma dupla dimensão (estética e poética), que ferramentas teríamos para investigar seu estatuto? Lembremos que Nattiez não construiu um modelo de análise, apenas situou as ferramentas já existentes e demarcou seus alcances. Desse modo, o modelo do autor não proporcionaria muito mais do que as próprias ferramentas constitutivas que a área musical já tinha a oferecer.

Por outro lado, a aproximação com os trabalhos de Eero Tarasti foram ainda menos proveitosas, mesmo considerando que o autor parte de mesma filiação epistêmica que a semiótica discursiva, que veio a ser nossa perspectiva teórica.<sup>2</sup> A principal razão para a pouca produtividade desse modelo foi a mesma que a apontada nos trabalhos de Nattiez, ou seja, a desconsideração na teoria da atividade do performer. Além disso, existem outras características, diferentemente dos trabalhos de Nattiez, que não apenas não nos foi convidativa bem como, ao nosso ver, fizeram com que seu trabalho tivesse muito menos alcance nos estudos musicais. As duas principais razões, em nossa perspectiva, foram: em primeiro lugar, a utilização de uma terminologia completamente exterior à área musical sem trazer ganho significativo, além de não trazer nova perspectiva considerável; e, em segundo, através de uma livre aplicação da teoria de Greimas, importar um modelo

analítico que, nas palavras de Nicholas Cook, faz com que seja “difícil ler [as análises] como outra coisa se não a ilustrações da teoria”<sup>3</sup> (Cook, 1996, p. 113).

Falemos, rapidamente, sobre esses dois pontos levantados para que possamos chegar em considerações sobre o performer na teoria de Tarasti. Em relação à sua utilização terminológica, o que vemos, basicamente, é a substituição de termos consolidados na análise musical por outros oriundos de sua proposta, importados de Greimas, sem trazer, com isso, um acréscimo claro e significativo ao termo substituído. O que torna mais difícil o processo de leitura por seu público-alvo. Nicholas Cook, sobre o livro *A Theory of Musical Semiotics*, de Tarasti, diz que é um livro “desnecessariamente hostil ao seu leitor”<sup>4</sup> (Ibid., p. 119). Assim, quando o autor diz “atores”, na prática quer dizer motivos ou temas; quando diz “isotopias”, quer dizer seção (Ibid., p. 113-114).

Quando comparamos a teoria de Greimas com a adaptação que Tarasti faz dela aplicando à música, alguns pontos mostram-se incoerentes. A teoria do autor lituano procura explicar os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu plano do conteúdo, sob a forma de um percurso gerativo. Esse percurso é estabelecido por três níveis de abstração – a primeira etapa, mais abstrata, recebe o nome de nível fundamental, a segunda de nível narrativo e a terceira, mais de superfície, de nível discursivo –, assim, o sentido de um texto depende da relação entre os três níveis (Barros, 2005). Tarasti faz considerações apenas no nível narrativo para propor os sentidos do texto (partitura).

Além disso, como mostra Fernandes, “a semiótica destina-se a investigar a relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo das linguagens, compreendendo o que, desde Saussure, entende-se por semiose” (Fernandes, 2014, p. 82). Basicamente, no plano do conteúdo temos o percurso pelo qual construímos as significações de um texto, e no plano da expressão o meio pelo qual ele é manifestado. Assim, em um texto escrito, por exemplo, após sua leitura, retomamos as suas significações (plano do conteúdo), o plano da expressão (os signos gráficos) serve, basicamente, como veículo para os conteúdos do texto. No entanto, em textos esteticamente trabalhados, a relação entre expressão e conteúdo é mais complexa. Em uma poesia concreta, por exemplo, os sentidos do texto não se farão apenas pelas significações veiculadas pelo plano do conteúdo, mas também pela disposição, tamanhos, planos, cores, etc., como o texto é manifestado (plano da expressão). Assim, os sentidos do texto se farão na relação que se estabelece entre os planos do conteúdo e da expressão.

Sendo assim, percebe-se que nos estudos musicais o plano da expressão – o som no caso da performance, e o aspecto gráfico da notação no caso da partitura – tem proeminência em relação ao plano do conteúdo, esse já mais controverso na área musical. Tarasti, por sua vez, em sua análise faz uma espécie de homologação direta entre os planos, em uma relação de um para um. Sendo assim, determinado motivo representa o ator Y, determinado tema representa a modalização X, e assim por diante, em muitos casos em forma mesmo de sugestão. Como Cook nos exemplifica:

Tarasti estabelece uma lista sistemática dos vários componentes modais possíveis, e tenta sugerir ao que cada um deles poderia corresponder na música. (“Não-poder não-fazer”, por exemplo, poderia denotar “uma diminuição de tensão sem que quaisquer recursos técnico-musicais tenham contribuído para essa diminuição”<sup>5</sup> (Cook, 1996, p. 114)

Em outras palavras, o autor se esquivava da discussão entre os planos de conteúdo e da expressão tomando-a como resolvida ou sem relevância, ou seja, simplesmente tomando um pelo outro. Com isso, coloca em risco a própria validade científica da abordagem, já que imbui a análise de perspectivas subjetivas. Em nossa visão, Tarasti importa a proposta de Greimas entrecortadamente, isto é, ao descartar aspectos relevantes da teoria, perde-se o percurso originalmente proposto. Além do mais, vale lembrar que a proposta de Greimas foi estruturada para atender inicialmente às demandas de significação dos textos verbais, com um progressivo alargamento para outras linguagens, como a pictórica (fotografia, pintura, etc.). No entanto, como aponta Fernandes, a proposta “não alcançou o mesmo êxito [...] na análise de objetos cujos significantes pertenciam a textos não verbais, como a música” (Fernandes, 2012, p. 12).

Por fim, retornando ao papel do performer dentro da abordagem semiótica de Tarasti, consideremos o texto do autor intitulado *A Música como Arte Narrativa*. No subtópico *O sujeito da narração musical*, Tarasti (2013) explana sobre os níveis enunciativos implicados em um texto, ou seja, faz considerações sobre o enunciador, enunciador pressuposto, narrador, enunciatário, enunciatário pressuposto, etc. Em seguida, apresenta um modelo adaptado para o contexto musical:

C            C suposto            mensagem            O suposto            O

Figura 1: A estrutura de comunicação da música (modelo de Tarasti). C = Compositor; O = Ouvinte

Percebe-se pelo modelo acima que, assim como em Nattiez, a música não é considerada como uma arte performática; o performer é descartado. Tarasti endereça o enunciado do compositor (a partitura) em uma via direta para o ouvinte. Como se os ouvintes fossem às salas de concerto assistir/apreciar notações musicais. Assim, considerando esse modelo, na melhor das hipóteses, o performer é um mensageiro da voz de alguém, um sujeito sem voz.

## Considerações finais

Apesar das críticas aqui dirigidas aos trabalhos de Nattiez e Tarasti, é importante destacar que os trabalhos dos autores são muito relevantes não somente pelas propostas em si, mas também pelo caminho que abriram dentro da área musical. Uma das marcas do pioneirismo reside na falta de paralelos para impulsionar essas pesquisas ou lhes impor contraposições dentro da área de destino. Daí, pode resultar um pouco injusto, após tantos anos, apontar inconsistência sobre aspectos que à época nem estavam na pauta da discussão acadêmica. A ideia não é retirar o mérito dos autores, que são incontestáveis, mas tão somente apresentar o percurso de minha eleição pela semiótica discursiva aplicada à performance musical e assim expandir os caminhos possíveis da semiótica na música.

Dessa forma, percebe-se que os autores, ao incluir o instrumental semiótico à música, a partir dos finais dos anos 1970, acompanharam em suas propostas as diretrizes das pesquisas musicológicas praticadas à época, isto é, a eleição da partitura como o objeto centralizador. A principal consequência desse enfoque, como apontamos no decorrer do texto, foi não considerar a música enquanto uma arte performática, tratando a performance musical de forma lateral nas pesquisas. No entanto, após diversos autores como Nicholas Cook (2006), John Rink (2013), Catarina Domenici (2012), Alexandre Almeida (2011), entre tantos outros, colocarem em xeque essa contradição na pesquisa, isto é, desconsiderar instâncias inerentes do ato performático nas investigações, o próprio enfoque semiótico na pesquisa em performance musical também procurou alinhar-se às demandas da área: são bons exemplos os trabalhos de Naomi Cumming (2000) e Lina Navickaitė-Martinelli (2019). Sendo assim, a aplicação do instrumental semiótico à performance musical conta com um objeto, atualmente, mais bem delineado no que diz respeito às suas especificidades e problemáticas. Assim, o pesquisador terá guias mais definidos das demandas da área para investigar a exequibilidade e operacionalização, bem como a pertinência do instrumental semiótico frente à crescente complexificação do objeto e das problemáticas da pesquisa em performance musical.

## Referências

- Almeida, A. Z. (2011). Por uma visão da música como performance. *Opus*, vol. 17(2), 63–76.
- Barros, D. L. P. (2005). *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Ática.
- Borém, F.; Ray, S. (2012). Pesquisa em Performance Musical no Brasil do séc. XXI: problemas, tendências e alternativas. Rio de Janeiro: UNIRIO. In: *Anais do SIMPOM*.
- Cook, N. (1996). Review-Essay: putting the meaning back into music, or semiotics revisited. *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, No. 1, pp. 106–123.
- Cook, N. (2006). Entre o processo e o produto: Música e/enquanto performance. *Per Musi: Revista de Performance Musical*, (14), 5–22. Tradução Fausto Bórem, Belo Horizonte.
- Cumming, N. (2000). *The Sonic Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Domenici, C. L. (2012). A voz do performer na música e na pesquisa. Rio de Janeiro: UNIRIO. In: *Anais do II SIMPOM*, vol. 1, p. 169–182.
- Fernandes, C. V. (2017). O Violão nas Universidades Brasileiras: relatos docentes sob a perspectiva semiótica. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.– São Paulo.
- Fernandes, C. V. (2014). *Semiótica Musical: princípios teóricos e aplicações sobre o discurso musical, sua produção e recepção*. 2014, 205f. Tese (Doutorado em Semiótica) – Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Lima, S. A. (2001). Pesquisa e performance. Belo Horizonte. In: *Anais da Anppom*, pp. 531–538.
- Nattiez, J. J. (2002) O Modelo Tripartite de Semiologia Musical. *Debates* (6), Rio de Janeiro. pp. 7–39.
- Navickaitė-Martinelli, L. (2019). P is for Persona, Performance, Pogorelich: the performer’s identity as creative tool. *Music & Practice*. Vol. 5.
- Rink, J. (2013). Análise e (ou?) Performance. In: Chueke, Z. (Org.). *Leitura Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR.
- Souto, L. H. A (2015). *Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: Perspectivas para a interpretação musical*. 2015 (Doutorado em Práticas Interpretativas) UNESP, São Paulo, 2015.
- Tarasti, E. (2013) A Música como Arte Narrativa. In: Chueke, Z. (Org.). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR.

---

<sup>1</sup> Tradução nossa do inglês: "Music and Discourse presents the semiotics of music not so much as a method of analysis, but as a framework within which both music and discourse about music can be understood as symbolical constructs"

<sup>2</sup> A. J. Greimas, fundador da semiótica discursiva, foi professor de Tarasti.

<sup>3</sup> Tradução nossa do inglês: "It is hard to read them as other than illustrations of the theory."

<sup>4</sup> Tradução nossa do inglês: "A Theory of Musical Semiotics is an unnecessarily user-hostile book"

<sup>5</sup> Tradução nossa do inglês: "Tarasti sets out a systematic list of the various possible modal compounds, and tries to suggest what each of them might correspond to in music. ("Not-can not-do," for instance, might denote "a decrease of tension without any music-technical resources contributing to that decrease)"