

O metrô em sons

Alexandre Provin Sbabo

▶ **To cite this version:**

Alexandre Provin Sbabo. O metrô em sons : Uma análise semiótica sobre os sons das portas do metrô de São Paulo.. XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - INTERCOM, Sep 2014, Foz do Iguaçu, Brazil. hal-01728597

HAL Id: hal-01728597
https://unilim.hal.science/hal-01728597

Submitted on 11 Mar 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

O metrô em sons:

Uma análise semiótica sobre os sons das portas do metrô de São Paulo

Alexandre Provin Sbabo[1]

Resumo

O presente artigo busca investigar como se dá a construção de sentido de alerta, na interação entre os sons das portas do metrô de São Paulo e seus usuários por meio da apreensão auditiva. Para isso consideraremos as composições realizadas para as aberturas e fechamentos das portas deste meio de transporte tão relevante para os paulistanos. A análise dos sons das portas será pautada pela semiótica greimasiana tendo em vista os estudos desenvolvidos na semiótica musical de Tatit. Para a viabilização desta pesquisa foram realizadas gravações da abertura e fechamento das portas das linhas 1 (azul), 2 (verde), 3 (vermelha) e 4 (amarela), com a intenção de identificar a construção dos sons de alerta em termos musicais e a relação que estes sons estabelecem em sua articulação sintagmática, em termos de produção de significado, que sejam reconhecíveis e façam sentido sensível para os usuários do metrô de São Paulo. Como resultados detectamos que há uma deficiência no fazer sentido do sinal sonoro exposto pelo metrô, que pode ser constatado através da exposição das análises do plano do conteúdo e do plano da expressão, aliados a aspectos sonoro/musicais.

Palavras-chave: Som. Metrô de São Paulo. Análise Musical. Semiótica discursiva.

Introdução

O metrô de São Paulo é reconhecido mundialmente pela sua qualidade e acabou, por fim, se tornando indissociável da tradicional paisagem urbana da megalópole paulistana. Observando o movimento da cidade, estamos também observando os movimentos das pessoas na cidade e sua respectiva circulação entre as zonas leste – oeste e norte – sul sendo que, sem a existência do metrô, esse

[1] Mestrando em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), bacharel em Administração de Empresas (PUC-SP) e professor do Centro Educacional Paula Souza, alexandre_sbabo@hotmail.com.

deslocamento seria ainda mais problemático do que o é atualmente. O metrô de São Paulo é reconhecidamente um divisor de águas no que tange as transformações econômica e habitacional da cidade.

De acordo com a comunicação institucional do próprio metropolitano[2], a média da demanda diária, nos dias úteis, de passageiros em 2013 foi de aproximadamente 3.019.000. Este número demonstra com mais clareza o quanto esse meio de transporte é importante para a cidade de São Paulo e o que ele representa nas práticas de vida para o paulistano.

Ainda falando sobre os números do metrô, notamos a sua importância econômica para a cidade, uma vez que é responsável por um grande número de empregos em diversas regiões da cidade, tanto diretos quanto indiretos. Segundo relatório da administração do metrô de 2013[3], somente as construções e ampliações da malha metroviária foram responsáveis pela geração de 50 mil empregos que, por fim impactaram positivamente em uma série de estruturas industriais e na economia da cidade e do Estado. Estas consequências positivas podem ser atribuídas aos resultados financeiros, também promissores apresentados no exercício do período mais recente, ou seja, Março de 2014, quando atingiu um valor de R$ 59.370.000[4].

Sabendo ainda que, em pesquisa realizada pela Associação Nacional dos Transportes Públicos (ANTP) em 2011[5] o metrô de São Paulo obteve 74% dos entrevistados avaliando o meio de transporte como bom ou excelente, temos em mãos referências concretas que demonstram a relevância econômica, social e histórica deste modal urbano.

Tendo em vista esta posição ímpar de destaque e a significativa interação entre o metrô, a cidade de São Paulo e seus usuários, buscamos compreender como o metrô se comunica com os usuários através de seus sons, ou sinais sonoros, no momento de abertura e fechamento das portas de suas composições, que é tomado como recorte do corpus de estudo que efetuaremos.

---

[2] A pesquisa completa pode ser acessada em: < http://www.metro.sp.gov.br/metro/numeros-pesquisa/demanda.aspx>

[3] O relatório completo do Metrô pode ser acessado em: <http://www.metro.sp.gov.br/metro/institucional/pdf/rel-administracao.pdf>

[4] O demonstrativo financeiro pode ser acessado em: <http://www.metro.sp.gov.br/sic/pdf/receitas-despesas/2014/SIC_2014.pdf>

[5] A pesquisa sobre a satisfação dos usuários pode ser acessada em: <http://www.antp.org.br/website/produtos/pesquisa-de-imagem/show.asp?ppgCode=143EB347-311A-4414-BA85-B34D2260986C>

Com essa análise objetivamos igualmente evidenciar o alcance da teoria semiótica e como estudos como esse poderiam subsidiar ações da administração pública com processos comunicacionais mais eficazes com a população além de estes serem geradores de sustentabilidade econômica e social como vamos ponderar reflexivamente.

Para a análise destes sons, que a continuidade reiterada do uso os tornam tão característicos e peculiares, foram realizadas gravações nos dias 29/04/2014 e 03/05/2014, nas linhas 1 – azul, 2 – verde, 3 – vermelha e 4 – amarela, com equipamento de áudio da marca Tascam modelo DR-100. A escolha deste gravador se deu por conta de sua portabilidade, qualidade em ambientes abertos e pela possibilidade de realizar gravações em 24bits, ou seja, com qualidade bastante superior a outros formatos como, por exemplo, o MP3.

O objetivo da pesquisa consiste em compreender os sons de abertura e fechamento das portas do metrô de São Paulo e realizar uma análise de como a composição destes sons produzem significados para os usuários, que se tornam símbolos uma vez que são reconhecidos pela comunidade ao serem apreendidos a ponto de funcionarem como próprios da sinalética sonora do metrô. Como teoria de análise nos valeremos da semiótica desenvolvida por A.J. Greimas (1970, 1972, 1984, 1987) sob a ótica musical elaborada por L. Tatit (2007, 2008a, 2008b), por compreender que há grandes contribuições desta teoria para os estudos da produção e apreensão do sentido no que tange, principalmente, o meio sonoro.

Paisagem sonora

O conceito de paisagem sonora se faz oportuno neste momento para que possamos entender como estamos inseridos em um ambiente sonoro que initerruptamente nos comunica algo, porém nem sempre estamos com os nossos ouvidos abertos de maneira suficiente para que possamos escutá-los e significá-los.

Sobre este processo de significação da realidade, podemos recorrer a Floch (1986) em sua análise da fotografia de Robert Doisneau, "*Fox-terrier sur le Pont des Arts*", onde descreve que há dois modos de apreender a fotografia destacando a relação da imagem com a realidade. O primeiro modo de abordagem trata a imagem em seu caráter referencial ou indicial, buscando apenas uma reprodução do real, ou seja, a fotografia é vista como uma tradução visual/imagética de determinado

momento no tempo e espaço. O segundo modo de abordagem rompe com a objetividade do olhar do primeiro modo, de tal sorte que se torna possível extrapolar e transcender os conteúdos meramente indiciais, permitindo assim, uma nova atribuição de valores ao discurso, de tal sorte que se torna possível encontrar a narratividade presente na fotografia e a relação estabelecida entre os actantes, ressignificando-a e ampliando o seu potencial comunicativo e sensível. Essa diferenciação entre o ver e o olhar proposta por Floch dialoga com a ideia apresentada anteriormente a respeito da diferença de escutar e ouvir.

Com relação ao aspecto da escuta relacionada ao ambiente, Schafer (2001, p.24) discorre sobre a paisagem sonora como sendo os "eventos *ouvidos* e não os objetos *vistos*". Desta forma não classifica se determinado som é agradável ou não, apenas os destaca como eventos que são percebidos através do meio auditivo. Há o cuidado de tomar a palavra "evento", pois evento pode ser qualquer tipo de acontecimento, mesmo que cotidiano e banal, como por exemplo, o simples caminhar de uma mulher de salto alto em um piso de madeira, ou ainda o farfalhar das folhas de uma árvore sob uma leve brisa de outono. Além disso, para a semiótica discursiva evento é o ato produzido por um actante, de tal sorte que esse ato faz ser o sentido, pois carrega uma enunciação no enunciado produzido que é reconhecido e interpretado por um sujeito cognitivo diferente do próprio sujeito do fazer (GREIMAS; COURTÉS. 1979 p.170).

Desta forma podemos dizer que estamos no som, mais do que o som está em nós, uma vez que, se buscarmos o silêncio chegaremos a mesma conclusão que Cage (1961) chegou afirmando que o silêncio não existe.

Podemos completar esta ideia de paisagem sonora tomando a noção de paisagem, implícita neste conceito, como sendo os sons formantes ou constituintes de determinado cenário. Como um breve exercício podemos trazer a nossa mente a paisagem de uma praia no período da noite. Esta paisagem sonora é composta por eventos auditivos singulares e característicos típicos do local, como por exemplo, o barulho das ondas arrebentando, do repuxo da água, do vento que surge e dos animais próprios à região, como as garças, gaivotas, etc. Todos estes sons fazem parte de uma determinada paisagem. É a partir deste princípio que o montante dos sons de determinado[6] local podem constituir uma paisagem sonora.

[6] A palavra "determinado" é utilizada aqui não com o sentido restritivo, mas com o sentido caracterizante de um local.

É importante ressaltar que o conceito de local abordado aqui é utilizado conforme Santos (2006) estipula, sendo inerente ao local topológico. Porém considerando as possibilidades de interações que o cenário acústico pode propor ao sujeito, se as ações dos sujeitos são decorrentes da paisagem sonora, então as características desta paisagem sonora deixam de ser somente topológicas e passam a ser sociais atribuindo novos valores e significados para o sujeito do fazer.

Para compreendermos melhor o parágrafo anterior tomemos como exemplo o objeto de estudo desta pesquisa. O som de abertura e fechamento das portas possui uma certa complexidade, pois se o usuário do metrô está descendo as escadas e escuta o som de abertura da porta, porém não esboça nenhuma reação, temos uma configuração apenas topológica, técnica e informativa. Em um segundo momento, o mesmo usuário ouve o som de abertura da porta e por sua vez começa a caminhar mais rápido para pegar a composição que o aguarda com as portas abertas. Neste ponto temos a configuração da paisagem sonora estabelecendo uma relação social e comunicativa. No primeiro exemplo tratamos do local enquanto que no segundo apresentamos o lugar. É desta forma que o cenário acústico estabelecido na paisagem sonora pode atuar de maneiras diferentes dentro do conceito proposto por Santos (2006).

Sob todo este enfoque de ambiente sonoro e paisagem sonora voltemos à questão principal dos sons constituintes do transporte metropolitano. Acredito que agora seja possível entender, mesmo que brevemente, como se dão as relações dos diversos sons no ambiente do metrô da cidade de São Paulo ou, pelo menos, estejamos aptos a identificar a imensidão de eventos sonoros aos quais os usuários deste meio de transporte estão expostos diariamente.

Sonoridade significante do metrô

Dentre os diversos eventos sonoros que compõem a paisagem sonora do metrô de São Paulo, podemos citar o som que a composição emite ao chegar e ao sair da plataforma, os sons dos freios das composições, dos ecos emitidos pelos longos túneis, dos ruídos brancos dentro das composições, etc. Mas há um outro som muito particular que é indissociável da existência deste meio de transporte: os sons emitidos pelas portas das composições ao abrirem e fecharem.

O fato é que estes sons de abertura e fechamento das portas que fazem parte da paisagem sonora do metrô, podem ser classificados como sinais sonoros ou, simplesmente, de sinais. Schafer (2001, p.26) entende que “sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente”. O autor ainda complementa realizando uma comparação dos sinais com o que os psicólogos da percepção visual chamam de relação figura e fundo, fenômeno este, também conhecido como gestalt. Essa comparação se torna extremamente válida, pois a figura que observamos no processo de gestalt representa os sinais auditivos, uma vez que voltamos nossa atenção para eles de maneira consciente.

Assim como na gestalt, onde a relação de figura e fundo podem alternar-se, os sinais também podem mudar de posição entre si, porém há certos sinais que possuem em seu significado uma necessidade de escuta, pois se tratam de avisos acústicos que possuem algum tipo de informação para seus ouvintes, como por exemplo, as buzinas dos automóveis, os alertas de furação, os sinos de uma igreja, etc. É interessante notar que, de acordo com Landowski (2005 p.14) “é somente ao enunciar [...] que os sujeitos se constroem eles próprios, construindo o mundo enquanto mundo significante”, ou seja, estes sinais se tornam sujeitos de enunciação somente quando são enunciados, pois é neste momento que fazem surgir o sentido.

É neste cenário que podemos situar, então, os sons de abertura e fechamento das portas do transporte metropolitano de São Paulo. Além de ser parte da paisagem sonora do metrô, podem ser classificados como sendo sinais sonoros e sujeitos de enunciação, uma vez que possuem uma necessidade de escuta para que acidentes e atrasos em todo o sistema de transporte por trilhos sejam evitados.

Apesar de classificarmos este objeto como um sinal sonoro, só poderemos abordá-lo dentro do campo de significação sonora, destacando suas respectivas formas específicas de produção de sentido. Os pontos de análise do campo sonoro serão levantados mais a frente, de tal forma que, por se tratar de algo bastante específico, neste caso, tanto o campo sonoro quanto o objeto de análise, optamos por apresentar os itens de análise do som juntamente com sua semântica de análise em um capítulo posterior.

O percurso gerativo de sentido

Para compreendermos o sinal sonoro de abertura e fechamento das portas dentro da paisagem sonora no qual está inserido e tomando como ponto de partida a curiosidade do sentido deste, revelado na reiteração desta prática, é indispensável à observação de seu Percurso Gerativo de Sentido (doravante denominado PGS).

Como PGS entendemos que seja um modelo metodológico que possibilita a compreensão global dos mecanismos de funcionamento de determinada linguagem, através de abstrações realizadas em diversos níveis de produção e interpretação do sentido. O pai do PGS, Greimas, destaca a importância desta ferramenta para o estudo da teoria da significação, sendo de tamanha importância que muitos outros estudiosos passaram a adotar o PGS em suas análises. Um destes estudiosos foi Fiorin (2000, p.17), que explica o PGS como "[...] uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo".

A sucessão de patamares mencionados por Fiorin, é a divisão especificada por Greimas e Courtés (1979, p.209) do PGS em três níveis diferentes de análise: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo.

O primeiro se encarrega de encontrar as oposições semânticas dentro de determinado texto, de tal forma que este nível, "[...] abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto" (FIORIN, 2000, p.18). O interessante é notar que este nível possui como fundamento as oposições encontradas no texto. Estas oposições devem possuir um terceiro elemento de ligação que as una de forma indireta para que possam ser apreendidos em uníssono.

O segundo nível (narrativo), é elucidado por Fiorin (2000, p.21) como sendo "[...] uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes". Desta forma o nível narrativo pressupõe "[...] um estado inicial, uma transformação e um estado final". No que tange a sintaxe narrativa Fiorin (2000) destaca o que Greimas (1993) identificou como dois tipos elementares de enunciados: enunciados de estado (ou enunciados de *ser*) e enunciados de *fazer*.

Os enunciados de estado refletem a relação do sujeito com determinado objeto de valor estabelecendo uma relação de junção. Esta relação pode ser ainda dividida entre conjunção e disjunção.

A conjunção entre o sujeito e seu objeto de valor é dada como sendo uma espécie de concretização de um objetivo, enquanto que a disjunção pode ser observada como uma oposição da conjunção, ou seja, há um rompimento na continuidade entre sujeito e o seu objeto de valor.

Neste ponto é importante mencionar que Fiorin (2000, p.22) explica que o conceito de sujeito não está restrito às pessoas, mas é aplicado a qualquer atorialidade presente na narrativa, assim como o objeto não deve ser confundido apenas com alguma “coisa”, pois, por exemplo, um príncipe que quer resgatar a sua princesa está em disjunção (afastamento/separação) do seu objeto de valor, que neste caso é representado pela princesa.

Apesar de já termos introduzido uma ideia básica de objeto de valor, é necessário explicitar que há um certo grau de complexidade na classificação dos objetos. Como diz Fiorin (1999, p.5):

> Há dois tipos de objetos buscados pelos sujeitos: os objetos modais (o querer, o dever, o poder e o saber) e os objetos de valor. Os primeiros são os objetos necessários para a obtenção dos segundos, que são o objetivo último da ação narrativa.

Trataremos sobre os diferentes tipos de objetos com maior profundidade e alargamento epistemológico mais adiante, mas, por hora, estas definições apresentadas satisfazem as nossas necessidades.

Sobre os enunciados de *fazer*, dizemos que se encontram dentro de uma narrativa de transformação de um estado para outro. Aproveitando o exemplo anterior do príncipe e da princesa, teríamos um enunciado de *fazer* caso a narrativa fosse exposta da seguinte maneira: o príncipe resgatou a princesa.

Notamos o enunciado de *fazer*, pois *e*nquanto que na primeira narrativa havia uma disjunção entre sujeito (príncipe) e objeto de valor (princesa), nesta nova narrativa há uma conjunção do sujeito com seu objeto de valor, ou seja, houve uma transformação de um estado de disjunção para um estado de conjunção. Portanto Fiorin (2000, p.21) discorre que os enunciados de *fazer* são aqueles que “mostram as transformações, [...] que correspondem à passagem de um enunciado de estado a outro”.

Compreendendo, então, que as narrativas são estruturas complexas, pois estão hierarquicamente compostas por uma série de enunciados do *ser* e *f*azer, Fiorin (1999, 2000) a necessidade encontrada por Greimas de realizar a análise através de uma sequência canônica composta por quatro fases: manipulação, competência, *performance* e sanção.

A manipulação consiste em um sujeito da narrativa alterar o *querer* e/ou *dever* de outro sujeito. É importante mencionar que o manipulador também pode ser o manipulado no contexto narrativo. É o caso de uma pessoa em dieta que vai até uma doceria com um grupo de amigos e acaba alterando o seu *querer*, pois *deve* manter a dieta. Neste caso o próprio sujeito é manipulador e manipulado.

Fiorin (2000, p.22) expõe a existência de diversos tipos de manipulação, porém os mais comuns são manipulação por tentação, intimidação, sedução, provocação.

Resumidamente a manipulação por intimidação ocorre quando o manipulador faz o outro fazer algo através de algum tipo de ameaça; a manipulação por tentação implica a existência uma recompensa para o manipulado; a manipulação por provocação envolve um juízo de valor negativo sob o manipulado instigando-o a realizar a ação para comprovar a sua capacidade; a manipulação por sedução, ao contrário da provocação, envolve um juízo de valor positivo gerando a credibilidade e confiança para que o manipulado realize alguma ação para o manipulador.

No segundo ponto do percurso canônico, a fase da competência, o sujeito principal da narrativa passa por uma transformação para adquirir um *saber* e/ou *poder fazer* a fim de obter o seu objeto de valor. Desta forma a espada para um príncipe é um objeto que o torna capaz de derrotar o vilão, ou seja, a espada proporcionou uma competência de *poder fazer*. Outro exemplo de competência é encontrado no livro e no filme “O Código Da Vinci[7]”, pois o personagem Robert Langdon, interpretado por Tom Hanks, possui a competência de um *saber* para ler e identificar as pistas deixadas ao longo da trama para a obtenção do objeto de valor, nesse caso o Santo Graal.

A *performance* é a passagem de um estado para outro, ou seja, o sujeito que antes se encontrava em um estado de disjunção com seu objeto de valor, agora se encontra em conjunção, é o caso do príncipe que conseguiu derrotar o vilão e

[7] O filme de 2006, dirigido por Ron Howard, foi uma tradução do livro *O Código da Vinci* de Dan Brown, lançado no Brasil em 2004 pela editora Sextante.

resgatar a princesa. Há casos que o sujeito da transformação não é o mesmo que entra em conjunção.

A última fase do percurso canônico é a sanção, que nada mais é que a "constatação de que a *performance* se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação" (FIORIN, 2000 p.23). A sanção pode ser tanto positiva quanto negativa. Em diversas narrativas aos heróis são atribuídas recompensas e aos vilões castigos, materializando as sanções positivas e negativas.

Este percurso canônico não está sempre presente em sua totalidade e em uma ordem fixa. Muitas vezes os enunciadores elaboram narrativas mais complexas invertendo alguns pontos do percurso, como é o caso do filme "Amnésia"[8] que começa justamente pela *performance*.

É importante perceber que a semântica do nível narrativo possui relação com os objetos, e seus valores, presentes na narrativa. Fiorin (1999 p.5) destaca que há dois tipos de objetos que são divididos em objetos modais e de valor, como já dito anteriormente, porém acrescentamos aqui que é através dos conteúdos investidos nesses objetos que se dá a relação entre o nível fundamental e o nível narrativo, sendo, desta forma, os objetos do nível narrativo uma concretização do conteúdo do nível narrativo.

Até o momento trabalhamos no nível narrativo somente com a ideia de junção proposta por Greimas, porém neste mesmo nível Landowski (2005) sugere o percurso narrativo denominado de união. Para o autor, a diminuição das relações entre sujeitos de tal modo a existir somente em função de um objeto de valor, fazia parecer que todas as relações eram mediadas por este objeto e que as ações eram realizadas mecanicamente. Inversamente do que poderíamos propor de um novo modelo, Landowski continua destacando a importância do modelo de junção para a análise de narrativas onde os objetos circulam entre sujeitos, porém admite a necessidade da implantação de um esquema de análise diferenciado que busca dar conta das interações que fazem *fazer* sentido entre os sujeitos, denominado de união. Nas palavras do autor:

> Esquematicamente, enquanto é próprio do regime de junção fazer circular entre os sujeitos, objetos que têm significação e um valor já definidos,

[8] *AMNÉSIA* (do original *Memento*)**.** Direção: Christopher Nolan, 2000. 1h56m.

> segundo o regime de união, no qual os actantes entram estesicamente em contato dinâmico, é sua co-presença interativa que será reconhecida como apta a fazer sentido, no ato, e a criar valores novos. (LANDOSWKI, 2005. p.18)

Neste regime de sentido o propósito é descrever a experiência do encontro entre si e o outro, “entre uma disponibilidade para sentir e um dispositivo sensível” (LANDOWSKI, 2005 p.20), onde a diferença de base de um regime de junção para o regime de união consiste no fato de que o primeiro desenvolve um estado de transformação no sujeito através do objeto, enquanto que, no segundo o estado de transformação se dá no contato direto com o outro sem qualquer tipo de objeto mediador.

A união destacada acima só é possível através da interação entre dois sujeitos, transformando uma ideia, antes, apenas objetal, em um círculo de interações sensíveis onde a simples presença do outro é o suficiente para fazer ser o sentido. Essa experiência de união é dada pelo *fazer junto* dos actantes que culminará em estados de alma uníssonos. Este regime é naturalmente recíproco, pois sugere um ajustamento entre os actantes onde possam sentir o outro ao mesmo tempo que permitam que o outro os sinta. É esse movimento de união que faz ser o sentido, culminando na união de casais, de amigos e de multidões. O próprio Landowski (2005, p.50) se refere ao processo de união como algo concebível não através da diminuição do outro, mas com o outro, e em ato, para que o *fazer junto* possa, enfim, resultar em um novo sentido para os actantes.

Desta forma na união não temos a troca de objeto a fim de obter um estado de transformação, mas temos a modalização dos sujeitos de tal sorte que possuam um *poder* e um *saber* a fim de construir um *fazer junto*.

Sobre o percurso narrativo podemos dizer, resumidamente, que é composto por duas frentes de análise complementares e não excludentes que consistem nos regimes de junção e união. O primeiro visa o *ser* (conjunção ou disjunção) e o *fazer* na relação com seu objeto de valor estabelecendo uma trajetória narrativa contemplada pelo percurso canônico a fim de analisar a estrutura narrativa e os respectivos *fazeres* presentes. É importante lembrar que esse percurso é flexível e não possui uma forma rígida de aplicação uma vez que cada narrativa possui sua própria forma de apresentação. Ainda na junção podemos dizer que a análise

também consiste na identificação dos sujeitos e de seus respectivos papéis, assim como na qualificação dos objetos em modais e de valor, sempre de acordo com a narrativa apresentada. Já o regime de união trabalha com a ideia de interação entre sujeitos sem um objeto que faça a intermediação entre eles. Nessa interação há um sentir junto que possibilita a reciprocidade de dois sujeitos afim de que possam empregar seus respectivos *saberes* e *poderes* para um *fazer junto*, de tal sorte que o sentido desta narrativa é gerado em ato e transbordado para o estado de alma dos sujeitos sem anular a individualidade dos mesmos.

O terceiro e último nível do PGS é denominado de nível discursivo. Neste momento há o que chamamos de concretização das camadas abstratas do nível narrativo através das escolhas realizadas pelo enunciador. Sobre isso Floch (2001, p.15) destaca que "as estruturas discursivas são as etapas pelas quais passa a significação, a partir do momento em que um sujeito, denominado 'enunciador' seleciona e ordena" as estruturas narrativas a fim de conceber uma isotopia da obra.

É importante ressaltar que o enunciador, também reconhecido como destinador, pressupõe a existência de um enunciatário, ou destinatário, porém esses enunciadores, segundo Greimas e Courtés (1979, p.114-115), "em contrapartida, quando estão explicitamente mencionados e são, por isso reconhecíveis no discurso-enunciado (por exemplo: 'eu'/'tu') serão chamados de narrador e narratário". Ainda assim, se houver diálogos estabelecidos dentro do discurso, teremos a participação do interlocutor e do interlocutário. Desta forma notamos que a responsabilidade da delegação destes papéis cabe somente ao enunciador, sendo que para Floch (2001, p.16) não há importância de reconhecimento do enunciador, mas sim da maneira como ele escolhe e delega as estruturas da enunciação.

Para tais escolhas e delegações se faz necessário o reconhecimento da espacialidade, temporalidade e da actorialidade. Nesse caso podemos dizer que a espacialidade é demarcada por um "aqui" e "alhures", a temporalidade por um "agora" e "então", e a actorialidade por um "eu", "tu" e "ele". Nessa escolha do enunciador ocorrem os movimentos de debreagem e de embreagem. Estes movimentos possibilitam a percepção de uma proximidade ou de um distanciamento, como exposto por Greimas e Courtés (1979, p.95), a debreagem pressupõe um *não-eu*, um *não-agora* e um *não-aqui*, ou seja, um movimento de distanciamento. Já a embreagem é percebida como o movimento contrário à debreagem, ou seja, um eu, *agora* e *aqui*, sugerindo um movimento de proximidade.

A escolha dos movimentos de debreagem e embreagem juntamente com a espacialidade, temporalidade e actorialidade e, além disso, o investimento nessas sintaxes, sugere, também, um investimento semântico com vistas a potencializar as figuras e temas presentes no discurso. Como diria Floch (2001, p.27):

> Colocar em discurso é, pois, também, investimentos semânticos cada vez mais complexos e particulares, fazer de um percurso narrativo abstrato um *percurso temático* e depois um *percurso figurativo.*

Entendamos então que esse percurso temático é "a manifestação isotópica, mas disseminada de um tema, redutível a um papel temático" (GREIMAS; COURTÉS 1979, p.453), de tal sorte que, um actante presente na narrativa pode assumir diversos papéis temáticos. Ainda sobre a questão do tema podemos ressaltar que:

> Do ponto de vista da análise, o tema pode ser reconhecido sob a forma de um percurso temático que é uma distribuição sintagmática de investimentos temáticos parciais que se referem aos diferentes actantes e circunstantes desse percurso (cujas dimensões correspondem às dos programas narrativos): a tematização operada pode concentrar-se seja nos sujeitos, seja nos objetos, seja nas funções ou repartir-se mais ou menos igualmente entre os elementos da estrutura narrativa (GREIMAS; COURTÉS 1979, p.453).

A disseminação do tema ao longo da estrutura narrativa colabora com ideia de isotopia para que o discurso, como um todo, apresente uma homogeneidade. Tatit (2007, p.22) acrescenta afirmando que a isotopia "responde pela função à distância, pela preservação da pertinência ao longo do texto". Para compreendermos melhor as diferenças entre temas e figuras presentes na semântica discursiva tomaremos emprestado a definição de Fiorin (2000, p.65) que consiste basicamente na ideia de uma relação entre o abstrato e o concreto, onde a figura tem o papel do concreto que "remete a algo do mundo natural", de tal sorte que "a figura é todo conteúdo de qualquer língua natural ou de qualquer sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural". Já o tema, para o autor, se caracteriza como algo puramente conceptual, que não remete ao mundo natural,

criando categorias que “organizam, categorizam” e “ordenam os elementos do mundo natural [...]”.

A presença das características figurativas e temáticas são responsáveis por definir se um texto é considerado figurativo ou temático. Quanto mais elementos figurativos aparecerem no texto, mais figurativo o texto será, funcionando da mesma maneira para os textos temáticos. Nota-se, porém, por trás de toda figura a existência de um tema e vice-versa, de maneira que um não exclui o outro.

Desta forma para classificarmos um texto como figurativo devemos notar que em sua narratividade o enunciador procura criar um efeito de realidade através da criação de um simulacro desta realidade. No caso dos textos temáticos, estes “procuram explicar a realidade, classificam e ordenam a realidade significante, estabelecendo relações e dependências” (FIORIN, 2000, p.65).

Todos os três níveis do PGS são necessários para analisarmos o que Saussure (2006) descreveu como significado e Hjelmslev (2006), posteriormente, chamou de plano do conteúdo, mas segundo o próprio autor dinamarquês, todo conteúdo é reconhecido somente através de uma expressão, porém uma expressão precisa expressar um conteúdo.

Neste ponto dizemos que o plano do conteúdo precisa ser manifestado através de uma expressão dando origem a um texto. Fiorin (2000, p.32) destaca a importância da separação destes planos para a criação de uma metodologia de análise tendo em vista que o mesmo conteúdo pode se manifestar através de diversas expressões. O autor acrescenta que a escolha do plano da expressão para expressar o conteúdo em diversas linguagens não recria a obra, mas é capaz de agregar novos sentidos que são inerentes à expressão utilizada para manifestar o conteúdo. É o que acontece, por exemplo, com poemas que, posteriormente, se tornam musicados. São expressões diferentes de manifestação do mesmo conteúdo.

A busca do sentido no som do metrô

Para compreendermos o som, propriamente dito, de abertura e fechamento das portas do metrô, se faz necessário o entendimento de algumas características inerentes a qualquer som, esteja ele presente em alguma música ou em alguma paisagem sonora. Estas qualidades presentes a qualquer som são denominadas de

propriedades do som e são divididas em quatro categorias – altura, duração, intensidade e timbre. Med (1996, p.11-12) descreve estas propriedades da seguinte maneira:

> Altura – determinada pela frequência das vibrações, isto é, da sua velocidade. Quanto maior for a velocidade da vibração, mais agudo será o som;
> Duração – extensão de um som; é determinada pelo tempo de emissão das vibrações;
> Intensidade – amplitude das vibrações; é determinada pela força ou pelo volume do agente que as produz. É o grau de volume sonoro;
> Timbre – combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz.

Pensando nisso temos então que a altura corresponde a qualidade do som de ser grave ou agudo, a duração é o tempo de determinado som, podendo ser longo curto ou médio, a intensidade é a qualidade que nos permite perceber se o som é forte ou fraco e, por fim, o timbre que consiste na qualidade sonora exclusiva de determinado instrumento ou evento sonoro. O timbre de uma guitarra elétrica é diferente do timbre de um violão clássico, mesmo executando a mesma nota em ambos. É essa capacidade de reconhecimento do som de determinado instrumento, ou evento sonoro, que é reconhecido como timbre. Med (1996, p.12) descreve o timbre como sendo a “cor” de determinado som, ou podemos dizer ainda que, visualmente reconhecemos um timbre pelo formato de onda (física) que produz ao soar.

A partir deste ponto, notamos que as quatro propriedades do som estão presentes em qualquer som, seja ele intencional ou não, musical ou não, ou seja, estas quatro qualidades são características que mostram como o som se apresenta para nós e que são muito utilizadas em qualquer análise sonora.

Cabe agora introduzirmos o nosso *corpus* à medida que vamos avançando conceitualmente a fim de unirmos o PGS com o objeto de estudo desta pesquisa. Os sons que iremos analisar foram gravados[9] em diferentes linhas de metrô da cidade

[9] Para mais informações sobre os aspectos técnicos de gravação vide Introdução, sétimo parágrafo.

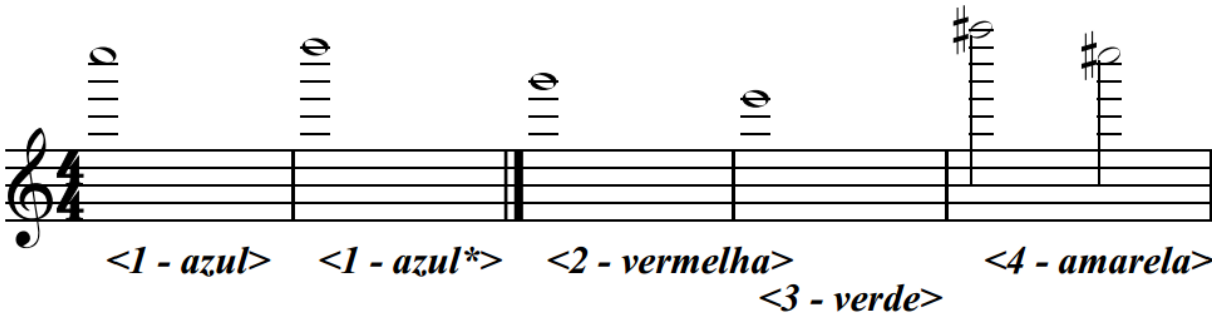
de São Paulo e após uma análise mais apurada destes sons encontramos os seguintes dados:

Tabela 1 - Linhas do metrô e seus respectivos sinais sonoros de abertura e fechamento das portas

LINHA DO METRÔ - COR	NOTA EMITIDA	CIFRA DA NOTA	REGISTRO DA OITAVA
1 – azul	Dó	C	Três oitavas acima
1 – azul*	Ré	D	Três oitavas acima
2 – vermelha	Sol	G	Duas oitavas acima
3 – verde	Mi	E	Duas oitavas acima
4 – amarela	Fá# e Do#	F# e C#	Três oitavas acima

Observando pelo plano da expressão temos que a maneira como o metrô de São Paulo busca fazer sentido para o seu usuário se encontra prejudicada, uma vez que, pelas propriedades do som percebemos que cada linha utiliza uma determinada altura. A escolha de alturas diferentes não apresenta nenhuma lógica musical, pois não estão seriadas dentro do sistema tonal em nenhuma escala musical, nem mesmo em uma escala maior natural em Dó, ou seja, o convencional[10] dó, ré, mi, fá sol, lá e si, o que seria o mais lógico e provável para uma organização seriada das linhas, ao contrário, até mesmo dentro da mesma linha apresentam alturas diferentes. Essa diferença de alturas entre as linhas pode ser facilmente reconhecida quando colocamos as diferentes notas na partitura como segue:

[10] A palavra *convencional* é utilizada com ressalvas, pois entendemos que as escalas musicais são na verdade extremamente complexas, principalmente se tratando das escalas adotadas no oriente. Sabemos também que houve grande evolução no campo teórico-prático-musical no que tange o tema das escalas, mas optamos, ainda assim pelo uso da expressão *convencional* por motivos de conhecimento popular a fim de simplificar a explicação.



Como dito anteriormente, quando colocamos as notas de cada linha dentro da partitura a qualidade das alturas fica evidenciada. Desta forma deixamos claro que não há nenhuma preocupação na escolha das alturas pelo enunciador a fim de fazer qualquer sentido para o usuário do metrô.

Com relação a propriedade da duração, apesar de termos representado a altura na partitura acima, as durações não são regulares conforme a partitura demonstra. Optamos pela apresentação anterior somente para facilitar a visualização das notas. Porém uma análise mais apurada com relação a duração, nos mostrou que além das alturas serem irregulares, a duração das notas também acompanham essa irregularidade conforme podemos observar no quadro abaixo:

Tabela 2 - Duração das notas de cada linha[11]

Linha	Duração (seg. e centésimos de seg.)
1 – azul	2,728
1 – azul*	2,854
2 – vermelha	2,265
3 – verde	2,275
4 – amarela	4,218

As duas outras propriedades do som – intensidade e timbre – possuem um teor um tanto quanto subjetivo no que tange a geração de sentido. A análise da intensidade exigiria um decibelimetro para a captação precisa do volume, porém não possuíamos tal aparelho. É importante ressaltar que independente da posse de tal

[11] As durações foram extraídas através da análise das ondas no software de produção musical Audacity.

aparelho são perceptíveis as mudanças de volumes nas linhas e inclusive nas próprias estações, pois quanto maior for a proximidade do usuário de um ar-condicionado do metrô, menor será o volume percebido do sinal sonoro emitido pela abertura e fechamento das portas, devido ao ruído branco[12] do equipamento de ar-condicionado presente nas estações. Apesar destes pontos, a intensidade do sinal sonoro do metrô é suficiente para interromper uma conversa cumprindo assim o seu papel de fazer sentido enquanto sinal.

O timbre é outro elemento bastante complexo em termos de explicação. Schafer (2011, p.64) parte da ideia de que o timbre é uma "superestrutura característica de um som que distingue um instrumento do outro, na mesma frequência e amplitude". Partindo do princípio que timbre é uma "cor" única e identificável de determinado instrumento ou fonte sonora, entramos em um ponto bastante delicado, pois cada linha, novamente, possui um timbre diferente.

Nesse ponto poderíamos pensar que o fato de cada linha possuir um timbre diferente se torna um ponto positivo, uma vez que geraria algum sentido para seu usuário, porém os trens utilizados na malha metroviária transitam por várias linhas confundindo mais uma vez o ato de fazer sentido e, por consequência, seus usuários.

Precisamos mencionar que há outras características sonoras, inerentes ao plano da expressão, interessantes e indispensáveis para uma análise aprofundada do fazer sentido tanto no estudo e análise do som como da música, como por exemplo, o estudo do ritmo, da harmonia, da melodia, das texturas, entre outros aspectos levantados por Tatit (2007, 2008a, 2008b), como é o caso do estudo de união entre melodia e letra, mas que devido a natureza deste objeto e de suas propriedades acústicas e expressivas são incabíveis aqui.

Partindo do plano da expressão para o plano do conteúdo utilizaremos como ferramenta o PGS apresentado anteriormente conforme seus três níveis, porém abordaremos o nosso objeto da camada mais superficial de análise – nível discursivo –, para as mais profundas, ou fundamentais – respectivamente, nível narrativo e fundamental.

Sendo assim, no que tange o nível discursivo, partimos do princípio que ao compreender que o trem do metrô emite o mesmo sinal sonoro no momento de

[12] Ruído branco é a presença de um som que possui diversas frequências simultaneamente combinadas, de tal forma que é utilizado para mascarar outros sons do ambiente.

abertura e fechamento das portas compreendemos que neste nível temos os seguintes efeitos de sentido:

Tabela 3 - Enunciação do metrô com base nas categorias do nível discursivo

	Abertura das portas	**Fechamento das portas**
Actorialidade	“eu”	“eu”
Espacialidade	“aqui”	“alhures”
Temporalidade	“agora”	“agora”

Torna-se interessante observarmos por esse olhar, pois este seria o efeito de sentido desejado, onde no momento de abertura das portas o trem pudesse deixar claro em sua enunciação que: – Eu (trem) estou Aqui e Agora com as portas abertas. Já no momento de fechamento das portas o enunciador indicaria a seguinte enunciação: - Eu (trem) estou Agora indo para Alhures.

A lógica apresentada acima parece ser a mais coerente em termos de sentido para o enunciatário, porém o metrô utiliza o mesmo sinal sonoro para a abertura e o fechamento das portas confundindo os usuários do transporte que estão em deslocamento dentro da própria estação, pois não sabem se o trem está partindo ou chegando, isso para não mencionar a grande problemática do sentido para as pessoas portadoras de necessidades especiais, mais precisamente os deficientes visuais.

No nível semântico notamos a presença de um único tema, sendo que este tema consiste somente em um alerta para o usuário através do sinal sonoro, mas com baixo, ou nenhum, efeito de sentido.

Dentro do nosso *corpus* no que tange o aspecto temático precisamos ressaltar o sinal sonoro emitido no momento de abertura e fechamento das portas da linha 4 – amarela, pois é o único sinal que possui duas notas em sua composição. Um olhar atento à partitura apresentada acima, quando falávamos sobre o plano da expressão, nos mostra que há uma tentativa de efeito de sentido, porém o sinal é elaborado em uma melodia decrescente o que caracterizaria um tema somente de fechamento. Para explicarmos melhor precisamos entender que as notas presentes nesta linha são F# e C# e que na escala de C#, o F# é uma nota de Grau IV, ou seja, uma subdominante. A ideia é que a subdominante seja uma nota de tensão leve ou moderada para buscar um repouso na tônica, que neste caso é a nota C#.

Desta forma dentro da composição do sinal sonoro da linha 4, está sugerido um tema de repouso, pois ele inicia na tensão da subdominante (F#) para concluir em repouso na tônica (C#). Esse tipo de movimento na música leva a uma ideia de conclusão o que dentro das características temáticas propostas na semântica do nível discursivo sugere uma ideia de conclusão, no caso do nosso objeto, podemos dizer que o efeito de sentido provocado por essa relação seria de fechamento, porém esta composição também é usada para a abertura das portas da linha 4, o que, ao fim e ao cabo, prejudicam o sentido apreendido pelo usuário do metrô.

Com relação as figuras da semântica discursiva no contexto do nosso *corpus*, há uma lacuna, pois as notas emitidas não possuem um "correspondente perceptível no mundo natural" (FIORIN, 2000 p.65).

Desta forma, no nível discursivo temos que há uma intencionalidade do enunciador em projetar um sinal sonoro que indique um movimento de continuidade e descontinuidade de abertura e fechamento das portas. Porém no discurso deste enunciador há somente esta intenção de representação, uma vez que o tema não é concretizado através da sua expressão e, muito menos, reconhecido em sua figuratividade, principalmente tendo em vista que a sintaxe de abertura é diferente da sintaxe de fechamento das portas e, por fim, não sendo correspondida em sua expressão.

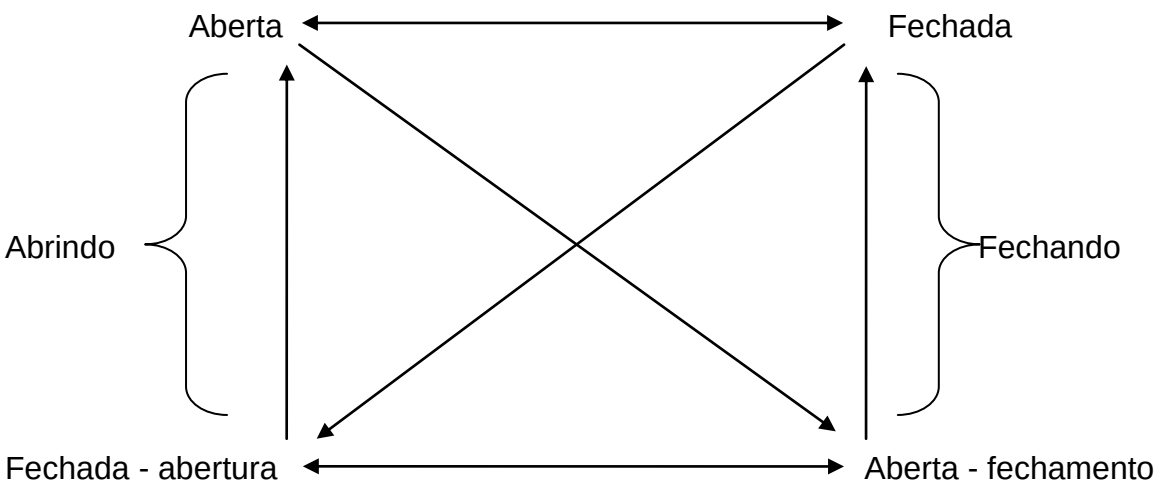
No nível da narratividade o metrô pode assumir diversos papéis e, portanto vamos trabalhar com essas possibilidades brevemente, pois não podemos esquecer que estamos tratando somente do sinal sonoro das portas, mas a fim de articular melhor as relações e obter um ganho epistemológico não podemos desconsiderar os diversos papéis narrativos que podem existir e coexistir.

Partindo destes pontos o metrô, a princípio, pode ser visto como um adjuvante ou como um oponente. Greimas e Courtés (1979, p.15) definem adjuvante como sendo um papel assumido por outro ator, que tem como finalidade auxiliar o sujeito a adquirir um *poder-fazer* e, assim, se tornar capaz de realizar algum processo do percurso narrativo. Os autores definem o oponente como sendo o oposto do adjuvante, ou seja, é o ator que impede ou dificulta a realização da conjunção do objeto de valor com o sujeito. Observemos que um atraso ou um erro de interpretação do sinal sonoro emitido pelas portas do metrô podem acarretar em um atraso do sujeito, por exemplo, para a sua entrevista de emprego. Neste caso o metrô se tornou um problema, um obstáculo, para o usuário, onde impediu

momentaneamente a conjunção do sujeito com seu objeto de valor (emprego). De um outro ponto de vista, quando o sinal sonoro do metrô é interpretado corretamente e o sujeito acelera sua passada para conseguir entrar no trem, o metrô passa a ser um adjuvante, pois auxiliou que o sujeito, candidato à vaga de emprego, conseguisse chegar no horário na sua entrevista e desta forma entrasse em conjunção com o seu objeto de valor.

Portanto reconhecemos o metrô, dentro do percurso narrativo, como um ator que pode tanto auxiliar quanto dificultar a realização da conjunção do sujeito com seu objeto de valor, sendo que esta diferenciação de atorialidades pode ser atribuída justamente pelo sentido gerado através do sinal sonoro de abertura e fechamento das portas, uma vez que se houvesse diferenciação entre os sons de abertura e fechamento das portas o sujeito poderia tomar ações, de tal sorte a facilitar a sua conjunção com seu objeto de valor, como por exemplo, andar mais rápido e conseguir pegar as portas do trem ainda abertas. É a partir desta diferenciação do sinal sonoro emitido pelas portas que este som assume um papel que o torna capaz de um *fazer-fazer*, ao ponto de alterar a velocidade do caminhar do sujeito para que consiga adentrar a composição do metrô a fim de transformar seu estado de disjunção para um estado de conjunção com o objeto de valor.

Já no nível fundamental, que consiste na estruturação de oposições semânticas, utilizaremos o quadrado semiótico para dar conta dos efeitos de sentido e possuir uma “representação visual das relações que entretêm os traços distintivos constitutivos de uma dada categoria semântica, de uma determinada estrutura” (FLOCH, 2001, p.19). Sendo assim temos o seguinte quadrado semiótico:



É nesse nível mais fundamental que é possível observar o conteúdo primeiro que estamos estudando e onde o sinal sonoro está localizado dentro deste conteúdo, afim de que possa através de um plano da expressão fazer sentido.

É interessante observar que do ponto de vista do conteúdo “as relações de contrariedade, que caracterizam os eixos dos contrários e dos subcontrários, são metatermos contrários, constitutivos de uma categoria de contraditórios” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.279). Desta forma no nosso quadrado temos a caracterização das relações estabelecidas entre o próprio conteúdo de abrir e fechar a porta.

Observando os conteúdos apresentados notamos que a oposição de “aberto” e “fechado” é seguido pelos seus metatermos contrários “abrindo” e “fechando”, o que significa que para que houvesse um efeito de sentido no sinal sonoro de abertura e fechamento das portas que fizesse, de fato, sentido para os seus usuários, deveriam haver sinais com características contrárias também. Tomemos por exemplo a linha 4 – amarela que já possui certo conteúdo explicitado na sua composição. Como dito anteriormente a relação de uma subdominante (F#) com a tônica da escala (C#), da maneira como foi posta, gera um efeito de tensão e relaxamento, o que sugere um fim, ou seja, o fechamento das portas. Para um efeito de sentido adequado no momento de abertura das portas a composição deveria inverter os papéis para gerar um sentido de contrariedade e de suspensão[13] que carece de um encerramento, o que sugere a abertura das portas, uma vez que a abertura é momentânea. Em outras palavras, no momento da abertura deveríamos ter um sinal sonoro composto pela relação de uma tônica e sua subdominante enquanto que no momento de fechamento uma relação de subdominante e tônica, garantindo, assim, o efeito de contrários exposto pelo quadrado semiótico.

Conclusão

Através da análise do plano da expressão, identificando os aspectos sonoros e como o sinal do metrô se apresenta para nós, e, também, pelo plano do conteúdo, utilizando a ferramenta do percurso gerativo de sentido, fomos capazes de tomar nota das dissonâncias entre os sentidos propostos por cada linha do metrô que foi analisada.

[13] A ideia de *suspensão* aqui é utilizada conforme a linguagem musical sendo que esta suspensão indica algo não acabado, algo à ser finalizado, algo ainda aberto.

Cada linha possui uma altura, uma duração, uma intensidade e um timbre diferente, umas das outras, sendo que a linha 4 – amarela é a única que possui, como sinal sonoro de abertura e fechamento das portas, uma melodia composta de duas notas se relacionando dentro da escala de C#, a tônica e a subdominante, de tal forma que todas as outras linhas possuem como sinal sonoro somente uma única nota.

Através da análise do percurso gerativo de sentido foi possível perceber como o metrô se relaciona dentro de uma enunciação e o papel que ocupa em termos narrativos, além de comprovar as contrariedades já pressupostas no início desta pesquisa, com a intensão de sugerir, através da localização do seu papel no conteúdo, sinais sonoros mais adequados que contribuam para fazer sentido aos usuários deste transporte.

É importante ressaltar que todos os desencontros de sentidos apresentados anteriormente prejudicam a relação que os usuários do metrô mantêm com o próprio transporte, uma vez que a presença de um sinal sonoro não possui algum sentido específico, ou seja, não há uma reiteração do sentido. Contudo devemos mencionar que os usuários reconhecem os sinais sonoros como sendo exclusiva e unicamente sinais, uma vez que dentro do contexto exposto por Schafer (2001 p.26) “sinais são sons destacados, ouvidos conscientemente”, porém só são capazes de serem reconhecidos como tal por possuírem uma alta intensidade e um timbre com características digitais que assumidamente não fazem parte daquele ambiente natural e sim inserido através de um dispositivo tecnológico.

Por fim percebemos que não há uma reiteração de sentido e podemos, até mesmo dizer que não há sentido nos sinais sonoros analisados pelos fatos apresentados anteriormente. No contexto destes sinais, do qual fazem parte de uma paisagem sonora tão ampla e interativa, há uma necessidade e uma certa urgência em ressignificar estes sinais sonoros. Esta ressignificação é necessária não somente para os seus usuários cotidianos, mas também pensando em um público com necessidades especiais, como os cegos, e os esporádicos, como os turistas.

Sendo assim, as novas composições de sinais sonoros devem proporcionar um sentido de contrariedade sugerindo a abertura e fechamento das portas, pois desta forma, além de reiterar o sentido em todas as linhas, será capaz de diminuir os transtornos para os usuários, melhorar a acessibilidade de deficientes e finalmente

estarão aptas a fazer sentido e serem apreendidas por todos, no que poderíamos chamar de um uníssono de sentido.

Referências

CAGE, J. ***Silence: Lectures and writings.*** Middletown, 1961.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2000.

FIORIN, J. L. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva *in* **Revista D.E.L.T.A**., vol.15, nº 1, 1999. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-44501999000100009> Acesso em: 25 maio 2014

FLOCH, J.M. ***Les formes de l'empreinte***. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

FLOCH, J. M. **Alguns conceitos fundamentais em Semiótica Geral** *in* Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: Centro de Pesquisas Sociossemióticas, 2001. (tradução de Quelques concepts fondamentaux em sémiotique générale. In: ___. Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit pour une sémiotique plastique. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985. p.189-207.)

GREIMAS, A.J**. Maupassant: A semiótica do texto, exercícios práticos.** Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

GREIMAS, A.J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Cultrix, 1979.

HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LANDOWSKI, E. **Aquém ou além das estratégias, a presença contagiosa.** Documentos de estudo do Centro de Pesquisas Sociossemióticas. São Paulo: Edições CPS, 2005.

MED, B. **Teoria da música,** 4 ed. rev. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**, 4 ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHAFER, R.M. **A afinação do mundo**, 2 ed. São Paulo: UNESP, 2001.

SCHAFER, R.M. **O ouvido pensante** 2 ed. São Paulo: UNESP, 2011.

TATIT, L. **Semiótica da canção: melodia e letra**, 3 ed. São Paulo: Escuta, 2007.

TATIT, L. **Musicando a semiótica: ensaios**, 2 ed. São Paulo: Annablume, 2008a.

TATIT, L.; LOPES, I. C. **Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções.** 1. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008b. v. 1.