

Composição, intersemiose e representação

José Luiz Martinez

Resumo: As questões centrais deste artigo são a significação, a representação e a iconicidade musical, estudadas por meio da semiótica da música. Trata-se de uma abordagem peirceana, que o autor vem desenvolvendo nos últimos 12 anos. Atualmente, além das questões musicais, Martinez tem se dedicado à interação da música com outras artes. Essas questões são apresentadas aqui na forma de análise de três obras: *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlioz; uma composição de Birju Maharaj, virtuose do kathak (estilo clássico de dança do norte da Índia); e em trechos de *2001, Uma Odisséia no Espaço* de Kubrik. No primeiro caso, trata-se de música de programa, enquanto que o segundo e terceiro são casos de intersemiose musical. As análises indicam que recursos de representação musicais, tal como a iconicidade, podem ser semelhantes em sistemas, períodos e culturas diferentes.

Introdução

O tema que se esboça aqui é amplo e complexo. Eu não pretendo mais do que indicar algumas das linhas de investigação que estou desenvolvendo no meu atual projeto de pesquisa, a Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música, sediada na PUC-SP.¹ Meu interesse se volta para a intersemiose musical, isto é, os modos de significação de uma determinada linguagem

¹ Este artigo foi escrito como parte das atividades da Rede Interdisciplinar de Semiótica da Música (<<http://www.pucsp.br/~cos-puc/rism>>), projeto de pesquisa dirigido por José Luiz Martinez (<martinez@pucsp.br>) e vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, instituições às quais o autor gostaria de fazer público seus agradecimentos.

musical em seu interrelacionamento com meios visuais, corporais e verbais. Trata-se do diálogo da música com outras formas artísticas. Dois desses modos podem ser classificados como fundamentais: a intersemiose entre música e poesia, na canção; e a intersemiose entre a música e os movimentos corporais, na dança. Seus desdobramentos consistem em formas complexas como a cantata, a ópera, a música para teatro, o ballet, a música para cinema e, atualmente, as formas tecnológicas de interação musical na multimídia e hipermídia. Em todas essas linguagens híbridas, se estabelecem sistemas de referência, fazendo a música significar, além dos dados puramente acústicos, outras qualidades, objetos e idéias.

Não que a música não possa representar — por seus próprios recursos — sentimentos, movimentos, seres, objetos, idéias. Muito pelo contrário, estudos de história e estética da música, assim como os estudos etnomusicológicos, demonstram que desde sempre existiram músicos interessados em representações musicais. Mas aqui estou fazendo um uso especializado da palavra *representação* e é necessário que se esclareça brevemente o que eu quero dizer.

O paradigma que tenho adotado é a teoria geral dos signos, proposta pelo lógico e cientista americano, Charles Peirce (1839-1914), pai do pragmatismo e da semiótica.² Para ele, o pensamento só é possível por meio de signos (vide CP 1.538, 4.551, 5.253).³ A significação ou semiose é um processo dinâmico que envolve três elementos em cooperação triádica: signo, objeto e interpretante. O processo de significação ocorre pela relação de um signo e o objeto que ele representa para um interpretante que, no caso da música, é um outro signo desenvolvido na mente do ouvinte, músico, compositor, analista ou crítico. Mas a tríade signo/objeto/interpretante é apenas uma instância da semiose, pois essas tríades se articulam e desdobram em redes. Especialmente no universo da sociedade e da cultura, a semiose é complexa, multidimensional, infinita. Se esta ampla concepção é aplicada à música, decorre que todo sentir, fazer e pensar a música são formas de significação. Qualquer fenômeno acústico pode funcionar como signo em música, desde que haja uma consciência, ou uma mente, para estabelecer as redes de relações que fundamentam a semiose. Há de haver ouvidos para ouvir.

²Para uma visão precisa e bastante profunda do pensamento de Peirce, vide Santaella 1992, 1995, 2001.

³ Referências aos *Collected Papers of Charles Peirce* são indicadas por (CP [volume].[parágrafo]).

Compor música consiste na geração de interpretantes como possibilidade de reação inteligível aos universos afetivo, mental, biológico, social, físico, etc. Ao se passar pelas várias camadas de semiose que conduzem uma obra da esfera da criação para a recepção, esses interpretantes gerados pela composição constituirão os signos musicais que serão reinterpretados por um músico e mais uma vez transformar-se-ão em signos para os ouvintes. Assim, uma improvisação ou composição é um signo gerado por alguém, uma interpretação de seu próprio universo, signo esse que se oferece a quem quer que o queira ouvir para ser desfrutado, experienciado, conhecido, e seguir constituindo novas redes de interpretantes, tais como sentimentos, gestos, pensamentos; ou ainda novas obras, poemas, pinturas, dança, filmes ou composições. Essa complexidade clama por ferramentas, instrumentos de análise, e essa é a função da semiótica da música. No entanto, não apresentarei aqui mais do que um esboço, tal a amplitude dessa ciência.⁴

Semioticamente, a composição é o exercício da semiose numa certa linguagem musical, e esta é realizada por meio de representações. Representação musical não é simplesmente ilustração. Representação é a estrutura lógica da ação de produzir signos. Engendrar qualidades, realizar objetos, propor idéias, quer em música quer em outras linguagens, constituem processos de significação. Qualquer fenômeno acústico pode ser um signo musical, esse signo vai operar fazendo referência a um objeto (propondo para alguém um certo significado). Objetos em música podem ser de dois tipos, acústicos e não acústicos. Simplificadamente, o tipo de representação produzida no primeiro caso resulta no que se chama de música absoluta, música que faz referência apenas aos dados da materialidade e da estrutura musical. Trata-se de um projeto estético específico, tal como o desenvolvido em obras de Webern, Boulez e outros. Tecnicamente, esse tipo de representação é baseado no uso de ícones puros. No segundo caso, temos a representação de um objeto não acústico, que pode ser absolutamente qualquer coisa, real ou fictícia. A livre imaginação e os recursos composicionais podem criar representações de qualquer objeto, e isso tem sido feito em todas as épocas e em todas as culturas. Um dos recursos mais poderosos de representação está no uso de uma variedade de signos icônicos, signos que fazem referência ao seu objeto por meio de alguma similaridade ou analogia (vide Martinez 1996). Uma segunda possibilidade ocorre quando o

⁴ Para uma panorâmica dos estudos de significação musical, vide Lidov (1986), Hatten e Henrotte (1988), e Nöth (1990, 429-434). Para uma abordagem peirceana, vide Martinez 1991, 1996, 1997, 2001a, 2001b, 2003.

compositor faz uso de uma relação de existência ou causalidade. Se alguém compõe um concerto para sitar e orquestra, o timbre daquele instrumento denotará de algum modo a Índia e sua cultura, teremos neste caso uma significação de base indicial. No terceiro modo de representação, o signo faz referência ao seu objeto por meio de uma convenção, tal como na técnica dos *leitmotifs*, trata-se de um símbolo.

Com os conceitos de ícone, índice e símbolo já podemos passar à aplicação e análise de algumas obras. Discutirei a seguir três casos de representação e intersemiose. O primeiro na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz; o segundo numa composição para dança num estilo do norte da Índia, denominado Kathak; e o terceiro será um trecho do filme *2001: Uma Odisséia no Espaço* de Kubrik.

Imaginação e iconicidade na *Sinfonia Fantástica*

Antes de tratar de formas de multimídia musical, como na dança e no cinema, a *Sinfonia Fantástica* (1830) de Hector Berlioz se apresenta como um caso interessante de representação. Esta obra, que tem o subtítulo de “episódio da vida de um artista”, é uma composição sinfônica concebida com uma originalidade impar naquele período e que, procurando realizar um projeto representacional, foi criticada severamente por não atender as convenções da harmonia e da forma. A *Sinfonia Fantástica* representa diferentes situações emocionais de um artista que vive um amor turbulento e irrealizável. Faz parte da obra a distribuição de um programa para o público, cujo texto esclarece seu plano dramático. Temos aqui o início da música de programa, uma concepção estética onde os elementos musicais são postos a serviço da representação de uma imagem ou de uma estória.

Para Berlioz, a *Sinfonia Fantástica* é um drama instrumental que não faz recurso à palavra. Trata-se de um projeto semiótico muito diferente das possibilidades de representação empregadas até o início do século XIX, como o teatro, o ballet e a ópera. Ainda que exista um programa descrevendo o objeto da obra, esse texto não exerce mais do que uma orientação estética. Do ponto de vista cognitivo, a música de programa (e mais tarde o poema sinfônico) se caracteriza pelo diálogo da música com a imaginação. Em princípio, com a imaginação do próprio compositor, pois foi ele que elaborou representações musicais sobre objetos que, descritos sucintamente num programa, na verdade consistem em associações mentais que o compositor fez, e que ele oferece aos ouvintes. Todos os episódios retratados no programa, devem ser imaginados na semiose dialógica da composição com

a mente criativa do ouvinte. O programa indica uma certa área de qualidades de sentimento, situações e idéias que a *Sinfonia*, com suas qualidades sonoras, suas representações de fluxo e movimento, seus símbolos, constituem um repertório de sugestão, possibilitando uma variedade de interpretações mentais através da imaginação do ouvinte. Já havia mencionado que um dos recursos composicionais mais poderosos para realizar a função estética da sugestão está na iconicidade. Esta, quando aliada com outros tipos de signos — como índices e símbolos — confere à representação musical uma grande capacidade sugestiva.

Segundo o programa, um jovem músico, de sensibilidade mórbida e emoção ardente se apaixona. A imagem de sua amada, devido a uma estranha obsessão, aparece sempre à mente do artista associada a uma melodia, chamada por Berlioz de *idée fixe*. Esta é desenvolvida no decorrer dos cinco movimentos da sinfonia, transformando-se de acordo com as visões, aparências e distorções de um paixão desesperada.

A representação não é simples, ainda que seus elementos sejam bem claros. O signo, constituído pela melodia, representa o objeto, a mulher amada. Graças ao programa, o ouvinte pode estabelecer a referência, a conexão triádica entre a melodia, a amada e as diversas situações interpretativas no decorrer dos cinco movimentos. O funcionamento da *idée fixe* como signo não se apóia numa similaridade, tal como um signo icônico; ou numa relação de causa e efeito, como um índice, mas sim numa convenção, um símbolo, instituído pelo programa dramático da obra. Mesmo assim, não se pode afirmar que a *idée fixe* esteja baseada numa associação arbitrária. Símbolos podem ter motivações icônicas ou indiciais, mas seu modo de funcionamento é o de estabelecer uma regra de interpretação, o ouvinte deve realizar a conexão entre a melodia e a imagem da amada. Essa melodia, que é apresentada pela primeira vez a partir do compasso 72 da partitura, de acordo com Charles Rosen, tal como o crescimento irregular da paixão do artista, parece “estar flutuando livremente no espaço” (Rosen 2000, 722). Além de uma rítmica aparentemente livre da barra de compasso, a *idée fixe* possui uma direcionalidade melódica em grande parte indefinida, apoiada por um acompanhamento intermitente e com harmonia às vezes inusitada, como no compasso 84, onde Berlioz escreveu um acorde de tônica, onde se esperaria uma dominante. Esses fatores imprimem ao símbolo caracteres icônicos particulares, qualidades de um sentimento intenso e ao mesmo tempo irrealizado, coerentes com a concepção da obra.

A *idée fixe* é o fio condutor do programa. Mas além disso, Berlioz faz uso de uma diversidade de recursos representacionais que dão corpo ao

plano dramático da *Sinfonia Fantástica*. Essas situações se desenrolam ao longo dos cinco movimentos, tal como no baile, no campo, etc. Vou considerar apenas um deles aqui. No quarto movimento, *Marcha para o Cadafalso*, o artista se vê num terrível pesadelo. Ele matou sua amada e será executado numa guilhotina. A marcha se estabelece com uma força progressiva e, ao fim do movimento, a orquestra conduz o artista para o cada-falso. A amada é lembrada por um instante, mas a guilhotina desce e a cabeça do artista cai com dois baques para dentro da cesta do carrasco. Berlioz representa musicalmente a execução de maneira brilhante. Uma pausa na marcha introduz a *idée fixe* num solo de clarinete, sugerindo a lembrança da amada, mas a melodia é tocada apenas parcialmente (compassos 164.2-168). Um *tutti* da orquestra corta o último pensamento do artista, como uma lâmina que cai violentamente. Para a queda da cabeça decepada, Berlioz usa pizzicatos (compasso 169). Assim, por meio de signos icônicos, o compositor representa dois tipos diferentes de qualidades de movimento. Para fazer referência à queda da guilhotina, cujo movimento é brusco e pesado, foi composto um acorde curto, em fortíssimo, tocado por toda a orquestra. Já para a queda da cabeça, que rola em três pequenos movimentos, as cordas tocam pizzicatos que correspondem iconicamente ao seu volume menor e som abafado, numa tessitura que vai dos violinos aos contrabaixos. A seqüência dos dois signos também é significativa, trata-se de um ícone de uma relação de causa e efeito (a queda da cabeça decepada é um índice da ação da guilhotina).

O projeto estético de Berlioz, portanto, propõe ao ouvinte a possibilidade de desfrutar não apenas complexas relações musicais, mas também oferece uma dramaturgia condizente com as concepções estéticas do século XIX. De certa maneira, Berlioz resgata com a música de programa antigas tradições de representação musical, tal como os nomos píticos da Grécia clássica, ou obras referenciais e narrativas das músicas tradicionais da China, Indonésia e Japão. Tratam-se de concepções muito diferentes da música absoluta, mas ainda assim, é uma linguagem puramente musical, que se diferencia das formas de intersemiose como nos dois outros casos apresentados a seguir.

Ritmo e representação no Kathak

Uma das bases da multimídia está na relação da música com o corpo. A interação de qualidades de movimento, de estruturas dinâmicas e da gestualidade faz da dança um dos campos essenciais para o estudo da

intersemiose entre a música e as artes. Tratarei aqui de um gênero não ocidental, o Kathak, que permitirá a análise transcultural da iconicidade como meio de representação musical.

O Kathak é uma das formas contemporâneas de dança clássica do norte da Índia. Acredita-se que ele descenda de antigas tradições de contadores de histórias, os *kathakas*, artistas que representavam em templos hindus e cortes temas mitológicos, histórias religiosas, episódios dos épicos e conhecimento popular na forma de canções, danças e mímica. De fato, a união das artes ainda é uma característica fundamental do Kathak, mesmo dentro dos papéis especializados do dançarino, cantor e percussionista (veja Martinez 2001b).

O repertório do Kathak se divide basicamente em dois tipos de composições, dança pura (*nrta*) e dança representacional (*abhinaya*), que conta histórias, fazendo referência a um universo de qualidades de sentimentos, ações, mitos, idéias pertencentes à cultura e à natureza da Índia. Essa segunda categoria do repertório do Kathak é executada como formalizações dramáticas que empregam técnicas especiais de mímica combinadas a gestos codificados (*mudras*) sobre um determinado tipo de canção da música hindustani, tal como um *thumri*, um *hori*, ou um *bhajan*.⁵ A técnica de dança usada para essas formas é denominada *abhinaya*. No entanto, alguns mestres desenvolveram de tal forma a capacidade de contar uma história com ritmo e movimentos que qualquer simples gesto colocado numa composição pode transbordar de significados. É o caso de Birju Maharaj,⁶ um dos expoentes do Kathak, que é não apenas um grande compositor, músico e dançarino virtuoso, mas também um professor que criou uma escola e uma linhagem de grandes dançarinos. Esta composição (transcrição minha), que pode ser pensada como um simples *divertimento* com números, é um exemplo do charme e virtuosismo semiótico que os grandes *kathakas* conseguem com suas técnicas de intersemiose entre música, dança e teatro.

⁵ O *thumri* é um tipo de canção romântica semi-clássica do norte da Índia, o *hori* é um gênero de canção ligada à temática da primavera, o *bhajan* é um tipo de canção devocional.

⁶ Birju Maharaj representa a *gharana* (escola) de Lucknow, cidade localizada no norte da Índia, cuja corte por vários séculos constituiu um dos grandes centros de Kathak. Por muitos anos ele foi um dos principais professores e criadores do Kathak Kendra de Nova Delhi, uma das mais importantes escolas de Kathak da Índia. Atualmente, Birju Maharaj dirige sua própria companhia em Nova Delhi.

Birju Maharaj — *tihai ek-do-tin-char*

| | | | | | | | |
|------------|------|------------|------|------|------------|------|------|
| 1234 | -34- | 1234 | -45- | 45-1 | 2345 | 6-5- | 6-12 |
| 3456 | -7-8 | Dha | 1234 | -34- | 1234 | -45- | 45-1 |
| 2345 | 6-5- | 6-12 | 3456 | -7-8 | Dha | 1234 | -34- |
| 1234 | -45- | 45-1 | 2345 | 6-5- | 6-12 | 3456 | -7-8 |
| Dha | | | | | | | |

Trata-se de uma composição em *tintal*, um ciclo de 16 tempos. O material é composto de números (em hindi) e a sílaba *dha*, empregada tanto na dança como na percussão. A forma geral dessa peça é a de um *tihai*, uma frase de 11 tempos repetida três vezes de tal maneira que a última articulação, *dha*, recai exatamente sobre o *sam*, o ponto cadencial rítmico do *tala*, estabelecendo uma hemíola complexa que atravessa dois ciclos de *tintal*. Cada frase combina motivos distribuindo números de acordo com diferentes qualidades rítmicas. O primeiro e o segundo motivos são semelhantes: *1234 -34-*, *1234 -45- 4-5-*.⁷ Eles são constituídos de duas idéias diferentes: um movimento contínuo aparece no fluxo de *1234*; e um movimento quebrado e acentuado com uma dupla articulação é apresentado em *-34- e -45-*. O terceiro motivo é uma variação do segundo: *1234 56- - 5-6-*. O último motivo é uma longa e contínua seqüência que leva à conclusão da cadência: *12 3456 -7-8 dha*.

Ao executar essa composição, no entanto, Birju Maharaj demonstra a verdadeira arte de um contador de estórias. De acordo com ele,⁸ pode-se encontrar o ritmo em qualquer lugar na natureza e na vida cotidiana. O dançarino de Kathak é capaz de traduzir essas formas em composições nas quais, por meio de movimento coreográfico e música, uma narrativa, um fragmento de uma estória, ou o clima de uma situação dramática é representado com simplicidade, precisão e charme. Neste caso, Birju Maharaj converte a estrutura rítmica acima numa estória a respeito de um casal de pássaros alimentando os filhotes.

Birju Maharaj recorre a signos icônicos com gestos em movimentos contínuos para os motivos *1234*, representando o vôo dos pais trazendo o alimento para o ninho; e para as células acentuadas *-34-*, o movimento dos bicos dos filhotes piando por comida. A combinação da composição rítmica

⁷ Em hindi: *ek do tin char, tin char, ek do tin char, char panch, char panch*.

⁸ Em uma palestra antes da apresentação de sua companhia, em 12 de fevereiro de 2001, no auditório do Lady Sri Ram College, em Nova Delhi.

com os gestos de Birju Maharaj, na medida em que ele dança esse *tihai*, representa o trabalho incessante dos pássaros em alimentar seus filhotes e, ao mesmo tempo, uma cena com o clima feliz de contemplação da natureza. Existe aqui uma integração semiótica de linguagens, a estrutura rítmica ao mesmo tempo estruturando a narrativa e as formas corporais da dança. Não há uma redundância, pois a dança não dobra a música (como é comum no ballet clássico). Trata-se de formas híbridas, as linguagens da música e do corpo propondo sinergias intersemióticas.

Qualidades de movimento em *2001* de Kubrik

A associação de música e imagem em movimento no cinema certamente introduz aspectos novos para a análise semiótica. Não se trata apenas de música, mas de uma superposição de linguagens, cuja semiose se multiplica em grau de complexidade. Não cabe aqui propor uma teoria semiótica dos processos de significação em multimídia, mas pode-se pensar como uma ou outra composição funciona em *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrik. Compositores de música para cinema conhecem bem os recursos de representação que, em grande parte, foram emprestados da música de programa e da ópera. No entanto, no caso desse filme, apesar de Kubrik ter comissionado de Alex North uma partitura original, o que permaneceu foi aquilo que em linguagem cinematográfica se chama de *temp track* (trilha temporária), peças musicais incluídas provisoriamente num filme. Apesar da diversidade de obras e estilos, Kubrik obteve resultados extraordinários produzindo novas significações a partir dos primeiros compassos do poema sinfônico *Assim Falou Zarathustra* de Richard Strauss, da valsa *O Danúbio Azul* de Johann Strauss filho, de trechos de *Atmosphères*, *Lux Aetherna* e *Requiem* de György Ligeti e outras obras.

Um exemplo interessante de como a iconicidade opera na música fílmica está no uso que Kubrik faz da valsa *O Danúbio Azul*. Essa obra é justaposta à duas seqüências de viagens espaciais. A primeira é uma viagem para uma estação orbital e a segunda da estação à uma base lunar. Na primeira seqüência, vemos o presidente do *National Council for Astronautics* (o principal personagem dessa parte do filme) naquilo que parece ser um ônibus espacial. Vemos uma situação familiar, tal como a dos vôos regulares. É como se em *2001* fosse muito comum viajar para estações no espaço entre a Terra e a Lua.

Obviamente, não há nenhuma relação histórica entre uma ficção científica e uma valsa vienense. Kubrik foi mesmo alertado de que os especta-

dores fariam associações parasíticas, com orquestras de baile e saguões de hotel. Mas Kubrik insistiu e raciocinou que “A maioria das pessoas com menos de 35 anos podem pensar a respeito dela de uma maneira objetiva, como uma bela composição [...] É difícil encontrar qualquer coisa melhor do que *O Danúbio Azul* para retratar a graça e a beleza do girar. Ela também se afasta tanto quanto possível do clichê de música espacial” (in Chion 2001, 93). De fato, há uma extraordinária correspondência entre as qualidades de movimento de *O Danúbio Azul* e os movimentos suaves e progressivos das naves espaciais e das personagens agindo em situações de gravidade zero. Os diagramas de qualidades de movimento, tanto das imagens como da música, se harmonizam e se reforçam mutuamente. O efeito estético é muito eficaz, tal o poder dos ícones sobre os nossos sentimentos e imaginação.

Para Michel Chion, porém, trata-se de uma situação onde a música exerce uma função *anempatética*, isto é, existe uma completa indiferença da música em relação ao que se vê na tela, resultando num contraste expressivo (2001, 94). Essa posição é bastante questionável em vista da congruência intersemiótica apresentada pelas qualidades de movimento suave e contínuo tanto do *Danúbio Azul* como das imagens do filme. Além disso, especialmente na seqüência de viagem no ônibus espacial, existe uma significação metafórica muito evidente, os dois conjuntos de signos remetendo ao significado de que uma viagem à Lua seria um evento tão habitual e corriqueiro como a prosaica valsa vienense. Esta situação de intersemiose se dá na forma de uma dupla metáfora, uma imagética e outra musical, onde símbolos de caráter cultural, como *O Danúbio Azul* e viagens que lembram um vôo comum, são justapostos por Kubrik num contexto de ficção científica, sugerindo para o espectador um cruzamento de múltiplos significados. Para muitos espectadores, incluindo Chion (2001, 91), *O Danúbio Azul* adquiriu um novo significado depois do filme, a associação dessa música com naves espaciais.

Nessas três obras pode-se avaliar a importância dos signos icônicos em representações musicais e na intersemiose da música com a dança e no cinema. Trata-se apenas de alguns poucos exemplos, pois a variedade desse tipo de representação é realmente grande em música (vide Martinez 1996 e 2003). Não que outras formas de significação sejam menos relevantes, pois é na combinação de ícones, índices e símbolos que se obtém as melhores representações (como prova a *idée fixe* de Berlioz). Além disso, verifica-se, por um lado, sua importância em obras multimidiáticas como a

dança e o cinema; e por outro, sua presença em obras de culturas não ocidentais, como no Kathak. Não se deve concluir, no entanto, que esse possa ser um universal da música. Na verdade, simplesmente, o pensamento icônico é comum a todos os seres humanos. Trata-se de umas das formas fundamentais de ação mental que se aplica aos domínios do sentimento, da ação corporal e do pensamento. O que eu gostaria de afirmar com esse artigo é a importância das questões da representação e da significação musical e como a semiótica da música em bases peirceanas pode nos ajudar a compreender a natureza e os recursos da música absoluta, música de programa, música para dança e da música fílmica. Compreensão essa que certamente nos orientará na criação, execução e análise de outras obras.

Referências Bibliográficas

- Berlioz, Hector (1993). *Symphonie fantastique*, N. Temperley (ed.). London: Ernest Eulenburg.
- Chion, Michel (2001). *Kubrik's Cinema Odissey*, trad. Claudia Gorbman. London: British Film Institute.
- Hatten, Robert e Gayle A. Henrotte. (1988). Recent Perspectives on Musical Semiotics. In *The Semiotic Web 1987* (= Approaches to Semiotics 81), T.A. Sebeok & J. Umiker-Sebeok (eds.), 421-463. Amsterdam, Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Lidov, David (1986). Music. In *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, T. Sebeok (ed.), 577-587. Amsterdam/Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Martinez, José Luiz. 1991. "Música & Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical." Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- . 1996. Icons in Music: a Peircean Rationale. *Semiotica* 110(1/2), 57-86.
- . 1997. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute.

- . 2001a. *Semiosis in Hindustani Music* (edição indiana revisada). New Delhi: Motilal Banarsidass.
- . 2001b. Semiótica de la música: una teoría basada en Peirce. *Signa* 10, 177-192.
- . 2003. Monteverdi's *Combattimento*: a semiotic analysis. In *Acta Semiotica Fennica* 15, 440-455. Imatra: International Semiotics Institute.
- Nöth, Winfried. 1990. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Peirce, Charles S. (1938-1956). *The Collected Papers*, 8 vols., Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press.
- Rosen, Charles. 2000. *A Geração Romântica*, trad. de E. Seincman. São Paulo: Edusp.
- Santaella, Maria Lúcia. 1992. *A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago.
- . 1995. *A Teoria Geral dos Signos: Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática.
- . 2001 *Três Matrizes da Linguagem e Pensamento: sonora, visual e verbal*. São Paulo: Iluminuras.