

## Linguagem, língua e escrita musical: sobre a pertinência de uma semiótica não verbal\*

Cleyton Vieira Fernandes\*\*

---

**Resumo:** Neste artigo, à luz dos conceitos saussurianos e de pesquisadores da semiótica francesa e musical, apresentaremos reflexões sobre o estatuto do discurso musical enquanto linguagem. Compreendida como um sistema de signos dispostos em oposição ou relação, a linguagem se realiza em múltiplos suportes, verbais ou não verbais, partilhados em sua produção e recepção por comunidades linguísticas, também denominados falantes de uma determinada língua. É a partir desse princípio que procuraremos apresentar a música enquanto linguagem que se realiza em múltiplas línguas: tonais, atonais, modais, baseadas em recortes temperados, mesotônicos ou outros, geradores de estilos e gêneros que se constituem na comunicação daqueles que os compartilham enquanto sistemas significantes e fazem da performance seu ato de fala.

**Palavras-chave:** linguagem musical; semiótica musical; escrita musical.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186358>.

\*\* Professor da Universidade Federal do Cariri (UFCA), campus de Juazeiro do Norte, CE, Brasil. E-mail: [cleyton.fernandes@ufca.edu.br](mailto:cleyton.fernandes@ufca.edu.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7775-9723>.

## Introdução

**S**egundo as definições de Greimas e Courtés, no *Dicionário de semiótica*, a linguagem não pode ser definida em si mesma, mas apenas em função dos métodos ou procedimentos que permitem sua análise. Dito de outra forma, a linguagem é um sistema virtual que, quando materializado, faz surgir a *língua*, estágio mais concreto da *linguagem*.

Pode-se dizer que a linguagem é o objeto do saber, visado pela semiótica geral (ou semiologia): não sendo tal objeto definível em si, mas apenas em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção, qualquer tentativa de definição da linguagem (como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação etc.) reflete uma atitude teórica que ordena, a seu modo, o conjunto dos "fatos semióticos". O menos comprometedor é talvez substituir o termo linguagem pela expressão conjunto significante [...] (Greimas; Courtés, 2008, p. 290).

Exemplificando, quando falamos do sistema fonológico da Língua Portuguesa Brasileira - PB, referimo-nos a um elemento formante do sistema que ocorre no âmbito dos falantes dessa língua. É possível descrevê-lo pormenorizadamente, pois ele se encontra realizado na *língua*. É cabível dizer, por outro lado, que todas as línguas possuem um sistema fonológico, que é próprio da linguagem verbal. Não será possível, no entanto, descrever tal sistema enquanto ele não se materializar em *língua*. Em razão dessa natureza prototípica da linguagem, melhor será dizer que ela se define como um conjunto ou sistema significante, apenas.

Ora, de quais tipos de conjuntos significantes estamos falando quando nos referimos à *linguagem*? Segundo Saussure (1997, p. 130-134), suas premissas encontram-se: (i) na projeção dos traços descontínuos sobre a substância contínua (p. 130-131) e (ii) na presença de oposições e diferenças (p. 134). Passemos à primeira.

Toda linguagem comporta uma substância, mas, para Hjelmslev (1975, p. 55) não é ela a responsável por sua constituição. A substância sonora sobre a qual se estrutura o sistema verbal nada tem de linguagem até que as múltiplas formas de articulação fonética discretizem o contínuo sonoro em traços significantes, os fonemas. Estes, com base em suas diferenças, serão dotados de significação e valor dentro do sistema da linguagem verbal.

Da mesma forma, a linguagem musical necessita discretizar a massa sonora que a compõe a fim de dar significação ao discurso musical. Tal discretização ocorre, por exemplo, no âmbito das alturas. Na natureza, não encontramos notas musicais, apenas o espectro de alturas que pode ser infinitamente subdividido. O sistema ocidental segmenta-o em doze sons a cada oitava; outros sistemas

poderão fazê-lo em partes menores ou maiores, como bem lembra Lévi-Strauss ao propor uma oposição binária entre Natureza e Cultura.

No caso da música, porém, essas grades se complicam a ponto de se desdobrarem. A grade externa, ou cultural, formada pelas escalas de intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, remete a uma descontinuidade virtual, a dos sons musicais, que já são em si objetos integralmente culturais, pelo fato de se oporem aos ruídos, os únicos dados sub *specie naturae* (Lévi-Strauss, 2010, p. 48).

Como segunda premissa, é necessário que haja diferenças no seio da linguagem. Ela é um conjunto em que reconhecemos como significativas apenas as diferenças e oposições. Vejamos:

No domínio semântico da linguagem verbal, só é possível apreender o valor de um signo linguístico quando ele pode ser relacionado a outros da mesma categoria. Um exemplo bastante rudimentar seria pensarmos em um conjunto de pessoas, estudantes de uma classe escolar, onde todos tivessem como nome "Nicanor". Em meio a esse conjunto, buscamos outro traço de diferença entre os elementos, visto que a semelhança não permite a distinção. Partimos, então, para o uso dos sobrenomes ou apelidos, a fim de classificar os elementos desse conjunto. Em outro exemplo, dificilmente o termo *cadeira* remeterá para todos os falantes da língua portuguesa a um objeto idêntico. Porém, ao falarmos *cadeira*, diferenciamos tal signo de todos os outros signos da classe dos utensílios mobiliários existentes; vemos que a significação se dá não pelo que o signo é, mas pelo que ele não é.

Exercitando nossa analogia em relação à linguagem musical, podemos observar, por exemplo, as múltiplas variações dinâmicas possíveis à intensidade de um som. Ao definirmos um som *forte*, fazemo-lo em oposição aos sons *piano*, *fortíssimo* etc. Não é possível determinar a quantidade de decibéis aos quais corresponde o *pianíssimo*, mas é possível inscrevê-lo num sistema de oposições dentro de um eixo *paradigmático associativo*, no caso, o da intensidade musical. Ainda, mais um exemplo: uma das funções do timbre no universo dos discursos musicais é a de conferir identidade ao som. A definição dos naipes em uma orquestra não se dá apenas por um caráter de registro de alturas ou princípios organológicos. É o timbre o elemento que distingue os instrumentos entre si. Entre dois instrumentos de tessitura semelhantes, como um violino e uma flauta, o traço distintivo que os caracteriza é, novamente, sua diferença, no caso, seu timbre.

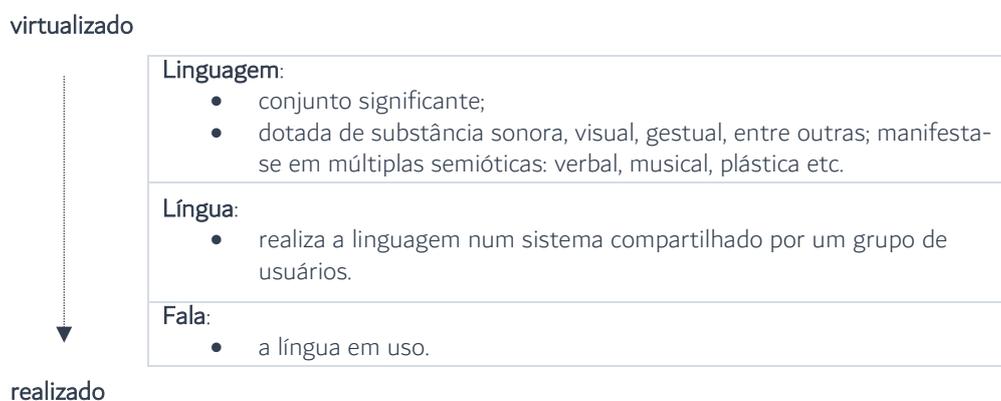
Em resumo, a linguagem, enquanto conjunto significante, é *multiforme e heteróclita* (Saussure, 1997, p. 22), diferencia-se da língua, pois é virtual, não materializada e, potencialmente, aberta às construções naturais, quando

independentes da intencionalidade, ou artificiais, quando esta cria uma nova língua a partir de elementos predefinidos.

## 1. Língua e fala, música e performance

Se, por um lado, vimos que a *linguagem* é um sistema significante que depende da definição de suas regras para existir e que, quando isso ocorre, imediatamente vemos surgir a *língua*, falta-nos definir de forma precisa esta última e, ao mesmo tempo, procurar verificar essa língua em meio a sua realização: a *fala*.

**Esquema 1:** Linguagem, língua e fala: do sistema virtualizado ao realizado.



**Fonte:** elaboração própria, a partir de princípios saussurianos e greimasianos.

De certa forma, estamos aqui propondo um caminho teórico que define os conceitos tratados do nível mais abstrato ao mais concreto, do virtualizado ao realizado, como podemos ver no esquema da tabela.

Para Saussure, o objeto da linguística é a *língua*. Não é a *linguagem*, pois esta, enquanto sistema de possibilidades, não permite sua apreensão e sistematização. Melhor seria estudá-la sob a perspectiva da lógica ou da filosofia, discutindo os conceitos em seu potencial.

Já a fala, enquanto realização da língua, traz consigo todas as variações possíveis segundo o uso de cada falante. Sob a perspectiva saussuriana, tais variações não comprometem a língua, a priori. Para ilustrar tal dicotomia, o linguista genebrino recorre a uma analogia com o discurso musical:

Sob esse aspecto, pode-se comparar a língua a uma sinfonia, cuja realidade independe da maneira pela qual é executada; os erros que podem cometer os músicos que a executam em nada comprometem a realidade (Saussure, 1997, p. 50).

Saussure atribui ao estudo da linguagem humana duas partes. Aquela essencial, cujo objeto é a língua, sistema armazenado no cérebro dos falantes, dotado dos elementos necessários à sua constituição enquanto tal, e outra secundária, responsável pelo estudo da parte individual da linguagem: fonação, articulação etc.

A questão que se nos apresenta é: seria pertinente considerar o estudo do discurso musical, enquanto sistema, uma forma de compreensão da língua musical, enquanto o estudo da performance incidiria sobre um ato de fala ou de produção no tempo?

Vejamos algumas possibilidades de correlação.

Como vimos até aqui, a *língua* seleciona os traços significativos no espectro da substância amorfa que a suporta na forma de imagens acústicas. Assim dizemos, pois não são os sons a substância da linguagem verbal. Se o fossem, não seria possível a *linguagem* como condição para o pensamento.

Tomemos um signo do Português Brasileiro – PB – como exemplo: a palavra /podemos/, que designa o verbo /poder/, declinado na 1ª pessoa do plural no presente do indicativo. Tal termo permite múltiplas realizações sonoras no PB, por exemplo: [pɔdemus], [podemus], [pudemus].

Percebe-se que a variação entre as imagens acústicas /u/, /ɔ/, /o/ e /ε/ não compromete a significação do sistema, ou seja, não apresenta pertinência na constituição da língua, ainda que possa ser interpretado o termo /*pudemus*/ como elemento de outro tempo verbal, no caso, o pretérito; o contexto de fala dará conta de distinguir, nesse caso, o tempo verbal. Porém, se o elemento variante for o fonema /d/ e sua troca realizar-se por /z/ — [puzemus] —, então a língua reconhecerá tal distinção como um traço pertinente e acarretará mudança de significação em toda a cadeia de sentido, do próprio termo à frase e em todo o contexto discursivo.

Muitos outros exemplos poderiam ser aqui levantados no domínio fonético e fonológico da linguagem verbal para exemplificar a distinção entre língua enquanto sistema e fala enquanto realização. Agora, como poderíamos ilustrar tal questão da perspectiva musical?

Lorenzo Mammi, em seu artigo intitulado “A notação gregoriana: gênese e significado”, apresenta-nos o seguinte raciocínio:

Quando Rossini resolveu escrever por extenso as cadências de suas árias, ou quando Chopin encontrou uma grafia para seus *rubato*, elementos já presentes na prática, com função decorativa ou expressiva, tornaram-se significativos no plano da composição (Mammi, 1998, p. 23).

O que vemos no pensamento do filósofo, portanto, é que há elementos no discurso musical a serem considerados mais ou menos pertinentes de acordo com o *estilo*, *gênero* ou *contexto* de realização. Tal importância na citação apresentada emerge no âmbito da escrita musical, mas podemos facilmente apresentar exemplos em que, não obstante essa escrita, será possível instaurar uma gama de variações.

No contexto da música do Renascimento, segundo Girolamo Mei, a escolha da tessitura vocal para a execução do canto dependia diretamente do tipo de afeto pretendido, em que, por exemplo, a região aguda é própria aos afetos de lamentação: “Pois como se pode comumente ouvir, quem se lamenta não se afasta nunca dos tons agudos” (Girolamo Mei *apud* Chasin, 2004, p. 19).

Por outro lado, no contexto da música popular dos dias de hoje, tal significação dada à tessitura e ao timbre torna-se não pertinente. Atualmente, é possível expressar-se musicalmente em canções que se utilizem das mais diversas tessituras independentemente do tipo de afeto ou mensagem pretendida. Ocorre-me o clássico exemplo de Tetê Espíndola, cantora celebrada por seus agudos extremos sem por isso tratar unicamente de temas de lamentação.

Supõe-se, então, que a *linguagem musical*, por si, é um sistema que, ao materializar-se, ancora-se em uma dada *língua musical*, representada por um *estilo*, *gênero*<sup>1</sup> ou *sistema*. Tal língua musical seleciona os traços pertinentes de significação. A *performance* permite ao intérprete transitar pelos elementos não distintivos, imprimindo à execução o seu *sotaque*.<sup>2</sup>

Possivelmente, o intérprete, desconhecedor dos traços distintivos de determinado *estilo* ou língua, interferirá nos elementos significantes do discurso, comprometendo a compreensão da obra, visto que ele desviará as significações da *língua* de origem. O discurso então construído significará, porém, algo que não foi originalmente proposto.

Quais seriam então as delimitações da língua musical? Poderíamos propor uma aproximação entre língua, idioma, sotaque, dialeto e sistemas musicais tonais, atonais, modais, estilos, gênero etc.? A resposta é: sim e não.

*Sim*, pois da mesma forma como vimos que há um eixo que direciona um sistema *virtualizado*, a linguagem, em direção a um *atualizado e realizado*, a língua e a fala, poderíamos propor a classificação da linguagem musical de forma

<sup>1</sup>Apesar da existência de termos homônimos na semiótica, não é possível a realização de uma aproximação direta. Esses termos são aqui tomados, portanto, da perspectiva musicológica e, então, discutidos semioticamente.

<sup>2</sup>O educador Keith Swanwick discute o termo *sotaque musical* em seu livro *Ensinando música musicalmente* (Swanwick, 2003). Apesar de valer-se de fontes diversas às da teoria saussuriana para fundamentar seu pensamento, é possível observar certa confluência entre suas propostas e nossa linha de pesquisa, a começar pela perspectiva de considerar a música como discurso.

semelhante, do *virtualizado* ao *realizado*, do abstrato ao concreto. Por outro lado, *não*, pois a segmentação de tal eixo mostrar-se-ia consideravelmente distinta da linguagem verbal. Não discutiremos tal diferença de forma profunda neste artigo; proporemos apenas um esquema analítico que pode fomentar discussões sobre esse modo de segmentação.

## 2. Sistema, estilo e gênero: aproximações conceituais entre o verbal e o musical.

Na massa amorfa dos sons do mundo, a primeira segmentação de alturas musicais é também a instauração do primeiro sistema significativo. Não se trata ainda da distinção entre sistemas do tipo tonal, modal, atonal, dodecafônico etc. Há um elemento anterior, porque esses grandes sistemas ocidentais são suportados por uma opção estrutural no recorte dos sons e do tempo musicais. Veremos adiante que o recorte do tempo em compassos compromete consideravelmente a compreensão das obras sacras medievais. Da mesma forma, a segmentação das frequências de altura sonoras em doze, a partir de uma vibração  $x$  até  $2x$ , constitui a primeira segmentação significativa da linguagem musical. Quando ocorre a primeira realização do sistema, temos a primeira opção de recorte sonoro. A partir daí, as segmentações se seguem, como já dissemos, do mais abrangente ao mais específico. Nattiez (1975, p. 83) ilustra em um esquema de pirâmide essa passagem do abstrato ao concreto:

Figura 1: Da obra ao estilo tonal.



Fonte: Nattiez, 1975, p. 83.

Isso significa dizer que subjacente a uma taxonomia musicológica que procura dar significado a termos como *estilo*, *gênero*, *forma*, há uma organização semântica que melhor esclarece o funcionamento do discurso musical, quando

tratamos de suas especificidades de sistema. Na verdade, as definições desses termos pouco dizem quando o objetivo é delimitar um modo de fazer musical classificado estruturalmente. Vejamos que, na definição de *stile antico*, *stile concertante*, *stile concitato* e *stile rappresentativo*, quatro formas distintas do fazer musical são apresentadas sob o mesmo termo: *estilo*.

Enquanto o *estilo antigo* refere-se à "música da igreja escrita após 1600 em estilo arcaico imitando o de Palestrina" (Kennedy, 1994), *estilo concertante* refere-se ao "Estilo de Música Barroca no qual os instrumentos são tratados como rivais" (Kennedy, 1994). Já o *estilo exaltado (concitato)* refere-se ao "estilo de música barroca no qual a expressão dramática e o movimento são determinantes" (Kennedy, 1994); por sua vez, o *estilo representativo* refere-se ao recitativo, "no qual o discurso humano era representado dramaticamente" (Kennedy, 1994).

Vemos que a designação de *estilo* do ponto de vista dos discursos sobre música define muito pouco, visto que se aplica a paradigmas distintos como o do sistema de organização das alturas (*stile antico*), a forma de orquestração (*stile concertante*), o grau de passionalização da interpretação musical (*stile concitato*) e, finalmente, o tipo de entoação melódica adotado (*stile rappresentativo*). O mesmo se aplica ao *gênero*, termo amplo por natureza, que pode abranger tanto a oposição masculino/feminino quanto as formas retóricas de discurso.

Partindo para uma exemplificação musical, podemos tomar qualquer canção que nos ocorra aleatoriamente. Em "Luíza" do compositor carioca Antonio Carlos Jobim, por exemplo, temos primeiramente uma organização de alturas e tempos que a circunscreve no ambiente da música ocidental; os primeiros *semas* que a recortam do universo de todas as músicas de todos os tempos no mundo é a escala de doze sons temperados, organizados em tempo mensurado por tempos e compassos. Em seguida, verificamos que se trata de uma composição de estilo tonal, pois temos a adição do *sema* do sistema: (a) estilo canção, pois tem melodia acompanhada; (b) estilo MPB, pois é brasileira e popular; (c) estilo de Tom Jobim, pois composta por ele e, finalmente, por constituir-se obra particular.

À primeira vista, tal operação se parece com aqueles jogos de adivinhação em que se acrescentam dados sobre determinado objeto até que outro jogador possa descobri-lo. Trata-se simplesmente de uma operação de recorte semântico em que se aplica um jogo do tipo "homem + com barba + ex-sindicalista + foi presidente do Brasil": a resposta é óbvia para brasileiros eleitores do início do século XXI, pois a constituição semântica do objeto imaginado não deixa margem a dúvidas.

### 3. As vicissitudes da escrita musical

Saussure já tinha em mente a necessidade de claras distinções entre os níveis de produção da *linguagem*, *fala* e *escrita*. E assim como não podemos apreender o que é o sistema da Língua Portuguesa pela fala de um único falante, também não poderemos fazê-lo por meio de um texto escrito. Antes, ambos os registros podem obscurecer a visão da *língua*; no caso do primeiro, pela representação parcial e incompleta; no caso do segundo, pela *intersemiose* ou pela *transposição* que ocorre na passagem de um sistema acústico/vocal para um sistema visual. Complementarmente, alerta-nos o estudioso, corremos o risco de atribuir tão grande importância à escrita que esta poderá obscurecer a compreensão da língua:

O resultado evidente de tudo isso é que a escrita obscurece a visão da língua; não é um traje, mas um disfarce (Saussure, 1997, p. 63). O autor salienta:

Mas a palavra escrita mistura-se tão intimamente com a palavra falada, da qual é imagem, que acaba por usurpar-lhe o papel principal; terminamos por dar maior importância à representação do signo vocal do que ao próprio signo. É como se acreditássemos que, para conhecer uma pessoa, melhor fosse contemplar-lhe a fotografia do que o rosto (Saussure, 1997, p. 58).

Lorenzo Mammi também ressalta questões semelhantes quando se refere à escrita musical. Segundo ele, interpretar o discurso musical a partir unicamente de sua escrita é estar subordinado à seleção dos elementos significativos realizada por ela, ou seja, a escrita musical é capaz de formar a interpretação e, porque não dizer, obscurecê-la, quando o sistema gráfico musical se mostrar inadequado para a expressão visual de todas as possibilidades sonoras. Diga-se de passagem, isso sempre ocorre. Citemos o autor:

Com efeito, a notação musical não é mero instrumento de registro e transmissão de um conteúdo já plenamente articulado no campo da audição: ela traduz o evento sonoro em símbolos visuais, mas também o interpreta segundo um certo modelo, uma hierarquia de valores (Mammi, 1998, p. 21).

Ora, Saussure nos dirá que o descompasso entre escrita e fala é inevitável, pois, enquanto esta última evolui sem cessar, aquela mantém-se mais presa às normas e às convenções preestabelecidas cujas transformações ocorrem de maneira muito mais lenta.

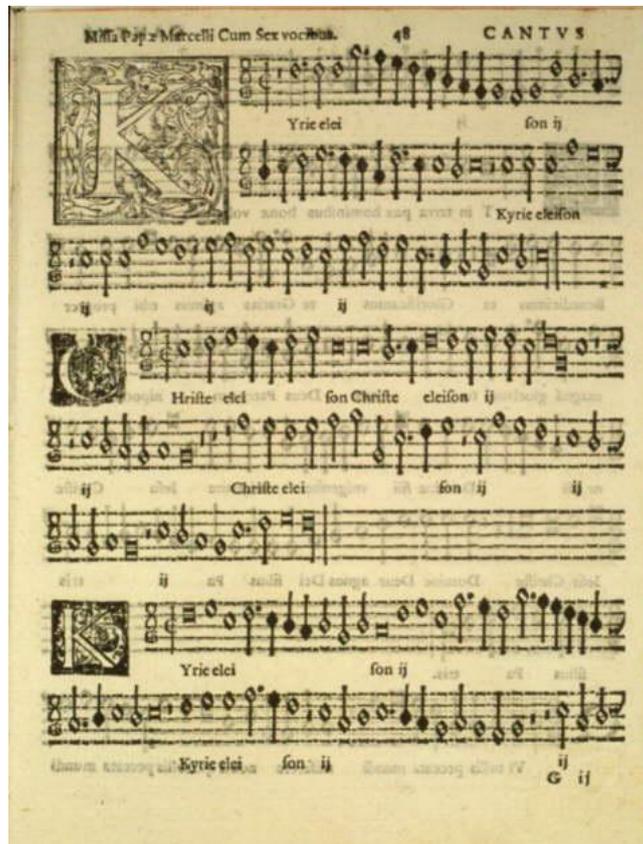
É possível supor que para a música antiga, por exemplo, a escrita musical moderna não será capaz de lhe traduzir com exatidão, visto que o sistema de notação em questão não corresponde aos elementos eleitos como significantes

naquele contexto musical, ou seja, *tempo* em seu sentido métrico e *alturas* precisas e definidas. Destaca Mammi:

[...] a linha de compasso não é apenas um instrumento neutro de medida: ela estrutura o texto musical em células métricas fixas, células que eram absolutamente estranhas ao pensamento musical renascentista. Palestrina concebia as frases musicais como linhas contínuas e indivisíveis, e não como conjunto de células. O intérprete moderno, portanto, se não quiser violentar o texto, deverá esquecer os compassos para tentar reconstruir a fluência da curva melódica - num certo sentido, deverá trabalhar contra a transcrição, extraindo dela, mentalmente, a escrita original (Mammi, 1998, p. 22).

Ilustremos a questão com duas imagens (Ver Figuras 2 e 3):

Figura 2: Kyrie da Missa Papa Maerelli, de Palestrina.



Fonte: disponível em: <http://orquestaxis.blogspot.com/2009/11/1562-misa-del-papa-marcelo-de-giovanni.html>. Acesso em: 4 out. 2021.



## Conclusões

Distantes ainda de uma proposta metodológica que permita uma gramática aproximativa entre a linguagem musical e a linguagem verbal, pudemos observar aspectos que circunscrevem, definitivamente, a música enquanto sistema linguístico. Não a linguagem que remete nomes aos objetos do mundo, como muitas vezes se observa em perspectivas referenciais, mas aquela linguagem definida por Saussure em seu *Curso de Linguística Geral*, como sistema de oposições e interdependências, em que as significações e a comunicação ocorrem no seio da linguagem e das comunidades linguísticas que partilham dos sistemas de signos em questão.

Tal aproximação, apresentada neste artigo, é de fundamental importância para a confirmação de uma *semiótica musical* enquanto campo legítimo do saber. A inexistência de uma linguagem musical tornaria nula a busca da semiose entre planos de expressão e conteúdo. Se partirmos do pressuposto de que a música é incapaz de produzir conteúdos não verbais, inviabilizaremos qualquer proposta de semiótica musical. Por outro lado, ao assumir a existência de um conteúdo musical necessitamos compreender que ao semioticista da música cabe demonstrar o funcionamento da Língua e seus mecanismos de construção do sentido, e não a tradução de conteúdos musicais para conteúdos verbais, pois estes não se correspondem e são, portanto, intraduzíveis.

Observamos que, assim como a linguagem verbal, a linguagem musical realiza um percurso da virtualização à realização, que a linguagem musical apresenta variações linguísticas, sotaques, distintas formas de realização, circunscrição de estilo e gênero e, finalmente, uma escrita tão submissa às vicissitudes limitantes quanto a linguagem verbal.

Concluimos, portanto, que defesa aqui apresentada do discurso musical enquanto linguagem e sua realização em línguas musicais distintas nos permitirá o avanço semiótico de forma sustentável e conceitualmente embasada. ●

## Referências

- CHASIN, Ibaney. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 1998.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música moderna: uma história concisa de Debussy a Boulez*. Trad. C. Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. São Paulo: Dom Quixote, 1994.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Trad. B. Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac-Naify, 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. *Revista Música*, vol. 9 e 10, p. 29-50, 1998/1999. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/61749>. Acesso em: 4 out. 2021.

MOLINO, Jean. Fait musical et sémiologie de la musique. *Musique en jeu*, n. 17, p. 37-62, Paris, 1975.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'éditions, 1975.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística geral*. Trad. Antônio Chelini *et al.* São Paulo: Cultrix/Edusp, 1997.

---

 **Musical language and writing:  
about the relevance of a non-verbal semiotics**

 FERNANDES, Cleyton Vieira

**Abstract:** In this article based on the Saussure's concepts and the ones from French and musical semiotics studies, we will present reflections on the status of musical discourse as a language. Understood as a system of signs arranged in opposition or relationship, language takes place in multiple supports, verbal or non-verbal, shared in its production and reception by linguistic communities, also called speakers of a given language. From this approach, we will manage to present music as a language that takes place in multiple forms: tonal, atonal, modal, based on tempered, mesotonic or other systems that generate styles and genres constituted by the communication of those who share them as signifying systems and make performance their speech act.

**Keywords:** musical language; musical semiotics; musical writing.

---

**Como citar este artigo**

FERNANDES, Cleyton Vieira. Linguagem, língua e escrita musical: sobre a pertinência de uma semiótica não verbal. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: "Semiótica, Música e Canção". São Paulo, dezembro de 2021, p. 278-290. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Acesso em: dia/mês/ano.

---

**How to cite this paper**

FERNANDES, Cleyton Vieira. Linguagem, língua e escrita musical: sobre a pertinência de uma semiótica não verbal. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: "Semiotics, Music, and Song". São Paulo, december 2021, p. 278-290. Retrieved from: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 30/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 07/06/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

