

SUJEITO E SENTIDO NA MUSICALIDADE DO *HIP HOP*: UMA ANÁLISE DISCURSIVA

Raphael de Moraes Trajano

Doutorando

Orientadora: Dr^a. Bethania Mariani

Com este trabalho, trazemos breves reflexões sobre uma das questões dentre as que abordamos em nossa tese de doutorado em Estudos de Linguagem, a qual investiga a constituição histórica dos sujeitos e dos sentidos nas materialidades linguística, imagética e musical de um videoclipe de *hip hop* publicado do *Youtube.com*.

Iniciemos com um impasse: existiria a melhor maneira de formular o que nos faz dar de encontro com instâncias que se prestam a perseverar como sendo da ordem de uma impossibilidade de formulação? Compartilhamos, aqui, o início de uma proposta que, fundamentada no dispositivo teórico-metodológico da Análise do Discurso (PÊCHEUX, 1969), busca iluminar caminhos para a possibilidade de considerar e analisar o que designamos, em analogia à noção de *materialidade significante* (LAGAZZI, 2010), de *materialidade significante da musicalidade*.

Quais seriam os limites impostos pela materialidade da linguagem, tomando-se linguagem, especificamente, como “sistema de relações de sentido onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um” (ORLANDI, 1996, p. 20)? Linguagem, destarte, que constitui o sujeito e em que o sujeito se constitui? Abordando mais designadamente a música: pode-se dizer que a música é uma linguagem? Música é prática histórica e, como tal, produz sentidos, para além das sensações que é capaz de despertar? Finalmente: seria a música da mesma ordem que a língua?

Kristeva (1988) afirma que a diferença entre a música e a língua constitui a consequência de uma distinção basilar. Enquanto a função da língua seria a de comunicar sentidos, a função da música estaria ligada à transmissão de mensagens entre emissor e destinatário. Poder-se-ia dizer, então, que, diferentemente da música, a língua é uma linguagem que significa/comunica? Dentro desta perspectiva, os sentidos estão colados às palavras, fazendo com que a língua seja completa, literal, o que a diferencia do que a autora chama de "linguagem musical" (KRISTEVA, 1988, p. 280), a qual não comunica nada, apenas transmite mensagens.

Indo adiante e citando o maestro russo Ígor Stravinsky, Kristeva (1988) afirma que a finalidade mor de instituir uma ordem nas coisas não estaria para a música. A partir disto, indagamos, no fluxo da comparação feita pela autora entre música e língua: dessa maneira, o propósito ou função principal da língua é este, instituir ordem nas coisas do mundo? Pergunta retórica.

Até então, o que aceitamos sem ressalvas da proposta de Kristeva (1988) é aquilo que à própria autora escapa enquanto rastros de desconhecido, e que, à revelia do sujeito, limitam interpretações.

Do lugar da Análise do discurso, não há como evitar uma provocação a tais postulações: então, é possível assegurar sobre a língua que ela sempre comunica um sentido inequívoco? E esta pergunta está ancorada na afirmação feita por Pêcheux (2009 [1975]) de que a língua serve tanto para comunicar quanto para não comunicar. Isto porque um analista do discurso sabe que os sentidos não estão na língua nem nos sujeitos, que a língua se inscreve na história para significar. Em resumo, os sentidos são determinados pelas posições em relação no processo sócio-histórico em que toda palavra é produzida (PÊCHEUX, 2009 [1975]).

Questionemos ainda mais: o caráter harmônico e o arranjo musical seriam apenas transmissões de mensagens entre emissor e destinatário? Na organização dos elementos que compõem a música (uma ordem que é sempre uma e não outra) não ocorre a materialização relações históricas de sentido? Anular a música enquanto semanticamente analisável tem como consequência extinguir características próprias à linguagem. Tratando discursivamente a questão, perseguimos uma elaboração que re-considere: i) a opacidade constitutiva da música; ii) a (tentativa de) estabilização de sentidos; iii) as tensões entre posições discursivas. Nem seria preciso dizer que, nesta re-consideração, está implícita a hipótese de que, para nós,

a música significa para além - contrariando Kristeva (1988) - de meramente transmitir mensagens entre interlocutores.

Trançados em tecidos de evidências, somos capazes de identificar um funk, um reggae, uma valsa, um samba, etc. Será que isto tem a ver tão somente com o reconhecimento intuitivo do que se convencionou chamar de "gênero" ou "formato" musical? Isto, de maneira alguma, tocaria a complexidade constitutiva de um "sistema musical", dando pistas de como a música toca (n)a história?

Estamos com Milner (1987), que afirma que qualquer língua é um modo singular de produzir equívocos. E supomos que a música seja, assim como a língua, um modo peculiar de produzir equívocos. No entanto, sua análise reclama um olhar que teorias positivistas não se incumbem de lançar sobre o objeto, ou o fazem através de uma análise dicotômica que associa, transparentemente, significado e significante.

Do terreno da Teoria e Análise Musical, Guigue (2007) ressalta o fato de, de acordo com o músico e compositor francês Claude Debussy, a *imagem sonora* - expressão atribuída a Jarocinski (1970) - tornar-se um conceito, como material incorporável ao planejamento da obra musical. Como não estabelecer relações entre esta concepção e aquilo que se costuma formular em estudos de campos que se dedicam à língua(gem). *Imagem sonora e conceito* nos levam, imediatamente, à dicotomia significado (conceito) e significante (imagem acústica), que conhecemos desde Saussure (1916).

Avançando nas leituras em Teoria e Análise Musical, tornaram-se constantes as topadas com enunciados que explicitam a influência dos estudos linguísticos sobre os da música; *seleção e combinação dos elementos, relações paradigmáticas e sintagmáticas, organização através do princípio de diferenças*, etc.

Destacando que a música conduz ao limite do sistema do signo, Kristeva (1988) segue em sua reflexão julgando tratar-se de um sistema diferencial e opositivo (como a língua), mas que não quer dizer absolutamente nada. Então, pode-se concluir que, na língua, não há um limite do sistema do signo?

Se há alguma (sensação de) ausência desse limite do sistema do signo na língua, é menos porque a língua seja dotada de completude do que pelo esforço das ciências em torná-la seu objeto. Segundo Milner (1987), a Linguística tenta abarcá-la como se sua rede de impossível fosse consistente, una, esquecendo-se ou não reconhecendo que, "num único e mesmo movimento, há língua - ou o que se nomeia como falantes - e há inconsciente" (MILNER, 1987, p. 17).

O fato de língua e sujeito serem incompletos assinala a opacidade da linguagem e, como consequência, a possibilidade de deslizamento dos sentidos e de deslocamento dos sujeitos de sua posição (ORLANDI, 2012). É por ilusão, e só por ilusão (de fechamento, de transparência), que se pode afirmar acerca da língua que ela comunica de maneira precisa.

Consideramos que música é produção histórica, que se atravessa de - e mantém-se em relação a - sentidos do que determina as relações sociais, articulando-se com os movimentos de contestação política e social como o *hip hop*, de transgressão ou invenção técnica/tecnológica, da busca por liberdade criativa, etc.

Levar em conta a heterogeneidade de uma materialidade discursiva não exige ancorar em um terreno instável que compromete a objetividade do trabalho científico, mas tomar como premissa que toda unidade é ilusória. Nesta perspectiva, o discurso é pensado enquanto atravessado de memórias, em que o dito comporta, incontornavelmente, o não-dito (ORLANDI, 2008).

Consoante o musicólogo e compositor argentino Horacio Vaggione, "Um objeto é sempre um múltiplo" (VAGGIONE, 1998, p. 170). Tratando o objeto musical (uma obra específica) como constitutivamente heterogêneo, destacamos sua multiplicidade como algo que explicita a abertura do processo de significação. Tal abertura o expõe à interpretação e, concomitantemente, ao reconhecimento de que os sentidos são divididos, fazendo com que a música signifique em condições históricas específicas de produção e circulação.

O processo de produção do *hip hop*, por exemplo, constrói-se por sucessões de sonoridades que se imbricam, modificando-se no seio das transformações históricas que produzem demandas técnicas, artísticas e políticas. Da mesma forma em que a língua(gem) é base em que os discursos se materializam, a manifestação social de uma obra musical deve ser tratada enquanto manifestação/materialização de sentidos perpassados de historicidade. Uma certa organização do sistema musical sempre preserva autonomias artísticas e sistemáticas, mas também se dá como efeito de um estado de sociedade, do meio social que a originou e em que se atualiza.

Na história da música e das artes de modo geral, notam-se rupturas com normas vigorantes em uma época, rupturas que determinam os processos de criação (TARASTI, 1994, p. 16-20). Significamos a ruptura como resultante de processos de resistência marcados no simbólico, em um sistema aberto, incompleto. Isto exige uma compreensão de ideologia como processo que atravessa discursos da/sobre a música, em elementos como ritmo e melodia, além da escolha, combinação e sincronismo entre diferentes instrumentos. No *hip*

hop, há sempre o que pode e deve ser mobilizado/tocado/produzido e o que não o pode e não o deve, a não ser que isto esteja ligado a uma relação intrínseca de resistência.

Os elementos em composição na música apresentam regularidades sonoras que os identificam a uma estética e não outra. Música é (re)produção. É prática que reclama interpretações na relação de imbricação material ou não com o linguístico, o imagético, o corporal, etc. Organiza-se, marca-se, afeta-se por determinações históricas que envolvem não apenas o modo como se a ordena, como também as condições de sua reprodução e circulação. Resulta em uma ordem e não outra, nem qualquer uma.

Nossa proposta inicial, que comparecerá na tese como uma espécie de "aperitivo", algo que precisa ser melhor desenvolvido em projetos futuros, é tratar a musicalidade como construção do analista, objeto discursivo em relação com a história, a fim de observar tensões, disputas de sentido e realizar interpretações possíveis, atentando para as memórias que se atualizam e os sentidos do que, em uma obra, deixa-se de dizer para que algo seja dito.

Com esta proposta, objetivamos considerar marcas como a inscrição de aspectos melódicos, rítmicos, instrumentos que compõe um arranjo musical e seus recursos sonoros em relação de simultaneidade, aparatos técnicos/tecnológicos, a natureza das produções (eletrônicas, acústicas etc.), condições de execução do objeto musical, a voz do intérprete e demais elementos como, no caso de um clipe de *hip hop*, um corpo em movimento, na cadência de uma batida que imita a pulsação.

Esta abordagem discursiva compreende que não há estabilidade que não possa ser quebrada, produzindo-se o inesperado, a resistência, os desvios de sentidos historicamente dominantes, instaurando-se relações imprevistas que produzem com novos efeitos de sentido nas interligações entre a materialidade discursiva e a exterioridade que a atravessa e a constitui.

Sopesamos que a música, tal como a língua, abarca um impossível de tudo dizer, do mesmo modo que compreendem uma impossibilidade de não dizer nada. Em ambas, o que se diz e como se diz estão carregados de sentidos daquilo que se deixou de dizer, havendo sempre, outrossim, o que resiste a interpretações.

Lançamos holofote, inclusive, sobre o que nos captura na música e que não se sabe bem o que é, que não é exclusivo dela, mas próprio aos meandros da linguagem, irrompendo como estranhamente familiar. Uma *Verdade* que intrigara Pêcheux (2012 [1984]), que arromba portas e escapa às tentativas de elaboração.

É possível que a questão sobre se a música é ou não uma língua sequer precise estar no centro de uma reflexão, mas estamos certos de que música é. Na linguagem musical, por fim, materializam-se discursos que são, por sua vez, materializações de processos inconscientes e ideológicos, isto é, processos em que se marca a imbricação ideologia-inconsciente, afetando/atravessando a produção de sentidos (PÊCHEUX, 2009 [1975]).

REFERÊNCIAS

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Revista Claves*, João Pessoa-PB, vol. 1, no. 4, p. 37-65, 2007.

KRISTEVA, Julia. *El lenguaje, ese desconocido*: introducción a la lingüística. Tradução por María Antoranz. Madrid: Editorial Fundamentos, 1988.

JAROCINSKY, S. *Debussy, impressionism er symbolism*. Paris: Seuil, 1970.

LAGAZZI, Suzy. Linha de passe: a materialidade significativa em análise. *Revista RUA [online]*. Campinas-SP, Vol. 2, no. 16, p. 172-183, 2010. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/pages/pdf/16-2/10-16-2.pdf>. Acesso em: 10/09/2015.

MILNER, Jean-Claude. *O amor da língua*. Tradução por Angela Cristina Jesuino. Porto Alegre-RS: Artes Médicas, 1987.

ORLANDI, Eni. *Interpretação, autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 2 ed. Rio de Janeiro-RJ: Vozes, 1996.

_____. *Terra à vista. discurso do confronto: velho e novo mundo*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. 6 ed. Campinas-SP: Pontes, 2012.

PÊCHEUX, Michel (1969). Análise Automática do Discurso (AAD-69) – partes I e II. In: GADET, Françoise; HAK, Toni. (Org.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 1993. p.61-145.

_____. (1975). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução por Eni Pulcinelli Orlandi et al. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. (1984). Sobre os contextos epistemológicos da análise do discurso. In: ORLANDI, Eni (org.). *Análise do Discurso: Michel Pêcheux*. 3 ed. Campinas-SP: Pontes, 2012.

SAUSSURE, Ferdinand de (1916). *Curso de Linguística Geral*. São Paulo-SP: Cultrix, 2006.

TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

VAGGIONE, H. Son, temps, objet, syntaxe. Vers une approche multi-échelle dans la composition assistée par ordinateur. In: SOULEZ, A.; VAGGIONE, H. (eds.). *Musique, rationalité, langage. L'harmonie: du monde au matériau*. *Cahiers de philosophie du langage*, Paris, Vol. 1, n.º 3, p. 169-202, 1998.