

Ideias para uma semiótica no processo composicional

Cleisson Melo

Rua Aprígio Veloso, 882 Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP: 58429-900

sonmelo.ufcg@gmail.com

Abstract. *Composition itself involves creation, gathering, analysis and doing, among other things. As a phenomenon, composing involves evaluation and choices, relating the process of inventing worlds with putting everything together. On the other hand, nowadays is hardly to discuss challenges and analytical questions without involving some kind of relationship. In this way, the field of musical analytic activity often consists of understanding music (the world) as a system(s). This can overshadow the aesthetic dimension of the process itself. This work aims to encourage a discussion based on semiotics, which has played an important role in the field of musical theory and analysis, making possible to group theories as an intermedium. In this way, I make a brief survey in order to point out a broad outlook that can provide a contribution to dimension a different spectrum about the works of certain composers, especially Brazilian ones.*

Keywords: *Existential Semiotics, Musical Analysis, Compositional Process.*

Resumo. *Amplamente, o compor em si envolve criação, ajuntamentos, análise e o fazer, dentre outras coisas. Já como fenômeno, o compor envolve avaliação e escolhas, onde colocar tudo junto está relacionado com o processo de inventar mundos. Por outro lado, nos dias atuais, está cada vez mais difícil discutir questões e desafios analíticos sem envolver algum tipo de relação. Desta forma, o campo da atividade analítica musical consiste muitas vezes em entender a música (o mundo) como sistema(s). Isso pode ofuscar a dimensão da estética do processo em si. Este trabalho tem como objetivo fomentar uma discussão com base na semiótica, que vem desempenhando um papel relevante no campo da teoria e da análise musical, onde esta possa ser um intermeio para coadunar teorias. Desta forma, faço um breve apanhado de modo a apontar um panorama amplo que pode servir de aporte para dimensionar um espectro diferente sobre obras de determinados compositores, em especial os brasileiros.*

Palavras-chave: *Semiótica Existencial, Análise Musical, Processo Composicional.*

Introdução

O campo da análise musical (atividade analítica em música) consiste muitas vezes em entender a música (o mundo) como sistema(s). Muitas vezes isso tende a ofuscar a dimensão estética do processo em si. Perguntas como: o que é espaço musical? ou “como penetrar o espaço de criação e construção como forma de representação?”

permanecem em aberto para vários pesquisadores na busca por meios que permitam entender uma obra (ou obras) através de uma negociação entre o observador e o observado e suas categorias.

As perspectivas são as mais diversas. Filosofia, pedagógica analítica, crítica, comparativa, matemática, dentre tantas outras, passam por todo um arcabouço da tradição da teoria composicional desde Aristoxeno até os dias atuais, passando por Zarlino, Rameau, Lerdahl e assim por diante. Desta forma, é possível trazer à tona a vastidão de perspectivas decorrente das inúmeras produções teóricas, muitas vezes ficando difícil delimitar o campo da análise musical.

Heidegger diz que “ser obra quer dizer instalar um mundo” (Heidegger 1989, 35). Considerando que mundo não é somente a concentração de coisas (contáveis ou não), o processo de sistematização como forma de entender o mundo, por onde tem caminhado o campo da análise musical, tem muitas vezes omitido a estética do próprio processo, não contemplando, dentro da visão estética de Heidegger, a beleza do processo de combinar ideias e sons.

Por outro lado, nos dias atuais fica cada vez mais árduo discutir desafios e questões analíticas deixando de fora relações de algum tipo; transdisciplinaridades, inter-relações ou entrelaçamento de abordagens. Neste sentido, perspectivas e abordagens de cunho cognitivos/filosóficos como a semiótica têm desempenhado certa relevância no campo da teoria e da análise musical. Entendo que a semiótica pode abrir uma nova perspectiva como intermeio para uma possível superposição de abordagens e processos trazendo um pouco de luz à essência da dimensão analógica em si.

A Semiótica

Os estudos e trabalhos no campo da semiótica têm crescido nas últimas décadas. Mesmo aparentemente não havendo nada de “novo” em desenvolvimento, a Semiótica Existencial (SE) do finlandês Eero Tarasti tem se mostrado uma das mais significativas abordagens sobre semiótica dos últimos anos. Com base na filosofia franco-alemã, a SE abre um novo paradigma no campo da significação e comunicação, sem desconsiderar a semiótica em geral. Um dos pontos principais está na afirmação de que “a semiótica está em fluxo” (Tarasti 2012, 71). Em outras palavras, estudar o signo em movimento e fluxo são essenciais para entender a vida do signo a partir de dentro; como os signos se tornam signos. A SE tem mostrado ser uma teoria deveras abrangente, especialmente pelo viés da comunicação, significação, narrativa e discurso musical.

Devido a brevidade deste trabalho, farei uma apresentação resumida, mas sem desconsiderar pontos importantes para o modelo proposto por Tarasti, estabelecendo uma visão minha no sentido de erigir uma perspectiva no universo da música brasileira. De forma bastante sucinta, posso dizer que a SE lida com o ‘eu’ e ‘o outro’ (aqui como sociedade, coletivo), estabelecendo uma releitura da teoria do ser de acordo com Hegel e Heidegger; uma nova perspectiva do sujeito e subjetividade possibilitando novas discussões neste sentido.

Apesar do nome ‘existencial’, não há a pretensão de retorno ao existencialismo, sendo uma espécie de releitura dos fundamentos da semiótica à luz de determinados filósofos como Hegel, Heidegger, Jaspers, Kant e Sartre dentre outros, sem deixar de fora Greimas e Saussure, considerando o estruturalismo e pós-estruturalismo, chegando aos limites da semiótica e às margens de uma abordagem fenomenológica e

hermenêutica. Desta forma, há uma noção nova em torno da transcendência, *Dasein*, modalidades, valores, *Moi* e *Soi* e assim por diante. Isso coloca Tarasti numa posição de representar o pensamento moderno com base numa filosofia que esteja atenta aos desafios contidos no nosso tempo.

O principal foco está em como os signos se tornam signos, principalmente como eles são precedidos pelos ‘pré-signos’ (virtual, entidades transcendentais). Abstratamente estes podem ser valores axiológicos. Mais concretamente são ideias que um compositor, por exemplo, pode ter antes de serem actualizadas, transcritas ou transformadas; signos atuantes. Quando estes signos atuantes são recebidos por indivíduos, a transmissão destes signos se torna então em pós-signos, exercendo um real impacto sobre os destinatários.

Este esquema teórico está baseado em duas categorias ontológicas: *Dasein* e *Transcendência*. Em poucas palavras, o *Dasein*¹ “é simplesmente o mundo no qual nós, como sujeitos/indivíduos, vivemos rodeados por outros sujeitos/indivíduos e objetos, com os quais tentamos entrar em acordo”² (Tarasti 2009, 1756). *Transcendência*, não menos importante, é algo ausente, mas presente de alguma forma, a qual podemos pensar e discutir a respeito, ou até mesmo acessar através da memória.

Diferente de Heidegger, na SE o *Dasein* não é somente o meu ser ou a minha existência, mas também a de outros indivíduos e objetos. Assim, novas categorias de signo emergem do tráfego entre o *Dasein* e a *Transcendência*, e com base numa visão mais abrangente e “atual” de Jaques Fontanille³ das categorias hegelianas e na distinção e disposição do *Moi* (M; eu) e *Soi* (S; a sociedade, o outro) podemos dizer que o ‘si mesmo’ (*Soi*) funciona como uma espécie de memória do corpo (*Moi*), dando forma aos traços de tensão e necessidades do corpóreo (*Moi*). Segundo Fontanille, esta distinção entre o ser individual e social é que fundamenta o corpo humano (*soma*), alicerçado num sentido fenomenológico totalmente novo (*séma*).

Agora então posso dizer que, na SE, o *ser-em-e-para-si* de Hegel se torna *ser-em-e-para-mim*. Como já citado, aqui, diferentemente do espírito hegeliano, o ‘outro’ também está presente, havendo o encontro com o ‘você’, traduzido em *ser-em-e-para-você*. Isso permite, dentro de um cunho social, a emergência de valores virtuais e abstratos dos signos que ainda não se “concretizaram”.

Pelo ponto de vista de Sartre (1997), quando o indivíduo se torna observador de si mesmo, ele está modificando sua atenção para *ser-para-si*, colocando em voga a relação de contraposição entre o *em-si* e o *para-si*; ser do fenômeno versus ser da consciência. Seguindo os passos de Heidegger (quando afirma que a essência do *Dasein* está em sua existência, reforçando a capacidade do ser), Sartre estabelece que a existência precede e condiciona a essência. Desta maneira ele está aprazando que “somente pelo fato de ter

¹ *Dasein* traduzido literalmente quer dizer ser/estar aí. Prefiro manter o termo no original em alemão para não perder a sutileza de seu significado.

² Is simply the world in which we as subjects live, surrounded by other subjects and objects with which we try to come to terms.

³ Jaques Fontanille (n. 1948) é um dos principais nomes da escola francesa de semiótica. Embora sua abordagem esteja voltada para a semiótica corpórea (do corpo), em sua obra *Soma et Sema: Figures du corps* (2004), ele apresenta uma visão “atualizada” das categorias de *Moi* e *Soi*. É com base nesta distinção de Fontanille que Tarasti se baseia em sua abordagem.

consciência dos motivos que solicitam minha ação, tais motivos já constituem objetos transcendentais para minha consciência” (Sartre 1997, 543).

Podemos finalmente observar o quadrado semiótico de Greimas (Figura 1) e o esquema *Moi/Soi* aplicado ao quadrado greimasiano (Figura 2).

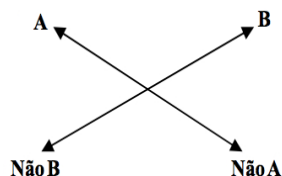


Figura 1: Quadrado Semiótico (Greimas)

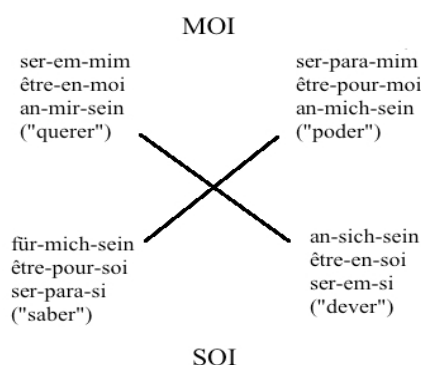


Figura 2: Quadrado Semiótico (Greimas) x Moi/Soi

É possível notar que Tarasti enriqueceu o quadrado (semiótico) greimasiano com os quatro casos do ser. Um dos pontos primordiais do modelo tarastiano é que, epistemologicamente, todos estes ingredientes se misturam para formar uma estrutura representativa da mente humana, presente nos princípios do *Moi/Soi*, desdobrados nos quatro modos do ser: corpo, pessoa, práticas sociais e valores. Assim, combinando as esferas dos *Moi(s)* e *Soi(s)* (indivíduo e o coletivo, corpo e forma), chegamos ao modelo proposto por Tarasti: Modelo Z (Figura 3). Sucintamente, isto é o espírito coletivo hegeliano mais o movimento e comunicação entre os *Mois* e *Sois*, seguindo na transformação de um ego corpóreo na sua identidade. É precisamente na tensão dialética entre *Moi* e *Soi*, com base nas modalidades greimasiana do sujeito, que podemos entender o Modelo Z (*Z-model*; *Zemic model*) e o processo de comunicação/transformação entre os *Moi(s)* e *Soi(s)*, tendo em vista que este modelo funciona como uma hipótese ontológica sobre a realidade humana.

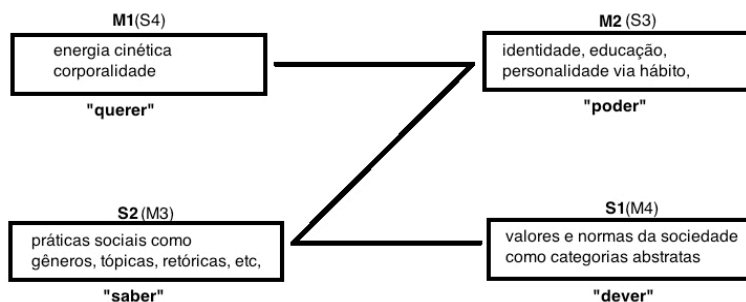


Figura 3: Modelo Z (Tarasti)

Por outro lado, Tia DeNora (2004) atenta para o fato de que a música não é somente um meio significativo ou de comunicação, a música vai além de transmitir significação através de meios não verbais. “A música tem poder, (...) pode influenciar como as pessoas compõem seus corpos, como se comportam, como experimentam a passagem do tempo, sobre os outros e sobre situações”⁴ (DeNora 2004, 16-17). Nos termos da SE: *Moi1* - corpo; *Moi2* - experiência; *Soi2* - conduta; *Soi1* - tempo. Isso coloca em evidência que não há poder sem significação; os signos são forças sociais, não excluindo os signos musicais.

Podemos perceber que traços de *Moi* estão presentes de alguma maneira no *Soi* e vice versa, seja no sentido *Moi-Soi* ou *Soi-Moi*. Notamos uma confluência de forças opostas que, aparentes ou não, se comportam como forças complementares e ao mesmo tempo distintas.

Segundo os níveis de essência de Hegel (afirmação e negação), isso gera o movimento do material no sentido do imaterial (semelhança/diferença); transcendência (*trans-ascendência/trans-descendência*) e princípios dialógicos. Há, desta forma, movimento e sentidos contrários, que é parte integrante do modelo Z e da existência deste como universos presentes nos indivíduos. Devemos ter em mente o principal movimento deste modelo – desenvolvimento do corpóreo a uma consciência, uma personalidade mais estável. Assim que o *Moi* encontra o *Soi* (em seu mundo social), valores e ideias (mesmo que abstratos) emergem no intuito de se concretizarem no sentido prático.

Como os aportes e ontologias da análise musical tendem a evidenciar o poder explicativo dos sistemas, muitas vezes ofuscando a dimensão do processo em si, pretendo prosseguir discutindo estas questões com uma perspectiva analítica no entendimento de obras como mundos ou universos instalados. A semiótica pode ser um meio bastante permeável em vários sentidos, podendo ser empregada como intermeio, propondo um ponto de vista da *des-construção* e *re-construção*⁵ do real e do não real, salientando a necessidade de escolhas que definem os caminhos processuais do compor.

O processo composicional segundo Lindembergue Cardoso

De acordo com alguns escritos deixados pelo compositor Lindembergue Cardoso⁶, é possível dimensionar em seu planejamento para o ensino do compor, a colocação do aluno diante de um campo de escolhas: “Compor o que, como o que, para que, e por que?”. Isso foi determinado pelo próprio autor como sendo “em outras palavras: meter a mão na massa” (Cardoso apud Lima 2011, s.p.).

De forma pragmática, compor “o que” nos coloca no campo do fazer, o processo criativo, do que poderia ser composição, o fazer sentido. “Com o que” é o campo do material composicional, os caminhos da composição, da mesma forma a direção dos materiais, ou seja, o campo dos “como”. “Para que” nos coloca no campo das

⁴ Music has power (...), music may influence how people compose their bodies, how they conduct themselves, how they experience the passage of time, about others and about situations.

⁵ Estou fazendo uma alusão ao re-presentar (*nachzuwirken* – continuar a ter efeito), no sentido de interconectar a semiótica com o fazer composicional.

⁶ Lindembergue Cardoso (1939-1989), músico, compositor e professor, fez parte do renomado grupo de compositores da Bahia.

dimensões, do uso dos materiais e objetos composicionais. “Por que?” ao mesmo tempo que é o campo das indefinições é também o campo das respostas e questionamentos (caminhos para ideologia musical).

A interseção desta abordagem como a modalização do processo composicional pode ter significativa importância, seja pela sua universalidade relacionada à modalização do compor ou pelas possibilidades analíticas sobre as estratégias e processos de um compositor ou obras, especialmente no que tange obras de compositores brasileiros através da experiência cultural. Temos então: os caminhos composicionais (“com o que” - “como”) com base nos processos criativos (“o que”), nas dimensões (“para que”) e indefinições/questionamentos “por que?”. Assim, aplicando ao Modelo Z, a interseção se apresenta da seguinte forma (Figura 4):

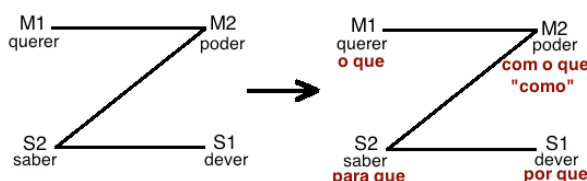


Figura 4: Modelo Z e o processo composicional segundo L. Cardoso

Esta superposição/interseção pode fornecer ferramentas e/ou meios para evidenciar atitudes e processos. Modalizar desta forma, torna possível entender a produção de valores, uma vez que é através das modalidades que os valores vêm a se concretizar; considerando que na SE os valores são transcendentais, não se concretizando sem a ação/intervenção do sujeito. Assim,

a ideia de que valores podem ser ideias transcendentais ao lado de outros valores que existem fora do *Dasein*. No entanto, em alguns casos e em determinadas circunstâncias, eles começam a exercer sua influência no *Dasein*, quando algum sujeito vivendo nele – individual ou coletivo – sente este valor como seu⁷ (Tarasti 2012, 321).

No contexto musical, essa transformação de valores em signo (por meio do processo/atitude composicional) deve seguir o pensamento de que a ideia abstrata se condensa e cristaliza ao final em um signo. Por conseguinte, temos as modalidades da seguinte forma: a) querer – eu quero conectar um valor ao significado da ação. Se o sujeito não quer, o valor não pode se manifestar; b) saber – eu sei que o valor X existe. Sem este conhecimento não posso querer que este se concretize; c) poder – estar apto a conectar um valor a uma ação; d) dever – a interiorização dos valores.

Isso posto, podemos falar sobre o processo de apropriação (nos valores e sua produção). Pode não estar muito claro na proposta de Cardoso, mas devemos considerar que o processo composicional está envolto por escolhas nas mais diversas etapas do processo.

O processo de apropriação passa pelo processo de reinvenção, atuando tanto em Villa-Lobos como em Widmer, por exemplo, através da apropriação de elementos populares, eruditos, folclorizados e assim por diante. É o uso destes materiais que ao final se cristalizam e se apresentam com parte da estética ou identidade do compositor.

⁷ The idea that values could be transcendental ideas in the side of other values that exist out-side the *Dasein*. However, in some cases and under certain circumstances, they start to exercise their influence within the *Dasein*, when some living subject therein – individual or collective – feels such a value as his own.

Em outras palavras, o compositor se apropria destes códigos, de modo que aparentam, mesmo que abstratamente, como originalmente seus.

Os caminhos seguidos por este dois compositores foram diferentes. O processo de apropriação em Villa-Lobos vai além do desenho dramático, texturas, orquestrações, e assim por diante. Em Widmer isso também pode acontecer, porém em dimensões bem distintas. Em Villa-Lobos o *Soi* popular acabou se transformando no seu *Moi* composicional. O *Soi* organicista de Widmer se transforma no eixo do seu *Moi* composicional, sendo parte de sua identidade, transmutado através dos elementos populares por ele apropriado. Ou seja, é o *Moi* sobre a tensão do *Soi* que irá determinar o sentido do pensamento composicional de Widmer.

Durante muitos anos Villa-Lobos foi tratado como um compositor intuitivo, muitas vezes chamado de primitivo (primitivismo) pejorativamente. Ainda há reverberações neste sentido, pois muitos ainda não atentaram para o fato de que o *Moi* villalobiano, o seu lado cinético, rítmico, o querer compor, o seu ímpeto composicional, era seu desejo de compor um Brasil sonoro, criar uma identidade musical brasileira. Isso pode mudar o rumo das análises relacionadas aos caminhos composicionais villalobianos. O final apoteótico de *Dança Miudinho*, quarto movimento da *Bachianas Brasileiras N.4*, visto pelo viés do *Moi*, o uso da melodia de origem popular *Vamos Maruca* nos violinos e madeiras, está dentro de um sistema de representação identitária do indivíduo. O uso de temas populares caracteriza uma construção material da expressividade no sentido de representar um povo ou uma comunidade.

De maneira direta, posso apresentar uma visão sobre Villa-Lobos com base nesta abordagem: *Moi1*) ritmos sincopados, populares, sons crus, diferentes coloridos, a quebra de expectativas, a evolução dos ritmos de danças; *Moi2*) Fontes étnicas – material temático de influência afro-indígena, melodias simples (o retrato do brasil); *Soi2*) a música sem um estilo formal definido, mas pretendendo a representação e expressão de um povo afro-indígena e sua cultura; *Soi1*) o idealismo afro-indígena pela estética modernista, primitivismo aliado aos elementos europeus, ao mesmo tempo em que é o modernismo brasileiro misturado a um “estilo” europeu; ideologia e valores pós-colonialistas.

De um modo geral, o quadro até aqui apresentado tem o ímpeto composicional como atitudes fomentadas pelo desejo de compor (fenômeno compor), por conseguinte o compor de um pertencimento (experiência de vida; o que somos) e como expressão de pertencimento. O estímulo (experiência cultural) é o crivo do que sabemos e que consente as transformações em produto artístico. Isso reverbera o pensamento de Paulo Salles, quando afirma que Villa-Lobos usou das representações do nacional para evocar um ambiente sonoro que vai além da simples figuração do ritmo de acompanhamento e do conceito de melodia, estabelecendo uma construção de realidades que lhe são suas. Temos, então, o modelo Z da seguinte forma:

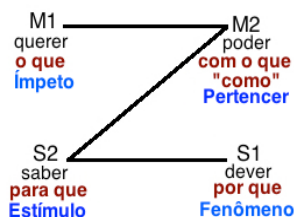


Figura 5: Modelo Z mais teorias

Até aqui, mesmo o processo segundo Cardoso não sendo exatamente uma produção de valores propriamente dita, podemos pensar num processo de apropriação (valores, símbolos, elementos culturais, etc.) que passa pelo processo de reinvenção; uso de materiais que irão se condensar como parte da estética ou identidade do compositor, por exemplo. Isso tem uma relação direta com desmontar para montar algo “novo”; transformar. Com base no discurso, a produção de valores passa pela representação da realidade social, levando em consideração que o indivíduo não está isolado do seu ambiente social.

Widmer: organicidade e relativização

Ernst Widmer (1927-1990), compositor suíço-brasileiro, foi professor, regente, pianista e idealizador do Grupo de Compositores da Bahia. Widmer deixa em seus textos uma contribuição salutar sobre o fazer composicional. Ele faz uso de duas leis para este fim: organicidade e relativização. Estes conceitos podem abarcar uma imensa gama de abordagens, mas ficarei no campo do compor presente nestas leis, bem como dos aspectos paradoxais por definição do compositor. Não vou, nem pretendo, definir paradoxo em música, isso demandaria muito tempo para tal tarefa quase infundável. Coloco aqui em evidência apenas as discussões já realizadas por alguns pesquisadores, porém através da lente da semiótica.

Segundo Ilza Nogueira (2008), o compositor em seu texto *Esboço de um auto retrato sob diferentes pontos de vista*, deixa evidente uma diversidade de aspectos multiculturais no seu discurso musical. Tanto a influência brasileira como europeia estão presente como traços técnicos e ideológicos. Isso tem muito a ver com o processo de transição de Widmer da Europa à Bahia, revelando que a origem do seu estilo musical segue sua trajetória pessoal; muito do seu ecletismo, influências, do seu fazer (compor), estão diretamente vinculados a esta travessia.

Ir do centro à periferia propiciou a Widmer experienciar e conviver com diversas culturas, bem como viver com diversas culturas num mesmo local – um estado de miscigenação. “Para encontrarmos a nossa identidade precisamos livrar-nos de preconceitos, preceitos, correntes, correias e escolas” (Widmer 1985 apud Winter 2005, 290). Podemos observar que há o processo de assimilação e apropriação de uma nova realidade; o compor como expressão, mas também como lugar de existência.

A organicidade “a ver com o ato criador, que se constitui das seguintes fases: conceber, fazer nascer, deixar brotar, vingar, vicejar e amadurecer – portanto um processo rigorosamente orgânico do qual resulta a forma, e o qual também implica em podar, criticar ininterruptamente” (Widmer 1988 apud Lima 2014, 25). É possível observar a dimensão orgânica inerente ao material e ao processo em si; a reflexão do compor ou a crítica deste. Relativização tem relação com a realidade paradoxal, a relativização das coisas. Aqui se exclui o dualismo; isto ou aquilo. A inclusividade se faz presente como paradoxo; isto e aquilo.

Mesmo diante dos aspectos paradoxais e distinto entre as duas leis, é na relativização que habita a realidade paradoxal destes aspectos. Isso faz com que a teoria gire em torno de si mesma, ou seja, é a representação de uma teoria como ciclo. Essa imagem da travessia de Widmer possibilita pensar o paradoxo como a inter-relação entre organicidade e relativização.

Como já visto, o modelo tarastiano é dinâmico e bastante flexível, permitindo a movimentação em ambos os sentidos; *Moi-Soi* ou *Soi-Moi*. Isso outorga a organicidade no sentido da relativização e vice versa. Mas para isso é preciso superpor da seguinte forma (Figura 6):



Figura 6: Superposição das teorias no Modelo Z

Como já foi dito anteriormente, os caminhos entre Villa-Lobos e Widmer são distintos. Ao “tornar-se brasileiro”, Widmer experimenta algo nato para nós; seja ir daqui para aqui mesmo, ou daqui para ali (semioticamente). Em Widmer, diferente de Villa-Lobos e Lindembergue Cardoso, por exemplo, o caminho é da organicidade no sentido da relativização. A alegoria desta travessia pode ser notada no ecletismo e na mistura de influências brasileira e europeia na obra *Quatro Estações do Sonho*, bem como o paradoxo no seu texto de apresentação desta obra. Isso está presente no seu ímpeto de fundir estas duas leis de forma linear, onde a superposição/justaposição de técnicas, temas e abordagens transparecem nas suas atitudes e similarmente em sua identidade.

O propósito desta abordagem é indicar uma visão pelo viés do *Soi*, proporcionando uma visão mais estrutural da superfície musical, ou seja, investigar a cinética widmeriana, seu corpóreo (ritmo, andamentos, etc.) partindo das estruturas do plano relativo às ideias composicionais mais complexas. Mesmo já havendo análises neste sentido, em Widmer isso poder trazer à tona relações diretas das estruturas paradoxais entre superfície e o tecido musical, por exemplo. E quando Widmer diz que compor e ensinar a compor têm o mesmo peso, essa síntese heterodoxa entre organicidade e relativização (inclusividade) parece exigir uma ampliação das fronteiras do compor e da análise. Desta forma, esta teoria ao mesmo tempo em que está sendo acionada, aciona a semiótica (existencial), apresentada em interação entre si e com as demais abordagens, uma espécie de narrativa que organiza o todo.

Talvez seja possível abordar que o material gerador (bifonia) como modelo orgânico e de desdobramentos da tradição e do “novo”; o ser isto e aquilo, permeando todos os níveis da obra. É aqui que está toda a qualidade da música que determinará futuras escolhas nos mais diversos níveis das obras, admitindo que a ideia geradora faça desencadear uma série de consequências. Possivelmente este pode ser um passo na direção de elementos de significação/discurso/narrativa como tópicos, por exemplo, como lugar de estímulo, expressão; uma tópica interoceptiva com base nas estratégias octatônicas. Podemos vislumbrar uma aproximação das estratégias motivo-temáticas, tendo como base a escala octatônica, aproximando dos conceito de *Grundgestalt*, confirmando uma lógica composicional estruturada, conectando estruturas e superfície. Pensar sobre tópicos pode ser coloca-la(s) como elemento sintagmático na atitude composicional, abrindo perspectivas para a concretização dessas atitudes, apontando para os processos composicionais que sustentam a música de Widmer.

Conclusão

Inicialmente a SE pode espantar pela fluidez e flexibilidade. Porém, uma abordagem com esta fundamentação, seja ativando ou sendo ativada pelo SE, pode ampliar os horizontes no campo da significação musical, atendendo também o contexto contemporâneo e moderno.

A escolha por dois compositores tão distintos (em contexto, vivência, etc.) dentro do amplo universo musical brasileiro, deixa evidente as expectativas analíticas desta proposta. Assim, considerando que os mais diversos métodos não estão isentos das reais causas do processo em si, a pretensão deste trabalho é fomentar e ampliar as horizontalidades das abordagens relacionadas ao cognitivo/semiótica e filosóficas, suscitando uma visão que agregue diversas perspectivas no sentido de esclarecer o processo (e com este seus devidos problemas) que, mesmo partindo do hermenêutico e/ou fenomenológico, possa servir de suporte para outras abordagens estruturais, formais ou referencialistas (experiência extramusical). Desta forma, espero ser possível contribuir ao campo dos trabalhos que tratam a atividade analítica como parte da natureza composicional, desvendando processos através de estratégias discursivas/representativas capazes de territorializar a dimensão composicional, bem como por vias interoceptivas ao fazer composicional.

Referências

- DeNora, Tia. 2004. *Music in everyday life*. New York: Cambridge University Press.
- Heidegger, M. 1989. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70.
- Lima, Paulo Costa. 2011. “O problema, o sistema e a mão na massa”. Última modificação 19 de abril, 2011. <https://paulocostalima.wordpress.com/2011/04/19/o-problema-o-sistema-e-a-mao-na-massa/>
- _____. 2014. *Teorias e prática do Compor*. Salvador: EDUFBA, v. II.
- Nogueira, Ilza. 2008. As Quatro Estações de Ernst Widmer: o sonho e a “fantasia de realização do desejo”. *Revista Claves* n.6. <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/claves/article/viewFile/2881/2471>
- Tarasti, Eero. 2012. *Semiotics of classical music: How Mozart, Brahms and Wagner talk to us*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- _____. *Seen und Schein: Explorations in existential semiotics*. New York: De Gruyter Mouton, 2015.
- _____. 2018. *From Ursatz to Ur-zemic – Avenues for Theories and Analyses of Musical Significations*. Manuscrito não publicado.
- Winter, Leonardo Loureiro. 2005. Elementos paradoxais nas “Quatro Estações do Sonho”, opus 129 de Ernst Widmer. . In: *XV Congresso da ANPPOM*: 286-295. https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao6/leonardo_winter.pdf