

## SEMIÓTICA E COMPOSIÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE O PROCESSO COMPOSICIONAL DE TRÊS PEÇAS PARA ACORDEÃO E PIANO

DAVI RAUBACH TUCHTENHAGEN<sup>1</sup>; JOSÉ HOMERO DE SOUZA PIRES JÚNIOR<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Acadêmico do curso de Bacharelado em Música - Composição UFPEL – [raubachdavi@gmail.com](mailto:raubachdavi@gmail.com)

<sup>2</sup>Professor do curso de Bacharelado em Música UFPEL – [josehomeropires@gmail.com](mailto:josehomeropires@gmail.com)

### 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta resultados iniciais da pesquisa referente ao meu Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Música – Composição. A pesquisa aborda o processo composicional de “Três Peças Para Acordeão e Piano” em que emprego o conceito semiótico greimasiano de Percurso Gerativo de Sentido como guia para as decisões composicionais. O objetivo é investigar como se dá o cruzamento entre composição musical e teoria semiótica no processo de composição destas peças.

A teoria na qual se insere este trabalho é a semiótica musical de Luiz Tatit, de linha greimasiana, bem como os desdobramentos trazidos por pesquisadores do Departamento de Linguística da FFLCH-USP.

Enquanto teoria da significação, a semiótica busca organizar as categorias e operações abstratas, que estão na base de nossa produção e compreensão do sentido. Num primeiro momento dessa compreensão, identificamos categorias que regulam as interações dos elementos expressos na superfície do texto. Em seguida podemos observar que estas categorias pressupõem outras mais abstratas, e estas ainda outras, e assim por diante, até que se alcance um modelo relativamente simples que dê conta do essencial de um texto, ou seja, um nível profundo. A semiótica dispõe este aprofundamento em forma de percurso gerativo (TATIT, 2007, p.16), que se apresenta em três níveis: discursivo, narrativo e profundo (ou fundamental). A apreensão do sentido parte do mais complexo e concreto (discursivo) até o mais simples e abstrato (fundamental), enquanto a produção do sentido faz o caminho inverso.

Este sentido sempre se manifesta num texto (verbal ou não) que pode ser entendido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo<sup>1</sup>. O plano de conteúdo é o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz, ou seja, o significado. O outro plano refere-se à expressão desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não-verbal ou sincrético (PIETROFORTE, 2010, p.7). Tanto num plano quanto no outro, a geração do sentido se dá pelo mesmo percurso, com seus três níveis. Entretanto, no caso da música instrumental, como não podemos falar de um plano de conteúdo definível, o sentido é construído por meio de orientações formadas apenas em seu plano de expressão (ARRAIS et al., 2004 apud ARRAIS, 2006, p. 45).

No nível fundamental, a significação surge como uma oposição mínima. No caso do plano de conteúdo, esta oposição é semântica, como por exemplo vida vs. morte. No caso da música instrumental (plano de expressão), a oposição se dá nas categorias musicais, como por exemplo piano vs. forte na categoria “dinâmica”.

---

<sup>1</sup> Estes conceitos são de Louis Hjelmslev e correspondem às duas faces do signo em Saussure: significado e significante.

No nível narrativo, os elementos das oposições semânticas fundamentais são assumidos como valores por um sujeito (BARROS, 2005, p. 15) para o qual há sempre um objeto. O sujeito pode estar em conjunção ou em disjunção com o objeto e uma narrativa pode apresentar vários percursos entre esses dois estados. Sujeito, objeto, destinador, destinatário, adjuvante e oponente ou anti-sujeito são chamados actantes. (RECTOR, 1978, p. 98) Além disso, “no plano narrativo pressupomos um desempenho, que ocorre por meio de: o querer e/ou poder e/ou saber-fazer do sujeito.” (RECTOR, 1978, p. 110). Estas são as modalidades. As manipulações das modalidades é que definirão quem são estes actantes. No caso da música, um actante pode ser um material musical. Eles serão definidos conforme as manipulações que sofrerem. Por exemplo, um material que é reiterado pode se estabelecer como sujeito, enquanto que outro com características diferentes ao perturbá-lo pode se apresentar como anti-sujeito.

No nível discursivo, dizemos que o discurso se realiza na forma de um enunciado que, por sua vez, é produzido por uma enunciação (PIETROFORTE, 2011, p. 19). É a partir dela que se instaura no discurso um enunciador e um enunciatário. Neste nível surgem também as categorias de pessoa, de tempo e espaço, ou seja, com quem, quando e onde o discurso acontece. Se no nível narrativo falamos de actantes, no discursivo falamos de atores que carregam papéis actanciais. Para meu trabalho, atores podem ser vozes (no sentido da teoria musical) que irão manifestar os papéis actanciais do nível narrativo. Além disso, neste nível surgem questões musicais relativas ao tempo e ao espaço para serem trabalhadas na composição.

A fim de não sobrecarregar a reflexão pré-composicional com os conceitos dos três níveis simultaneamente, proponho uma ampliação progressiva das categorias. Na primeira peça, utilizo apenas as categorias do nível profundo para compor, demais questões resolvo intuitivamente<sup>2</sup>. Na segunda peça, a partir do mesmo nível profundo da primeira, trabalho com categorias do nível narrativo. Na terceira peça, a partir do mesmo nível profundo e mesmo nível narrativo, incluo as categorias do nível discursivo.

Assim sendo, a questão da pesquisa gira em torno das categorias utilizadas para pensar a música e sua composição através da semiótica. O cruzamento entre estas áreas pode trazer inovações em duas ordens. Por ser uma aplicação prática do percurso gerativo de sentido à composição musical, o trabalho apresenta possível inovação semiótica na compreensão do sentido, já que visto sob a ótica da prática composicional. Por outro lado, o trabalho pode trazer inovações à composição musical, uma vez que explicita a composição conforme definição a priori, isto é, antes mesmo da experiência de compor há uma teorização do trabalho composicional a ser feito, permitindo uma espécie de comparação/validação de resultados empíricos. Isso resultará, finalmente, num memorial de composição.

## 2. METODOLOGIA

O memorial terá a forma de um relato cronológico, analítico e crítico; sintetizando a descrição de eventos menos marcantes e dando ênfase aos mais significativos de acordo com meu próprio julgamento e à luz dos objetivos do trabalho (LEAL; FEUERSCHUTTE, 2011, p.39). Para isso, lançarei mão do diário

---

<sup>2</sup> O intuitivo está ligado ao fazer musical como tomada de decisões mas que não apresenta uma lógica explicitada antes do fazer propriamente dito. Aqui há uma problemática em vista que diz respeito a produção e apreensão do sentido.

de composição, da minha própria memória, da partitura e da gravação final das peças. Para este trabalho, utilizei apenas o diário de composição e a partitura parcial já que estou abordando apenas o início do processo composicional da primeira das três peças.

### 3. RESULTADOS E DISCUSSÃO

A primeira peça pretende focar as questões do nível fundamental, ou seja, as relações opositivas dos materiais. Assim sendo, o primeiro passo foi estabelecer uma oposição, ou contraste, entre dois materiais. Esta se daria pela oposição nas categorias (ou parâmetros) musicais que depois de imaginadas foram organizadas na seguinte tabela:

Tabela 1 - Nível Fundamental articulado em alguns parâmetros musicais.

	<b>Tenso</b>	<b>Relaxado</b>
Intervalos	7M, 5d (e inversões)	3M, 3m, 2M (e inversões)
Ritmo	<i>senza misura</i> , notas curtas	Pulsção constante, notas longas
Textura	Pontilhista, densa	Coral
Dinâmicas	mf -> f	pp -> mp
Articulações	<i>Staccato</i> , acentuado, <i>martelato</i>	<i>legatto</i> , <i>non legatto</i>

A partir daí, a preocupação era concretizar materiais com essas características. “Como organizar as alturas a partir dos intervalos escolhidos?”, “Como estabelecer as texturas pretendidas?”, etc. As primeiras tentativas incluíram experimentação/improvisação com os instrumentos e simulações em programa de notação musical.

Outra preocupação nesta etapa era a de concretizar no tempo um percurso entre os termos da oposição. Para isso, fiz um gráfico (Figura 1) esboçando o percurso da peça em relação à oposição (linhas vs. pontos representando respectivamente *relaxado* vs. *tenso*).

Estes procedimentos trouxeram modificações e complementos na concepção da obra e fizeram-me revisar o planejamento, acrescentando, desconsiderando ou substituindo características, por exemplo: o *tenso* não seria mais *senza misura*, nem o *relaxado* com pulsção constante; o *relaxado* seria num registro agudo e o *tenso*, num registro grave; entre outras. Além disso, percebi que minha intenção para o lado *tenso* era de algo confuso e para o *relaxado*, algo claro e decidi que esta oposição seria apresentada logo no início da peça (Figura 2).



Figura 1 – Esboço do percurso da peça

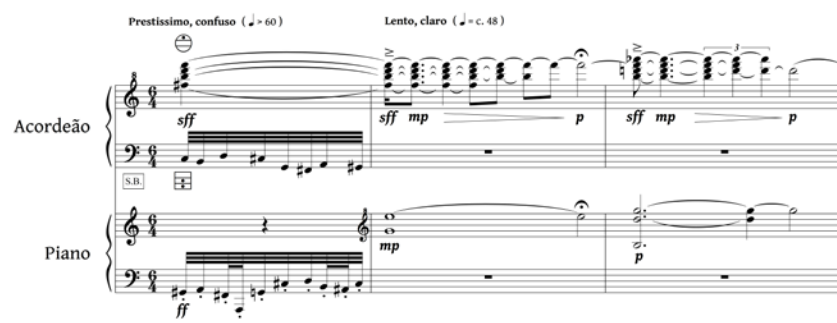


Figura 2 – Primeiros compassos da peça

O desenvolvimento dos materiais rumou por uma reiteração do material *relaxado* (Figura 3) conforme havia esboçado no gráfico.



Figura 3 – Compassos 3 a 6.

Como visto, a abordagem a partir da teoria semiótica atingiu questões de grande importância para a composição tais como material, forma, contraste, entre outras, proporcionando uma base de reflexão para as escolhas composicionais intimamente relacionada à significação musical.

#### 4. CONCLUSÕES

A inovação que poderá resultar da pesquisa, como dito na introdução, é a de duas ordens complementares. Por um lado, sendo uma aplicação prática do percurso gerativo de sentido à composição musical, o trabalho apresenta possível inovação semiótica na compreensão do sentido, já que visto sob a ótica da prática composicional. Por outro, o trabalho pode trazer inovações à composição musical, uma vez que explicita a composição conforme definição *a priori*, isto é, antes mesmo da experiência de compor há uma teorização do trabalho composicional a ser feito, permitindo assim uma espécie de comparação/validação de resultados empíricos. Esta comparação/validação se dará entre planejamento e elementos teóricos *a priori* (intenções estruturais tendo a teoria como guia para as decisões) e resultado através de uma eventual análise da peça.

Em suma, tanto para a semiótica quanto para a composição o trabalho poderá trazer inovações. Para a semiótica, uma aplicação prática guiada pelo percurso gerativo do sentido; para a composição, uma direção de trabalho que aponta para uma teoria composicional com alto grau de generalidade que pode ser aplicada a diferentes técnicas, estilos ou estéticas.

#### 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARRAIS, M. A. G. **A Música de Hermeto Pascoal: Uma Abordagem Semiótica. Dissertação de Mestrado.** 2006. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) FFLCH, USP, São Paulo: 2006.

BARROS, D. L. P.. **Teoria Semiótica do Texto.** São Paulo: Ática, 1990.

LEAL, E. J. M.; FEUERSCHUTTE, S. G. **Elaboração de Trabalhos Acadêmico-científicos. Cadernos de ensino. Formação continuada.** Itajaí: Universidade do Vale do Itajaí, 2011, Ano 2, n.4.

PIETROFORTE, A. V. **Semiótica Visual: os percursos do olhar.** 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2010.

RECTOR, M. **Para Ler Greimas.** Rio de Janeiro: F. Alves, 1978.

TATIT, L. **Semiótica da Canção: Melodia e Letra.** São Paulo: Escuta, 3ed., 2007.