

Uma possível interpretação da referência musical em *De Umbris* de Oiliam Lanna

Cecília Nazaré de Lima (UFMG)
e-mail: cecilian@hotmail.com

Resumo: Este estudo propõe indagar, com base na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), sobre possíveis significados que podem ser extraídos da peça *De Umbris*, para dois fagotes e piano, composta em 1992, por Oiliam Lanna. O campo de abrangência dessa ciência é muito vasto, suas indagações atingem diversas áreas (psicanálise, anatomia, literatura, música etc.). A referência musical, um dos focos de sua teoria, foi a opção de análise de *De Umbris*. Referência musical diz respeito à maneira como o signo se relaciona com seu objeto, à semântica. As impressões iniciais sobre a peça foram associadas aos conceitos de Peirce no que se refere a ícone, índice e símbolo e esse enfoque resultou em novas interpretações de seu discurso. Espera-se que essa tentativa de aplicação da teoria semiótica na análise musical traga resultados positivos e desperte em outros intérpretes o interesse por novas abordagens do discurso musical.

Palavras-chave: semiótica, referência musical, significado musical, música contemporânea brasileira, música de câmara brasileira, *De Umbris*

A possible interpretation of the musical reference in *De Umbris* by Oiliam Lanna

Abstract: The present study is an inquiry, based on the semiotic theory of Charles Sanders Peirce (1839-1914), about the possible meanings that can be extracted from the piece *De Umbris*, for two bassoons and piano, composed in 1992 by Oiliam Lanna. The horizon of this science is very broad, touching different areas of human knowledge (psychoanalysis, literature, music, etc.). The musical reference, one of the foci of the theory, was the one chosen for the analysis of *De Umbris*. Musical reference refers to the way in which the sign relates to its respective object, its semantics. The initial impressions about the piece were associated with the concepts of Peirce regarding icon, index and symbol and this approach resulted in new interpretations of the discourse. It is hoped that this attempt at applying the semiotic theory in musical analysis will yield good fruits and provoke the interest of other performers in finding new approaches of the musical discourse.

Keywords: semiotics, musical reference, musical meaning, Brazilian contemporary music, Brazilian chamber music, *De Umbris*

I - Introdução

O que será exposto a seguir resulta das reflexões acerca dos fenômenos envolvidos no processo criativo da peça *De Umbris*, para dois fagotes e piano, composta em 1992, por Oiliam Lanna. (Oiliam Lanna formou-se em Composição pela Escola de Música da UFMG, onde hoje é professor, e obteve o título de mestre em composição musical na Faculdade de Música da Universidade de Montreal.) O principal objetivo desse estudo é investigar os possíveis significados que podem ser extraídos de seu discurso com base na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914). As referências a Peirce foram selecionadas para os propósitos deste estudo e extraídas de textos elaborados por autores que, interessados no estudo da Semiótica, traduziram e interpretaram as idéias desse autor. Portanto, este trabalho de pesquisa não pretende, nem poderia pretender, se apresentar como um guia desta ciência, mas sim como uma tentativa de

aplicação de alguns de seus conceitos na Análise Musical. Provavelmente, a peça escolhida não é conhecida por muitos leitores desse artigo e, por este motivo, serão acrescentadas informações complementares a seu respeito e partitura publicada ao final do artigo.

Desde o início da história da humanidade, o homem estabeleceu maneiras de se comunicar. Através de sons, desenhos, pinturas, escrita, fala e outras linguagens, ele procura gerar mensagens através de signos. Mas foi no século XX que se deu o crescimento das ciências que se interessavam na investigação desses signos, dentre elas a Semiótica com a proposta de seu estudo em toda e qualquer linguagem. O campo de abrangência dessa ciência é muito vasto e suas indagações atingem diversas áreas: psicanálise, anatomia, literatura, música, etc. O que se busca descrever e analisar nos fenômenos é sua constituição como linguagem, sua ação de signo. Em música, estudiosos têm se dedicado a vários aspectos envolvidos na significação musical. Sua relação com o corpóreo, com o emocional, com fatores intrínsecos e extrínsecos a ela, são alguns dos temas investigados.

As reflexões e opiniões, às vezes e em certos aspectos contraditórias, que se manifestam a respeito do significado da música parecem convergir para a constatação de que música é linguagem, e que, portanto, é também utilizada pelo homem para exprimir suas idéias e sentimentos. Música poderia estar incluída nas palavras de J. F. dos Santos a respeito de linguagens: “palavra, desenho, escrita, pintura, foto, imagem em movimento, são linguagens para a comunicação feitas com **signos** em **códigos** que gerando **mensagens**, **representam** a realidade para o homem” (SANTOS, 1986). Se música é linguagem, então, de acordo com conceitos da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), ela é signo.

Várias definições para signo podem ser encontradas mas, talvez, a mais conhecida seja a de que signo é alguma coisa que representa algo para alguém, ou ainda, “é tudo o que substitui algo, sob certos aspectos e em certa medida” (PIGNATARI, 1979).

Lúcia Santaella selecionou dos escritos de Peirce uma outra definição que incluo aqui:

“Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada de interpretante” (SANTAELLA, 1993).

Para que um signo se efetive como tal, é necessário que ele represente o objeto, a que ele se refere, para alguém. Quando essa relação triádica se efetiva, ocorre o processo da *semeiosis*. Os elementos que a compõem, *representame* (signo), o *objeto* (referente), e o *interpretante* (processo que permite ao intérprete transformar signo em signo) se associam e, a partir de suas relações, passam a significar, ou seja, representar idéias. Essa relação não é estática, o processo de referência do signo é infinito ou ainda, *semeiosis* é infinita em todas as direções.

Jean Jacques Nattiez comenta que, “apesar de não estar explícito em Peirce, somos levados a concluir que o objeto do signo é realmente um objeto virtual que não existe exceto pela

multiplicidade de interpretantes, pelo significado que a pessoa atribui ao signo para aludir o objeto.” (NATTIEZ, 1990)

Décio Pignatari, sobre as idéias de Peirce, considera “particularmente importante – que o nível sintático de um signo, sendo o nível de suas relações formais, é um primeiro; que o nível semântico, que é o nível de suas relações com o objeto, é um segundo; e que o nível pragmático, que é o nível de suas relações com o interpretante, é um terceiro” (PIGNATARI, 1979: 27).

A significação musical pode derivar desses três campos:

Gramática: semiose musical intrínseca; como a música se organiza; sintaxe.

Crítica: referência musical ou estudo das condições em que o signo se refere ao objeto; semântica.

Metodêutica: interpretação musical ou estudo das condições da Semiose na sua efetividade, na maneira como ela acontece; pragmático.

Considerando o vasto campo de abrangência da Semiótica de Peirce, este estudo pretende focalizar um pequeno universo dessa teoria no que diz respeito à semântica, mais especificamente à referência musical, ou seja, como o signo se refere ao seu objeto dinâmico,¹ ou ainda, o que a música pode significar. Aspectos da peça *De Umbris* serão associados aos conceitos de ícone, índice e símbolo em música, com a intenção de extrapolar uma análise musical descritiva e propor outras possíveis interpretações de seus signos. O contato com a Semiótica de Peirce motivou a investigação de novas abordagens para a peça. *De Umbris*, como qualquer fenômeno, está repleta de significados e quando tencionamos interpretá-los estamos, na verdade, traduzindo uma forma de pensamento em outra. E essa relação, que é suscitada pelo signo, é ininterrupta, e quando mergulhados nela, sobretudo em música, devemos ter em mente que “significado musical pode ser designado por uma translação verbal mas não limitado por ela” (NATTIEZ, 1990) e ainda “o significante musical refere a um significado que não tem um significante verbal exato. O significado musical, tão logo que explicado em palavras, perde-se no significado verbal tão preciso, tão literal: ele o trai” (idem).

Contudo, antes de focar a peça nesta perspectiva semiótica, foi necessário conhecer sua estrutura. O procedimento utilizado, a análise, se baseia no modelo tripartido da teoria semiológica de Molino² e Jean Jacques Nattiez, a partir do qual as diferentes famílias de análise musical são classificadas em seis categorias. Na análise de *De Umbris*, a metodologia, embora pessoal, se encaixa na terceira categoria exposta no artigo e trata de induzir da observação da peça o processo composicional que lhe deu nascimento.³

¹ Peirce destaca dois tipos de objeto: dinâmico, aquilo que o signo substitui, e o objeto imediato, aquele que diz respeito ao modo como o objeto dinâmico se apresenta no próprio signo.

² Nattiez, em seu artigo *Semiologia Musical e Pedagogia da Análise*, se refere à obra de Jean Molino, *Fait musical et semiologie de la musique*. (*Musique en jeu* n 17, p. 37- 62, 1975)

³ Constituem referências nesse modelo o *Fundamentals of Musical Composition* de Schoenberg e a análise motívica e temática de R. Réti.

II - Análise da peça

De Umbris associa a simbologia das notações tradicional e contemporânea. Os símbolos da escrita tradicional, como figuras e pausas, são mantidos, porém livres do domínio métrico dos compassos. Sobre o aspecto temporal, a peça flui com a liberdade lírica de suas frases melódicas intercaladas de respirações expressivas. Além dos sinais de agógica convencionais, alguns símbolos da notação contemporânea reforçam esta qualidade, pela própria indefinição temporal que eles sugerem.

No aspecto formal, a obra pode ser dividida em seis seções com graus diferenciados de articulação e organizadas da seguinte maneira:

II.1 - Primeira seção

O fagote I apresenta sozinho a idéia melódica principal. Esta idéia introduz os modelos melódicos e rítmicos que serão explorados na peça. São eles, principalmente: cromatismo, quartas justas, trítono, gestos ascendentes de notas rápidas, vários tipos de cesuras e *appoggiaturas*.

II.2 - Segunda seção

O retorno da nota *sib* no fagote I dá a entrada para os outros instrumentos. Piano e fagote II surgem, criando uma ambientação sonora derivada da harmonia por quartas, quintas, trítonos e cores timbrísticas. O piano explora a ressonância de harmônicos, registros expandidos, ataque *marcato* no registro agudo, enquanto o fagote II utiliza a surdina, sons de afinação variada e multifônicos. Os motivos antecipados pelo fagote I estão aqui presentes.

No campo das alturas, o piano arpeja três notas que serão tocadas como um acorde *appoggiatura* logo em seguida. De maneira semelhante, o primeiro acorde do piano será reproduzido no compasso seguinte na forma de arpejo de notas rápidas e ascendentes. As quatro notas que o autor acrescenta a este arpejo demarcam a formação sonora do próximo compasso. Nova atmosfera é criada pelo ataque *marcato* do acorde no registro agudo do piano junto com o timbre do fagote com surdina na nota *do#* como pedal. É a primeira interferência desta nota na peça. Os números, colocados abaixo dela, indicam a posição que o fagotista deve tocá-la a fim de provocar ligeiras modificações em sua afinação.

O fagote I reaparece, repetindo de forma semelhante o gesto do arpejo rápido do piano agora descendente. É importante observar que as notas emitidas pelo fagote são as do primeiro compasso do piano com a modificação de duas delas. Em seguida, o gesto inicial do piano é retomado e a frase é repetida com algumas modificações. O fagote II reaparece, emitindo um som multifônico no grave.

Enquanto o piano finaliza esta seção com as notas extremas dos registros por ele explorados, o fagote I, por superposição, introduz a nova seção. A nota *sib* mais uma vez é valorizada articulando a terceira seção.

II.3 - Terceira seção

Esta seção se caracteriza, sobretudo, pelo retorno da melodia introdutória do fagote I, agora sobre a ambientação sonora gerada pela exploração timbrística e harmônica dos dois outros instrumentos. O resultado deste acompanhamento reforça o cromatismo, quartas, quintas e trítonos

da melodia. O piano cria as sombras em seus próprios acordes e, mais adiante, reflete estruturas melódicas do fagote I. O fagote II, depois de interferir com sons multifônicos, também reproduz de forma parecida, e em outra altura, a última estrutura do fagote I. Os dois instrumentos, piano e fagote II, finalizam esta seção com um acorde fechado, no registro médio, resultante das notas *ré-mib-lá* escolhidas para ficarem soando. Em superposição a esta sonoridade, o fagote I articula a nova seção a partir da nota *fá* em crescendo e imediatamente o piano executa as notas graves que compõem esta seção seguinte.

II.4 - Quarta seção

Após a nota *fá* em crescendo, o jogo de sucessão das entradas dos instrumentos caracteriza o início desta seção. O movimento rápido, crescente e descendente do fagote I, termina bruscamente e é seguido pela interrupção do multifônico do fagote II, ficando somente o piano. Os movimentos rápidos, vigorosos e a dinâmica *ff* se destacam nesta seção.

É interessante observar o jogo entre o piano e o fagote I, a partir deste momento. Enquanto o piano tende para a aproximação de seus sons arpejados transformando-os em acordes, o fagote I procura expandir os seus arpejos, acrescentando-os de notas. Em sua última presença nesta seção, este instrumento atinge a sua nota mais aguda em toda a peça, fazendo-a durar até a articulação para a próxima seção. Sob este *ré# 4*, o piano arpeja retrogradamente os seus acordes anteriores e, como sombra do fagote I, busca o registro agudo. Antes de terminar a seção, o piano antecipa o motivo característico da próxima seção.

II.5 - Quinta seção

Após a expressiva *fermata*, inicia-se a quinta seção que, em contraste com a anterior, introduz o movimento menos denso, tranquilo, descendente e em dinâmica decrescente. O motivo antecipado pelo piano na quarta seção é explorado por este instrumento até o final da peça. Caracterizado pelo movimento descendente em graus conjuntos, este motivo utiliza harmonicamente a sonoridade das quartas e trítomos e, melodicamente, segundas e terças também presentes na melodia inicial. Intercalando com o piano, o fagote I intervém com estruturas melódicas que rememoram o início da peça. No terceiro sistema da quinta página da partitura, o piano atinge o ponto culminante inferior que demarca o início da última seção.

II.6 - Sexta seção

Na seqüência do ponto culminante inferior, o piano faz soar duas vezes um acorde cuja formação faz lembrar a sonoridade de sino e que retornará algumas vezes, com sutis modificações em seu ataque, até o final da peça. Neste momento, o fagote II emite a nota *dó#3* - primeira nota que ele emitiu na peça e novamente com modificações na afinação - que também irá perdurar até o final.

Em seguida, o fagote I emite o cromatismo inicial da peça e, a partir deste momento, traz de volta a melodia inicial acompanhada pelo movimento descendente e grave do piano.

Neste clima e cada vez mais *piano*, a música vai se afastando de nossos ouvidos permitindo, mais uma vez, a presença do silêncio tratado até aqui de forma bastante expressiva.

II.7 - Conclusão

Apesar de estar articulada em seis seções, a peça flui integralmente. Esta unidade decorre

principalmente dos tipos diferenciados de articulação, da repetição de motivos em seções distintas e da presença quase constante da melodia no fagote I.

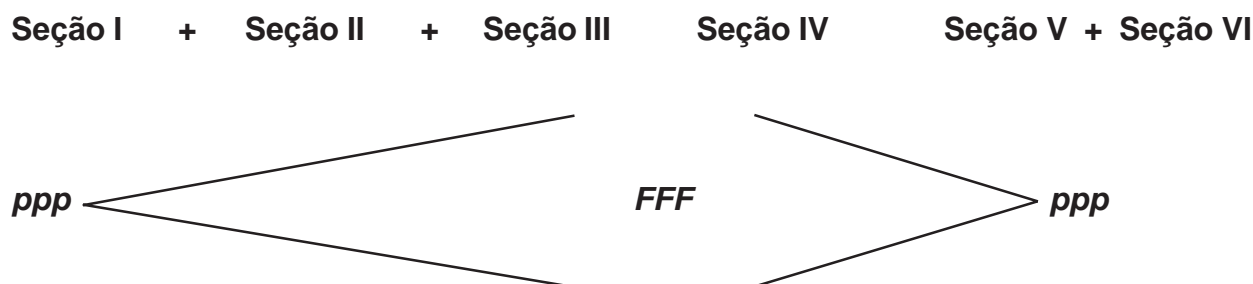
Pelo grau de articulação, algumas seções poderiam se agrupar em outros níveis ficando organizadas da seguinte maneira:

Tab. I - Agrupamento das seções em *De Umbris*

Seção I	Seção II + Seção III	Seção IV	Seção V + Seção VI
Introdução e apresentação do fagote I	Piano e fagote II, ambientação e retorno do fagote I	Seção central, contraste, tensão e ponto culminante	Relaxamento e conclusão

E ainda, uma macro-estrutura pode ser observada, derivada do crescendo e decrescendo geral da peça em densidade, tensão e dinâmica. Esta macro-estrutura poderia estar assim representada:

Fig. 1 - Gráfico da macro-estrutura em *De Umbris*



III - Referência musical: ícone, índice e símbolo em *De Umbris*

A maioria das interpretações que serão expostas sobre a referência musical em *De Umbris*, ocorreram antes mesmo de qualquer conversa com Oiliam Lanna a esse respeito. No entanto, quando informado sobre elas, o compositor considerou-as perfeitamente pertinentes e em acordo com muitas idéias que influenciaram o processo de composição da peça. Essas interpretações decorreram de um estudo acadêmico sobre processo criativo para o qual foi feita a análise descritiva da peça. Na oportunidade de retomar esse estudo, pretendeu-se associar as impressões iniciais aos conceitos de Peirce sobre como o signo se relaciona com seu objeto. Novos signos foram percebidos e interpretados e o resultado desse estudo será demonstrado a seguir.

Para Peirce, qualquer signo é (em relação ao seu objeto), ao mesmo tempo, e em graus diversos, ícone, índice e símbolo donde se conclui que, se música é signo, ela é ao mesmo tempo, ícone, índice e símbolo.

III.1- Ícone

(analogia, equivalência, primeiridade, qualidade, sintaxe, qualissigno, possibilidade, hipótese, sugestão.)

O signo icônico, na sua relação com o objeto, aparece como simples qualidade “operando pela semelhança de fato entre significante e significado.” (SEKEFF, 1996)

A música como ícone dela mesma se classifica como ícone puro, ou *genuíno* e, a esse respeito, Maria de Lourdes Sekeff acrescenta:

“Signo da arte, o objeto do **ícone** (do grego **ikone** = imagem), música, enquanto significante puro, é mera possibilidade, com a **qualidade** mantendo uma relação de analogia com o objeto que, no caso da música, é a música mesma. E tornado o **signo** palpável, a música estabelece manifestações que a privilegiam enquanto **primeiridade**. É desse modo que ela se caracteriza como polissêmica, não se esgotando nunca, alimentando-se sempre de uma grande margem de ambigüidade e indefinição, favorecendo diferentes tipos de leitura, esse aliás o seu poder. Fortemente engendradora de si mesma, a música, tonal ou não, só se mostra, e nesse se mostrar ela acaba desautomatizando a nossa sensibilidade, induzindo o prazer do ‘novo’, o prazer do estranhamento. Essa a sua força.” (SEKEFF, 1996).

Como são semelhanças, os ícones não podem afirmar nada. Eles podem apenas sugerir, pois eles têm uma infinidade de representações.

“No entanto, porque não representam efetivamente nada, senão formas e sentimentos (visuais, sonoros, táteis, viscerais...), os ícones têm alto poder de sugestão. Qualquer qualidade tem, por isso, condições de ser um substituto de qualquer coisa que a ele se assemelhe. Daí que, no universo das qualidades, as semelhanças proliferem. Daí que os ícones sejam capazes de produzir em nossa mente as mais imponderáveis relações de comparação.” (SANTAELLA, 1983)

Os signos icônicos podem ser degenerados, os quais Peirce denomina hipoícones, e classificados da seguinte maneira: imagem, diagrama e metáfora.

III.1.1 - Imagem

Como imagem, o ícone enuncia similaridade na aparência e propõe imitações.

“As imagens participam de qualidades simples, ou primeiras primeiridades.” (PIGNATARI, 1970: 29).

De Umbris (lat.) se traduz como “De sombras”. Jung empregou o termo **sombra** para a parte inconsciente da nossa personalidade. Em *O homem e seus símbolos*, M.-L von Franz explica sobre a *sombra*:

“não é o todo da personalidade inconsciente: representa qualidades e atributos desconhecidos ou pouco conhecidos do ego-aspectos que pertencem sobretudo à esfera pessoal e que poderiam também ser conscientes. Sob certos ângulos, a sombra pode, igualmente, consistir de fatores coletivos que brotam de uma fonte situada fora da vida pessoal do indivíduo”,

e acrescenta:

“No inconsciente encontramos-nos, infortunadamente, na mesma situação de quem pisa numa paisagem lunar: todos os seus conteúdos estão manchados, enevoados e mesclados uns com os outros, não se sabendo nunca exatamente o que é ou onde está determinada coisa, ou onde ela começa ou acaba (chama-se isto ‘contaminação dos conteúdos inconscientes’)” (JUNG, 1977).

Em *De Umbris*, de maneira geral, o compositor utiliza recursos musicais que nos remetem a esta idéia de inconsciente. A dinâmica predominantemente *piano*, a própria sonoridade do fagote II, que interfere como que sujando, ou atrapalhando, as intervenções do fagote I, associada à

atmosfera intimista criada pelas ressonâncias do piano, às distorções de algumas notas e às idéias melódicas e rítmicas que retornam (A')⁴, podem sugerir esse estado de indeterminação, essa “paisagem lunar”.

Como os tímpanos representam os trovões na sexta sinfonia de Beethoven e o canto de pássaros geralmente se associam a melodias na flauta, a sonoridade de sino (D), inserida na última seção da peça *De Umbris*, pode também ser considerada ícone dessa natureza, pela similaridade sonora com o objeto que representa. Outras representações de sinos, podem ser encontradas no prelúdio *Catedral Submersa* de Debussy e em *Noite de Solesmes* da série *Poesilúdios* para piano de Almeida Prado.

III.1.2 - Diagrama

Em sua função diagramática, “a figuração sígnica não é operada por semelhança cabal e sim pelo aspecto figurativo do discurso” (SEKEFF, 1996). Os diagramas “representam algo por relações diádicas análogas em algumas de suas partes.” (PIGNATARI, 1979)

Podemos observar essa figuração icônica diagramática em *La Mer* de Debussy. O mar, seus fluxos e reflexos, ou seja, suas qualidades de movimento, são representados musicalmente principalmente pela polirritmia, hemíolas e a ondulação do tema.

Em *De Umbris*, a figuração de acordes refletidos em arpejos (A) e a imitação de fragmentos melódicos e rítmicos de um instrumento para o outro (B) foram consideradas como possíveis representações diagramáticas, por suas semelhanças em qualidades formais com *sombra*, esta, em seu significado de imagem que acompanha, que persegue.

Outra iconicidade diagramática pode ser percebida no gesto, predominantemente descendente, do piano em colcheias por graus conjuntos nas duas últimas seções da peça (C). Este gesto, por sua qualidade de movimento, se associa à idéia de uma escada que conduz algo nessa direção descendente.

III.1.3 - Metáforas

“Metáforas são, portanto, o resultado de um duplo processo: (1) a representação do caráter representativo de um signo; e (2) a interação dessa primeira representação com outro signo.” (MARTINEZ, 1997). São representações através de paralelismo, envolvem metalinguagem e se dividem em: paráfrase, citações e referência alegórica.

Na paráfrase, o paralelismo é traçado na própria materialidade musical como por exemplo, a imitação de um estilo de um compositor ou de um período. Reconhece-se o original em seus traços de identidade.

Na citação, a representação se baseia em índice, ou seja, remete a um trecho de obra que existe incluindo-o em outro discurso de maneira literal.

⁴ As referências à partitura estarão indicadas por letras entre parênteses.

Na referência alegórica o caráter representativo do *representame* é uma organização simbólica em que há uma substituição do original por algo que com ele estabelece elos de significado. Musicalmente, a referência alegórica pode utilizar uma característica típica de um gênero ou forma e força essa característica a interagir com outros signos.

Em *De Umbris*, a melodia inicial do fagote foi considerada como uma referência alegórica de melodias do gregoriano. A similaridade se dá, principalmente, por meio da monodia cuja rítmica é expressivamente guiada por uma idéia subentendida, uma reflexão. Os seccionamentos assimétricos da linha melódica com fermatas e cesuras de durações diferenciadas auxiliam a representação. No entanto, a distorção do modelo é evidente pois, ao contrário do gregoriano, o sistema utilizado não é modal e a linha melódica é instrumental, portanto não se guia por um texto mas, como já dito, por uma reflexão.

Outra possível ligação alegórica com o passado pode ser percebida. Na análise descritiva da peça nota-se uma estruturação formal em seis partes (indicadas em algarismos romanos na partitura). Esta divisão, em seis seções (*exordium*, *propositio*, *narratio*, *confutatio*, *confirmatio* e *peroratio*), foi um dos recursos da retórica (originalmente associada ao discurso literário) utilizado pelos músicos antigos, principalmente no período barroco, e pode ser encontrada em algumas árias de Bach (por exemplo, a ária 63, para soprano, da *Paixão Segundo São João*). O compositor, crítico e teórico alemão, Johann Matteson, em seu tratado de 1739, *O Mestre Capela Completo*, comenta a esse respeito que, “nos bons oradores, você encontra estas partes ou alguma delas e, mesmo que inconscientemente, estão presentes no discurso.” (MATTESON, 1991).

A função de cada uma dessas seções pode ser assim resumida:

Exordium – Introdução, geralmente melódica, cujo principal objetivo é preparar o ouvinte e incentivá-lo para a atenção.

Propositio – Compreende o conteúdo ou o objetivo do discurso dos sons.

Narratio – É ao mesmo tempo uma notícia ou uma narração através do qual o pensamento musical é deixado claro.

Confutatio – É a seção das modulações, dissonâncias ou contrastes.

Confirmatio – Geralmente ela aparece sob forma de repetições e resoluções mas não devem ser entendidas como *reprises* comuns.

Peroratio – É o final, ou a saída, do discurso dos sons que pode ou não ter sido ouvido antes e deve sugerir um movimento de reflexão.

Apesar do discurso musical de *De Umbris* se diferenciar do estilo barroco, essas seções, sobretudo algumas delas, podem ser nitidamente percebidas.

III.2 - Índice

(Secundidade, existente, sinsigno, semântica, contigüidade, referência, ligação). O índice aponta

para alguma coisa com a qual está factualmente ligada. Toda música é índice, porque aponta para um contexto histórico, cultural do qual ela emana.

“Qualquer existente concreto e real é infinitamente determinado como parte do universo a que pertence. Desse modo, uma coisa singular funciona como signo porque indica o universo do qual faz parte. Daí que, todo existente apresenta uma conexão com o todo do conjunto de que é parte”.
(SANTAELLA, 1983)

Pela possibilidade de ter alguma qualidade comum com o objeto, o índice envolve um ícone, mas o que o caracteriza como índice é a sua relação direta com o objeto.

Como os ícones, os índices podem ser genuínos (pelo fato de existirem em sua singularidade) e degenerados. Os signos degenerados não são existentes e sim referências – eles representam o índice (são legíssimos) e são chamados de sub-índices ou hiposemas. São eles:

III.2.1 - Hiposemas de primeiro nível: se referem ao objeto pela relação comum de qualidade. O uso do Fagote como instrumento predominantemente solista e explorado em suas possibilidades timbrísticas e expressivas e de, por isso mesmo, atrair o interesse dos fagotistas, pode ser considerado como índice de primeiro nível desse mesmo instrumento.

Acredita-se também que, através de um estudo mais profundo sobre o estilo do compositor Oiliam Lanna, poderíamos considerar esta peça como índice de sua produção. É importante acrescentar a opinião do compositor Eduardo Bértola⁵ a esse respeito. De posse de algumas obras de Oiliam Lanna, Bértola comentou que percebia uma série de elementos musicais que o compositor vinha trabalhando e que *De Umbris*, na opinião dele, era uma obra em que Oiliam tinha mergulhado de forma mais funda e que dela poderia-se extrair coisas significativas, coisas individuais, coisas de marca pessoal e ainda, que esta peça deveria ser considerada um marco na produção do compositor.

III.2.2 - Hiposemas de segundo nível: representação em que se refletem todas as condições técnicas e culturais. O uso das potencialidades timbrísticas dos instrumentos, de texturas variadas, do tempo fluente desprendido de métricas regulares e determinadas, de alegorias com o passado, a ausência de um sistema determinante e a liberdade de expressão foram considerados como índice de segundo nível do amplo espectro de possibilidades musicais do século XX. De acordo com José Ferreira dos Santos,

“em literatura, como nas demais artes, o pós-modernismo é um monte de estilos (pluralismo) convivendo sem briga no mesmo saco. Não há mais hierarquia, este não é o melhor nem o preferível àquele. E, claro, não há fórmula única. Por isso jóias pós-modernas pintam, bem diferentes umas das outras, por toda parte.” (SANTOS, 1986).

III.2.3 - Hiposemas de terceiro nível: de caráter simbólico são baseados em convenções. Nenhuma associação foi estabelecida com esses índices.

⁵ Eduardo Bértola (1939-1996), compositor argentino, foi professor do curso de Composição da Escola de Música da UFMG, em Belo Horizonte, no período de 80 a 93.

III.3 - Símbolo

(Convenção, lei, terceiridade, legissigno e réplica)

Peirce, ciente das várias concepções dessa palavra, preferiu utilizar o significado da etimologia grega que pode se resumir em, “qualquer coisa usada para representar outra, especialmente objeto material que serve para representar qualquer coisa imaterial.”⁶

O signo, na categoria de símbolo, se apresenta como uma lei. Ele se relaciona ao objeto, não por similaridade ou por uma conexão de fato mas, sobretudo, por uma convenção coletiva ou hábito que determina que ele represente esse objeto. “O processo de promover referência pela música é uma forma de semeiose simbólica. Uma intenção musical programada quando dirigida para intérpretes capazes, age como um símbolo” (MARTINEZ, 1997:142). E ainda, “música que, por tradição ou concepção de um compositor, faz uso desse tipo de representação, faz isso para representar algo e para ser interpretada como tal. O símbolo apenas existe para representar algo, portanto a representação do signo é intrinsecamente teleológica.” (Idem, ibidem).

Da mesma forma que ícone e índice, o símbolo pode ser genuíno quando se apresenta como uma idéia geral que representa um objeto também geral como, por exemplo, as canções de natal ou hinos. Eles também podem ser degenerados e como tais, os ícones e índices podem ser interpretados. São assim classificados:

III.3.1 - Símbolo singular (índices podem ser interpretados indiretamente como símbolos singulares): representa um objeto individual existente, cuja interpretação não é geral mas sim particular (hino de um clube de futebol, *gingles* etc.).

III.3.2 - Símbolo abstrato (signos icônicos podem ser interpretados indiretamente como símbolos abstratos): quando representa um caráter, uma qualidade particular.

A presença do sino, iniciando a VI seção da peça, pode ser considerada um signo simbólico abstrato, principalmente sabendo-se que o compositor, quando coroinha em sua infância, teve experiências pessoais diretas com a representação do soar dos sinos associada à morte que, por sua vez, é também um dos significados da palavra sombra. No entanto, de acordo com as idéias expressas pelo compositor, morte aqui significa – como o inconsciente – o desconhecido, o outro lado. Julgando apropriado, acrescento aqui as palavras de Peirce selecionadas por José Luiz Martinez ao expor sobre símbolo: “Como palavra, os símbolos vivem na mente daqueles que os usam, mesmo que estejam adormecidos em suas memórias.”(MARTINEZ, 1997).

Também, como símbolo universal, a representação da morte tem seu significado afirmativo (como interpretado positivamente, por exemplo, no 13º arcano do Tarô), simbolizando a suprema libertação, a transformação de todas as coisas, a marcha da evolução. Reforçando esta idéia, podemos observar que o sino soa sete vezes até o final da peça.

⁶ Esta definição etimológica pode ser encontrada no *Michaelis- Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*, 1998.

No sistema simbolista, os números não são meras expressões quantitativas, mas sim idéias – força com características expressivas. Dessa forma, o número sete representa a ordem completa, período, ciclo. Tem um valor especial por ser composto da união entre o ternário e o quaternário e é a gama essencial dos sons, das cores e das esferas planetárias.

Também interpretada como símbolo abstrato, a representação da escada provavelmente está associada ao seu simbolismo de comunicação entre os diversos níveis de verticalidade como: terra-céu, superior-inferior, consciente-inconsciente, sendo este último o significado mais provável na peça. A sua direção descendente pode estar associada às investidas às zonas mais profundas localizadas no inconsciente. Para Jung, cada um de nós, na busca do auto-conhecimento, deve voltar para dentro de si e explorar o seu próprio inconsciente. Esta expressão, segundo este autor, está representada na tela *O filósofo com livro aberto* de Rembrandt (1633), na qual podemos notar a presença da escada. Aniela Jaffé, em *O homem e seus símbolos*, acrescenta sobre a forte função da consciência nesse processo, e afirma:

“A consciência não é apenas indispensável como contrapeso ao inconsciente, e não é só ela que dá significado à vida. Tem também uma função eminentemente prática. Podemos, da mesma maneira que vemos o mal no mundo exterior, nos nossos vizinhos, ou em outros povos, tomar consciência dele também nos conteúdos nefastos de nossa própria psique, e este conhecimento seria o primeiro passo para uma radical mudança de atitude para com o nosso próximo.” (JUNG, 1977).

IV - Conclusão

É importante ressaltar que a maioria dos signos listados neste estudo foram classificados como signos icônicos, portanto se apresentam como sugestões, como similaridades com seus objetos. E ainda:

“o objeto do ícone, portanto, é sempre uma simples possibilidade, isto é, possibilidade do efeito de impressão que ele está apto a produzir ao excitar nosso sentido. Daí que, quanto mais alguma coisa a nós se apresenta na proeminência de seu caráter qualitativo, mais ela tenderá a esgarçar e roçar nossos sentidos.” (SANTAELLA, 1983).

No entanto, não hesitando em considerar a possibilidade do inconsciente ser interpretado como o principal objeto de representação na peça, esses ícones parecem fortalecer essa representação se revelando, alguns deles, também como signos simbólicos. As sombras, as referências alegóricas com o passado, o sino que toca sete vezes, a escada descendente, a atmosfera, a sonoridade expressiva do fagote I e outras potencialidades pouco exploradas neste instrumento, parecem se associar perfeitamente ao universo obscuro e, ao mesmo tempo, aberto a novas possibilidades dessa parte de nossa personalidade.

V- *De Umbris*, informações complementares

De Umbris foi composta em 1992, por Oiliam Lanna, para três instrumentistas (Fg.I, Fg.II e piano) e dedicada a Benjamin Coelho⁷. A sua estréia foi em 6 de maio do mesmo ano, no *Teatro Nansen Araújo – Sesiminas*, durante o 2º *Encontro Latino-americano de Compositores*. Nesta

⁷ Ex-professor de fagote na EMUFG, Benjamim Coelho é doutor, neste instrumento, pela Universidade de Iowa (EUA). Atualmente, faz parte do corpo docente desta instituição.

apresentação, o intérprete, Benjamin Coelho, executou a primeira versão para fagote e fita gravada. A versão com os três instrumentistas, ao vivo, foi executada pela primeira vez, também em maio do mesmo ano, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – EMUFGM, em Belo Horizonte. Em julho de 1992, esta versão foi apresentada durante o *Festival de Música de Londrina*, no Paraná, interpretada por Elione Medeiros (Fg. I), Mauro Mascarenhas (Fg. II) e Oiliam Lanna (piano). Esta peça tem sido executada nos EUA pelo próprio Benjamin Coelho e faz parte do repertório musical para fagote da Universidade de Iowa. Foi gravada em Belo Horizonte, na interpretação de Benjamin Coelho (Fg. I), Mauro Mascarenhas (Fg. II) e Oiliam Lanna (piano), com vistas à inclusão em um CD com obras de compositores ligados à UFMG.

VI – Referências bibliográficas

- CIRLOT, Jean-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. (Edição especial brasileira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- LIDOV, David. "Mind and Body in Music", In: *Semiotica* ed. convidado Eero Tarasti, 1987, vol. 66, no. 1/3: 69-97.
- MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hinustani Music*. Helsinki: Acta Semiotica Fennica V, 1997, cap.II; p. 140-147.
- _____. "Uma possível teoria semiótica da Música". *Cadernos de Estudos: Análise Musical* 5. São Paulo: Atravez, 1993, p. 73-83.
- MATTESON, Johann. (Cap. XIV) "Von der Melodien Einrichtung, Ausarbeitung und Zierde", In: *Der Vollkommene Capellmeister*. Hamburg: verleger Christian Herold. Reprint: Kasset: Bärenreiter- Verlag Karl Vktterle GmbH & Co-KG, 1991.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: Towards a Semiology of Music*, trans. by C. Abbate. Princeton University Press, cap. I ("A theory of semiology"), 1990: 3-37.
- _____. *Semiologia Musical e pedagogia da análise*. OPUS 2, Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música-ANPPOM. Ano II, no 2, junho de 1990.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, cap. 2; 21-52
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983 - (Coleção Primeiros Passos).
- SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986 – (Coleção Primeiros Passos).
- SEKEFF, Maria de Lourdes. *Curso e dis-curso do sistema musical (tonal)*. São Paulo: Annablume, 1996.

Cecília Nazaré de Lima, bacharel em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, é Professora Auxiliar/DE do Departamento de Teoria Geral da Música/DTGM desta instituição, ministrando as disciplinas Contraponto e Fuga, Percepção Musical e Harmonia. Atualmente, está na fase final do curso de mestrado, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – IA/UNICAMP, sob a orientação da Profa. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal. Na linha de pesquisa *Fundamentos teóricos das Artes/Artes Musicais*, desenvolve o estudo sobre a fase dodecafônica de Guerra-Peixe.