

## **Em busca de uma poética composicional: Teoria das Tópicas e intertextualidade na elaboração de uma Peça de Música-teatro**

**Pedro Leal David<sup>1</sup>**

UNIRIO / PPGM

Mestrado

Subárea do SIMPOM: *Composição*

pedrolealdavid@gmail.com

**Resumo:** Neste trabalho, apresento o resultado parcial de uma pesquisa de mestrado em composição que tem por objetivo a produção de uma peça de música-teatro sobre a vida e a obra do gravurista sergipano Manuel Messias. Para traduzir os afetos suscitados pela obra de Messias, bem como os temas que emergem do contato com um artista que tem uma trajetória marcada pela errância, sofrimento psíquico e marginalidade, esta pesquisa decidiu enveredar pelo campo que investiga a produção de sentido em música com especial interesse por conceitos e ferramentas de tradução entre linguagens. A teoria das Tópicas Musicais faz parte do escopo teórico/prático deste trabalho. A eleição desta teoria, feita a partir das leituras e experimentos iniciais da composição, requer uma revisão de seus conceitos e uma tomada de posição, uma vez tratar-se de uma teoria que, a partir de seu ressurgimento com a semiótica musical, ancora-se em uma base epistemológica ampla e, por vezes, contraditória. Ao mapear, passo a passo, um processo criativo que lança mão de seus conceitos, o que se pretende é refletir sobre seus limites e potências na elaboração de uma poética composicional própria.

**Palavras-chave:** Teoria das Tópicas; intertextualidade; pesquisa artística

### **In Searching for a Compositional Poetic: Musical Topics and Intertextuality in the Production of a Music-theater Piece**

**Abstract:** This work intends to present the partial result of a master's research in composition that aims to produce a piece of music-theater about the life and work of Sergipe engraver Manuel Messias. In order to translate the affections aroused by the work of Messias, as well as the themes that emerge from the contact with an artist who has a trajectory marked by wandering, psychological suffering and marginality, this research decided to embark on the field that investigates the production of meaning in music, with special interest in concepts and translation tools between languages. The theory of Musical Topics from the perspective of López Cano's enactivist semiotics is part of the theoretical / practical scope of this work. The election of the theory, based on initial readings and composition experiments, required a revision of its concepts. This revision also implies the assumption of a position, since it is a theory that, from its resurgence with musical semiotics, is anchored in a broad epistemological basis, and sometimes divergent conceptions. When mapping, step by step, a creative process that makes use of its concepts, I intend to reflect on its limits and powers in the elaboration of its own compositional poetics.

**Keywords:** Musical Topics; intertextuality; artistic research.

---

<sup>1</sup> Orientação: Prof. Dr. Daniel Quaranta.

## **Teoria das Tópicas Musicais: um mamute siberiano**

Esta é uma teoria que conta com uma pré-história, um passado oculto e um renascimento. Sua reintrodução no estudo da música, depois de quase duzentos anos, não é a mera exposição de uma descoberta arqueológica. As Tópicas Musicais, a partir do olhar da semiótica, tem ativado importantes reflexões sobre a produção de sentido em música e vem sendo utilizada em análises e processos criativos.

O termo tópica, do grego *topoi* (lugar), tem origem na retórica aristotélica e pode ser resumidos como os temas e lugares comuns de um determinado discurso. Nos estudos retóricos da antiguidade, que objetivavam preparar os oradores para contendas jurídicas ou políticas, o termo já apresentava uma ambiguidade. A retórica concebia cinco fases de preparação de um discurso: Inventio (obtenção de ideias e argumentos); Dispositio (correcta e eficaz distribuição dentro do discurso); Elocutio (verbalização das ideias); Pronuntatio (actuação do orador); Memória (memorização do discurso e dos recursos da fase preparatória).

Durante a fase da inventio, os oradores visualizavam a memória como constituída de pequenos compartimentos ou lugares, os *topoi*, articulados em rede. Em cada um desses compartimentos, se encontrava uma pergunta: quem, como, quando, onde, etc. Ao se fazerem essas perguntas sobre determinados temas e por meio de mecanismos retóricos, eram obtidos os argumentos a serem utilizados no discurso. Entretanto, em algumas ocasiões os oradores utilizavam argumentos pré-fabricados, frases feitas ou figuras de retórica para expressar ideias gerais que ganhavam uma dimensão argumentativa excepcional (López Cano, 2002). É a própria prática da retórica que começa a confundir os processos de obtenção de argumentos com os seus produtos, sugerindo dois sentidos para o termo tópica: o de tópica-busca e o de tópica-argumento, numa relação que refletirá num problema epistemológico para se pensar as Tópicas Musicais, como se verá mais à frente.

Tendo sua gênese na retórica clássica como uma espécie de pré-história, na música as tópicos começam a aparecer em tratados do período barroco. Baseados na Teoria dos Afetos de Descartes e com o nome de *loci-topici*, esses tratados ofereciam ao estudante de composição um sistema retórico coadjuvante à obtenção de ideias musicais. Tendo seu auge durante o período clássico em manuais de composição, as tópicos vigoram como uma estratégia pedagógica para introduzir os jovens compositores nos estilos musicais em voga, além de servirem como ferramenta de comunicação e fruição de uma obra, permitindo ao ouvinte auferir a bem-aventurança ou malogro do compositor ao abordar determinado estilo. (Piedade, 2013).

Depois do período clássico, o conceito de tópicos, bem como todo estudo que buscava uma aproximação da música com a retórica, experimentou um longo período de declínio. No século XIX e durante quase todo o século XX, preponderavam na teoria e prática da música abordagens que almejavam uma objetividade analítica a partir da dissecação de estruturas e mensurações matemáticas, relegando a um segundo plano as investigações sobre possíveis significados de um discurso musical, encarado como inexistente ou inabordável (López Cano, 2002).

As tópicos ressurgem no campo da análise musical no início dos anos 1980. O estruturalismo das décadas anteriores, expresso em teorias como a da análise tripartite de Jacques Nattiez, dera um primeiro passo a fim de superar o que López Cano chama de "trauma da abordagem do significado musical", mas ainda assim, as propostas de análise tinham por projeto pensar a semântica musical por meio de articuladores rígidos. É a partir da semiótica que se desloca a atenção das estruturas musicais e da partitura para a competência do sujeito musical. (López Cano, 2002).

Em *Classic Music, Expression, Form and Style* (1980), Leonard Ratner faz uma abordagem pioneira da Teoria das Tópicos, compreendidas como figuras características que se desenvolvem pelo contato da música com "práticas musicais relacionadas com o trabalho, poesia, teatro, entretenimento, dança, cerimônias, atividades militares, de caça e atividades vitais das classes pobres" (Ratner, 1980, p. 9). As tópicos, na concepção de Ratner, formavam um tesouro dessas figuras características, algumas delas associadas a sentimentos e afetos e outras com um "sabor pitoresco". Ao analisar as tópicos do período clássico, o autor as divide em dois grupos: tipos e estilos. Os tipos são danças que regulam a estrutura de uma peça inteira, como bourrée, gavota, giga. Os estilos, são figuras ou progressões que fazem parte de uma peça, como o estilo cantabile, brilhante, Sturm and Drang, estilo culto etc, podendo aludir a um determinado tipo ou a ações humanas e sentimentos.

A partir de Ratner, o estudo das tópicos nas pesquisas em música se desloca da retórica para a semiótica e passa a ser desenvolvido sistematicamente por autores como Hatten, Agawu e Monelle. Partindo de bases semióticas distintas, cada um desses autores propõe uma nova leitura para esta teoria. Ainda que trabalhando sobre objetos semelhantes, os tratados do século XVIII e a música instrumental dos séculos XVIII e XIX, as diferenças de concepção do que seria uma tópica musical para cada um desses autores representa um problema que, para López Cano, não vem sendo enfrentado na maioria dos estudos e pesquisas sobre o tema. (López Cano, 2018).

Em conferências, artigos e escritos "soltos" em seu blog *Papeles Suelos*, López Cano apresenta uma crítica que soa como uma advertência aos pesquisadores que aportam na Teoria das Tópicas. Esta seria uma teoria sedutora, sobretudo por sua desenvoltura em abordar a questão da significação em música, mas sempre às voltas com o perigo da inconsistência. Suas potências são justamente a capacidade de operar com conceitos nômades e a adaptação livre de seu uso, seja em análises ou processos criativos. O próprio López Cano desenvolve um olhar particular sobre o conceito de tópicos musicais, mas insiste em lembrar que a) esta é uma teoria que apresenta uma "Polissemia técnica". Tem diferentes bases semióticas que chegam a resultados diferentes sobre o que é uma tópica musical. b) Há um cruzamento entre essa polissemia técnica e acepções coloquiais do termo tópicos, numa insistente remissão à retórica que, apesar de fazer parte da história do conceito, não é mais sua base, assumidamente semiótica a partir de autores como Agawu e Hatten. Como resultado, persiste a ideia que associa as tópicos a "lugares comuns". c) Há uma "ressonância pessoal". A sedução das tópicos residiria em sua capacidade de dar respostas a inquietações e intuições que nossa experiência de escuta nos deu ao longo de nossas vidas. Isso faz com que, muitas vezes, se abandone uma discussão teórica completa em busca de resultados apressados que conformem nossas intuições.

A partir de sua revisão, López Cano identifica ao menos quatro acepções de tópica musical: tópica-busca, tópica-argumento, tópica-tema e tópica-signo.

- Tópica-busca: em sua remissão à retórica, está ligado à fase da *Inventio* e nos estudos da semiótica e da pragmática textual, se transforma na busca do tema principal da narração. É relacionado ao que Umberto Eco denomina topicalização, processo pelo qual o leitor elege que propriedades textuais deixará ativar e quais deixará estáticas. (Eco, apud López Cano, 2001). Nesta consideração do processo de leitura, começa a esmaecer a ruptura entre sujeito e objeto e nos aproximamos da noção enactivista, que engloba a escuta na construção da significação.

- Tópica-argumento: tema principal da narrativa identificado a partir do processo de topicalização. Está vinculado de maneira às vezes indissociável ao tópico-tema, uma vez que ambos são gerados a partir do tópico-busca (topicalização). Além desta ambiguidade, há ainda, na remissão às fases da retórica, a permeabilidade entre as fases da *Inventio* e a *Elocutio*, uma vez que o argumento ou tema também são pensados em sua correspondência com o tesouro de figuras argumentativas pré-existentes, no caso da retórica, e de um suposto tesouro de estilos e tipos, no caso da música.

- Tópica-tema: como observado acima, sua distinção com relação ao tópico-argumento é, por vezes, frágil. Entretanto, a partir da diferenciação que Ratner faz entre estilos e tipos, é possível, em música, pensar o tópico-tema como um tipo determinado, bourré, giga etc. O argumento seria a motivação da peça, lato sensu.

- Tópica-signo: em Ratner, o tópicosigno seria representado pelos estilos, passagem de uma peça que por determinadas características remetem aos tipos musicais preestabelecidos ou estados de espírito e experiências perceptuais extra-musicais. Foi esta concepção das tópicas como tópicosigno aquela que recebeu um maior aprofundamento e desenvolvimento pela semiótica musical.

É a ela que remete Tarasti ao classificar as tópicas como "tipificadas estruturas de comunicação na superfície do programa narrativo". Já Agawu relaciona as tópicas ao signo saussureano: um significante correlacionado a um significado. O significante seria a disposição das dimensões musicais: harmonia, ritmo, melodia. O significado, uma unidade estilística convencional. Hatten caracteriza as tópicas como "amplos estados expressivos, definidos por meio de relações de oposição". É a articulação entre as tópicas que produz processos expressivos chamados de gêneros.

A proposta de Monelle (1980) faz uma remissão mais aproximada à semiótica de Pierce. Este autor considera a tópica musical como um tipo especial de signo, um objeto que se semiotiza a partir de um mecanismo indexical. Monelle divide a tópica musical, compreendida como um signo, de duas formas: como tópica ícone-indexical e tópica índice-indexical.

A tópica ícone-indexical estabelece primeiramente uma relação icônica com um objeto. Para fugir do exemplo clássico de Monelle, que fala da imitação de um pássaro cuco no primeiro movimento da primeira sinfonia de Mahler, citemos outro pássaro: a mimese que os violinos fazem do canto de pardais no *Sanctus* e *Benedictus* da Missa Brevis IV de Mozart (K220), chamada inequivocamente Missa dos Pardais. A relação icônica é a clara remissão ao canto do pássaro. A partir deste objeto "canto do pássaro", é estabelecida uma relação indexical com um conjunto de percepções e afetos. No contexto dramático, anunciando a evocação "Pleni sunt Caeli et Terra gloria Tua" e logo entremeando a exclamação "Hosanna In Excelsis" (Hosana nas alturas), faz alusão ao voo, altura, mas também à celebração e louvor, podendo ainda estas relações se estenderem por muitos caminhos, que se forjam a partir do encontro da música com o ouvinte.

A tópica índice-indexical estabelece uma relação dupla. Trata-se de uma dinâmica pela qual uma tópica musical pode funcionar como um token (espécie) de um tipo (tipo) estilístico que remetem a uma ampla área estilística com propriedades indexicais. Citando um exemplo do próprio Lopez Cano, temos a análise que ele faz da canção "Debo partirme en dos", do cubano Sívio Rodríguez.

O compositor produz uma "incrustação tópica" ao utilizar uma progressão clássica das baladas românticas em ressonância com a dramaturgia proposta pela letra. Rodriguez começa cantando no estilo rapsódico e prosódico que marca suas canções, mas antes do refrão insere um trecho com letra romântica sob a progressão harmônica I-VI-IV-V, recorrente na canção popular do século XX. Esta é uma canção em que o autor zomba de seus críticos, que o classificam de difícil. Ao remeter à baladas românticas de estrutura simples, o cantautor estabelece uma primeira relação indexical. A segunda relação surge do conjunto de alusões que a balada romântica suscita: simplicidade, espírito apaixonado, doçura. Este último elemento traz um importante contorno à trama, já que logo em seguida Rodríguez volta ao estilo rapsódico num refrão explosivo, com letra ferina. (Lopez Cano, 2004).

A revisão proposta por Lopez Cano das abordagens da Teoria das Tópicas identifica seus problemas de base e suscita uma tomada de posição ao pesquisador que pretende lançar mão desta teoria em prática um processo composicional. Neste trabalho, minha proposta é cultivar um inventário de tópicos que orientam a composição. Parto, portanto, do processo de topicalização (tópico-busca) para identificar o macrotema da peça e de suas partes (tópico-argumento). Já elaboração dos objetos sonoros, sejam eles eletroacústicos ou instrumentais, obedece a dinâmica do tópico-signo de Monelle, expressando relações ícone-indexicais ou índice-indexicais de acordo com a necessidade expressiva. A exclusão do tópico-tema é parcial, uma vez que à remissão a tokens (espécies) pertencentes a um tipo estilístico cumprem a função de citação.

A possibilidade desse olhar para as tópicos vem da perspectiva enactivista da semiótica de López Cano. O enactivismo é uma corrente dos estudos cognitivos que entende a cognição como uma ação efetiva. "É a história de um acoplamento estrutural-corporal entre o preceptor que enactua ou faz emergir um mundo." (López Cano, 2012 p. 26). Não se trata de um "mundo real", externo à cognição ou de um mundo interno, subjetivo. Pensada como ação, a cognição é originada em um corpo, indissociado de uma mente que tem diversas ações sensorio-motoras e se encontram ancoradas, simultaneamente, em um amplo contexto biológico, psicológico e cultural. A percepção não é um registro passivo de traços externos, mas uma forma criativa de significação embasada na história do sujeito.

Ao se direcionar às tópicos musicais, a concepção enactivista pensa os objetos sonoros como "oferentes de certas interações" com o ouvinte, que por sua vez interage a partir de suas estruturas cognitivas de base. Nesse sentido, uma tópica musical passa a ser concebida

como um conjunto de instruções para a ação de escuta e que se forjam durante o próprio processo de semiose.

### **Compor a partir de tópicos**

A obra gráfica de Manuel Messias figura entre as mais importantes da gravura brasileira. No entanto, em função da errância deste artista, que experimentou a loucura e a miséria, esta é uma produção que se encontra dispersa, sobrevivendo graças ao trabalho de alguns colecionadores. Messias expôs em espaços importantes para as artes visuais no Rio de Janeiro, foi aluno de Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna (MAM-RJ) e frequentou a Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ). Ainda assim, não há uma fortuna crítica sobre suas gravuras. O que se tem são recortes de jornal, verbetes curtos em dicionários e uma entrevista que o gravurista concedeu à TV Pínel no final dos anos 1990. Trata-se de uma obra que, a despeito de sua força, não se filia com clareza a nenhuma corrente estética. O próprio Messias, numa das raras reflexões a que temos acesso sobre como pensava o seu fazer artístico, fala em *xilografia de cordel*. (GUTMAN, 2011). Vera Pedrosa, ao descrever suas gravuras, identifica “ressonâncias surrealistas a partir de um legado expressionista”. (KORNIS, 2011). Eu suas obras, há a convivência de estilos múltiplos, um alfabeto gráfico próprio e indecifrável além de uma bem sucedida articulação entre o rigor de uma formação artística orientada e elementos de uma arte popular que remete ao imaginário de um Brasil arcaico, profundo.

Durante o planejamento de minha peça, revisei inúmeras vezes o catálogo de suas obras até escolher um conjunto de gravuras com as quais pudesse criar uma dramaturgia coerente que desse conta de sua poética e história. Manuel Messias nasceu em Sergipe e emigrou cedo para o Rio de Janeiro, em companhia de uma tia, para se reencontrar com a mãe. Esta trabalhava como empregada doméstica em uma família ligada ao circuito das artes e Messias ganhou uma bolsa para estudar com Ivan Serpa no MAM. É a partir desse convívio que escolhe as gravuras como sua principal expressão artística.

Como primeiro processo de "topicalização" para a estruturação dessa peça, busquei identificar os temas recorrentes em suas gravuras. O medo, a morte, a paixão, o erótico, a religião são os macrotemas que atravessam suas criações, de maneira mais ou menos explícita. Como uma introdução a esse conjunto de afetos, escolhi as gravuras "Nosso Medo" e "Nossa Vida", ambas de 1974, como abertura da peça. Estas duas gravuras, a meu ver, condensam a poética de Messias tanto no tocante aos estados de fusão entre a "xilogravura de cordel" e a arte

contemporânea como, principalmente, formam um díptico com os temas em torno dos quais sua obra gravita que poderiam, grosso modo, ser identificados como pulsão de morte e pulsão de vida.

A seguir, num segundo ato, temos uma viagem pelo sertão vivido e imaginado de Messias. Aqui, as gravuras sugerem o movimento das batalhas da vida do sertanejo: a luta contra a fome, a seca, a expressão de um cristianismo arcaico bem como outros aspectos dessa vivência, como o estranhamento diante de um casamento de judeus. Na terceira parte, trago a dualidade do tema da paixão na obra de Messias. Primeiramente, tem-se uma alusão direta à Paixão de Cristo na sua série de 12 xilogravuras sobre este tema, que compõe uma via-sacra sem cruz. A segunda leitura de paixão em suas obras se dá pela expressão do erotismo.

<b>A paixão segundo Manuel Messias - estrutura</b>
<p><b>1 - Abertura</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Nossa Vida</li> <li>• Nosso Medo</li> </ul>
<p><b>2 - Guerras sertanejas</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• A mulher com medo de virar boi.</li> <li>• A fome entrou na mulher</li> <li>• O Crucificado</li> <li>• O casamento dos judeu</li> </ul>
<p><b>3 - A paixão segundo Messias</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Parte 1 ( da Paixão de Cristo)</li> <li>• Parte 2 ( Do Erotismo)</li> </ul>

O trabalho de topicalização referente à abertura da peça passa, como disse acima, pela identificação da dualidade entre vida e morte como macrotemas para, em seguida, pensar também que características estéticas seriam usadas para expressar esses afetos. A ideia de uma "xilogravura de cordel" e o imaginário sertanejo presente na obra de Messias remetem às sonoridades sertanejas. Há, na música brasileira, sobretudo na obra dos compositores com preocupações nacionalistas, muitos trabalhos que dialogam com essa sonoridade. Estaria então diante de uma Tópica Nordestina, assim como esta é definida por Acácio Piedade em seus estudos sobre as tópicas na musicalidade brasileira?

Trata-se ainda hoje de um verdadeiro lugar comum da musicalidade brasileira, reconhecido imediatamente pelo uso de certas escalas ou pelo timbre das vozes e instrumentos como o acordeão ou a flauta pífaro. Não basta, entretanto, que a escala utilizada em determinado trecho musical corresponda ao modo dórico ou mixolídio, com ou sem 4ª aumentada, para que se crie uma evocação do nordeste: é preciso que estas alturas apareçam em certas figurações específicas, tópicas. (PIEADADE, 2013, p. 12).

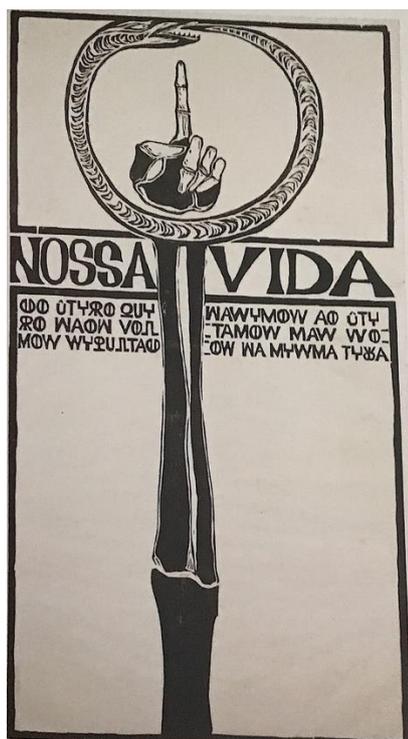
Piedade em seu artigo expõe exemplos de cadências musicais tanto no modo dórico como mixolídio para exemplificar estas figurações específicas do que seria uma tópica nordestina. Entretanto, a partir da compreensão de Monelle das tópicas como transistóricas e transestilísticas, podendo ser, além de figuras características, um timbre ou um leitmotiv (Monelle, 1980) a utilização de escalas ou cadências me pareceu, a princípio, menos importante do que a compreensão dos afetos que forjam esse imaginário de nordeste. Os ritmos e sons do sertão, a literatura de cordel, entre outros elementos, conformam um universo de brasilidade nem sempre compreendido em sua profundidade. Estamos diante do sertão mítico que Ariano Suassuna abriga sobre o termo cultura armorial. Trata-se do conjunto de crenças, artes e visão de mundo de uma parcela da população sertaneja que viveu isolada por séculos nos sertões. O marranismo, o sebastianismo, os mascates árabes, a cultura oral criaram um imaginário em que tanto Suassuna como, mais adiante, Tom Zé, dando sua visão do tropicalismo, acreditam estar os elementos de uma brasilidade singular e fecunda.

Na busca dos elementos que pudessem expressar essa remissão ao Brasil profundo dos sertões, as rabecas surgiram com um instrumento de potência dupla: por um lado, seu timbre característico remete necessariamente à sonoridade nordestina. Por outro, o próprio instrumento, que surge como uma tentativa de produzir violinos dispondo das mais variadas matérias primas e técnicas, é uma resposta da cultura popular em sua relação de circularidade com a cultura dita erudita. Ainda dentro da proposta de se produzir uma tradução poética e não literal desses traços e aspectos e diante também de um problema prático - a dificuldade em se obter rabecas e a adaptação dos instrumentistas a elas - decidi trabalhar, a partir de uma conversa com a professora Mariana Salles, com scordatura em busca de um timbre que remetesse às rabecas. Ao descer um tom as cordas Lá e Mi do violino, caso desta abertura, obtem-se a afinação Sól-Ré-Sól-Ré. Com essa relação entre oitavas, as cordas soam por simpatia muito mais do que o convencional, produzindo um timbre característico.

Nesta abertura, tem-se então um primeiro experimento em que a partir da "topicalização", ou busca da tópica-argumento, produzi uma escolha composicional. Orientado pela idade de busca de uma brasilidade arcaica e pelo interesse na relação circular entre a cultura

erudita e popular, decidi escrever para violino com scordatura e eletrônica. Na peça, da qual exponho um pequeno trecho abaixo, há ainda outras características da música nordestina, como os acentos do baião e o modo dórico, mas é sobretudo a relação ícone-indexical, com sua dupla relação, que ao meu ver produz o efeito desejado. Nessa didâmica, primeiramente o violino com scordatura remete ao objeto rabeça em uma relação icônica. Este, por sua vez, guarda uma relação indexical com o Brasil profundo e suas temáticas, a cultura armorial etc.

Gravura Nossa Vida, Manuel Messias (1974)

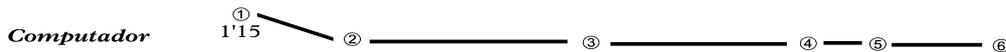


## 1.2 Primeira parte da abertura da Paixão segundo Manuel Messias

### Nossa Vida

Scordatura: G(2)  
D(3)  
G(3)  
D(4)

Lento ♩ = 60



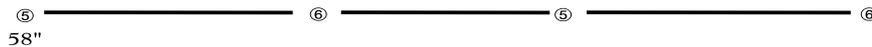
Vln. *p* < *mp* > *p* ————— *mp* > *p* ————— *mf* subito *p* ————— *ppp*



Vln. *mf* ————— *f* > *mp* *mf* ————— *f*



Vln. *mf* ————— *f* ————— *mf* *mf* ————— *f* ————— *mp* ————— *p* ————— *ppp*



### Conclusão

As possibilidades metodológicas abertas pela Pesquisa Artística em Música dão ao compositor uma imensa liberdade para trabalhar com teorias da musicologia, colhendo com autonomia os conceitos com que pretende elaborar sua estratégia composicional. Entretanto, afim de que essas escolhas sejam profícuas, é preciso conhecer, ainda que de maneira resumida, as discussões mais relevantes sobre os conceitos e ferramentas com os quais pretende trabalhar.

As tópicas musicais, que desde sua origem no Barroco são uma ferramenta que, em última instância, conformam um repertório de ideias que vem em socorro do compositor diante da página em branco, se potencializou a partir das abordagens da semiótica musical. Compreender seu mecanismo de funcionamento e fazer escolhas entre as concepções diversas do que seria uma tópica musical foi importante para dar início ao processo composicional da peça de música-teatro *A Paixão Segundo Manuel Messias*. Por serem, tanto Messias quanto sua obra, uma expressão evidente de transcrição (tradução criativa) e circularidade entre culturas, a concepção de tópica-signo capaz de produzir uma dupla relação (Monelle, 1980) pareceu a mais adequada aos meus propósitos composicionais. Mais do que um inventário de tipos e estilos musicais, a tarefa de traduzir em som e imagens a vida e a obra deste gravurista singular requer um uso criativo e livre de seus signos e dos afetos que suscitam.

### Referências:

- PIEIDADE, Acácio: A teoria das tópicas e a musicalidade Artigo / Artigo / Article brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música, *El oído pensante*, vol. 1, nº1 (2013)
- LÓPEZ CANO, Rubén Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual *Cuicuilco*, vol. 9, núm. 25, mayo-agosto, 2002, p. 0 Escuela Nacional de Antropología e Historia Distrito Federal, México
- LÓPEZ CANO, Rúben; SAN CRISTOBAL, Ursula. Investigación artística e música, problemas, métodos, experiências y modelos, Barcelona: ESMUC, 2014. Disponível em: [www.esmuc.cat/index.php/content/.../Investigación%20artística%20en%20música.pdf](http://www.esmuc.cat/index.php/content/.../Investigación%20artística%20en%20música.pdf) Data de acesso: 25/09/2018
- LÓPEZ CANO, Rúben. Mas allá de la intertextualidad, Tópicos musicales, esquemas narrativos, ironia y cinismo en la hibridación musical de la era global. *Revista aragonesa de musicología*, 21/1, pp. 59-76. Nassare: 2005. Version on-line [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- MONELLE, Raymond, *The Sense of Music*, 2000, Princeton University, New Jersey.
- RATNER, Leonard G. *Classic Music, expression, form and style*, 1980, Collier Macmillan Publishers, London.