A Canção como Signo Composto e sua importância como fonte para uma História Cultural

MARCUS STRAUBEL WOLFF[1]

Introdução:

Segundo Marcos Napolitano (2005), certos vícios analíticos têm comprometido as análises realizadas por historiadores que, em sua busca por novos objetos e fontes, vêm se debruçando sobre o campo da música brasileira, especialmente o da música popular. Dentre os problemas destacados por esse autor, destaca-se o da fragmentação do objeto sociológica e culturamente complexo que constitui a canção por aqueles que analisam as "letras" desconsiderando a "música" ou separando o "contexto" da obra, o "autor" da sociedade e a "estética" da "ideologia". Além disso, ainda observa a presença, em certos casos, de "um certo viés evolucionista para pensar a cultura e a arte" (2005: 8).

Visando uma superação desses problemas, propomos a utilização do referencial teórico e metodológico baseado na teoria geral dos signos de Charles Peirce e da semiótica aplicada à música desenvolvida por seus seguidores, pois diferentemente da semiologia musical fundamentada na lingüística e no estruturalismo, a semiótica peirceana não se baseia na linguagem verbal, mas parte do Pragmatismo filosófico para elaborar uma concepção triádica do signo que leva em consideração o agente da mediação que estabelece os elos entre signo e objeto e o processo de percepção e cognição ocorrido em sua mente. Assim, difere dos modelos dualistas, nos quais a relação entre significante e significado parece ser automática, que foram aplicados também ao campo da história da arte e da música[2].

---

[1] Universidade Candido Mendes, campus Nova Friburgo, RJ.

Doutor em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), Mestre em História Social da Cultura (PUC-RJ)

[2] Henri Zerner (1976) já havia observado como é problemática a transposição do modelo de Saussure para o campo das artes ao afirmar que "enquanto se pode tratar os sinais verbais como se fossem inteiramente arbitrários, fundados apenas na convenção, os sinais da arte são, pelo menos parcialmente naturais, sustentados por uma relação de analogia" (ZERNER 1976: 149) que a semiótica peirceana denominou de iconicidade, ainda que reconhecendo a possibilidade de certos significados da arte também podem ser convencionais.

Embora Charles Peirce tenha vivido entre 1839 e 1914, a aplicação da sua teoria geral dos signos ao campo da música é recente, especialmente no Brasil[3]. De modo distinto dos modelos das semiologias surgidas nos anos 60 e 70 a partir do modelo sígnico diádico proposto por Saussure, essa teoria não teve seu ponto de partida na lingüística, e por isso pode lidar com alguns dos difíceis problemas gerados pela aceitação da complementaridade entre os sistemas social e cultural, como o da relação entre os egos e objetos empíricos (ou, se preferirmos, entre os atores sociais e as linguagens culturais).

Como observou Milton Singer, na prática as teorias de Peirce e Saussure diferem não apenas em suas concepções de signo, já que Peirce definiu o signo de um modo amplo e flexível como "algo que está para alguém no lugar de alguma coisa", seu objeto, mas também em seus assuntos e métodos, bem como nos conceitos específicos e em suas epistemologia e ontologia (Singer, 1984).

Se Peirce e Saussure têm em comum o fato de que ambos se viam como pioneiros de um novo campo, almejando construir uma teoria geral que lidasse com todos os tipos de sistemas simbólicos ou sígnicos e ambos analisaram a natureza dos signos em termos relacionais e estruturais e não como "substâncias", por outro lado as diferenças entre a semiótica e a semiologia são igualmente importantes, embora nem sempre sejam reconhecidas.

Se ambos consideraram os signos como "arbitrários", no sentido de seus significados dependerem de convenções e hábitos sociais mais do que de conexões "naturais" entre os signos e os objetos que denotam, Peirce afastou-se do pai da lingüística quando concebeu a possibilidade de certos signos (que vistos em relação ao objeto foram chamados de índices e ícones) estabelecerem relações de contigüidade e semelhança com o objeto representado. Além disso, o pensador norte-americano concebeu a semiótica como uma ciência filosófica e normativa, considerando-a um ramo da lógica, em contraste com as ciências da natureza. Ao invés de partir dos signos

[3] Deve-se ao semioticista e compositor José Luiz Martinez a aplicação da teoria geral dos signos de C. Peirce ao campo dos estudos musicais no Brasil, com a elaboração de uma teoria aplicada à música em que subdivide os campos de investigação em três: campo da semiose musical intrínseca, da referencia musical e da interpretação musical (Martinez, 1997). Infelizmente a rede interdisciplinar semiótica musical, criada por esse pesquisador pioneiro na PUC-SP não teve continuidade, após seu prematuro falecimento em novembro de 2007.

lingüísticos como fizeram os seguidores de Saussure, classificou a lingüística, a etnologia, a psicologia e a sociologia como ciências psíquicas específicas às quais a semiótica, como doutrina geral dos signos, poderia ser aplicada.

Aplicando a teoria peirceana ao campo das ciências sociais, Milton Singer (1984) afirmou que na antropologia semiótica, é possível lidar com tais relações extralingüísticas dentro da estrutura da teoria semiótica, porque a antropologia semiótica é uma antropologia pragmática e como tal contém uma explicação sobre o modo como os sistemas de signos relacionam-se com seus significados, assim como com os objetos designados e com a experiência e comportamento dos agentes sociais que utilizam tais signos.

Percebendo essa diferença entre a semiótica e o estruturalismo, alguns autores como Thomas Turino (1989, 1990) e José Luiz Martinez (1997) procuraram aplicar a teoria geral dos signos peirceana à análise de tradições musicais que pertencem ao campo da etnomusicologia, como a música indígena peruana e a música clássica da Índia. No campo dos estudos de música popular brasileira, no entanto, tem havido uma predominância da corrente semiológica, sobretudo greimasiana que, como observou Napolitano "pode revelar certos aspectos estruturais básicos, importantes para definir os procedimentos de criação e as bases lingüísticas da canção, mas não permite um aprofundamento da análise da canção (...) enquanto documento histórico, que deve enfatizar os elementos diacrônicos gravados na estrutura" (NAPOLITANO, 2005: 79).

Considerando a crítica de Napolitano, procura-se demonstrar a seguir as vantagens de uma análise da canção a partir da utilização de um modelo triádico de signo que considera o interpretante (e, portanto, os processos individuais e sociais de cognição e percepção) como fundamento para que ocorra um processo interpretativo da obra, que gera uma teia de relações, entre signos-objetos-interpretantes, contida num sistema mais amplo de signos que inclui as identidades, as tradições culturais e musicais, as correntes estéticas e outros conceitos que fazem parte de um universo cultural e social mais amplo.

Os Modos de interação entre os signos que compõem a canção e seus interpretantes

No contexto brasileiro, Marcos Napolitano teve o mérito de chamar a atenção dos pesquisadores, sobretudo oriundos das ciências sociais, para a necessidade de se considerar a estrutura geral da canção, envolvendo elementos de natureza diversa – que numa abordagem semiótica são chamados de signos verbais e musicais. Observou também que esses elementos "devem ser articulados ao longo da análise" (NAPOLITANO 2005:78). Criticando as abordagens da música popular brasileira centradas unicamente nas "letras", o autor indica a parcialidade de suas conclusões, baseadas em generalizações dos aspectos verbais das canções e dos significados que esses signos poéticos geram.

Partindo dessa crítica, propomos um modelo de análise, válido para qualquer tipo de canção, (inclusive as elaboradas pelos compositores eruditos brasileiros e estrangeiros), no qual se considera os diferentes modos de articulação possíveis entre os significados oriundos dos signos verbal e musical que formam a canção. Segundo Nicholas Cook (1998), existem três modelos básicos de relação intersemiótica (no caso da canção entre signo verbal e musical), sendo o primeiro aquele em que os significados estão em consonância ou congruência, o segundo aquele em que os significados são complementares ou contrastantes e o terceiro, aquele em que os significados são percebidos como conflitantes ou opostos[4].

Com base no modelo proposto por N. Cook (1998), vale a pena indicar que, diversamente da opinião corrente entre os pesquisadores da música popular brasileira, há diversos casos na história da música, que desmentem o mito de que o grande compositor de canções é aquele que transmite ao ouvinte uma perfeita articulação entre os signos verbal e musical, fruto da consonância de seus significados, ou seja, da reiteração do sentido poético através de procedimentos melódicos, rítmicos e/ou harmônicos. Se essa é a tendência no campo da música popular brasileira (o que ainda

[4] N. Cook (1998) prefere utilizar termos técnicos distintos dos usuais que na língua inglesa são mais estilizados do que os termos correntes. Sendo assim para o primeiro caso utiliza o termo "conformance", para o segundo "complementation" e para o terceiro "contest". Embora possam ser traduzidos como conformidade, complementação e contestação respectivamente, penso que tais termos técnicos sejam menos claros para o leitor e o pesquisador brasileiro dos que os indicados acima.

suscita maiores estudos que o comprovem), não é o que ocorre em certas canções de Beethoven, tal como demonstrou William Dougherty em seu estudo sobre o opus 75, sobre textos de Goethe e do opus 94, sobre textos de Christoph A. Tiedge (1752-1841), em que o compositor alemão procura explorar pontos de disjunção entre a música e o texto, chegando a ponto de refutar e minar o sentido do poema (ver em Dougherty, 1993).

Para que se possa compreender melhor os diferentes modos de articulação entre os signos que compõem uma canção é preciso admitir que ela torna audível e projeta no tempo convergências, compromissos e confrontos entre dois sistemas sígnicos independentes (poesia e música) que, por sua vez, estão conectados, como se verá posteriormente, a outros sistemas sígnicos. Assim, as análises que focalizam apenas a capacidade musical de descrever, sublinhar ou realçar o texto de modo fiel ou apropriado não vão dar conta do jogo referencial que, segundo Dougherty, "é gerado pela apropriação ou transmutação de um sistema sígnico pelo outro" (1993: 7). Mesmo quando um poema é acompanhado apenas por uma linha melódica e alguns acordes, gera na mente de seus ouvintes, interpretantes[5] bem distintos daqueles que suscitaria se fosse apenas recitado. E é a esse jogo entre o signo verbal, seu objeto e seu interpretante um lado e o signo musical, seu objeto e seu interpretante de outro que o autor supracitado se refere.

Para que a afirmação acima adquira uma maior inteligibilidade é preciso abrir um parêntese para esclarecer no que consiste o conceito de interpretante, elemento centrar na concepção triádica do processo de semiose[6], tal como Peirce o estudou. Neste sentido, a premissa fundamental no pensamento peirceano é a de que um signo que representa um objeto cria um efeito, que chamou de interpretante, na mente de um

[5] Utilizo aqui um termo técnico da semiótica peirceana que pode ser resumidamente compreendido como sendo o efeito que o signo na mente de um percebedor (ou agente social, numa abordagem histórica). Para um aprofundamento dos diversos significados desse conceito na obra de C. Peirce ver a discussão de J. F. Silva (2007) e de Lúcia Santaella (2000).

[6] O processo de semiose pode ser definido como sendo aquele em que o signo e o objeto interagem de modo a gerar um interpretante (nem sempre lógico, nem sempre mediatizado por signos verbais) na mente de um sujeito empírico afetado por esse processo. De acordo com Nöth, "como cada signo cria um, interpretante que, por sua vez, é representamen de um novo signo, a semiose resulta numa 'série de interpretantes sucessivos' *ad infinitum*"(1995:72). Embora na vida diária muitas vezes a rede semiótica seja interrompida, "tecnicamente a sequência da semiose é sempre possível", esclarece o autor (idem, ibidem).

percebedor. Assim, pode-se afirmar que quando uma árvore cai numa floresta produz correntes de ar, um signo em potencial. Mas esses distúrbios só funcionarão como signo se houver alguém cuja mente seja afetada por eles. Da mesma forma, signos musicais são eventos sonoros que podem criar interpretantes emocionais, energéticos ou lógicos na mente de um percebedor desses eventos. Analisando-se o processo de geração de significados sob tal ponto de vista, que não privilegia os significados lógicos ou verbais, torna-se possível identificar e classificar os signos, os objetos acústicos e não acústicos que podem representar, a relação entre ambos e ainda para quem e de que modos esses signos e objetos atuam.

Considerando-se então o equilíbrio instável que resulta da relação assimétrica entre a semiose musical e a verbal na escuta de uma canção, pode-se, num primeiro nível, chegar a avaliar o tipo de articulação existente entre os signos (de conformidade, complementação ou contestação, para usar os termos técnicos de N. Cook), sabendo-se que essa relação pode ser manipulada pelo compositor de acordo com suas finalidades expressivas, conforme Dougherty verificou no caso das canções de Beethoven que analisou.

Além disso, é possível afirmar que os interpretantes gerados separadamente pelos signos musical e verbal crescem e se acoplam, num plano expressivo mais alto, formando então o que Dougherty chamou de "signo interdisciplinar ou composto". Segundo esse autor, é nesse segundo plano que se dá o jogo entre os interpretantes musical e poético em termos de formarem um significado composto que não é apenas o resultado de uma justaposição dos sentidos. Ocorre aí o que o autor chama de transmutação, isto é, "um processo audível em que um interpretante musical transforma um interpretante poético para esculpir uma interpretação" (1993: 9), um processo que envolve necessariamente algum confronto entre os interpretantes poético e musical, ainda que possa ocorrer de modo inconsciente.

Como observa Napolitano, o ouvinte possui dispositivos para dialogar com a obra, e embora nem todos o façam com a mesma competência, tais dispositivos "sofrem a implicação de ambientes socioculturais, valores e expectativas político-ideológicas, situações específicas de audição, repertórios culturais socialmente dados" (2005: 80-81).

Através da semiótica peirceana, torna-se possível compreender que a "recepção" de uma obra, que nessa abordagem tende a ser pensada como uma reconstrução mediatizada pela figura dos intérpretes, não existe isoladamente, do mesmo modo que a relação entre música e poesia se processa numa rede mais ampla de atividade sígnica, onde diversos sistemas de significação estão imbricados. Por outro lado,a análise semiótica , como observa Dougherty, "também usa tais relações como recursos para revelar algo novo tanto sobre a música quanto sobre a poesia em consideração" (1993: 7).E pode, ainda ser utilizada no campo das ciências sociais para revelar conexões mais amplas.

Isso nos conduz ao terceiro nível lógico, ao qual estão subordinados os primeiros, no qual a canção pode ser posta ao lado de outras, com as quais mantém relações sincrônicas (como por exemplo, com outras canções elaboradas sobre o mesmo texto ou cujo texto trata dos mesmos conceitos e assuntos) ou diacrônicas (se for comparada com outras, compostas por compositores do passado, que seguiram uma mesma tendência estética ou estilística do autor da canção). Compreendidas como signos complexos, as canções podem ainda ser vistas como documentos que revelam a produção e a transmissão de significados variados, que na semiótica peirceana são chamados de interpretantes lógicos, energéticos ou emocionais. Ao sustentar idéias ou gerar ações (como ocorreram em movimentos nacionalistas ou de direitos civis) ou ainda ao veicular sentimentos, mesmo quando não é possível compreender o sentido do texto, as canções funcionam como signos que geram outros signos, formando uma ampla rede que constitui o campo de investigação de uma história cultural.

Entendida como uma história que deve necessariamente lidar com as relações entre cultura e sociedade e incorporar uma noção mais ampla do "texto" que reconheça a importância de documentos não escritos ou que não se reduzem a sua parte que pode ser escrita, como ocorre no caso das obras musicais, essa história cultural, como observou Francisco J. C. Falcon, "não torna supérfluas as histórias específicas da ciência, da literatura ou das artes, pois irá utilizar-se dos resultados destas para caracterizar a cultura de uma época, sua gênese e sua recepção" (1991: 20). Neste sentido, cabe, agora, à história da música, incorporar novos modelos de análise para poder contribuir com sua parte nessa caracterização da cultura de uma determinada sociedade, numa certa época.

Bibliografia:

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

DOUGHERTY, William P. The Play of Interpretans: A Peircean Approach to Beethoven's Lieder. *The Peirce Seminar Papers: an annual of semiotic analysis*. Oxford: Berg, 1993.

FALCON, Francisco José Calazans. *A História Cultural*. Rio de Janeiro, PUC-RJ (Departamento de história), 1991. Série Rascunhos de História n. 1

MARTINEZ, José Luiz. *Semiosis in Hindustani Music*. Imatra: International Semiotics Institute, 1997.

___. *Praticando Semiótica Musical*. São Paulo: CD-Rom do IV Fórum do Centro de Linguagem Musical, set./ 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica. 2005.

NETTO, J. Teixeira Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

___. *The Collected Papers*, 8 vols. HARTSHORNE, C., WEISS, P. & BURKS, A. (orgs). Cambridge: Harvard University Press, 1956.

SANTAELLA, Lúcia. *Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SILVA, José Fernandes. O Interpretante como aquilo que possibilita e, ao mesmo tempo, condiciona o Processo Interpretativo. *Cadernos de Semiótica Aplicada* vol. 5 n°1, agosto de 2007. www.fclar.unesp.br/casa/CASA-home.html

SINGER, Milton. *Man's Glassy Essence*: explorations in semiotic anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

TURINO, Thomas. *Signs of Imagination, Identity and Experience* – a Peircean semiotic theory for music. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1988. In: www.utexas.edu/cofa/music/erlmannseries/signs.htm (site consultado em janeiro de 2005).

____ The Coherence of Social Style and Musical Creation among the Aymara in Southern Peru. *Ethnomusicology* 33: 1-30. Los Angeles, 1989.

WOLFF, Marcus Straubel. *Música, Comunicação e Identidade em R. Tagore, Mário de Andrade e M. Camargo Guarnieri*. São Paulo: PUC/SP (Departamento de Comunicação e Semiótica), 2004. Tese de Doutorado.

ZERNER, Henri. "A Arte" In: Le Goff, Jacques (org.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.