

Sistemas modelizantes secundários e a linguagem da canção popular¹

Breno Bastos²

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Resumo

As diferentes linguagens artísticas constituem objetos de estudo profícuos para pesquisas voltadas à compreensão dos arranjos sógnicos dos textos e sistemas da cultura. Neste trabalho, voltamos nossa atenção à linguagem da canção popular visando compreender como se configura essa forma artística marcada pela correlação entre códigos verbais (letra) e musicais (melodia e arranjo instrumental). Partindo da reflexão sobre modelização desenvolvida pela Escola de Tártu-Moscou (ETM) e do pensamento de autores como Iuri Lotman (1996, 1998), Lucia Santaella (2001) e Luiz Tatit (2002, 2004), consideramos a hipótese de que a linguagem da canção conforma um sistema modelizante secundário marcado pela conjugação de signos de matriz verbal e sonora, podendo estabelecer processos tradutórios entre as linguagens da música e da poesia.

Palavra-chave: canção popular; linguagem da canção; sistemas modelizantes; modelização; semiótica da cultura.

Introdução

A diversidade de linguagens artísticas contemporâneas é uma constante fonte de desafios para o estudo semiótico das culturas. Por um lado, as diferentes linguagens não existem de forma isolada, mas imersas em relações dialógicas umas com as outras. Por outro, a própria caracterização dessas linguagens implica o reconhecimento de traços distintivos responsáveis por certo grau de individualidade semiótica.

Os mecanismos de transformação mútua das linguagens ocuparam um espaço central nas investigações dos pesquisadores da Escola de Tártu-Moscou (ETM) e, em especial, de seu fundador, Iuri Lotman. Na perspectiva do autor, cultura pode ser entendida como “informação construída por meio da correlação entre diferentes códigos e linguagens” (Nakagawa, Nakagawa, 2022, p. 202), de modo a conferir estruturalidade aos fenômenos da existência. Dessa forma, a relação dialógica entre linguagens atua como um processo essencial para o surgimento de novos textos e para o funcionamento da cultura como um todo.

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia (Póscom/UFBA), com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). E-mail: bbastosfernandes@gmail.com.

Partindo desse pressuposto, o estudo das linguagens e textos artísticos requer que os pesquisadores busquem compreender quais relações e processos tradutórios são estabelecidos na formação de seus objetos de estudo. Neste trabalho, voltamos nossa atenção à canção popular, buscando compreender como se configura essa linguagem marcada pelo encontro de códigos verbais (letra) e musicais (melodia e demais elementos do arranjo).

Em diálogo com o pensamento de Lotman e da ETM, consideramos a hipótese de que a canção popular se configura enquanto um sistema modelizante secundário, estruturado não apenas tendo a língua natural como sistema modelizante primário, mas principalmente através da correlação entre signos de matriz verbal e sonora, entendidos a partir da tese das matrizes da linguagem e do pensamento elaborada por Santaella (2001).

Modelização e a noção de sistemas modelizantes

Na busca por formas de compreender os mecanismos e processos envolvidos nas relações entre as diferentes linguagens, os teóricos da ETM valeram-se de conceitos advindos de várias disciplinas. Entre elas, a Cibernética foi responsável pela noção de modelização, que viria a tornar-se uma das ideias centrais na concepção da ETM para o estudo semiótico da cultura.

Segundo Nakagawa, “a modelização (...) encontra-se diretamente relacionada ao processo de elaboração de modelos abstratos, edificados com base na observação de determinados fenômenos” (Nakagawa, 2019, p. 124). Assim, possibilita a criação de uma metalinguagem e a representação diagramática do fenômeno observado, fazendo com que se possa “descobrir outras questões relativas ao seu objeto que nem sempre são claramente perceptíveis” (Nakagawa, 2019, p. 128).

Por sua vez, fenômenos de linguagem suficientemente organizados possuem a capacidade de gerar novos modelos, constituindo o que Uspenski (1995 apud Américo, 2012) nomeou como sistemas modelizantes, ou seja, “sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo” (Machado, 2003, p. 167). Inicialmente, o termo foi concebido como uma estratégia para evitar a repressão da Escola por parte do governo da União Soviética, que desconfiava da relação dos estudos semióticos com o

Ocidente, mas diversos pesquisadores aderiram à sua utilização e possibilitaram sua reinterpretação a partir da conceitualização feita por Uspenski³.

Iuri Lotman seguiu nessa direção ao “desenvolver o conceito de texto da cultura como um sistema secundário, construído com a base do sistema primário, a língua” (Américo, 2012, p. 67). Segundo essa perspectiva, o mecanismo mínimo da cultura, capaz de passar por processos de modelização, é composto ao menos por “um par de sistemas semióticos correlatos” (Ivánov et al, 2003, p. 122), de modo que todo texto cultural

representa um dispositivo articulado como um sistema de espaços semióticos heterogêneos em cujo continuum circula alguma mensagem inicial. Não se apresenta para nós como uma manifestação de uma só linguagem: para sua formação, são necessárias no mínimo duas linguagens (Lotman, 1996 apud Nakagawa, 2022, p. 141).

Novamente, o ponto essencial dessa concepção é a conclusão de que todo texto emerge a partir das relações de fronteira entre semiosferas, o que destaca a impossibilidade de se alcançar a completa auto-suficiência e autonomia no que diz respeito aos movimentos da cultura.

A noção de sistemas modelizantes indica como as diversas linguagens podem servir de modelo umas às outras, a partir do estabelecimento de relações estruturais entre si. Inicialmente, a formulação foi desenvolvida considerando que a língua seria o sistema modelizante primário por excelência, modelizando os demais sistemas, como as linguagens artísticas. Nesse sentido, ela “foi utilizada como forma de mediação para o entendimento das demais esferas culturais e seus modos de configurações sógnicas serviram de parâmetro para os estudos dos princípios de ordenação estrutural das demais esferas culturais” (Nakagawa, Nakagawa, 2020, p. 172).

Como vimos, partindo da premissa de que toda informação surge através da relação entre ao menos duas linguagens, a abordagem semiótica da cultura resulta na constituição de “uma hierarquia de sistemas semióticos que se correlacionam em pares (...), em grande medida, por meio da conexão com o sistema da língua natural” (Nakagawa, 2022, p. 136). Desse modo, ao investigar a composição de determinada

³ Segundo Lozano (1999 apud Nakagawa, 2022), os sistemas modelizantes secundários chegaram a tornar-se o principal objeto de estudo da ETM. Não à toa, os seminários que consolidaram sua formação recebiam o nome de Escola de Verão sobre os Sistemas Modelizantes de Segundo Grau.

linguagem ou texto cultural, é preciso considerar quais códigos e matrizes sógnicas possibilitam sua formação.

A canção e sua linguagem

Ao tomarmos a canção enquanto sistema modelizante secundário, nos deparamos com o desafio de vislumbrar quais outros sistemas ou linguagens geram os mecanismos de tradução necessários à sua constituição. Contendo necessariamente elementos verbais e musicais, a canção é marcada pela inter-relação de signos de matriz verbal e sonora (Santaella, 2001), cuja semiose fundamenta a codificação e conformação de processos recorrentes em seus percursos gerativos de sentido.

A partir das semióticas greimasiana e tensiva, Luiz Tatit (2002, 2004) chegou a contribuições importantes nesse sentido ao esquematizar o funcionamento desses processos no âmbito da canção popular, tomando a relação entre letra e melodia como cerne da linguagem cancional. O autor valeu-se da análise de diversas obras da canção brasileira para propor a existência de três processos de significação fundamentais baseados nessa interação: passionalização, tematização e figurativização.

No caso dos dois primeiros, registra-se a alternância entre movimentos de continuidade/fragmentação da articulação verbal e da melodia, ativação/desativação do tempo musical e ampliação ou diminuição da variação das alturas no contorno melódico. Enquanto a continuidade prolongada de cada nota (correspondendo ao realce das vogais na articulação vocal), a desativação do tempo musical e o aumento dos saltos intervalares na melodia geram uma tendência à passionalização, propiciando o sentido da paixão e “um reduto emotivo da intersubjetividade” (Tatit, 2002, p. 23), o outro polo desses processos leva a uma preponderância da tematização, indicando o escopo da ação, com a materialização de ideias e “construções de personagens, valores-objetos ou, ainda, valores universais” (Tatit, 2002, p. 23). Por sua vez, marcada pelo uso de figuras enunciativas e pela disposição de dêiticos e tonemas, a figurativização é responsável pela presentificação do cancionista na experiência auditiva do ouvinte, “vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução” (Tatit, 2002, p. 21).

Embora essa teorização tenha resultado em considerações relevantes para a compreensão de como se geram sentidos através da canção, Molina (2016) ressalta a importância dos demais signos musicais/sonoros para a construção de cada obra cancional, ancorados no entrelaçamento de música e melodia, mas não limitados a ele.

Assim, o arranjo e as sonoridades de cada fonograma também surgem como objetos de análise importantes para a investigação de textos codificados a partir da linguagem da canção, em especial se levarmos em consideração o destaque dado ao arranjo nos exercícios de experimentalismo na música popular dos anos 1960 em diante, favorecidos pela expansão dos recursos tecnológicos disponíveis para gravação e manipulação do som.

Levando em conta essa observação, a abordagem da linguagem do cinema por Lotman (1978) pode apontar caminhos interessantes para refletirmos sobre os tipos de signos que atuam na organização da linguagem da canção, na relação entre letra e melodia e para além dela. No livro “Estética e Semiótica do Cinema”, o autor questiona a suposição de que o cinema enquanto linguagem tenha surgido apenas graças ao desenvolvimento tecnológico dos instrumentos necessários à sua realização, afirmando que em sua base encontram-se dois tipos de signos fundamentais para a comunicação humana: verbal/convencional e figurativo/icônico⁴.

Os signos convencionais são marcados de forma mais acentuada pela arbitrariedade e determinação social de seus significados, ancorando seu potencial comunicativo em hábitos coletivos de codificação e interpretação. Tais características não deixam de estar presentes nos signos figurativos, mas esse segundo tipo de signo, marcado por uma maior inteligibilidade, é definido de modo primordial por elementos constitutivos de seu objeto. Ao compararmos o substantivo “casa” a um desenho com o mesmo significado, por exemplo, notamos que, embora a representação pictórica possa assumir diferentes formas, sua construção tende a depender menos de convenções do que no caso da palavra escrita. A partir desses princípios, os signos convencionais e icônicos passam a caracterizar, respectivamente, as artes verbais e figurativas.

Assim, Lotman sustenta a tese de que a linguagem cinematográfica passa por processos de modelização pela língua e pela linguagem visual, além de manter relações sistêmicas com a esfera das artes verbais e figurativas (Nakagawa, 2022). Essa configuração é potencializada pelo fato de o cinema reunir signos das três matrizes da linguagem e pensamento propostas por Santaella (2001): sonora, visual e verbal.

Ao articular letra e melodia, código verbal e sonoro/musical, a linguagem da canção também apresenta uma tendência semelhante à heterogeneidade semiótica.

⁴ Vale ressaltar que, nessa classificação, Lotman não se baseia no conceito de signo icônico peirciano, embora ambos se aproximem por exibir relações de semelhança com seu objeto.

Baseada na teoria geral dos signos de Peirce (2008), Santaella (2001) postula a dominância do quali-signo icônico no código sonoro, classificação que destaca as relações de semelhança e a categoria fenomenológica de primeiridade na relação do signo com seu objeto. Por outro lado, o código verbal é situado no campo do legi-signo simbólico, cuja relação com o objeto é definida a partir de hábitos interpretativos, situando-se na categoria fenomenológica da terceiridade.

Ao compararmos as duas abordagens, notamos algumas semelhanças entre as ideias de Lotman e Santaella. Em especial, ambos destacam a arbitrariedade do signo de matriz verbal (um dos princípios defendidos por Saussure (2006) ao conceituar o signo linguístico), que tem seu potencial comunicativo assegurado por convenções sociais. A matriz sonora e o signo figurativo⁵ também compartilham algumas características ao estabelecerem relações de semelhança com seu objeto e manterem um maior nível de inteligibilidade, reduzindo a necessidade de hábitos interpretativos compartilhados para sua compreensão⁶.

De todo modo, embora imagens visuais possam atuar como ícones, Santaella afirma a prevalência do quali-signo icônico na matriz sonora ao ressaltar sua localização no âmbito da primeiridade, já que “o primeiro deve ser presente e imediato, de modo a não ser segundo para uma representação. (...) Ele precede toda síntese e toda diferenciação; ele não tem nenhuma unidade nem partes” (Peirce apud Santaella, 2001, p. 104). O signo icônico se relaciona com seu objeto no nível da qualidade, e é justamente o caráter qualitativo do som que o torna ideal para a proeminência desse tipo de signo.

Emanando de uma fonte, o som se propaga no ar por pressões e depressões, percorrendo trajetórias, sujeitas a deformações, cujos contornos e formas nunca se fixam. Vem daí a qualidade primordial do som, sua evanescência, feita de fluxos e refluxos em crescimento contínuo, pura evolução temporal que nunca se fixa em um objeto espacial. (...) Por isso mesmo, a música é o único tipo de manifestação sônica que pode se apresentar dominantemente como mera qualidade monádica, simples imediatez qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção da lei ou regras que nela se atualizam (Santaella, 2001, p. 105).

⁵ Nessa parte do texto, optamos pela nomenclatura “signo figurativo” para evitar enganos entre o signo icônico abordado por Lotman e o quali-signo icônico de Peirce referenciado por Santaella.

⁶ Nesse ponto, vale ressaltar que a tese de Santaella se debruça sobre o código sonoro como um todo, e não se refere de início às particularidades da linguagem musical.

Outras linguagens também podem manifestar tal potencialidade, como a poesia e a pintura, por exemplo. Segundo Santaella, “quando isso se dá, no entanto, essas artes chegam perto de uma condição que é própria da música” (Santaella, 2001, p. 105), podendo inclusive ser modelizadas por ela.

Esses aspectos dialogam com as relações vislumbradas por Tatit (2002) no elo entre melodia e letra. Os caminhos melódicos e a articulação do canto são responsáveis pelos processos de tematização e passionalização, que indicam tendências à modalização do texto no espectro do /fazer/ e do /ser/, respectivamente, constituindo parte importante dos sentidos da canção. Por outro lado, a letra cantada é capaz de organizar esses sentidos de maneira geral, em especial através do nível narrativo, na medida em que “chega mais próximo daquilo que o ouvinte capta como conteúdo principal da composição” (Tatit, 2002, p. 25). De certo modo, os aspectos essencialmente sonoros ou musicais impactam as sensações do ouvinte de modo mais direto, através de suas qualidades acústicas, enquanto a letra é capaz de constituir outras possibilidades interpretativas por meio do código verbal. A canção, enquanto texto, comunica ao entrelaçar ambos os processos.

Pensando na relação entre esses dois códigos/matrizes, também notamos como os elementos da canção podem ser modelizados enquanto signos discretos (divisíveis em unidades mínimas) e não-discretos (apreendidos apenas enquanto um todo unificado). Similarmente à lógica da linguagem verbal, o discurso musical se desenvolve com o passar do tempo, baseado na relação de contiguidade entre notas e sons seguindo-se uns aos outros sucessivamente. No entanto, embora a modelização desses elementos sonoros em signos discretos possibilite a apreensão de “unidades que se apresentam separadamente, tal como ocorre com a escrita alfabética” (Nakagawa, 2019, p. 130-131), a apreensão do texto musical demonstra uma tendência à continuidade, na medida em que mantém “maior proximidade com o mundo fenomênico, (...) incitando o desenvolvimento de um pensamento mais analógico capaz de justapor, sincronicamente, objetos distintos” (Nakagawa, 2019, p. 131).

O discurso musical é marcado pela possibilidade de sobreposição de timbres, alturas e ritmos inter-relacionando-se continuamente ao longo de cada obra. Enquanto a melodia desenrola-se por meio da sucessão das notas musicais (aspecto horizontal⁷), a harmonia concentra-se no tocar simultâneo de diferentes notas, organizadas por

⁷ O plano melódico pode englobar tanto o eixo horizontal quanto o vertical no caso do contraponto, em que um conjunto de melodias é reproduzido simultaneamente (Med, 1996).

determinados intervalos (eixo vertical). Em ambas, no entanto, estão em ação os harmônicos de cada frequência soada, de modo que uma sequência de outras notas está sempre virtualmente presente e implicitamente indicada em cada nota individual, tornando-a indissociável dos sons anteriores e posteriores a ela.

Junto a isso, a marcação rítmica, principalmente na música popular, contribui para a realocação do pulso enquanto elemento norteador da distribuição das frequências (Wisnik, 1999), contribuindo para a espacialização do tempo linear através da reiteração de motivos circulares, sobre os quais se constituem as relações de continuidade com os demais elementos sonoros.

Inclusive, esses aspectos apontam para os limites da representação gráfica da linguagem musical. A notação musical ocidental foi desenvolvida extensamente, visando representar, além de harmonia, melodia e ritmo, os diferentes efeitos, variações e dinâmicas possíveis na execução das obras. No entanto, ela por vezes ainda não é capaz de registrar todas as informações presentes em outras tradições musicais, requerendo novas adaptações e aproximações, como no caso das tentativas de representar a complexidade rítmica das músicas afrodiaspóricas (Scott, 2019).

A notação talvez seja o exemplo mais marcante da utilização de legi-signos simbólicos no âmbito da linguagem musical, através da modelização da escrita verbal. Além disso, a constituição de padrões convencionais, no nível da terceiridade, atua no processo de composição e organização dos sons dentro das músicas. A constituição de diferentes escalas, modos e contextos nos quais utilizá-las implica na seleção e distribuição dos recursos musicais de cada cultura, em um tensionamento entre a constituição de gramáticas próprias a cada modelo e as qualidades efêmeras inerentes aos sons, presentificada nos momentos em que se toca ou se ouve uma criação.

Como apontado por Tatit (2002), no âmbito da canção as qualidades do código sonoro constituem elementos importantes para a geração de sentidos, na medida em que, através da enunciação, a palavra cantada se situa entre a coloquialidade da fala e a distinção do canto, potencializada pelos movimentos melódicos. Santaella (2001) também aponta para relações similares entre o som e a palavra ao indicar que, em especial no campo da poesia, o código verbal pode se aproximar da experiência qualitativa típica da matriz sonora.

Já Jakobson, para quem a função poética é marcada pelo “enfoque da mensagem por ela própria” (Jakobson, 1979, p. 127-128), destaca o papel do ritmo na constituição

da linguagem da poesia, influenciando a organização dos eixos da seleção e da combinação nos textos. Em um processo de modelização do código verbal pela música, a marcação rítmica dos fonemas permite constituir relações de continuidade através dos tempos fortes e fracos na pronúncia das palavras, de modo que se “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação” (Jakobson apud Nakagawa, 2022, p. 140), criando configurações espaciais na linearidade do tempo normalmente atribuída à linguagem verbal (Nakagawa, 2022, p. 140).

Considerações finais

As diversas linguagens que compõem as culturas humanas formam espaços dinâmicos de transformação constante através dos processos de semiose. A semiodiversidade (Machado, 1999) se torna, assim, uma das principais características do espaço semiótico, trafegando no ir e vir incessante entre semiosferas, que se subdividem e interagem através dos textos culturais.

Cada linguagem, por sua vez, dispõe de arranjos e códigos próprios, responsáveis por sua identificação enquanto um modelo individual. Neste trabalho, buscamos investigar as particularidades de um desses modelos, a linguagem da canção popular. Principalmente, voltamos nossa atenção às relações estabelecidas entre código verbal e sonoro, linguagem poética e musical, na tentativa de vislumbrar rearranjos e recombinações que possibilitam não só a modelização, mas também a ocorrência de processos tradutórios entre esses sistemas.

Referências

- AMÉRICO, E. **Alguns Aspectos da Semiótica da Cultura de Iúri Lotman**. Tese de Doutorado (Pós-graduação em Literatura e Cultura Russa). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- IVÁNOV, V *et al.* Teses para uma análise semiótica da cultura (uma aplicação aos textos eslavos). In: **Escola de semiótica**. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê, 2003.
- JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1979.
- LOTMAN, I. **Estética e semiótica do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- LOTMAN, I. **La semiosfera I**. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

LOTMAN, I. **La semiosfera II**. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

MED, B. **Teoria da Música**. Brasília: MusiMed Edições Musicais, 1996.

MACHADO, I. **Escola de Semiótica**. A experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê, 2003.

MOLINA, S. Canção popular, música e poesia: períodos, categorias e níveis de articulação composicional. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 111, p. 79–88, 2016.

NAKAGAWA, F. O cinema como um sistema modelizante secundário (el cine como um sistema modelizante secundário). **Revista DeSignis**, HORS SERIE 02, Barcelona, v. 32, p. 133-143, 2022.

NAKAGAWA, R.; NAKAGAWA, F. As culturas binárias e ternárias: da intolerância à tradução semiótica. **Estudos Semióticos**, 18(3), 201 217, 2022.

NAKAGAWA, R.; NAKAGAWA, F. A urbe articulada pela lógica periférica da semiosfera: análise do Centro Social Autogestionado La Tabacalera, na cidade de Madri. **Políticas Culturais em Revista**, v. 13, n. 2, p. 165-192, jul./dez 2020.

NAKAGAWA, R. A concepção semiótica da retórica e a formação do tropo religioso. **Estudos de Religião**, v. 29, n. 1, p. 35-53, jan-jun 2015.

NAKAGAWA, R. Lotman e o procedimento modelizador: a formulação sobre “invariante intelectual” da cultura. **Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso**, 14(4), Port. 121–140 / Eng. 117, 2019.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**. Sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCOTT, G. **Universo Percussivo Baiano de Letieres Leite** – Educação Musical Afro-Brasileira: possibilidades e movimentos. Trabalho de Conclusão Final (Programa de Pós-graduação Profissional em Música). Salvador, 2019.

TATIT, L. Elementos para a Análise da Canção Popular. **Cadernos de Semiótica Aplicada**. Universidade Estadual Paulista. v. 1. n. 2 p.7-24. 2003.

TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TATIT, L. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. Uma outra história das músicas. São Paulo: Schwarcz, 1999.