opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

O Campo Sistêmico da Canção

Gil Nuno Vaz

Resumo
A Canção é geralmente tratada como um modo de expressão artística resultante da conjugação de dois elementos, usualmente referidos como "música e letra". As definições de Canção, entretanto, incluem vários outros elementos, o que deixa dúvidas sobre essa redução bidimensional.

Enquanto o par "música e letra" pode ser considerado razoável na abordagem do processo criativo da Canção, já não parece suficiente para dar conta da complexidade do processo semiósico da Canção, quando a percepção desse objeto como um todo, e não apenas dos dois elementos referidos, exerce papel determinante na geração de significações.

Emerge daí uma lacuna teórica sobre a natureza da Canção. Procurando contribuir para preencher tal vazio conceptual, este estudo tem por objetivo apresentar os conceitos e princípios que norteiam a formulação de um modelo ontológico para a delimitação do objeto Canção. Ressalta-se que o objeto Canção aqui investigado corresponde à tradição da chamada música ocidental. Outra ressalva necessária é de que se usa o conceito genérico, e não o conceito específico, restrito, de Canção.[72]

Trata-se de uma introdução, em linhas gerais, ao modelo de representação que o autor vem elaborando, e busca mais oferecer uma visão de conjunto do que a discussão tópica dos elementos que o formam. Utilizando para esse fim a Teoria Geral de Sistemas, o ensaio delineia a Canção como um campo sistêmico, cujas dimensões são determinadas pela configuração de seus componentes, ambiente e estrutura. Incorpora ainda princípios filosóficos da teoria semiótica formulada por Charles Sanders Peirce.

Introdução

Uma das mais marcantes características da produção cultural contemporânea é o questionamento dos padrões estéticos correntes em todas as modalidades de expressão artística. Isso tem provocado uma ampliação gradativa dos conceitos de arte e de objeto artístico, dando origem a novos valores e referências. A música, por exemplo, vem repensando o seu discurso através da valorização e exploração do objeto sonoro.

Algumas modalidades de expressão artística, entretanto, permanecem menos

[72] Os conceitos genérico e específico de Canção, bem como as confusões resultantes do emprego indistinto de ambos, podem ser exemplificados pela seguinte definição: " Canção.. no seu sentido específico - e verdadeiro - é um texto poético estruturado em estrofes, cada uma das quais apresenta o mesmo número de versos e a mesma métrica (ou igual ritmo e número de sílabas) de maneira que todas as estrofes possam ser cantadas segundo determinada melodia." (Stephan 1968: 35). Apesar da taxativa afirmação ("sentido verdadeiro"), o autor prossegue a definição admitindo outras duas amplitudes para o conceito. Admite uma acepção genérica, em que Canção é "***todo texto*** que se presta a ser cantado", e outra mais restrita, em que Canção "é ***todo texto***

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

permeáveis a esse processo geral de revisão. Uma delas é a Canção, que no senso comum é entendida como a reunião de texto e música em uma forma simples. Tal viés é refletido em muitas análises semióticas da Canção, várias delas tomando preponderantemente o texto como gerador de significações.

Este estudo, porém, levanta a suspeita de que o **objeto Canção** não se esgota na ação dos dois fatores acima, embora possam eles ser considerados os mais evidentes na formação dessa modalidade artística. O que leva a tal questionamento é a constatação de que, suprimindo-se a letra de uma canção, esta continua a exercer grande força expressiva, e sendo sentida como uma Canção. Tal constatação tem conduzido a investigação científica para outros elementos, como a voz, o corpo, os meios de comunicação.

Música e letra destacam-se talvez pela importância que apresentam no processo de criação artística, onde os esforços são canalizados para a invenção de ambas, ou de uma como complemento da outra. Dentro do processo semiósico, entretanto, tendem a dividir espaço com outros fatores.

Este estudo pergunta então quais seriam esses outros elementos a considerar. Um levantamento de conceitos emitidos por músicos, musicólogos, teóricos e especialistas permite reunir os elementos mais freqüentes nas definições,[73] a saber:

---

poético cantado". Ora, se existe uma definição verdadeira e, portanto, as outras são falsas, para que então citá-las, se nem sequer foram refutadas?

[73] Assim como Molino (1975: 133), diante de um universo praticamente inumerável de definições, selecionou uma pequena amostra que considerou significativa para seu propósito (três definições clássicas de música, segundo Petit Robert, Matras e P. Bourgeois, correspondendo às dimensões neutra, poiética e estésica do fato musical), o mesmo procedimento é adotado aqui, ressalvando-se que a solução ideal, numa busca mais aprofundada, seria captar, na observação minuciosa dos fatos, alguns dados que pudessem apontar para um modelo adequado ao objeto "Canção". Entretanto, dadas a extrema variedade e a avassaladora quantidade de canções, seria praticamente inviável uma coleta significativa dos fatos culturais aos quais se associa a palavra "Canção". Assim, para examinarmos o objeto de estudo, concentramo-nos em comentários, conceitos e definições emitidos por musicólogos, músicos, poetas, críticos, literatos e outros. Partimos, portanto, de uma base do conhecimento científico sobre o objeto. Uma relação parcial de autores consultados cataloga os nomes de Mário de Andrade, Giulio Bas. Aaron Copland, James Galway, Gilberto Gil, André Hodeir, Arthur Jacobs, Robert Jourdain, Carlos Lyra, Vasco Mariz, Massaud Moisés, Kurt Pahlen, Pedro Sinzig, Rudolf Stephan, Caetano Veloso, além de verbetes nos dicionários Ferreira (Aurélio), Grove, Oxford, Zahar, Enciclopédia Britânica e outros. A seqüência em que os elementos componentes da Canção estão relacionados

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

- o canto
- de um texto poético
- geralmente acompanhado por instrumento
- dentro de uma determinada forma musical
- de duração breve
- com certa interação entre música e poesia
- relacionado com diversos contextos, como dança, trabalho, acalanto, reza
- de âmbito erudito ou popular

Não basta, entretanto, catalogar elementos componentes da Canção. É preciso entender como funcionam para constituir a Canção. Se, por um lado, a ausência de letra não elimina ou dificulta necessariamente a percepção da Canção, por outro lado há uma ação conjunta evidenciando que a Canção não é apenas a somatória desses elementos, mas que o seu resultado expressivo depende da atuação conjugada de vários elementos, ainda que alguns possam faltar. Ou seja, a Canção funciona como um todo, articulando e integrando os seus diversos componentes.

É justamente esse aspecto de totalidade que se toma como ponto de partida, e constitui o tema da Seção 1, "Pressupostos Básicos: o conceito de Campo Sistêmico", onde é adotada, para a investigação semiótica do objeto Canção, entre as teorias do "todo", a concepção sistêmica, principalmente através dos escritos de Mario Bunge, complementada pelas idéias do Prof. Jorge de Albuquerque Vieira, que incorpora àquela concepção o conceito peirceano de sinequismo. Ressalta-se que o objeto Canção aqui investigado corresponde à tradição da chamada música ocidental.

---

não corresponde a qualquer grau de importância ou diferenciação. Não são indicadores de freqüência de citações nem da posição que ocupam nas formulações. Como resultado do levantamento de tantas abordagens sobre a Canção, ficou patente que, quando se tenta passar do conhecimento tácito ao conhecimento científico desse objeto, conforme cristalizado seja em definições técnicas e especializadas como em definições genéricas, defrontamo-nos com uma grande imprecisão conceitual..

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

A Seção 2, "A Emergência da Canção: uma propriedade sistêmica fundamental". apresenta os conceitos principais da Teoria Geral de Sistemas, discorrendo sobre as condições prováveis que circunstanciaram a emergência da Canção como um campo sistêmico.

A Seção 3, "A Evolução e Permanência do Campo Sistêmico da Canção", aborda os mecanismos de integração e coordenação (coesão e coerência) através dos quais o campo sistêmico da Canção evolui e permanece ativo, numa relação constante entre forças centrífugas e centrípetas do sistema.

A Seção 4, "A Composição Sistêmica da Canção", descreve os três elementos constitutivos de um sistema: Componentes (ou corpo), Ambiente e Estrutura. Relaciona a composição desses elementos na constituição da Canção.

A Seção 5, "Duas Palavras a Propósito das Canções sem Palavras", analisa as relações internas e externas do sistema Canção a partir de dois parâmetros: a Relevância de um elemento para a caracterização da Canção, e a sua Intensidade de manifestação, isto é, a importância de seu desempenho específico nessa caracterização.

A Seção 6, "Delimitação do Campo Sistêmico da Canção", propõe um modelo básico de avaliação da elasticidade do campo sistêmico da Canção, através das variações dos dois parâmetros especificados na seção anterior.

A Seção 7, "Uma Escuta de Duas Canções", completa a abordagem procurando ilustrar o modelo através de comparações entre uma canção do Século I e outra do Século XX.

As "Considerações Finais" extraem algumas reflexões desse processo de investigação. Entre elas, aponta para a confirmação da hipótese levantada no início, de que o processo de semiose da Canção não se esgota na relação entre música e letra. Deixa ainda em aberto uma possibilidade de que a Canção detenha um papel fundamental na geração de significados produzidos pela Música, pela Poesia e pela Dança.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

1. Pressupostos básicos e o conceito de Campo Sistêmico.

Este estudo toma como ponto de partida o pressuposto básico de que a realidade é sistêmica, conforme conceitos básicos encontrados em Bunge (1979:3-16; 245-249). O autor divide os sistemas em dois tipos: os sistemas concretos (realidade física: as "coisas" como uma planta, uma rocha) e os sistemas conceituais (realidade mental: as "idéias", como uma teoria, por exemplo).

Do ponto de vista da realidade cotidiana e do uso comum, a palavra "coisa" parece estar mais associada a corpos materiais, objetos físicos e concretos. Uma observação mais atenta do emprego dessa palavra mostra, entretanto, um espectro referencial bastante amplo, muitas vezes ligado à raiz latina da palavra (cousa / causa). O dicionário apresenta como primeira acepção "aquilo que existe ou pode existir: todas as coisas do Universo", incluindo ainda "objeto inanimado", "realidade, fato", "acontecimento, ocorrência, caso" (Ferreira 1975: 344).

É assim que "coisas são tanto uma mesa, uma pedra, um galho, uma núvem, um pedaço de céu, uma estrela, uma pessoa etc., quanto a alegria, a tristeza, a melancolia, o amor (...) ... a coisa é uma unidade real entre um estrato inteligível e um estrato empírico, ambos, por isso mesmo, co-relatos e co-presentes em todos os seres" (Brandão 1968: 81). Dentro desse universo de exemplos, podemos dizer que a canção (uma determinada composição) que eu ouço agora, a canção que você ouviu ontem, ou uma canção sobre a qual pensamos, mesmo sem ouvi-la, todas elas são "coisas". E a Canção, enquanto conceito que engloba todas aquelas canções em uma mesma área de referência, também é uma "coisa".

Tal amplitude traz dificuldades referenciais na aplicação do conceito às áreas científicas. Para evitar problemas dessa natureza, Bunge considera a palavra "sistema" mais adequada, ou filosoficamente mais neutra, do que "coisa", pois "podemos dizer que um campo de forças é um sistema, mas já é mais difícil considerá-lo uma coisa." (Vieira 1994: 19).

É nesse sentido que se utiliza aqui a expressão "campo sistêmico" como referência à

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Canção. Sendo esta um conjunto de sons que transcendem à existência físico-acústica, parece mais apropriado denominar a Canção como um campo de forças determinado pelas relações e interações surgidas a partir dos sons. Não se trata de um campo sistêmico híbrido ou misto, constituído por sistemas concretos e conceituais. Para evitar possíveis equívocos nesse sentido, invoca-se aqui a hipótese ontológica utilizada em Vieira (1994:11), que amplia a concepção sistêmica anterior pela assunção de que a realidade apresenta continuidade entre matéria e mente, a partir da noção de sinequismo utilizada por Peirce.

Assim, o "Universo da mente coincide com o Universo da matéria... no sentido da matéria existir como uma forma mental de tipo especial", conforme Vieira (1994: 112) citando Santaella (1992: 46). Expandindo esse raciocínio, Santaella (1992: 77), por sua vez citando Fisch (1983: 58-59), considera a hipótese de que "ações diádicas ou mecânicas exclusivamente e as ações triádicas ou significação exclusivamente são limites ideais dos quais as ações podem se aproximar tão intimamente a ponto de sermos encorajados a abstrair uma da outra e considerá-las separadamente."

A Figura 1 procura ilustrar em diagrama esse conceito. Quando o aspecto material prepondera, a ação semiósica é basicamente diádica (segundidade). No extremo oposto, quando a ação mental prepondera, a ação semiósica é basicamente triádica (terceiridade).

Tal hipótese é fundamental para a proposta da Canção enquanto campo sistêmico, uma vez que nos estaremos debruçando sobre a matéria sonora numa escala que vai "do embate entre *pensamento contido nos sons* e pensamento humano que se manifesta em forma de sons". (Ferraz, 1998a)

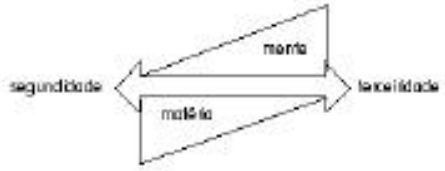


Figura 1

Uma representação da continuidade entre matéria e mente

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

2. A Emergência da Canção: uma propriedade sistêmica fundamental.

De acordo com a concepção sistêmica de mundo, este é constituído por sistemas dentro de sistemas, cada um sendo composto por outros sistemas (seus subsistemas, ou partes) e por sua vez funcionando como subsistema de algum sistema (seu supersistema, ou ambiente). As partes interagem entre si e com o ambiente no qual o sistema está inserido, formando uma totalidade integrada. O conceito fundamental do pensamento sistêmico é portanto o relacionamento de conexões, ou seja, o que cada coisa faz para as outras. Importa não tanto a "coisa" mas os seus relacionamentos, os padrões e, então, o todo.[74]

Entre os fatores que caracterizam um determinado agregado de partes como um sistema está, pelo menos, uma propriedade sistêmica, um atributo próprio do sistema que surge das relações de organização das partes. Nenhuma destas isoladamente possui tal propriedade, apenas a partilham enquanto partes do sistema, funcionando articuladamente para uma finalidade maior, exclusiva do sistema.

O papel desempenhado por essa propriedade exclusiva do sistema tem a ver com a função que justifica um sistema, com aquilo que o sistema faz de próprio e de diferencial, em relação a outros sistemas do mesmo supersistema ao qual pertence. Trata-se de identificar a característica do sistema que está ligada à sua origem enquanto sistema, ligada às circunstâncias que possibilitaram a emergência desse sistema no universo.

A montagem, ou congregação de partes, parece ser o processo através do qual são originados todos os sistemas do universo. Tal montagem não implica em que as partes congregadas percam totalmente a sua individualidade, mas sim que elas provoquem o aparecimento de alguma coisa com propriedades emergentes próprias.

Essa coisa nova, o sistema emergente, ocorre portanto a partir de mudanças em sistemas existentes e, como todo processo de montagem de partes, perde algumas

[74] O que importa é a relação e não os componentes: Uma porta não usada é uma parede. (The Primer Project, grupo especial de integração da Sociedade Internacional para as Ciências Sistêmicas, no Primeiro Seminário Eletrônico Internacional sobre Totalidade: http://www.newciv.org/ISSS_Primer/asem10tm.htm) E Bunge (1979: 35) afirma que "o que quer que seja um sistema é também um todo, mas não reciprocamente: um agregado de componentes independentes é um todo mas não um todo unitário e integrado (Compare um ser vivo com suas cinzas).

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

propriedades que as partes detinham no sistema precursor, mas em contrapartida desenvolve uma ou algumas propriedades não existentes anteriormente (Bunge 1979: 28-30).

A emergência de um novo modo de expressão também obedece ao mesmo processo. Ocorre pelo desenvolvimento de uma propriedade que é partilhada por alguns elementos e que, não pertencendo a nenhum deles isoladamente, representa o diferencial desse sistema em relação a outros sistemas.

A forma Sonata pode ser invocada aqui como ilustração. Sua emergência na história da música resulta de uma evolução da técnica e da linguagem musicais, que no Barroco começam a fixar um sistema temperado de afinação das notas.

Bach é um dos nomes expressivos dessa passagem, principalmente com a criação das peças que formam "O Cravo Bem Temperado". O compositor, entretanto, está ligado à tradição contrapontística e não chega a realizar as potencialidades do novo sistema. O sentido de perspectiva liberado pela tonalidade só vem a ser concretizado com o pensamento musical clássico, que tem na forma Sonata o seu modo principal de expressão, dentro da lógica de exposição, desenvolvimento e reexposição de motivos. Esta é sem dúvida a principal causa da emergência da Sonata: a necessidade de um modelo que servisse de catalisador do novo pensamento.

Poderia ser a única causa, e já seria o suficiente. Muitas vezes, entretanto, um sistema emerge para permitir o desenvolvimento de várias realizações potenciais. O pensamento clássico, e consequentemente a forma sonata, operam uma mudança radical no tratamento do material sonoro. A linearidade dos parâmetros quantitativos (intervalo, duração) que caracterizam "o cânon, a imitação, o stretto, a inversão, a variação melódica, as diversas mutações intervalares etc", todos encontrados na fuga, representa o domínio do horizontal (melódico) sobre o vertical (harmônico) que existe no Renascimento e no Barroco. No período Clássico, são as "características qualitativas (acentos, desenho, dinâmica, rítmo, morfologia, contorno, conteúdo expressivo etc.)" que conferem importância ao discurso musical, destacando a "articulação dos eventos", utilizando os procedimentos de controle da dimensão vertical. "A sonata é então conseqüência direta, vindo equilibrar notavelmente as tensões resultantes da bipolaridade temática e harmônica".

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

(Dalbavie 1991 :304).

Assim, antes de averiguar as partes que compõem a Canção, é conveniente identificar a sua propriedade característica, enquanto sistema, aquilo que constitui o seu diferencial próprio em relação a outras modalidades artísticas do universo cultural. Esse diferencial pode ser encontrado a partir de uma reflexão sobre as condições que determinaram a emergência da Canção.

Os modos básicos de manifestação necessários para alguém se expressar através da Canção estão todos concentrados no corpo humano, havendo portanto uma dependência mínima em relação a outros componentes do ambiente. Mesmo sendo realizada com o concurso de muitos instrumentos, a Canção não requer, em essência, nada além da sonoridade que o corpo pode proporcionar diretamente (canto, fala, sons de palmas, estalos de dedos e percussão corporal), sem manipulação de materiais externos.

A canção de berço, o acalanto, é o exemplo mais adequado para ilustrar essa propriedade. Sendo um "tipo poético de extensão universal" é "cantada pela mãe... (e) destina-se a ser escutada pelo bebê" (Zumthor 1997: 94). A canção é realizada em sua plenitude apenas pela voz da mãe, produzindo sons com um certo modo de emissão (canto) e intenção (fala) e usando os braços (movimento) para imprimir um balanço ao corpo da criança, embalando-a até adormecer. A contenção desses modos em um campo expressivo mínimo, representado pela Canção, serve à repetição contínua, e quase que hipnótica, de uma forma simples e curta que induz ao estado de sonolência.

A conjugação de canto, fala e movimento nas canções primitivas pode ser explicada através de estudos que apontam, como uma das mais importantes distinções na história da produção cultural, o nível de dependência de cada manifestação artística em relação aos meios materiais de produção. Existem assim as modalidades que dependem básica ou inteiramente de materiais e objetos que são usados, manipulados e transformados pelo homem, e aquelas que dependem básica ou inteiramente de recursos inatos, inerentes ao homem.

Na primeira categoria estão a pintura e a escultura, para cuja realização há necessidade de tinta, pincel, tela, pedra, talhadeira. Na segunda categoria encontram-se, principalmente, as artes centradas no canto, na fala e no movimento corporal, fatores que

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

são a essência, respectivamente, da música, da poesia e da dança. (Williams 1992: 88-89).

É portanto altamente provável que o homem primitivo, para se expressar, dispondo fundamentalmente dos recursos imediatos do corpo, tenha reunido intuitivamente esses três fatores numa única manifestação, subordinando-os a padrões rítmicos simples que possibilitassem um desenvolvimento conjunto.

Mário de Andrade (1967: 20) corrobora essa suposição ao afirmar que a "expansividade impulsiva e instintiva do movimento sonoro" tem origem em "determinação intrinsecamente inconsciente, derivada apenas das exigências e leis fisiológicas... É o corpo que se bota a cantar e se expande em voz. Numa voz qualquer, puro movimento vital."

Afinal, é a partir do movimento corporal, de sua pulsação como núcleo gerador da ação, que a criança chora ao nascer, daí vindo a voz, de uma necessidade visceral de expressão. E a voz se divide em dois tipos básicos de manifestação: o Canto, emissão de sons com fins encantatórios, estéticos ou expressivos, e a Fala, articulação de sons com a intenção de comunicar significados com alguma dose de precisão referencial. Ao denominarem "pés" as unidades métricas de seus versos e cantos, os gregos apontam, desde a antigüidade, para o Movimento como origem comum de Canto e Fala. Na conjugação desses três elementos parece estar a forma ancestral da Canção.

Em resumo:

Considera-se altamente provável que a Canção tenha emergido historicamente como resultado da necessidade de conjugar toda a potencialidade expressiva do corpo, de modo o mais autônomo possível (restringindo-se ao corpo humano e abrangendo o canto, a fala e o movimento), em um campo expressivo mínimo, voltados todos para uma função específica.

3. A Evolução e Permanência do Campo Sistêmico da Canção.

A emergência de um sistema, contudo, implica certa dinâmica evolutiva, da qual vai depender a sua maior ou menor permanência no ambiente. Se nasce, deve crescer (desenvolver-se) buscando forças nas relações que o sustentam internamente, e nas trocas

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

com o ambiente, para evitar perda de função e, consequentemente, o desaparecimento.[75]

A dinâmica é comandada, portanto, pelo grau de integração das partes, que por sua vez "depende das conexões ou relações entre os componentes do sistema face às ações desintegradoras do ambiente. Se as relações internas são positivas e fortes, exercendo atração, o grau de integração é alto; se são negativas e fracas, provocando repulsão, não há qualquer integração sistêmica. Finalmente, se algumas relações são positivas enquanto outras são negativas, o grau de integração depende em quais delas estão prevalecendo. (...)

O grau de integração ou coesão de um sistema depende do seu tamanho ou número de componentes bem como da natureza dos últimos. (...) Para cada tipo de sistema há um tamanho ótimo, isto é, um número de componentes que maximiza o grau de integração (coesão) do sistema num dado ambiente. Esse número é chamado o tamanho crítico. Uma conseqüência imediata dessa assunção é que, para todo tipo de sistema, há (a) um tamanho limiar, isto é, um número de componentes abaixo do qual o agregado não forma um sistema, e (b) um tamanho máximo, isto é, um número acima do qual o sistema quebra, desfaz-se (...)

Finalmente, um outro conceito relevante para o de sistematicidade é a noção de coordenação, que deve ser distinguida de integração. Se a integração entre as partes falha o sistema sofre colapso estrutural. Por outro lado, coordenação diz respeito à relação entre ou componentes ou funções que resultam em manutenção funcional. Se a coordenação falha, o sistema sofre colapso funcional. (...) A coordenação sistêmica é dada pela participação de um ou mais elementos tanto como componente do sistema como na sua estrutura." (Bunge 1979: 35-38). Estes dois últimos elementos (componentes e estrutura) serão abordados na Seção 4 (A Composição Sistêmica da Canção).

A propriedade sistêmica fundamental da Canção, isto é, a conjugação máxima de modos de manifestação, com máxima autonomia, em um campo expressivo mínimo, será

[75] O sistema musical é um sistema dinâmico, evolutivo, que vem sofrendo transformações ao longo do tempo. Nessa evolução, alguns sub-sistemas foram importantes em determinado período e, servindo de ponte para novos desenvolvimentos da linguagem musical, apresentam relevância histórica. É o caso da fuga, por exemplo, como sofisticação do processo imitativo. Outros sub-sistemas permanecem influenciando e, em muitos casos, dominando a realidade atual do sistema. Este é o caso, por exemplo, do sistema tonal na música popular de massa. Há ainda aqueles que, despontando em determinado período, restringiram-se à sua época, como o Concerto Grosso, característico do período barroco. Nesse sentido, a Canção parece ser o sub-sistema musical (tomada apenas este aspecto da sua composição) de maior longevidade.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

analisada agora quanto à questão da estabilidade sistêmica, tendo em vista os aspectos de integração e coordenação.[76]

Coordenação Sistêmica:
a *conectividade externa (funcionalidade) como validação da origem do campo sistêmico*.

O aspecto da funcionalidade na Canção está historicamente vinculado, sempre estreitamente, às necessidades de um grupo ou aos usos e costumes sociais, podendo ser caracterizado por uma classificação de Paul Zumthor, na qual ele estabelece os conceitos de "força" e "ordenação" ao abordar as formas poéticas, equiparando o sentido da palavra "forma" à noção de "força" (Zumthor 1997: 81).

Embora tenha a poesia oral como objeto de investigação, a classificação pode ser extrapolada para o âmbito sistêmico da Canção, tendo em vista a potencial associação do conceito de "força" com o de "coordenação sistêmica" (assim como o de "ordenação" com o de "integração sistêmica").

A formulação proposta por Zumthor (1997: 81-103) envolve um tríplice espectro de utilidade, a saber:

Causalidade instrumental - é caracterizada pela estreita ligação entre o canto e "a qualidade do intermediário humano, executando a performance" (Zumthor 1997: 88).

Como exemplos de causalidade instrumental, o autor cita o uso de determinadas canções vinculadas à idade das pessoas ou a uma faixa etária, ao sexo e a grupos profissionais e operários.

Em outras palavras, trata-se dos cantos de trabalho, dos cantos e jogos infantis, das canções de homem ou de mulher, sem esquecer das cânticos em rezas e, máxima expressão de causalidade instrumental, o acalanto. Em geral, segundo Zumthor, o princípio que norteia este tipo de coordenação está inscrito na própria língua, não como algo para ser entendido, mas antes uma estrutura social, que resulta mais numa escuta corporal de

[76] Os termos "integração" e "coordenação" usados por Bunge (1979: 35-39) podem ser associados, respectivamente, aos conceitos de "coesão" e "coerência" utilizados por Vieira (1004: 48-49), e que estão ligados aos aspectos sintáticos e semânticos de um sistema, respectivamente.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

sonoridades do que de sentido.

Finalidade imediata e explícita - é caracterizada pela valorização que uma comunidade empresta a um tipo de canção, cuja continuidade está ligada à "vontade de preservação do grupo social" (Zumthor 1997: 96).

A determinação comunitária ou grupal, por sua vez, está vinculada à consciência da necessidade de conservação das raízes culturais, como princípio formador e unificador básico, tanto de uma confraria como de uma nação: são os cantos folclóricos ligados a contextos que praticamente já caíram em desuso, cantos de época, como o Natal e outros. Funciona também como foco de identidade de um grupo, e os "sucessos" (hits) musicais cumprem tal papel junto à juventude.

Finalidade modelada sob as circunstâncias - é caracterizada pela "evocação mais ou menos estilizada, de circunstâncias da existência pessoal", seja com o propósito de "magnificar, de deplorá-las ou de temê-las", como as "canções de copo, canções exaltando a emoção que inspira uma paisagem, fazendo apelo ao amor ou conjurando a morte", e envolve ainda "circunstâncias coletivas, abarcando tudo o que a atualidade de um grupo social realiza de algum modo", casos que são exemplificados por "acontecimentos afetando o conjunto de uma comunidade, catástrofe natural, guerra" (Zumthor 1997: 100-101).

Uma canção que cumpre esse tipo de finalidade não está enraizada no fato cultural a que se refere, mas o evoca, provoca a sua lembrança.

Percebe-se, na seqüência das funcionalidades acima relacionadas, uma gradação que parte da Canção vinculada diretamente ao corpo humano, como é o acalanto e também a canção que acompanha o esforço e o ritmo de um trabalho, e desenvolve-se em um movimento que se distancia desse núcleo. A segunda funcionalidade já diz respeito ao grupo social, ou seja, um conjunto de pessoas agregadas geograficamente ou por interesses profissionais e corporativas. A terceira funcionalidade apenas remete à memória de fatos passados, intensificando a lembrança. Diz respeito, em última instância, aos desejos, às expectativas, aos sentimentos e emoções.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Integração Sistêmica:
a conectividade interna como função de permanência do campo sistêmico.

A propriedade sistêmica básica da Canção, que reúne com a máxima autonomia três modos de manifestação em um campo expressivo mínimo, implica uma integração muito forte desse modos básicos, numa escala que tende a uma quase impossibilidade de dissociá-los.

A característica é que o efeito produzido pela conjugação dos componentes da Canção distingue-se e não se confunde com o efeito de cada um dos componentes, isoladamente. Existem casos em que a interação entre dois dos componentes é mais realçada, o que acontece com maior evidência entre canto e fala, como se depreende de algumas declarações:

"*Letra e música são dois elementos distintos mas igualmente importantes dentro da canção. E esta é um todo, com características próprias e, portanto, distinta de cada um dos elementos que a compõem. A má realização de um dos elementos resulta em prejuízo do todo*." (Carlinhos Lyra, in Werneck 1972: 682)

"*...a maioria das letras de nosso cancioneiro popular não resiste enquanto poesia se dissociadas da música. "Linda Flor", de Henrique Vogeler, Luís Peixoto e Marques Porto, é um bom exemplo, acho uma maravilha com a Elizeth. Mas, se eu não conhecesse a música e alguém me mostrasse aquela letra como poesia - "Ai yô yô, eu nasci para sofrer"-, juro que não haveria meios de conter o acesso de fúria. De qualquer forma, nos discos essas letras frágeis vêm sempre acompanhadas da melodia e o conjunto é impecável*." (Rienzi 1982).

Se de um lado a Canção busca, no processo evolutivo, intensificar a conectividade entre seus elementos, para garantir sua continuidade sistêmica (força centrífuga), ocorre de outro lado uma ação desintegradora (força centrípeta) de cada modo de manifestação em

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

busca de seu campo expressivo próprio. O campo sistêmico da Canção resulta, assim, da interação entre forças primitivas (canto, fala, movimento) que atraem os elementos para o contexto mínimo, e forças derivadas (música, poesia, dança) que levam os elementos para o tamanho máximo da Canção.

Hoje falamos de diversos tipos de Canção, uma inumerável multiplicidade de formas, estilos, variações regionais, canção popular, canção erudita. Enfim, o emaranhado que dificulta uma conceituação precisa de Canção. Pois é justamente da progressiva elaboração de cada um daqueles três elementos - Canto, Fala, Movimento - que tais mudanças vêm ocorrendo. Desde o momento inaugural da Canção, tem acontecido uma expansão dos recursos do Canto, da Fala e do Movimento. Como resultado desse processo, estes foram aos poucos conquistando autonomia expressiva, até se constituirem respectivamente nas modalidades artísticas da Música, da Poesia e da Dança.

Camêu (1977: 169) afirma que "a música indígena está virtualmente incluída em todas as cerimônias relacionadas com a vida tribal, representada no trinômio palavra, música e movimento, isto é, dança. Mas já há exceções: em tribo situada no Alto Rio Negro há danças cerimoniais não acompanhadas de cantos... Sob esse aspecto seria preciso observar se aí já estava um começo do processo de desligamento dos elementos formadores da música."

Tal abordagem encontra apoio nas próprias denominações com que são conhecidos os diversos tipos de Canção. Uma observação atenta dessa multiplicidade de termos permite notar que eles formam três grandes grupos.

Primeiro, temos as denominações alusivas à ordenação do material sonoro que entendemos como Música. Entre as expressões que o caracterizam estão, por exemplo, Canção Monódica, Canção Polifônica e Canção Sinfônica.

Um segundo grupo é tipificado principalmente em função da Poesia. Suas denominações denunciam a referência dominante da fala, do significado linguístico e, dentro deste, da função poética. Quando falamos de Cantigas de Amigo ou de Hinos, estamos falando de tipos de temas ou assuntos: o amor e a amizade, a religião e os valores morais. Quando falamos de cantigas paralelísticas, a referência desloca-se para a construção dos versos, a ordem e a concatenação de rimas.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Finalmente, um terceiro conjunto de canções apresenta nomes que revelam estreita ligação com a Dança. Suas denominações estão primordialmente vinculadas ao movimento. O termo Balada, por exemplo, tem origem na expressão "cantiga para bailar". As canções populares de massa do Século XX são majoritariamente de origem dançante: o Samba, o Tango argentino, o *Fox-Trot* norte-americano.

Não vamos ignorar, evidentemente, as denominações que se reportam à estreita ligação ancestral entre Música, Poesia e Dança. Apesar da crescente independência dessas artes em relação à Canção, esta tem sido sempre revitalizada por composições que continuam congregando Canto, Fala e Movimento como um conjunto indissolúvel. Muitas canções dançantes da chamada música popular de massa combinam o apelo à dança com interação poético-musical. Também não podemos excluir tipos de canções que designam casos significativos de cruzamento entre música e poesia. O Rondó medieval e o Vilancico renascentista são alguns deles. Mas não invalidam a abordagem escolhida. Ao contrário, confirmam essa dinâmica em que Música, Poesia e Dança conquistam sua autonomia.

Muitas canções desenvolvem de tal modo as potencialidades próprias das linguagens da Música, da Poesia e da Dança, que muitas vezes ficamos em dúvida se estamos ou não diante de uma Canção. É o caso dos motetos renascentistas, da forma-lied instrumental ou do lied-sonata de Beethoven. Isso porque tais composições apresentam simultaneamente características próprias e modelares da Canção e outras características que extrapolam o campo artístico usualmente reconhecido como Canção.

Nem sempre - na verdade, quase nunca - isso acontece com igual intensidade nos aspectos musical, poético e dançante.

4. A Composição Sistêmica da Canção.

Após caracterizada a Canção como um sistema, através da identificação de sua propriedade exclusiva, cabe agora uma descrição do seu campo sistêmico, a especificação das partes que, ligadas entre si, constituem o todo, conforme reza a definição de sistema.

Bunge (1979: 4-5) estabelece que "um sistema pode ser descrito como tendo uma Composição definida, um Ambiente definido e uma Estrutura definida. A Composição de

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

um sistema é o conjunto de seus componentes; o Ambiente, o conjunto de itens com os quais está conectado; e a Estrutura as relações entre os seus componentes, bem como entre esses e o Ambiente. (...) O ambiente deve ser incluído na descrição do sistema porque o comportamento deste depende criticamente da natureza do seu meio."

A "definição de Ambiente de um sistema como um conjunto de todas as coisas ligadas com componentes do sistema deixa claro que é o Ambiente imediato, não o Ambiente total, isto é, o conjunto de todas as coisas que não são partes do sistema. Este ambiente imediato, ou meio, é a célula no caso de cromossomos, o resto do organismo no caso de um órgão, o ecossistema no caso de um organismo, o sistema solar no caso da biosfera, e assim por diante. Em outras palavras, o ambiente imediato de uma coisa é a composição de seu próximo supersistema (Bunge 1979: 9).

Ainda segundo Bunge (1979: 8), "um exaustivo conhecimento do sistema poderia abranger os seguintes itens: a- os componentes, o ambiente e a estrutura do sistema; b) a história do sistema; e c- as leis do sistema. Tal conhecimento completo é raras vezes alcançável, particularmente com referência a sistemas complexos. Mas para sermos capazes de falar de sistemas, deveríamos saber pelo menos sua Composição, seu Ambiente e sua Estrutura."

Para o propósito deste estudo, adota-se a recomendação ponderada do autor citado, ressaltando que os três elementos constitutivos de um sistema obedecem a uma hierarquia. Tem-se primeiro um conjunto de componentes (corpo sistêmico), depois o ambiente imediato e, então, as relações internas e externas do sistema.

Considerando a Canção como um sistema, podemos identificar:

a. **Corpo da Canção** (componentes) - uma combinação de sons em estado sígnico, isto é, considerada a sua capacidade semiósica (ação de gerar significações). Tem a ver com as implicações semióticas dos objetos sonoros, decorrentes de articulações e arranjos específicos (as diferentes linguagens que usam o som como portador ou suporte físico).

b. **Ambiente da Canção** - entendido sempre como "ambiente próximo", dentro das

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

esferas de gêneros sistêmicos,[77] o ambiente técnico da Canção é o conjunto da produção cultural com a qual a Canção mantém vínculos, ou seja, todas as modalidades artísticas com as quais pode ser relacionada: música, poesia, dança, literatura, mímica, teatro etc., envolvendo as técnicas e formas correspondentes Inclui ainda compositores, poetas, músicos instrumentistas e cantores, escritores, atores, dançarinos, bem como combinações instrumentais, equipamentos e outros objetos geradores de sons. O público, os meios de divulgação, veículos de comunicação e ambientes de exibição também fazem parte do ambiente.

c. **Estrutura da Canção** - relações entre os componentes da Canção (relações internas) e entre os componentes e o ambiente (relações externas). Entre as relações internas, podemos elencar Forma Musical (grau de conectividade estrutural da música), Forma Poética (grau de conectividade estrutural do texto), Interação Formal entre música e poesia, Duração Nuclear. Entre as relações externas, podem ser citadas Vocabilidade e Cantabilidade (ambas relacionadas à condição vocal de uma canção, envolvendo registro vocal e tessitura da peça); Duração Relativa (proporção entre a duração total da canção e a duração do seu núcleo formal), Discernibilidade Musical e Verbal (grau de dificuldade de percepção de planos sonoros e grau de dificuldade na inteligibilidade do texto), Função Instrumental (papel desempenhado pelos instrumentos na peça); Funcionalidade (vínculos de causalidade instrumental, finalidade imediata e explícita e finalidade modelada sob as circunstâncias).

[77] Bunge (1979: 246-247) considera a existência de cinco gêneros sistêmicos: físico, químico, biológico, social e técnico. Descarta um gênero psíquico, que em tese ficaria entre os sistemas biológico e social, assumindo que o mesmo pertenceria ao biológico, uma vez que sistemas psíquicos são sistemas biológicos com sistema nervoso altamente evoluído. Tal postura decorre de sua abordagem voltada exclusivamente para sistemas concretos. Considera ainda uma subdivisão dos gêneros em três esferas cada um: os níveis micro, meso e mega sistêmicos. O gênero técnico teria assim, por exemplo, um livro como nível microtécnico, as fazendas e fábricas como nível mesotécnico, e o sistema de produção e comercialização de madeira e papel como nível megatécnico. Tendo em vista o entendimento, adotado neste estudo, de que os sistemas partilham ações diádicas e triádicas, o sistema Canção envolve tanto agentes materiais como conceituais em seus três níveis: os sons em estado sígnico que compõem as canções como nível microtécnico; os instrumentos, músicos etc. bem como as formas musicais e verbais etc., ou seja, a produção artística, como nível mesotécnico; e a produção cultural em geral como nível megatécnico. No caso da Canção, o ambiente imediato é o nível mesotécnico.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

5. Duas Palavras a Propósito das Canções sem Palavras

Conforme afirmado anteriormente, uma canção pode continuar sendo reconhecida como tal ainda que se subtraia dela o texto. Existem canções que já eram assim reconhecidas antes de receberem letras, como aconteceu com "Carinhoso" (Pixinguinha - João de Barro), "Odeon" (Ernesto Nazareth - Vinicius de Moraes) e outras. E existem canções assim denominadas pelo autor, embora sem conter texto, como as **Canções Sem Palavras**, de Mendelssohn. Este ciclo questiona alguns elementos apontados nas definições, como "música para ser cantada com um texto poético", uma vez que as canções são apenas tocadas, ou aspectos da configuração básica ("o essencial é o entrosamento entre texto e música"), uma vez que não apresentam texto. Como explicar isso? A denominação de canções a essas obras é apenas figura de retórica ou licença poética?

A explicação está no conceito de elasticidade sistêmica, envolvendo a possibilidade de variações no perfil do tamanho sistêmico, de tal modo que, mesmo na ausência de um elemento importante, a percepção de Canção é mantida por um efeito de balanceamento, que resulta da configuração de outros elementos.

São importantes aqui os conceitos de **Relevância** e **Intensidade** (as "duas palavras" do título da seção), que ajudam a compreender o mecanismo que opera as condições básicas da percepção da Canção, e a delimitar esse campo sistêmico.

Relevância- é a importância do elemento sistêmico para a permanência do sistema, conforme o grau de comprometimento funcional e vital que a sua ausência pode causar para o sistema. Ou seja, quão imprescindível o elemento é para o sistema.

Para estabelecer níveis de Relevância, baseamo-nos na proposta de modelização antropossemiósica encontrada em Deely (1991: 536-537):

"... o sistema modelizante primário é o Umwelt,[78] diferente para cada espécie, nos

[78] **Umwelt** ("mundo à volta" ou "universo subjetivo"), conceito formulado por Jakob von Uexküll, pode ser definido como "o ambiente seletivamente reconstituído e organizado, de acordo com as necessidades e interesses específicos do organismo individual..." (Deely 1990: 80). Desta forma, "um "umwelt" particular é uma construção perspectivista imposta pela história evolutiva de um sistema vivo" diz Vieira (1994: 116-

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

modos determinados primeiramente pela constituição biológica de uma espécie (...) . Linguagem, o aspecto modelador específico da espécie humana, torna-se então um sistema modelizante subordinado ou secundário, o instrumento pelo qual, especificamente, através de marcas verbais, o ciclo funcional ... é transcendido... e divorciado das necessidades imediatas da interação biológica... tornando possível... o sistema pós-lingüístico (ou modelização terciária), o equivalente semiótico ao qual os antropólogos tem denominado simplesmente cultura - um sistema semiótico de natureza pós-lingüística mas pressupondo linguagem..."

Distinguimos assim três níveis básicos de Relevância:

a- Matricial - as relações que dizem respeito diretamente à integração de canto e fala com o movimento, como presentes simultaneamente em expressão corporal. Ex.: Vocabilidade e Cantabilidade, qualidades que uma melodia possui de ser cantável e apropriada à voz humana. Não são elementos característicos da Canção, mas da música cantada em geral. São básicos, porém. A sua ausência pode destruir o vínculo fundamental com o corpo.

b- Formal - as relações que dizem respeito à estruturação das linguagens básicas da Canção: a música e a poesia, ou, mais popularmente, o binômio "música e letra". Representam os elementos centrais (técnicos) da Canção.

c- Reticular - as relações que dizem respeito ao intercâmbio da canção com o ambiente em geral: a Funcionalidade, por exemplo, como já exemplificado anteriormente na classificação de Zumthor. As relações reticulares dizem respeito aos laços culturais dos elementos presentes na Canção, estabelecendo uma rede de relações à qual estão ligadas, entre outras, as questões de

117), complementando que "quanto mais complexo é o sistema vivo, mais complexo é o seu **umwelt**, no sentido de conter mais e mais signos coerentes com a realidade". O nosso conhecimento, e portanto os sistemas lingüísticos e culturais, é "uma dilatação de umwelt que, através da intersubjetividade, significa uma construção de espécie e não de indivíduos." (Vieira 1994: 117).

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

popularidade e uso.

Intensidade- nível de desempenho do elemento, que pode fortalecer ou enfraquecer o funcionamento do sistema. A Intensidade pode ser avaliada por faixas de atuação ou participação no contexto sistêmico.

No caso da Tessitura Vocal, por exemplo, podemos considerar que apresenta Intensidade Limiar (ou pendendo para tal) se a extensão do registro for inferior ou igual ao intervalo de Sexta maior; Intensidade Ótima se inferior ou igual ao intervalo de Nona maior; e Intensidade Máxima (ou pendendo para tal) se igual ou superior ao intervalo de Décima menor.

Para analisar a Intensidade da Discernibilidade Musical, por exemplo, podemos em princípio presumir que o canto monódico tem Intensidade Limiar; já um lied bem elaborado pode ser considerado de Ótima Intensidade, enquanto uma canção polifônica exige maior acuidade para distinguir os planos sonoros, situando-se mais no campo da Máxima Intensidade.

6. Delimitação do Campo Sistêmico da Canção

O fato de uma Canção permanecer percebida como tal, mesmo na ausência de alguns elementos relevantes, resulta da configuração de todos os seus elementos, em que a intensidade limiar de uns pode compensar a máxima intensidade de outros, ainda que muito relevantes.

Cada campo possui assim uma estabilidade, que resiste a uma determinada deformação, dentro de uma capacidade de elasticidade que vai até um ponto de ruptura, a partir do qual a obra já não será percebida como pertencente àquele perfil. É um jogo de forças, portanto, entre a quantidade e diversidade de elementos, dadas as suas respectivas Relevância e Intensidade.

O modelo do campo sistêmico e os perfis dos seus possíveis tamanhos podem ser estabelecidos a partir do conceito de Função Integralidade, que mede a organização de um sistema. "Um sistema organizado é necessariamente uma montagem de partes e sub-partes

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

que são ligadas. É a conectividade da montagem que lhe dá uma unidade essencial. Por outro lado, nem toda conexão entre as várias partes tem, necessariamente, igual utilidade. Numa primeira aproximação, uma distinção precisa ser feita entre: 1- aqueles tipos de conexões que facilitam a função ou funções do conjunto inteiro; 2- aqueles que operam contra essas funções; e finalmente 3- aqueles que são irrelevantes. (...) Chamemos de integralidade o grau (ou montante) de organização..." (Denbigh 1975: 87), que é função do número de conexões do primeiro tipo e do número de partes envolvidas.

Considerando que Relevância é um conceito relativo às partes do sistema (componentes, ambiente e estrutura) e Intensidade é um conceito relativo à atuação, ou seja, à conectividade dessas partes, o tamanho ou estado do campo sistêmico da Canção pode ser avaliado pela análise da função integralidade de uma canção, em termos de Relevância e Intensidade.

Entretanto, conforme descrito acima, a função integralidade surge como uma questão de quantificação de variáveis. No presente modelo, contudo, não há a intenção de pura e simplesmente quantificar a relevância ou a intensidade das relações, e sim propor uma construção formal que ajude a descrever a realidade, adicionando elementos que normalmente não são considerados na análise semiótica de canções, e estipulando critérios a partir dos quais poderão ser formuladas, posteriormente, as respectivas expressões matemáticas para a sua quantificação. Esta, porém, não pertence aos propósitos deste estudo.

Descrever a rede de conexões, por seu lado, envolve a apuração de encadeamentos sígnicos, cujo rastreamento passa pela ação de determinadas funções sistêmicas, a saber: função transferência, função memória, funções de inter e auto-correlação, funções de alerta e relaxação, funções tendência e determinação.

Cada uma dessas funções é responsável por um nível de conhecimento sistêmico, que vai da percepção de diferenças e semelhanças sintáticas e semânticas até estágios de maior complexidade sígnica (Vaz 1998).

Tais funções podem ser ainda associadas à ação dos correlatos do signo, conforme formulado por Peirce: fundamento, objetos imediato e dinâmico, interpretantes imediato, dinâmico e final, bem como as relações entre o signo e o objeto dinâmico, interpretantes

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

dinâmico e final, engendrando diversas classes de signo (Peirce 1978: 242-245; Houser 1995: 431-439 e Santaella 1991: 122-126). Entretanto, não cabe aqui tal abordagem, pois estenderia o presente ensaio para além dos limites recomendáveis.

Adota-se então um modelo analítico aplicável ao campo da Canção, para apontar níveis de importância e desempenho dos componentes, do ambiente e da estrutura do sistema, apurar sua configuração e delimitar o seu tamanho.

Na avaliação de canções específicas, o perfil é montado pelo relacionamento de todos os componentes, ambiente e estrutura do sistema, avaliando-se cada um segundo a Relevância (que é um dado fixo para o sistema Canção, considerados o momento e a cultura em que está inserido) e Intensidade (que é um dado variável, podendo apresentar diversos níveis de desempenho, e que no presente estudo estão limitados a três níveis, conforme já referido).

O Quadro 1 apresenta esquematicamente o modelo proposto.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Quadro 1

Relevância e Intensidade dos Elementos Constituintes do Campo Sistêmico da Canção

		Intensidade		
Relevância	***Relações***	**Limiar ←**	**Ótima**	**→ Máxima**
Matricial	Vocabilidade	Tessitura Estreita	Tessitura Mediana	Tessitura Ampla
	Cantabilidade	Fácil	← →	Difícil
	Discernibilidade Musical	Monofonia	Polifonia	Cruzamento de planos sonoros
	Discernibilidade Verbal	Texto único e silábico	Textos sobrepostos / melismas	Textos múltiplos
	Duração Relativa	Duração Total >> Duração Nuclear	Duração Total > Duração Nuclear	Duração Total = Duração Nuclear
	Animogenia	Dinamogênica	← →	Logogênica
Formal	Forma Musical	Simples / Binária	Ternária	Quatro ou mais partes
	Forma Poética	Estrófica	Estrófica com Refrão	Livre
	Interação Formal	Imediata (internalizada)	Mediata (Deduzida)	Mediatizada (Indicada)
	Duração Nuclear	Concisa	Expandida	Prolixa
	Função Instrumental	Descartável	Acessória / Complementar	Estrutural
Reticular	Funcionalidade	Causalidade Instrumental	Finalidade explícita	Finalidade modelada sob circunstâncias
	Enraizamento	Mítico/ Ritual	Socializado	Comunitário
	Exposição	Restrita	Massiva	Segmentada
	Duração Total	Curta	Média	Longa

Obs.- Para cada uma das relações é estabelecida uma escala de intensidade, aplicável ao universo da canção ocidental, basicamente na tradição européia e americana. A Vocabilidade, por exemplo, é estabelecida a partir de recortes do registro vocal: Limiar (tessitura de uma sexta-maior), Ótima (tessitura de uma nona maior) e

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Máxima (tessitura de e acima de décima menor). Ressalte-se que a percepção resulta de um conjunto de elementos. A Vocabilidade, por exemplo, está estreitamente relacionada com a Cantabilidade, que diz respeito à configuração melódica, harmônica, rítmica etc. Portanto, as indicações constantes do Quadro 1 não esgotam a totalidade de elementos que devem ser levados em consideração.

À relação de Dinamogenia (capacidade sonora de suscitar respostas corporais), extraída de conceito utilizado por Mário de Andrade (1967: 16-17), é contraposta a relação de Logogenia, referindo-se ao apelo intelectual e racional implícito em certas construções sonoras, ambas entendidas como posições extremas (segundidade/terceiridade) de um eixo que denominamos relação de Animogenia (ou psicogenia), procurando fazer referência à capacidade que o fenômeno acústico possui de suscitar respostas emocionais e estados de ânimo em geral, física e mentalmente, a partir da criação de escutas que remetem ao som em si e a outros ambientes, emotivos, existenciais etc.).

Os termos Duração Total, Duração Relativa e Duração Nuclear foram adotados, apesar de sua fragilidade face a conceitos mais aprofundados do tempo e da questão espaço-tempo, uma vez que o objetivo é, dentro do contexto da Canção, estabelecer uma diferenciação entre a duração total de execução de uma canção (mensurável) e a sensação psicológica do seu decurso, a partir de relações entre um núcleo formal e as suas repetições, tendo em vista a conjugação de canto/fala/movimento.

7. Uma Escuta de Duas Canções

As relações entre o corpo da Canção (sons) e o ambiente são dinâmicas, apresentando mudanças de concepção ao longo do tempo. "O conceito de canção tem evoluído muito através da história" (Mariz 1977: 18). Basta citar como exemplo o universo de escuta implícito na canção monódica e o universo de escuta implícito na canção polifônica. É através dessa dinâmica que se dá a expansão e o crescimento sistêmicos.

Apesar dessa dinâmica evolutiva, a Canção não costuma ser alinhada com a dinâmica evolutiva da linguagem musical, como se depreende de alusões à "tradição da canção, que corre imemorialmente por fora da história linear da música, com a qual cruza às vezes" (Wisnik 1989: 115). Ou seja, uma manifestação distinta, à margem da evolução da linguagem musical, como se seguisse um curso paralelo.

Usualmente, a Canção é tratada como uma entre as várias formas musicais (ou poéticas). Essa é a abordagem mais comum, onde quase sempre se destaca a sua posição histórica, embora sempre rodeada por uma grande imprecisão conceitual sobre os contornos

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

de sua forma: as canções "pertencem à forma mais antiga da prática musical e aparecem sob inumeráveis formas e idiomas distintos" (Stephen 1968: 35).

Este entendimento apresenta um corolário, sugerindo que a Canção ocupa não apenas a posição de forma mais antiga, mas que existe uma relação de causa e efeito entre a Canção e todas as demais formas musicais. A definição de Vasco Mariz tem essa implicação, ao afirmar que "a Canção pode ser considerada sem exagero como o núcleo de todas as formas musicais." (Mariz 1977: 18). Este conceito sugere que a Canção não apenas está na origem de todas as manifestações musicais, mas que todas as formas musicais derivam da Canção, são ampliações daquele sentimento básico de organização do pensamento musical.

É dentro dessa linha de raciocínio que pode ser compreendida a imagem formulada pelo compositor Aaron Copland (1978: 88), que representava a forma musical como uma série de rodas dentro de rodas, em que a construção das rodas maiores seguia os mesmos princípios das menores. Colocava a canção folclórica na posição da roda original.

A idéia parece encontrar apoio em Julio Bas que, ao falar de estruturas complexas e compostas como a Missa, a Cantata, o Oratório, a Paixão e a Ópera, na música vocal, e o ***ricercare***, a fuga, a sonata, o concerto e a sinfonia, na música instrumental, afirma que mesmo tais formas remontam ao simples tipo ternário de Canção, a partir do qual "foram elaboradas, desde a alta Idade Média, cantos litúrgicos como o Intróito, o Gradual e a Aleluia, na Missa. Sobre a mesma configuração foram compostos muitos madrigais na idade de ouro da polifonia vocal. Todo o desenvolvimento da forma, da arquitetura musical, realizado desde o século XVI ao XIX, pode-se definir como uma prolongada evolução dirigida a aclarar este tipo em suas variedades, desde a canção popular à sonata e ao primeiro tempo da sinfonia, que no fundo não é mais do que uma forma canção ternária aperfeiçoada." (Bas 1972: 175).

Esse conjunto de entendimentos levanta uma questão sobre a escuta de canções: ao ouvir uma canção, estamos apenas desenvolvendo uma escuta representativa de um determinado momento histórico, ou na verdade estamos lidando com os condicionamentos fundamentais de uma escuta imemorial?

O modelo ontológico aqui proposto para a Canção busca, assim, não apenas

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

delimitar um campo sistêmico, pura e simplesmente, mas constituir uma ferramenta de investigação dessa potencial característica ancestral da escuta, e sua influência na escuta contemporânea.

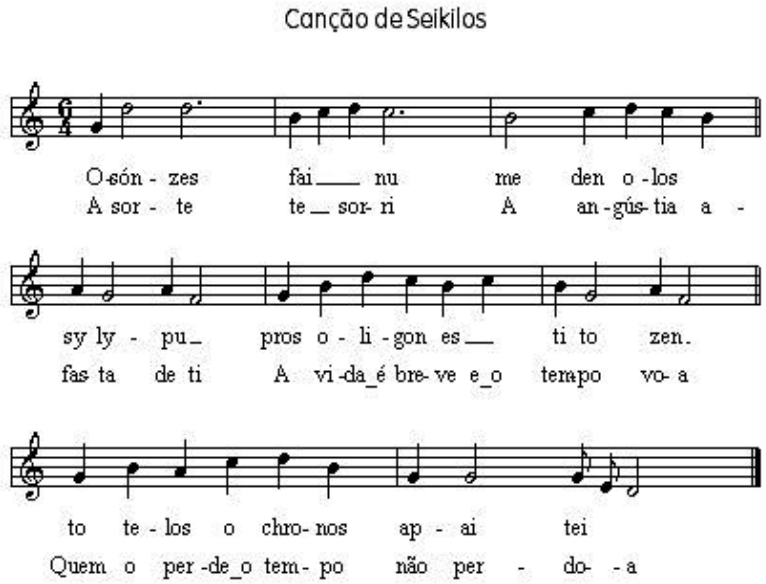
Com o propósito de ilustrar a aplicação do modelo apresentado no Quadro 1, selecionamos duas canções para um exercício analítico que tem por objetivo evidenciar a participação daquelas relações e elementos sistêmicos no processo semiósico da Canção. Escolhemos uma canção do Século I (**Canção de Seikilos**, de autor anônimo, inscrita como epitáfio em monumento encontrado na Ásia menor) e outra do Século XX (**Soliloquy**, composta pelo compositor norte-americano Charles Ives em 1907), justamente para proporcionar elementos de comparação entre o ancestral e o contemporâneo.

Canção de Seikilos

A melodia desta peça está totalmente contida no intervalo de uma oitava, o que configura ótima intensidade na relação de Vocabilidade. Os saltos melódicos apresentam intervalos de fácil execução e, consequentemente, a Cantabilidade configura-se como de intensidade limiar (ou talvez entre limiar e ótima).

Tanto a Discernibilidade Musical quanto a Verbal tendem para uma configuração de intensidade limiar. Musicalmente, o canto é monódico e a melodia sobressai por si. O texto é entoado dentro de um canto predominantemente silábico, com melismas de curta duração, o que o torna facilmente inteligível.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017



Duração Relativa de intensidade máxima, com uma única estrofe associada à melodia, sem indicações de possíveis repetições. Não há neste caso certeza histórica. Sente-se entretanto, na audição, a necessidade de, pelo menos, uma repetição.

A Animogenia apresenta configuração de intensidade ótima para máxima. A configuração musical (associada ao sentido poético) sugere um canto solene, inibindo os aspectos dinamogênicos e, a partir de valores logogênicos (ligados à reverência póstuma), estimulando o envolvimento emocional.

Tanto a Forma Musical como a Poética apresentam estruturas simples, cujas configurações exibem isomorfismo, tanto na movimentação da sonoridade verbal como musical, através de um jogo de expectativa e clímax, como na quantidade das seqüências periódicas: quatro frases musicais diferentes (nem tanto) para quatro frases verbais de conteúdo diferente (mas complementares). Há ainda a considerar que o sentido solene do texto e o ethos musical são compatíveis. Todos esses elementos apresentam intensidade de limiar para ótima. Já a Duração Nuclear, a peça - concisa - preenche um espaço temporal aparentemente suficiente para transmitir sensação de finalização, de completude formal, mas parece também deixar uma expectativa de repetição. Sendo aparentemente dispensável o uso de instrumentos musicais, temos a Função Instrumental com uma configuração

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

limiar.

Refletindo uso consagrado por uma comunidade (embora remeta a valores rituais e míticos), sendo usada em situações específicas, apenas, e disseminada em âmbito restrito, a Canção de Seikilos apresenta, em seus elementos de reforço, configurações que tendem para intensidade máxima.

Soliloquy

Na primeira parte da canção, a Tessitura é muito limitada: restringe-se a uma mesma nota que se repete, alternada em determinadas passagens pela segunda maior abaixo. A Linha Melódica, por sua vez, obedece à prosódia do texto: a divisão rítmica segue o rítmo da fala. Assim, qualquer pessoa com um mínimo de musicalidade consegue cantar este trecho, que mais se parece com uma fala entoada.[79]

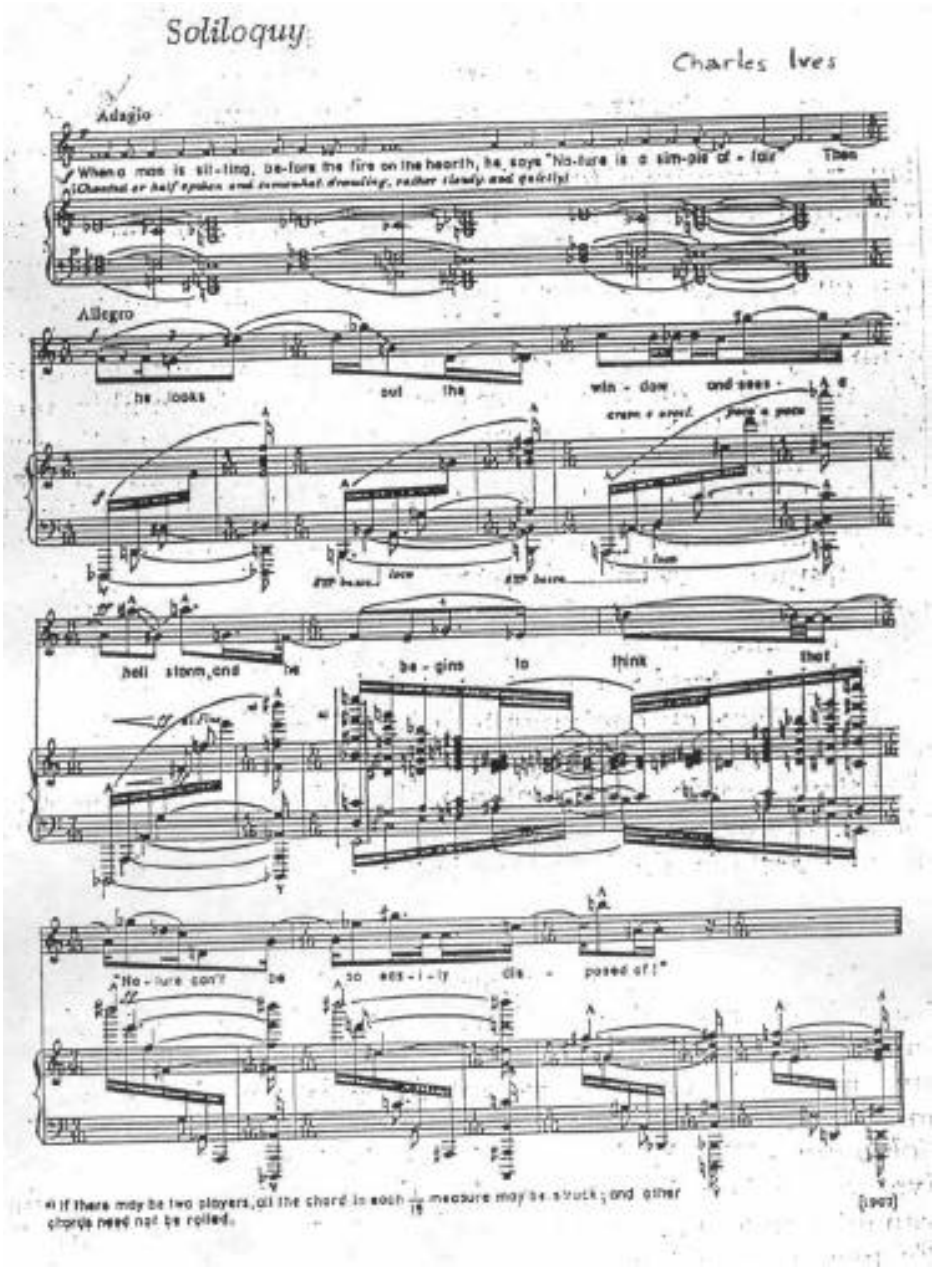
Na segunda parte, a Vocabilidade passa para um grau de grande dificuldade, porque a Tessitura se alarga para quase duas oitavas (de re bemol na região grave a si natural na região aguda da voz). Quanto à Cantabilidade, nota-se que a linha melódica apresenta complexa divisão rítmica, dentro de um andamento rápido, e intervalos que exigem muito sentido musical para serem corretamente entoados (sétima maior, sétima menor etc). Vai assim de um grau extremamente fácil (primeira parte) até um nível de muita dificuldade para pessoas comuns, sem preparo vocal (segunda parte).

Quanto à Discernibilidade Musical e Poética, a primeira parte é bastante nítida, enquanto na segunda os desenhos tortuosos e o conflito entre piano e voz, mais alguns

[79] Para Brahms, "a melodia de uma canção deveria ser tão acessível que qualquer pessoa pudesse assobiá-la". Schoenberg (1991: 125-127) cita essa afirmação como reforço do seu conceito de **Melodiosidade**, a qualidade de uma melodia ser fácil de cantar. Recomendava utilizar notas de média e longa duração (de fácil respiração), evitando figuras rítmicas curtíssimas e andamentos rápidos (de difícil articulação vocal), bem como os registros agudos (de difícil sustentação). Recomendava ainda arcos melódicos de duração moderada (fraseado compatível com a noção de que frase é aquilo que se pode cantar em um só fôlego), e a condução da linha melódica por graus, evitando saltos intervalares. Trata-se assim de uma conjunção do ***Cantabile*** musical (melodia cantante, expressiva, fluente) e da **Cantabilidade**, de que falava Ezra Pound (1970: 94), ou ainda de um princípio relevado por Henry Suhamy (1988: 47), que poderíamos denominar **Vocalidade**, a qualidade sonora e musical do texto. A área da Canção é, em princípio, o domínio das linhas melódicas simples, sem intervalos difíceis de entoar. É o campo das melodias que podem ser cantadas por qualquer pessoa. Já a utilização de linhas melódicas e temas extensos (grandes arcos melódicos), com saltos intervalares abruptos, complexidade rítmica gerando dificuldade de articulação, e o uso de figuras sincopadas e pontuadas, de contornos angulosos, trazem dificuldade de entoação que extrapolam a área da Canção.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

melismas no canto, tendem a prejudicar um pouco a discernibilidade poética. A Duração Relativa coincide com a Duração Nuclear, e com a Duração Total da peça. A estruturação da peça conduz a uma reatividade basicamente logogênica, isto é, induz mais à reflexão mental do que a uma resposta corporal.



Na primeira parte da canção, a Tessitura é muito limitada: restringe-se a uma mesma

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

nota que se repete, alternada em determinadas passagens pela segunda maior abaixo. A Linha Melódica, por sua vez, obedece à prosódia do texto: a divisão rítmica segue o rítmo da fala. Assim, qualquer pessoa com um mínimo de musicalidade consegue cantar este trecho, que mais se parece com uma fala entoada.(8)

Na segunda parte, a Vocabilidade passa para um grau de grande dificuldade, porque a Tessitura se alarga para quase duas oitavas (de re bemol na região grave a si natural na região aguda da voz). Quanto à Cantabilidade, nota-se que a linha melódica apresenta complexa divisão rítmica, dentro de um andamento rápido, e intervalos que exigem muito sentido musical para serem corretamente entoados (sétima maior, sétima menor etc). Vai assim de um grau extremamente fácil (primeira parte) até um nível de muita dificuldade para pessoas comuns, sem preparo vocal (segunda parte).

Quanto à Discernibilidade Musical e Poética, a primeira parte é bastante nítida, enquanto na segunda os desenhos tortuosos e o conflito entre piano e voz, mais alguns melismas no canto, tendem a prejudicar um pouco a discernibilidade poética. A Duração Relativa coincide com a Duração Nuclear, e com a Duração Total da peça. A estruturação da peça conduz a uma reatividade basicamente logogênica, isto é, induz mais à reflexão mental do que a uma resposta corporal.

A Forma Musical é um conjunto do tipo AB, podendo ser percebido também como uma única seção (A), dividida em duas partes diferentes (ab). A Forma Verbal, igualmente, expõe dois momentos perceptivos, ou ainda uma única cena, com dois momentos diferentes. A Duração Nuclear é de curta extensão. Na primeira parte, o uso de instrumentos é acessório ou complementar, parece criar clima, apenas. Na segunda parte, entretanto, a parte do piano não apenas afigura-se como componente estrutural da peça, como também traz a parte inicial para o mesmo patamar. Todos os elementos que conferem Relevância reticular à peça (Funcionalidade, Enraizamento e Exposição) apresentam perfis condizentes com intensidade máxima. No Quadro 2 são assinalados os perfis das duas canções.

A visualização dos dois perfis permite perceber de imediato que a Canção de Seikilos apresenta uma configuração mais próxima ao tamanho limiar do sistema, enquanto Soliloquy aproxima-se do tamanho máximo, apesar de algumas relações ocuparem outras

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

posições. Duas questões técnicas emergem dessa análise. A primeira: quanto cada canção está distante da outra, ao longo desse campo? A segunda: quão próximo dos tamanhos limiar e máximo, respectivamente, cada uma está?

Quadro 2 - *Perfis dos Campos Sistêmicos de Duas Canções*

		Canção de Seikilos			Soliloquy		
		Int.			**Int.**		
Relevância	**Relações**	**L**	**O**	**M**	**L**	**O**	**M**
Matricial	Vocabilidade	■					■
	Cantabilidade	■					■
	Discernibilidade Musical	■					■
	Discernibilidade Verbal	■					■
	Duração Relativa	■					■
	Animogenia		■				■
Formal	Forma Musical	■					■
	Forma Poética	■				■	
	Interação Formal	■				■	
	Duração Nuclear	■				■	
	Função Instrumental	■					■
Reticular	Funcionalidade	■					■
	Enraizamento		■				■
	Exposição			■			■
	Duração Total		■				■

Tendo em vista que as relações especificadas nos quadros desmembram-se em aspectos de maiores detalhes, é possível estabelecer faixas intermediárias que possibilitam um enquadramento mais preciso das canções, o que entretanto não será aqui considerado, pois a definição detalhada de perfis típicos ao longo desse campo sistêmico é uma empreitada que envolveria processos computacionais cujo desenvolvimento foge ao escopo desta etapa de investigação.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Considerações Finais

O objetivo de um procedimento dessa natureza transcende a simples descrição ou classificação de uma canção. O que releva extrair dessa proposta de modelização sistêmica é a contribuição que possa oferecer para uma apreensão mais abrangente da ação semiósica da Canção, nos seguintes termos:

- A constatação de que outros elementos importantes, além do binômio "música e letra", ou "música e poesia", atuam na geração de significados de uma canção;
- A inclusão de corpo e mente no ato de semiose, como fonte matricial da significação. Uma sintonia mental e corporal como substrato da escuta, uma escuta que não pode ser separada do objeto sonoro, e de que, "nessa inseparabilidade, o *objeto sonoro* passa a ser uma variável dependente de outra variável heterogênea - o observador..." (Ferraz 1998b: 178). Ou seja, considera o ambiente como elemento que compõe o sistema e não pode ser dele dissociado;
- A consideração de vários outros elementos que condicionam a escuta desse observador implícito, e que interferem e direcionam o processo de significação. Trata-se do segmento cultural em que se insere o observador implícito;
- A suspeita de que a suposta posição da Canção como embrião da forma musical exerce influência na constituição de significações mesmo em obras elaboradas, ou seja, que toda escuta, dentro de um contexto de ação semiótica, tem como pano de fundo algum tipo de remisssão a essa modalidade expressiva elementar. Se tomarmos como referência as afirmações de Julio Bas e Aaron Copland, expandindo-as não apenas para a esfera musical mas também para as outras modalidades, teremos a Canção como uma manifestação embrionária a partir da qual a música, a poesia e a dança evoluíram. No limite, esta especulação vai corresponde a presumir que a Canção exerce tal papel não apenas ao nível da forma, mas de toda a semiose musical, como uma espécie de força gravitacional longínqua (um ruído de fundo) do universo cultural implicado pelas três modalidades citadas.

opus 7
setembro 2000
issn - 1517 - 7017

Referências Bibliograficas

ANDRADE, Mário de. 1967. *Pequena História da Música*. São Paulo, Martins. 6a. ed.

BAS, Julio. 1972. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires, Ricordi. 6ª ed.

BRANDÃO, Yulo. 1968. *Estética (breves estudos)* Brasília: Editora Universidade de Brasília.

BUNGE, Mario. 1979. *Treatise on Basic Philosophy - Vol. 4: A World of Systems*. Dordrecht: D. Riedel Publishing Company.

CAMÉU, Elza. 1977. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Brasília, Conselho Federal de Cultura..

COPLAND, Aaron. 1974. *Como ouvir (e entender) música*. Rio de Janeiro, Artenova.

DALBAVIE, M.-A. 1991. *Pour sortir de l'avant-garde,* in J.-B. Barrière (Ed.), Le Timbre - Métaphore pour la composition. Paris: Christian Bourgois Éditeur / I.R.C.A.M.

DENBIGH, K. G. 1975. *A Non-conserved Function for Organized Systems*, in Kubát, L.; Zeman, J. (ed.) "Entropy and Information in Science and Philosophy".

DEELY, John. 1990. *Semiótica Básica*. S. Paulo, Ática.

_____. 1991. *Modeling Anthroposemiosis*, in ANDERSON, Myrlene; MERRELL, Floyd *On Semiotic Modeling*. Berlim; Nova York: Mouton de Gruyter. 525-593.

FERRAZ, Sílvio. 1998a. *A Pesquisa por trás da Composição*. Encarte do CD brasil! New music! vol. 4 - Grupo Novo Horizonte de São Paulo. São Paulo, Viva Voz.

_____. 1998b. *Música e Repetição - a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda 1975. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1ª ed., 4ª imp.

FISCH, Max A. 1983. *Just how general is Peirce's general theory of signs,* American Journal of Semiotics, vol. 2, n. 1-2m 55-60.

HOUSER, Nathan. 1991. *A Peircean classification of models*, in ANDERSON, Myrlene; MERRELL, Floyd *On Semiotic Modeling*. Berlim; Nova York: Mouton de Gruyter. 431-439.

MARIZ, Vasco. 1977. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira., 3ª· ed.

MOLINO, Jean. c. 1975. *Facto Musical e Semiologia da Música*, in "Semiologia da Música". Lisboa: Veja.

PEIRCE, Charles S. 1978. *Écrits sur le signe - rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Paris, Éditions du Seiul.

POUND, Ezra. 1970. *ABC da Literatura*. São Paulo, Cultrix.

RIENZI, Francisco Teixeira. 1982. *2 ou 3 coisas sobre a MPB*, in jornal A Tribuna.. Santos: A Tribuna. (03/out)

SANTAELLA, Lúcia. 1992. *A Assinatura das Coisas: auto-geração e literatura*. Rio de Janeiro, Imago.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

_____. 1995. *Teoria Geral dos Signos - Semiose e Auto-geração*. São Paulo, Atica.

SCHOENBERG, Arnold 1991. *Fundamentos da Composição Musical*. (Trad. Eduardo Seincman) São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.

STEPHEN, Rudof. 1968. *Música*. Lisboa, Meridiano.

SUHAMY, Henry. 1988. *A Poética*. Rio de Janeiro, Zahar. ps. 46 e 62.

VAZ, Gil Nuno. 1998. *Navegação Semiótica - As trilhas da Perda e da Posse no curso do Conhecimento*, in Revista Leopoldianum Especial - Comunicação n. 3, nov. Santos, UniSantos. P. 25-37.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. 1994. *Semiótica, Sistemas e Sinais*. Tese de Doutoramento. S. Paulo, PUC.

WERNECK, Ronaldo. 1972. *MPB/Hoje: uma Salada Lítero-Tropical*, in Revista de Cultura Vozes n. 9. Petrópolis: Vozes.

WILLIAMS, Raymond. 1992. *Cultura*. Rio de Janeiro : Paz e Terra.

WISNIK, José Miguel. 1989. *O Som e o Sentido*. São Paulo, Companhia das Letras.

ZUMTHOR, Paul. 1997. *Introdução à Poesia Oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. S. Paulo, Hucitec-EDUC

Gil Nuno Vaz é professor de Linguagem Musical, em Radialismo (Unimonte - Santos), e História da Arte Brasileira, em História (UniSantos). Autor de *História da Música Independente* (Brasiliense) e *No Olvido do Tempo/No Ouvido do Tempo* (edição independente, poesia), tem artigos de crítica musical e cultural publicados nos jornais *A Tribuna* (Santos) e *Folha de São Paulo*. Como compositor, escreve predominantemente obras vocais, além de montagens cênicas e audiovisuais. Produziu recentemente o disco "Música Nova para Vozes", do Madrigal Ars Viva, com obras suas, de Gilberto Mendes, Almeida Prado e Roberto Martins. Pós-graduando em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.