



Considerações sobre o álbum de canções: uma proposta de delimitação do objeto teórico e um exemplo de análise de sequenciamento de canções

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: SEMIÓTICA DA MÚSICA E DA CANÇÃO

Matheus Mafra
mhmafra3@gmail.com

Resumo: Este trabalho apresenta nossos primeiros elementos para a definição do *álbum de canções* enquanto objeto teórico. Para melhor entendê-los, analisaremos um excerto do álbum *Canções praieiras* (Dorival Caymmi) correspondente a duas de suas faixas: *Pescaria* e *É doce morrer no mar*. Tanto nossas reflexões iniciais quanto a análise do *corpus* escolhido se servirão do instrumental teórico da semiótica da Escola de Paris – em especial de seus desdobramentos tensivos – e das categorias de análise de canções propostas por Tatit.

Palavras-chave: Álbum. Canção. Semiótica. Tatit. Caymmi.

Considerations About the Album of Songs: a Proposition for the Delimitation of the Theoretical Object and an Example of Analysis of the Sequencing of Two Songs

Abstract: This work presents our first elements to define the *album of songs* as a theoretical object. For a better understanding, we will analyse an excerpt from the álbum *Canções Praieiras* (Dorival Caymmi) that encompasses two of its tracks: *Pescaria* and *É doce morrer no mar*. Both our initial reflections and the analysis of the chosen *corpus* will use the theoretical instruments of the Paris School Semiotics – specially of its tensive unfolding – together with the categories proposed by Tatit for the analysis of songs.

Keywords: Album. Song. Semiotics. Tatit. Caymmi.

1. Introdução

A relevância cultural dos álbuns de canções no último século é inegável. Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, no auge dos experimentos com o discurso do disco¹, a indústria em torno dos *long playings* era ainda mais rentável que Hollywood (WHEN ..., 2013), no apogeu daquela que ficou conhecida como a *era do disco*² – epíteto sugestivo, que a coloca numa posição de sucessora da era do rádio; ambas configuradoras do *século da canção*.

É justamente nesse período entre décadas que se percebe uma inversão no modo de conceber esse tipo de discurso, não mais pensando o álbum a partir de canções que lhe são anteriores, mas, sim, compondo canções que se justificam no e pelo álbum. Essa mudança de perspectiva transformou definitivamente a música popular pós-década de 1960 (cf. MOLINA, 2015).

Apesar disso, o álbum de canções ainda é um objeto assaz negligenciado pela academia. Salvo algumas louváveis exceções, o trato analítico destinado a discos, tanto em trabalhos acadêmicos quanto em ensaios e resenhas jornalísticas, é marcado por uma série de



imprecisões terminológicas³ e carece de definições satisfatórias de parâmetros de análise. Supomos, aliás, que a falta de estudos relativos à discursividade dos álbuns se deve mais à ausência destas últimas do que a uma suposta “falta de interesse” no objeto. Com efeito, em um álbum de canções populares, é raro que o diálogo entre faixas se dê por meio de elementos com os quais a tradição da análise musical está mais habituada a lidar, normalmente ligados à ideia de “reservatório de notas” presente no modalismo, no tonalismo e no serialismo; ao desenvolvimento formal a partir de motivos geradores; enfim, a tudo que se refere à acepção, proposta por Didier Guigue, de “nível primário” do discurso musical⁴ (GUIGUE, 2011).

Atualmente, a semiótica da canção (TATIT, 1986; 1994; 1996; 2008; 2016) apresenta o modelo descritivo mais eficaz para o trato analítico dos elos de melodia e letra. A sua filiação ao cânone da Escola de Paris se mostra uma vantagem especial para quem pretende refletir sobre um objeto como o álbum de canções, que, em muitos aspectos, transcende a linguagem cancional, ainda que deva a esta última a sua existência. Isto porque, ao lançar mão dos recursos da semiótica europeia, especialmente de sua vertente tensiva (ZILBERBERG, 2006; 2011; 2012), é possível descrever as particularidades desse objeto de maneira a garantir um alto grau de coerência teórico-metodológica com as propostas de Tatit.

2. Definição de objeto e delimitação do *corpus*

Podemos entender o álbum de canções como um tipo de discurso sincrético que define, tanto em seu conteúdo sonoro (fonograma) quanto em seu conteúdo visual (capa/encarte), um contexto para as canções que o integram. Essas canções passam a se referir a tal contexto ao mesmo tempo em que o constroem, constituindo, dessa forma, uma relação do tipo parte/todo (faixa/álbum).

Dessa forma, propomos que a delimitação de nosso objeto seja compreendida a partir de uma tensão entre, de um lado, a *unidade do álbum* e, de outro, a *autonomia de cada uma de suas faixas*. Com efeito, se não houver, num dado disco, faixas distintas, cada uma com sua identidade discursiva minimamente marcada, possivelmente essa obra não será considerada um *álbum* musical/cancional, mas, sim, uma peça musical/cancional única, cujas partes se justificam em absoluto pela sua relação com o todo; no sentido contrário, uma coleção de canções totalmente aleatória, que não apresente nenhum elemento capaz de amarrar as faixas que a integram, nem sequer um material gráfico que procure justificar verbalmente a existência dessa coletânea, está mais para o que se entende habitualmente por uma *playlist* – ou, ainda, uma *mixtape* – do que para um álbum de canções propriamente dito



(embora não possamos falar sobre aleatoriedade absoluta em nenhum desses tipos de discurso).

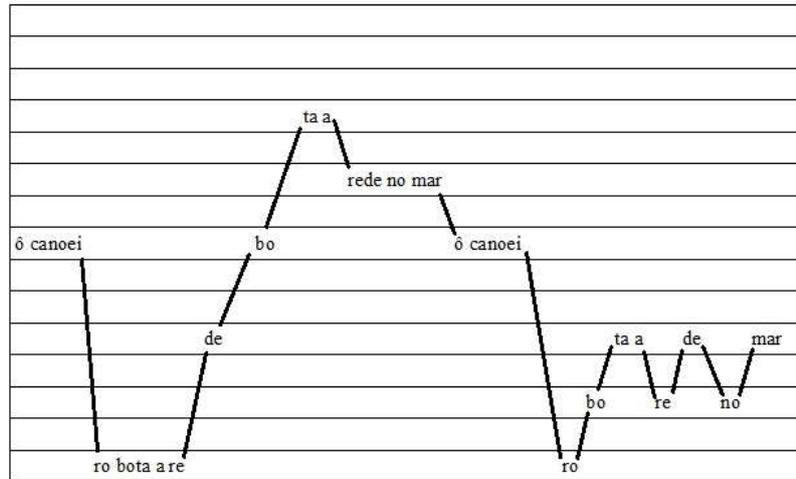
Quanto à análise propriamente dita, parece certo afirmar que a autonomia discursiva existente entre as canções do álbum possibilita ao pesquisador dividir o trabalho em duas etapas: primeiramente, investiga-se cada canção em sua imanência para, em seguida, compreender as relações estabelecidas, no disco, entre elas. É o que faremos em nossa dissertação, prevista para ser defendida até o primeiro semestre de 2019, e na qual apresentaremos um estudo de caso na análise do álbum *Canções praieiras* (CAYMMI, 1954). Lançando mão dos recursos analíticos da semiótica da canção, faremos, inicialmente, a descrição de cada uma das faixas do disco de Caymmi para, então, finalmente, podermos traçar o maior número possível de inter-relações entre essas canções, não apenas nos níveis discursivo e narrativo, mas, principalmente, em nível tensivo.

Neste trabalho, estabelecemos um recorte de *corpus* de finalidade meramente didática. O pressuposto que acabamos de delinear (de que o discurso de um álbum é formado pela disposição de suas faixas e pela interação, entre si, das canções que o integram) nos permite afirmar que entender o discurso do disco é entender como o encadeamento – ou o *sequenciamento* – de *duas ou mais* canções pode criar um sentido que aparenta ser maior do que a soma das partes. Assim, para que possamos exemplificar esse tipo de análise, é necessário um recorte mínimo de duas faixas.

Apresentaremos, aqui, uma breve e esquemática descrição de duas canções que compõem um excerto do disco *Canções praieiras: Pescaria (canoeiro)* e *É doce morrer no mar*, 4^a e 5^a faixas, respectivamente, do disco. Nosso objetivo principal é demonstrar como o sequenciamento das canções manifesta um sentido que não poderia ser expresso por elas individualmente.

3. Pescaria (canoeiro)

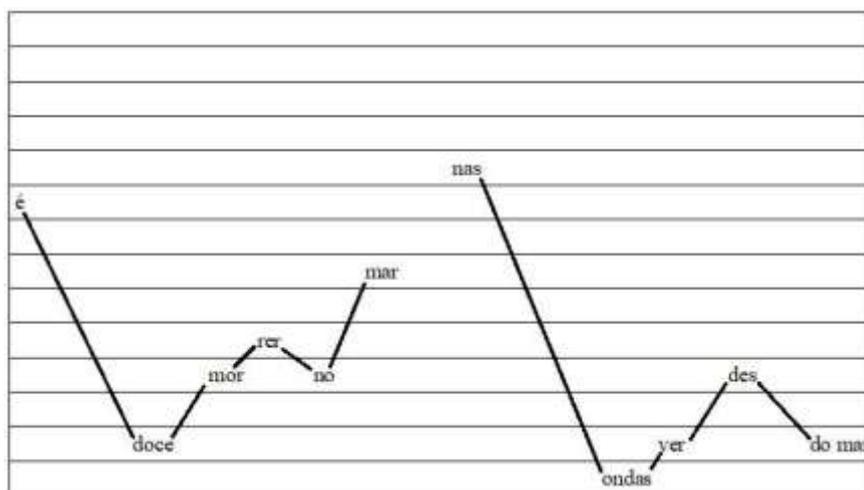
Pescaria (canoeiro) é a primeira canção do recorte por nós estabelecido. De acordo com os parâmetros de análise consagrados por Tatit, trata-se de uma canção em que os procedimentos *temáticos* prevalecem sobre os *passionais*: seu andamento é acelerado e constante, marcado pela duração curta das sílabas, que enfatizam as interrupções consonantais em detrimento das aberturas vocálicas. Em outras palavras, as células rítmicas ganham um destaque maior em relação às alturas, de forma que os saltos relativamente grandes que aparecem logo no primeiro trecho – de sete, de quatro e de três semitons, consecutivamente (cf. *figura 1*) – passam quase “despercebidos”.

Figura 1: letra e curva melódica do refrão de *Pescaria (canoeiro)*.

Tatit nos mostra que a tematização melódica remete, por natureza, ao estado de conjugação entre sujeito e objeto-valor (TATIT, 1996, p. 22-24; 2016, p. 55-61; TATIT & LOPES, 2008, p. 17-23). Nesse sentido, a coerência entre melodia e letra em *Pescaria* é absoluta: o conteúdo verbal figurativiza essa conjugação ao descrever um fazer ritualístico, cotidiano, que define o papel do ator *canoeiro* (ou *pescador*) ao enumerar suas atividades-atributo (“joga a rede no mar”; “cerca o peixe/bate o remo/puxa a corda/colhe a rede”...).

4. É doce morrer no mar

Em *É doce morrer no mar*, por outro lado, são os procedimentos *passionais*, opostos aos *temáticos*, que se sobressaem. A melodia dessa canção é marcada por relativa desigualdade motívica (exceto pelo refrão, que possui um motivo melódico bem marcado), por seu andamento lento e por saltos intervalares relativamente grandes, mas, sobretudo, salientados pela valorização das aberturas vocálicas (cf. *figura 2*).

Figura 2: letra e curva melódica do refrão de *É doce morrer no mar*.

É certo que “morrer” implica necessariamente numa disjunção em algum grau e, nesse sentido, os gestos de expansão passional se revelarão quase sempre apropriados quando a morte for o assunto retratado no plano verbal da canção. Essa constatação, no entanto, nada revela sobre a força do refrão de *É doce morrer no mar. O modo de dizer* (Tatit, 1994, p. 9) apresentado pela melodia traz uma carga toda especial para a frase, cujo componente verbal não se refere à morte como algo negativo. Com efeito, a letra expressa certa *serenidade* diante da morte (essa parada definitiva do percurso narrativo), mas a descontinuidade melódica nos avisa que tal “serenidade” não se converte em uma atenuação dos valores disfóricos que acompanham o estado de disjunção. Por isso o efeito de sentido despertado por esse refrão não é o de simples “aceitação” da morte, mas sim de *resignação*⁵. Estamos diante de um exemplo notável de complemento semiótico entre melodia e letra.

O próximo segmento da canção possui uma narrativa, em forma de relato, que apresenta a personagem em luto – a própria narradora – e justifica a máxima do refrão. Os contornos melódicos que acompanham tal relato continuam coerentes com a abordagem passional instaurada desde o início da canção. Do ponto de vista da intensidade (daquilo que é *pontual*), nota-se a desaceleração do andamento, a grande incidência de saltos intervalares e a ênfase dada às alturas (vogais) em detrimento da constância rítmica; já na dimensão da extensidade (do *processo*), podemos perceber a valorização do percurso – não há reiteração de temas – e a larga utilização do campo de tessitura.

5. Sequenciamento

5.1 Níveis de superfície

No que diz respeito ao sequenciamento das canções, a primeira coisa que salta aos olhos é a ocorrência de uma série de elementos, no conteúdo verbal, que remetem a um mesmo contexto social e geográfico: “canoeiro”, “rede”, “peixe” e “remo” – em *Pescaria* – e “ondas”, “saveiro”, “marinheiro”, “sereia”, “afogar” e “Iemanjá” – em *É doce morrer no mar* –, além do onipresente “mar” – referido em ambas as canções –, juntos, parecem indicar que ambas as canções remetem a um mesmo sítio, evidentemente litorâneo. Esse procedimento – elementos esparsos ao longo do texto compondo, em conjunto, um só investimento semântico – configura aquilo que a teoria semiótica denomina *isotopia* (GREIMAS & COURTÈS, 2016, p. 275-278). O conteúdo verbal das duas canções aqui examinadas forma, em sua totalidade, uma *isotopia praieira* que trespassa os limites de cada canção e reforça o senso de unidade no discurso.

5.2 Nível profundo

A semiótica europeia prevê, desde sempre, a existência de um sentido subjacente aos investimentos semânticos a que vimos nos referindo até agora – que se dão, de acordo com a metalinguagem semiótica, no nível mais superficial do discurso, o nível discursivo.

No nível fundamental de sentido – isto é, aonde estão em jogo os valores mais abstratos de um dado discurso – ocorrem as articulações da categoria *fórica*, que se dão, por sua vez, entre os valores *eufóricos* e *disfóricos*. Esses valores dizem respeito à reação de um corpo sensível (sua “carga afetiva”) ao seu meio, no devir estabelecido pelo discurso.

Zilberberg, em suas propostas teóricas que erigiram a vertente tensiva da semiótica, associa a categoria fórica a outra categoria, que diz respeito à *missividade* (ZILBERBERG, 2006, p. 129-147). As articulações desta última, nos procedimentos de *emissividade* e *remissividade*, estão ligadas intimamente à ideia de *continuação* e *parada* do programa narrativo apresentado no discurso. Estes últimos termos, por sua vez, traduzem os estados juntivos do sujeito em relação a seu objeto no decorrer da narrativa – conjunção no caso da continuidade; disjunção no caso da parada.

Em nosso *corpus*, *Pescaria* manifesta, em seus elos de melodia e letra, como já vimos, um estado de plena *continuidade* do programa narrativo: nos é mostrada, nessa canção, uma conjunção inabalável entre o sujeito-canoeiro e suas atividades-atributo. Traduzindo esse quadro em termos zilberberguianos, podemos dizer que *Pescaria* já se inicia negando qualquer descontinuidade (isto é, instaurando uma /parada da parada/) na levada de violão acelerada e contínua de sua introdução, que instaura o processo de tematização. O desenrolar da canção, como vimos, apenas confirma essa tendência (uma /continuação da continuação/).

É doce morrer no mar, por outro lado, nega essa continuidade (ativando o processo de /parada da continuação/) do programa narrativo de *Pescaria* (*canoeiro*). Ao perpetuar essa condição disfórica em seus desdobramentos – o relato da esposa do pescador – acaba por confirmar a sua própria descontinuidade (instaurando uma /continuação da parada/).

Projetando as duas canções no quadrado tensivo (ZILBERBERG, 2006, p. 140; 161-164), nota-se que o encadeamento destas preenche todo o percurso fórico (cf. *figura 3*). *Pescaria* define aquilo que a canção seguinte vai negar, de modo que os termos do quadrado tensivo que seriam apenas pressupostos em *É doce morrer no mar* – se esta fosse tomada individualmente – não mais o são: como uma canção manifesta aquilo que está oculto na outra, fica muito claro para o interlocutor quais são os pontos máximos de *passionalização* e de *tematização* no discurso. Em outras palavras, uma canção atualiza os parâmetros dos processos que estão minimizados na outra. Tudo ocorre como se, frente a *Pescaria*, *É doce...*

ficasse ainda mais passional. E o contrário também vale: ao opor-se diretamente a *É doce morrer no mar*, *Pescaria* soa ainda mais temática.

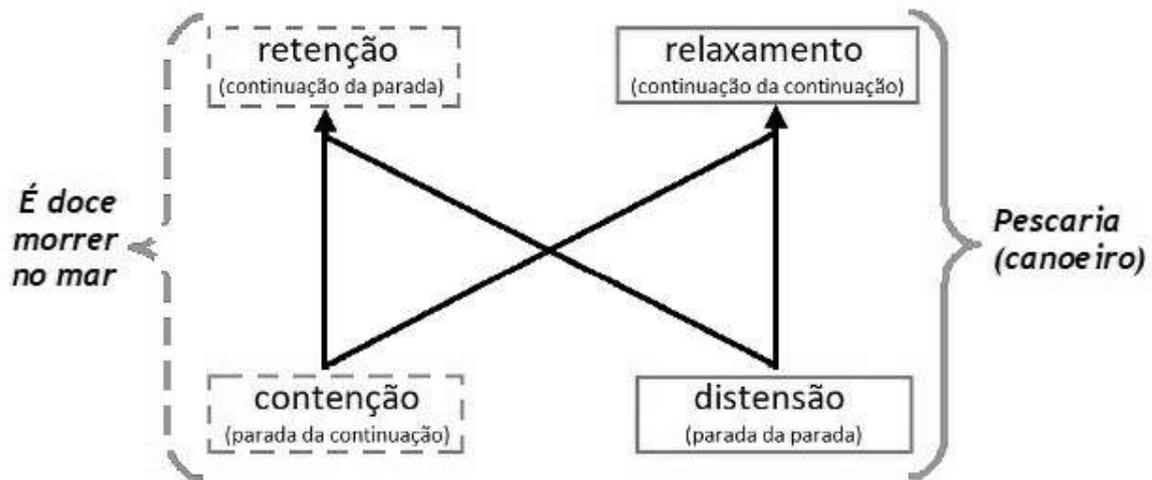


Figura 3: Percurso fórico instaurado pela sequência de canções. Em linhas cheias, os processos ativados na canção *Pescaria*; em linhas tracejadas, as operações de *É doce morrer no mar*.

6 Consideração final

Em primeiro lugar, gostaríamos de salientar que as análises individuais das canções de Caymmi aqui apresentadas estão longe de ser exaustivas, especialmente no que diz respeito à complexa relação existente entre os processos de tematização e passionalização. Vale lembrar que os dois processos estão presentes simultaneamente em toda e qualquer canção; cabe ao analista explicitar as relações de predominância e dependência entre ambos em cada canção especificamente. Aqui, no entanto, quisemos apenas exemplificar como canções distintas podem “contaminar-se” entre si para formar um sentido único e, dessa forma, optamos por focar naquilo que havia de *oposição* entre as duas canções analisadas, atendo-nos a mostrar que uma é predominantemente temática e a outra é predominantemente passional (ênfase na insistência do termo “predominantemente”, chamando atenção para o fato de que simplesmente não existem canções *totalmente* passionais ou *completamente* temáticas).

No que diz respeito à análise do encadeamento, é evidente que há inúmeras outras maneiras de se gerar sentido com o sequenciamento de canções. A maior parte dos álbuns, aliás, não instaura um diálogo explícito entre suas canções nos níveis mais superficiais de discurso (como no caso da isotopia *litorânea* mencionada há pouco). É por esse motivo que consideramos que, se quisermos traçar diretrizes mais objetivas para se abordar analiticamente a “linguagem” própria dos álbuns de canções, é importante nos atentarmos sobretudo à investigação dos níveis mais profundos de sentido, tal qual fizemos na última parte da análise descrita acima. A grande vantagem da abordagem semiótica, no nosso caso, é



justamente essa: ela nos permite encontrar um fio condutor, um sentido que subjaz toda a superfície discursiva de um álbum de canção popular, por mais heterogênea que esta se apresente. Ao que tudo indica, é em nível profundo que a tensão entre a unidade do álbum e a autonomia de suas canções se dissipa.

Referências:

- CHUCK, Eddy. *Rock and roll always forgets: a quarter century of music criticism*. Londres: Duke University Press, 2011.
- CONCEPT album. In: WIKIPÉDIA: the free encyclopedia. Wikimedia, 2018. Disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/Concept_album >. Acesso em: 1 abr. 2018.
- DANESI, Marcel. *Concise Dictionary of Popular Culture*. Londres: Rowman & Littlefield, 2017.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Vários tradutores. 2ª edição. São Paulo: Contexto, 2016.
- MAMMÌ, Lorenzo. *A Era do Disco*. In: Revista Piauí, n. 89. São Paulo: Abril, 2014.
- MOLINA, Sergio. *A composição de música popular cantada: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. São Paulo, 2015. 159f. Tese (Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- WHEN albums ruled the world*. Produção e direção de Steve O'Hagan. 1h27min. Londres: BBC Four, 2013.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- _____. *La structure tensiva* suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique. Liège: Presses universitaires de Liège, 2012.
- _____. *Razão e poética do sentido*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

Notas:

¹ Fazemos uso do signo "disco" como sinônimo de "álbum", e não para designar o objeto midiático de matéria plástica na qual grava-se sons que podem ser reproduzidos em determinados aparelhos.

² A designação "era do disco" ainda é pouco usado no Brasil, mas é fácil encontrar diversas menções à *album era* em textos em língua inglesa, tanto em blogs mais despreziosos sobre música *pop* quanto em textos da crítica especializada (EDDY, p. 283) ou, ainda, em verbetes de dicionários e enciclopédias (DANESI, p. 15; CONCEPT, 2018). Essa denominação, contudo, tem sido empregada mais sistematicamente nos últimos tempos em nosso país e, certamente, o ensaio *A era do disco*, de Lorenzo Mammì (Revista Piauí nº 89, 2014) é um marco para a cristalização do termo em português.

³ Talvez o exemplo mais emblemático da imprecisão dos termos usados pela crítica especializada, no que se refere a álbuns de canções, esteja no uso desbragadamente livre da expressão *disco conceitual*. A linguista



austriaca Martina Elicker conta que, ao pesquisar resenhas de “discos conceituais” nos jornais *The Los Angeles Times*, *The New York Times* e *Der Kurier* entre os anos de 1990 e 1999, se deparou com discussões sobre álbuns de todo tipo: “trilhas sonoras, discos com canções de espetáculos da *Broadway*, coletâneas de grandes sucessos, álbuns-tributo, discos de apoio a instituições de caridade, álbuns de natal, compilações e discos ao vivo” (ELICKER, 2001, p. 228-229; tradução nossa).

⁴ Quanto ao “nível secundário”, ou seja, a manipulação direta das *sonoridades* e da fisicalidade do som (GUIGUE, 2011, p.144), é evidente que a pesquisa musical de ponta já busca descrevê-lo há tempos, principalmente para melhor compreender as vanguardas do último século. No entanto, em se tratando de canção popular, esse tipo de análise raramente é empreendido. O único trabalho que conhecemos que reconhece explicitamente a importância do nível secundário do conteúdo musical na canção popular contemporânea é a recente tese de Sergio Molina (2015).

⁵ Ao comparar as definições dos verbetes contidos no *Grande Dicionário Houaiss*, verificamos que o termo *aceitação* remete à conjunção e à continuidade (“ato ou efeito de concordar, de anuir [...] facilidade em ser bem recebido e acolhido [...] ato ou efeito de aprovar, de considerar bom; aplauso, aprovação), enquanto *resignação* é claramente definida como uma não resistência à descontinuidade: “submissão à vontade de alguém ou ao destino [...] *aceitação sem revolta dos sofrimentos da existência*” (ACEITAÇÃO; RESIGNAÇÃO, 2017).