

Sobre o uso criativo da aspectualização das faixas nos álbuns de canção: um exemplo em *Canções praieiras*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO SEMIÓTICA MUSICAL: NOVAS FRONTEIRAS

Matheus Henrique Mafra
FFLCH-USP – mhmafra3@gmail.com

Cleyton Vieira Fernandes
IISCA-UFCA - cleyton.fernandes@ufca.edu.br

Resumo: Este trabalho visa a apresentar um dos recursos de geração de sentido mais recorrentes em álbuns de canção: a relação entre uma dada canção e a aspectualização, na instância enunciativa, da faixa em que essa canção se insere. Primeiramente, expõe-se alguns pressupostos referentes ao objeto *álbum de canções*. Em seguida, é apresentado o conceito de aspectualização temporal segundo Greimas e Courtés. Por fim, fazendo uso das contribuições teóricas de Tatit, as reflexões são exemplificadas com a descrição da primeira e da última faixas do álbum *Canções Praieiras*, de Dorival Caymmi (1954).

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

On the Creative Usage of Track's Aspectualization in the Albums of Songs: the Example of *Canções Praieiras*

Abstract: This work presents one of the recurring resources to create sense in albums of songs: the relationship between the song and aspectualization on the enunciation level of the track in which the song is. First, we discuss some premises on the object album of songs. Afterwards, we present the concept of temporal aspectualization according to Greimas and Courtés. Finally, by working with Tatit's theory, we give some examples by describing first and last tracks of Dorival Caymmi's album *Canções Praieiras*.

Keywords: Album. Song. Semiotics. Aspectualization. Caymmi.

1. O objeto *álbum de canções* e o fazer enunciativo do *sequenciamento de faixas*

Antes de tratarmos, aqui, do assunto principal desta ocasião (o uso estratégico, por parte do sujeito enunciadador do álbum, das distintas configurações aspectuais das faixas), convém apresentarmos, sumariamente, alguns pressupostos dos quais partimos para pensar sobre o tipo discursivo *álbum de canções*.

O nosso objeto se caracteriza, entre outras coisas, pela imbricação de temporalidades distintas num só suporte material. Por diversas motivações históricas e culturais (e até tecnológicas), as primeiras formas do que conhecemos hoje como canção popular se cristalizaram de modo a resultar em durações objetivas que raramente atingem 4 minutos de duração e, assim, ao que tudo indica, a diferença entre a temporalidade da canção (mais curta) e a temporalidade do álbum (mais extensa), ao fazer com que seja necessário

compor este último com uma *série de canções*, se mostra como o fator mínimo para que se configurem os fazeres próprios da enunciação *do álbum*, distintos dos fazeres estritamente cancionais – apesar de extremamente dependente destes últimos.

À vista disso, uma das maneiras de se iniciar uma pesquisa sobre as peculiaridades discursivas dos álbuns de canção, no sentido de descrever o que os diferencia de outros tipos de discurso, é partindo do pressuposto de que existe um sujeito enunciador *do álbum*, com fazeres próprios e distintos do sujeito enunciador das canções. Enquanto este último regula os seus fazeres numa quantificação entre, de um lado, graus de oralização e musicalização e, de outro, graus de concentração temática e expansão passional (TATIT, 2016, p. 45-63; 166), o enunciador do álbum empreende um processo de triagem que diz respeito, ao menos, a dois fazeres fundamentais: a *seleção* e o *sequenciamento* de canções no álbum.

Vale dizer que esta distinção não pressupõe uma ordem cronológica dos fazeres de cada um dos tipos de enunciador. “Na prática”, um mesmo artista pode sincretizar ambos os enunciadores e, ao longo da feitura de um dado álbum, intercambiar-se entre os fazeres desses dois sujeitos. Por exemplo: um cancionista pode iniciar a composição de um disco a partir de algumas canções feitas anos antes. Até esse momento, o fazer enunciativo dos discursos cancionais *precedeu* o fazer enunciativo configurador do álbum. Em seguida, ao perceber que havia um fio condutor temático entre as canções já selecionadas, o mesmo ator cancionista finaliza o seu álbum compondo novas peças a partir desse tema. Nesse segundo momento, o enunciador das canções agiu em resposta ao fazer próprio do enunciador do álbum.

O sequenciamento de canções, em si, possui o poder de impactar o discurso do disco de diversas maneiras, que serão melhor descritas em outro momento. Por ora, basta termos em vista que, se é possível falar sobre sentidos que emergem no álbum, de modo a transcender os sentidos internos às canções, é porque existem semas gerados no e pelo sequenciamento de canções (bem como pela *seleção* de canções, pressuposta pelo ato do sequenciamento).

Um dos tipos de uso criativo do sequenciamento de faixas mais facilmente apreensíveis, e que exemplificaremos mais adiante, é aquele que define a ordenação das canções considerando as aspectualidades adquiridas, na instância enunciativa, pelas faixas componentes do álbum.

3. Aspectualização temporal

Neste estudo, nos deteremos exclusivamente sobre a categorização aspectual da temporalidade tal qual descrita por Greimas e Courtés. No *Dicionário de Semiótica*, partindo do pressuposto de que, numa enunciação, o fazer do enunciador é submetido ao fazer cognitivo do enunciatário, os autores definem a estrutura aspectual como a apreensão, por parte de um sujeito observador, de um processo – “uma ‘marcha’, um ‘desenvolvimento’” – interno a um discurso dado (2016, p. 39-40). Assim, no que toca à temporalidade, são os semas (as “noções” de) *incoatividade*, *duratividade* e *terminatividade* que, uma vez apreendidos no discurso, “nos permitem percebê-lo como um processo” (*Id.*, p. 40). A *incoatividade* leva à compreensão de um início de processo, uma abertura de um discurso qualquer. A *duratividade* se refere a um processo em andamento ou, ainda, a efeitos de sentido de “eternidade” ou “atemporalidade” (algo que ocorre *desde sempre e para sempre*: “o sol brilha para todos”). Por sua vez, a *terminatividade* indica a conclusão de um processo.

A aspectualização temporal pode ser descrita independentemente do nível discursivo com o qual se estiver lidando; isto é, pode se referir tanto a eventos internos ao discurso quanto aos fatos da enunciação. Num contexto musicológico, poderíamos dizer que é possível utilizar os semas aspectuais, seja para descrever o devir de uma dada peça musical, seja para se conjecturar sobre os “processos de composição” que a subsumem.

Interessa-nos, aqui, estratégias enunciativas que jogam explicitamente com relações entre a aspectualidade presente na instância da enunciação (a *terminatividade* associada à última faixa de um disco, por exemplo) e as configurações aspectuais internas ao discurso, seja por analogia (“Antes do fim” [*In: Alucinação*, BELCHIOR, 1976]), seja por contradição (“Isso é só o começo” [*In: Chão*, LENINE, 2011]). Como podemos ver nos exemplos já citados, a experiência mostra que um dos tipos mais correntes de uso criativo das diferentes aspectualizações das faixas é o que associa cada uma destas a isotopias temáticas compatíveis com suas aspectualidades. Dessa forma, é comum encontrar, na primeira faixa de álbuns cancionais, a manifestação de temáticas que se compatibilizem com a sua aspectualidade incoativa, tais como a *apresentação*², a *saudação*³, a *convocação*⁴, a *origem*⁵ e até mesmo o *nascimento*⁶. Nesta ocasião, mostraremos um interessante exemplo, encontrado no primeiro álbum de Dorival Caymmi, *Canções Praieiras* (1954), de uma estratégia de persuasão advinda da aspectualidade das faixas.

4. O caso de “Quem vem pra beira do mar” e “Saudade de Itapoan” em *Canções Praieiras*

“Quem vem pra beira do mar” é a primeira canção do disco de Caymmi. Em seu conteúdo verbal, um narrador partilha um saber com um narratário oculto. A informação que compõe esse saber se refere ao poder do mar e a seus efeitos sobre quem entrar em conjunção com esse objeto (“quem vem pra beira do mar nunca mais quer voltar”). Abaixo, a letra, omitindo suas repetições:

Quem vem pra beira do mar, ai
nunca mais quer voltar, ai
[...]
andei por andar, andei
e todo caminho deu no mar
andei pelo mar, andei
nas águas de Dona Janaína

a onda do mar leva
a onda do mar traz
quem pra beira da praia, meu bem,
não volta nunca mais
[...] (CANÇÕES..., 1954)

Se o narrador dessa canção expõe as propriedades do mar a um narratário, somos levados a supor que tal narratário desconhece tais propriedades – se não fosse assim, por que o narrador as descreveria?

Mas isso não é tudo. O conteúdo verbal do refrão instaura uma debreagem enunciativa que, graças a um sutil arranjo aspectual, localiza o corpo do narrador diante do mar no momento em que ele constrói a sua enunciação. Trata-se da conjugação do verbo *vir* no presente do indicativo em “quem *vem* pra beira do mar”. Além disso, por não haver nenhum indício que indique o contrário, fica subentendido, pelo simulacro de situação coloquial, que o *narratário* está, também, “de corpo presente”, compondo o *aqui agora* discursivo. Tudo ocorre, portanto, como se o narrador na canção estivesse a *apresentar* o mar a um narratário que desconhece esse objeto, num momento em que ambos estão localizados na “beira do mar”.

Vê-se, aí, mais um álbum cuja canção de abertura manifesta uma *apresentação*. A realização desse tema parece sempre tender a presentificar, no *aqui agora* discursivo, o objeto que é apresentado. A persuasão figurativa, inerente à prática da canção, possui um papel importante nesse efeito de presentificação. Tatit menciona que é natural, em contexto de enunciação cancional, certa “confusão”, por parte do ouvinte, entre o narrador (locutor interno ao discurso) e a figura do cantor, imbricando, a partir de uma só locução (o texto cancional), actantes de diferentes instâncias textuais (1986, p. 9-10). Assim, parece razoável dizer que, ao

presentificar, na figura do intérprete, o locutor interno à canção, o ouvinte muitas vezes se põe a si mesmo como o narratário, sentindo-se incluído, ele próprio, no “aqui e agora” discursivo.

Ora, no contexto do álbum *Canções Praieiras*, a exibição do objeto mar em “Quem vem pra beira do mar” funciona, também, como a primeira exposição do objeto mar para o próprio ouvinte. Com efeito, as faixas seguintes só fazem afirmar e reafirmar a importância do mar para toda a comunidade praieira, deixando claro que, se há algum ator, no discurso desse álbum, que desconhece o poder do mar, esse ator só pode ser *externo* à comunidade. O único ator, portanto, a possuir condições análogas às do ouvinte – essa espécie de “forasteiro” para quem a comunidade se apresenta ao longo do disco.

Assim, a primeira faixa do disco de Caymmi parece se encarregar de pôr o ouvinte “dentro” da comunidade praieira, expondo o seu principal objeto-valor (o mar) antes de apresentá-la mais detalhadamente nas canções subsequentes. Podemos ver o narrador de “Quem vem pra beira do mar” como um artifício do sujeito enunciatório do álbum enquanto *destinador*, tentando persuadir o ouvinte que cumpre a função de *destinatário enunciatório* a se engajar na escuta. “Mesclando-se” ao narrador (esse ator interno ao discurso), o enunciatório “promete” ao enunciatório ouvinte uma experiência positiva, eufórica, afirmando que, uma vez apresentado ao universo de discurso da comunidade praieira, o ouvinte *nunca mais vai querer voltar*.

Seu percurso melódico, se analisado conforme os parâmetros da semiótica da canção (TATIT, 1994, 2016; TATIT & LOPES, 2008), manifesta uma configuração de valores muito coerente com o conteúdo da letra. No refrão, é possível verificar um motivo que, além de muito bem definido e reiterado, é composto quase inteiramente por graus conjuntos (Cf. Figura 1). Tatit demonstra, diversas vezes, que, na linguagem cancional, os graus conjuntos e a reiteração motívica costumam se compatibilizar com os valores conjuntivos expressos numa dada canção, respondendo pelo processo melódico de *concentração temática*



(TATIT, 2012, p. 22-24; 2016, p. 55-63; TATIT & LOPES, 2008, p. 18-21).

O trecho acima destacado mostra, no entanto, que há, ao menos, dois elementos

que complexificam a análise de “Quem vem pra beira do mar”: seu andamento desacelerado e fonograma aqui examinado. A melodia, composta majoritariamente por graus conjuntos e por motivos reiterativos, indica a predominância dos processos de concentração temática.

os significativos saltos ascendentes associados à interjeição *ai*. Com efeito, as canções temáticas, manifestando uma modalização pelo /fazer/, costumam apresentar um andamento acelerado, provocador de estímulos somáticos no ouvinte (TATIT, 2012, p. 22). Mas a teoria de Tatit já prevê, especialmente em suas contribuições mais recentes, uma gradação dos processos melódicos (TATIT, 2016, p. 55-61). No caso do trecho aqui descrito, os procedimentos temáticos, apesar de predominantes, são atenuados tanto pelo andamento desacelerado quanto pela relativa descontinuidade melódica que, no tratamento lírico, associou-se à interjeição. Essa atenuação, especialmente por conta da desaceleração do andamento musical, instaura uma modalização pelo /ser/ (Cf análise de *João Valentão* [In: TATIT, 2012, p. 107-117]) que corrobora o estado contemplativo em que o sujeito se encontra, pois que diante do objeto exaltado. Na tradição semiótica da Escola de Paris, é sabido que o sujeito do /ser/ se apresenta sobretudo como um sujeito de *estado*, ou “passional” (um sujeito que “sente”, digamos), enquanto o sujeito do /fazer/ é o *pragmático*, cujo fazer normalmente intenta transformar estados. Ora, a letra de “Quem vem pra beira do mar” retrata um sujeito que, já em conjunção com seu objeto de desejo, encontra-se *pleno* e, portanto, não necessita empreender fazeres que possam transformar o “estado de coisas”. Dito de outra forma, a lentidão do andamento musical diz mais respeito a certa “inação” do sujeito de estado, fruto de sua plenitude em relação a seu estado conjuntivo, do que a uma determinada situação de predominância de valores *disjuntivos* – algo que não se estabelece em nenhum momento da canção.

Mais adiante, *Canções Praieiras* é encerrado por “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”. Focaremos em seu emblemático refrão, que, em si mesmo, já possui todas as propriedades que interessam a este trabalho.

Coqueiro de Itapoan
coqueiro
areia de Itapoan
areia
morena de Itapoan
morena
saudade de Itapoan
me deixa (CANÇÕES..., 1954)

A configuração melódica de “Saudade de Itapoan” aponta, segundo a teoria de Tatit, para a dominância do processo de expansão passional. A melodia do refrão (Cf. Figura 2), predominantemente passional, com seu andamento lento, seus grandes saltos, sua larga tessitura (14 semitons ou, ainda, a totalidade da tessitura da canção) e suas longas vogais em região aguda, salienta, desde a primeira frase, os valores disjuntivos, isto é, valores de distanciamento em relação a um objeto.



Figura 2: linha melódico-verbal entoada no primeiro refrão de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)” no contexto do fonograma aqui examinado. O andamento largo e a considerável incidência de saltos (*descontinuidade melódica*) asseguram a predominância dos processos de expansão passional.

No conteúdo verbal, a figurativização desses valores é evidente. O narrador interno à canção expressa tanto a sua disjunção com um objeto *desejado* (Itapoan) quanto a conjunção com um objeto *indesejado* (a saudade).

No disco, “Saudade de Itapoan” sucede uma série de canções que descrevem e exaltam os valores de uma comunidade praieira. Assim, nesse contexto, o objeto Itapoan – com seus atributos que remetem ao contexto praieiro (coqueiro, areia, morena etc.), e também por estar inserido no mesmo universo discursivo que as outras canções – é inevitavelmente associado à comunidade e a seus valores, podendo ser entendido como a própria figurativização destes últimos nessa canção.

A despeito da coerência com o arranjo figurativo e axiológico construído no restante do disco, nota-se sobretudo uma grande diferença nessa canção em relação às outras. Nela, pela primeira e única vez no álbum, é retratado um sujeito que se localiza distante da comunidade praieira. No momento de sua enunciação enunciada (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 327), o narrador de “Saudade de Itapoan” está claramente disjuncto da comunidade praieira.

5. Considerações finais

Ao integrarem um mesmo universo de discurso, “Quem vem pra beira do mar” e “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)” mantêm entre si uma relação de complementaridade. Tal relação, como não poderia deixar de ser, é fruto, a um só tempo, de semelhanças e diferenças entre esses componentes do álbum. Assim, ambas as canções se assemelham, não só por responderem a um mesmo sistema figurativo, mas também por expressarem pontos de vista relativos a um estado passional de sujeitos mais ou menos apassivados em relação a seus objetos; diferenciam-se, por outro lado, ao manifestarem, em seus elementos verbais e melódicos, tendências juntivas opostas (uma, salientando valores conjuntivos enquanto, a outra, evidencia a disjunção, isto é, o distanciamento entre sujeito e objeto), associadas a afetividades também opostas entre si (num caso, a conjunção é celebrada; no outro, a disjunção é lamentada).

Vimos que, enquanto, na primeira canção, o enunciador do disco instaurou um ator “oculto” (narratário), identificável com o ouvinte em sua condição de ator externo à comunidade praieira, “Saudade de Itapoan” apresenta um ator já disjuncto da realidade praieira justamente quando, em outro nível textual, a enunciação está em vias de acabar. Se o narrador de “Quem vem pra beira do mar” tentou persuadir o seu narratário afirmando que este último nunca mais sentiria vontade se disjuncto do mar – ou do universo discursivo do qual ele faz

parte –, a última faixa do disco se ocupa de retratar a afetividade disfórica de um sujeito já disjuncto do contexto praieiro, exatamente conforme predito no início do álbum. Dito de outra forma, o narrador presente em “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)” “não queria ter voltado” para o local em que se encontra, distante da “beira do mar”.

Noutros termos, a relação complementar entre as duas faixas também se dá pelo fato de estas serem claramente colocadas, no álbum, como canções “de abertura” e “de fechamento”. Cada uma delas aproveita a sua aspectualização na instância da enunciação (uma, incoativa e, outra, terminativa) para produzir, no discurso do disco, uma analogia à condição do próprio sujeito enunciatário. Fazem coincidir, num caso, o recém-estabelecimento do contrato entre enunciador e enunciatário com uma primeira apresentação da figura *mar* e, no outro, os últimos fazeres persuasivos do enunciador com o retrato, em discurso, da disjunção relativa à comunidade praieira.

Para melhor explicar essa analogia, talvez convenha evocar, apenas a título de ilustração, um fictício ator *ouvinte*. Externo ao texto de *Canções Praieiras*, esse sujeito se conjunge ao discurso elaborado por Caymmi – ou, ainda, *vem pra beira do mar* – no instante em que começa a ouvir o disco, assumindo o papel de sujeito da enunciação e aceitando a sua relação análoga ao narratário de “Quem vem pra beira do mar” (em sua condição de actante externo à realidade praieira). Findado o discurso, naturalmente, o sujeito ouvinte se disjunge do objeto álbum, imediatamente após a enunciação da disjunção entre narrador e comunidade praieira, na última faixa do disco. Se a persuasão do enunciador do álbum se mostrar eficaz, o ouvinte se lembrará, em algum momento posterior à escuta, do caráter positivo de sua experiência e, tomado por um sentimento de falta – uma *saudade de Itapoan*, ou melhor, do universo discursivo de *Canções Praieiras* – certamente vai querer repeti-la, buscando, mais uma vez, a conjunção com o disco.

Referências:

- CANÇÕES praieiras. Dorival Caymmi (Compositor). Dorival Caymmi (Intérprete). São Paulo: Odeon, 1954. Longplay em vinil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oH7_ath5x-I&t=716s> (acessado no dia 1º de abril de 2019).
- GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *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.
- TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.
- _____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.
- _____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- _____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã C. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- WHEN albums ruled the world*. Produção e direção de Steve O'Hagan. 1h27min. Londres: BBC Four, 2013.

Notas



¹Como podemos verificar em muitos casos brasileiros, entre os quais *Construção* (CHICO BUARQUE, 1971), *A Tábua de Esmeralda* (JORGE BEN, 1974), *Minas* (MILTON NASCIMENTO, 1975), *Estudando o Samba* (TOM ZÉ, 1976) e diversos discos de Caetano Veloso.

²“Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” em *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (THE BEATLES, 1967); “Os Alquimistas estão chegando” em *A Tábua de esmeralda* (JORGE BEN, 1974); “Vinheta I” em *Beleléu, Leléu, Eu* (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980); “Eu sou eu” em *Felicidade* (LUIZ TATIT, 1997).

³“Encontro” (“Oi! Faz tempo que a gente não bate de cara um no outro / Oi!”) em *Rumo* (GRUPO RUMO, 1981); “Cê tá com tempo?” (“Oi... tudo bem? Faz tempo que eu não te vejo dando sopa por aí”) em *Amigos Imaginários* (ANELIS ASSUMPÇÃO, 2014).

⁴“Os Passistas” (“vem / eu vou pousar a mão no teu quadril”) em *Livro* (CAETANO VELOSO, 1997); “Mergulho interior” (“Senta aqui comigo nessa pedra / vamos dar um mergulho interior”) em *Taurina* (ANELIS ASSUMPÇÃO, 2018).

⁵“Pipoca moderna”, primeira canção do lado B de *Jóia* (CAETANO VELOSO, 1975); “Para todos” em *Paratodos* (CHICO BUARQUE, 1993).

⁶“Gênesis (Parto)” em *Tiro de misericórdia* (JOÃO BOSCO, 1977); “Baião do Tomás” em *Ouvidos uni-vos* (LUIZ TATIT, 2005).