Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Linguística
Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral

Matheus Henrique Mafra

Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras

São Paulo
2019

Matheus Henrique Mafra
mhmafra3@gmail.com

Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M187á

Mafra, Matheus Henrique
Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras / Matheus Henrique Mafra ; orientador Luiz Augusto de Moraes Tatit. - São Paulo, 2019.
164 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Lingüística Geral.

1. semiótica. 2. álbuns. 3. discos. 4. canção. I. Tatit, Luiz Augusto de Moraes, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Matheus Henrique Mafra_

Data da defesa: _24_/_06_/_2019_

Nome do Prof. (a) orientador (a): Luiz Augusto de Moraes Tatit_

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 28/08/2019

(Assinatura do (a) orientador (a)

AGRADECIMENTOS

A Luiz Tatit, pelos gestos de confiança, pela paciência, pelas leituras argutas e contribuições cirúrgicas.

A Carolina Lindenberg Lemos, pelos diversos ensinamentos, pelas fundamentais contribuições para este trabalho, pela sensibilidade, pela honestidade elegante e pelos lances certeiros.

A Ivã Carlos Lopes, pelos pareceres – dos mais críticos aos mais estimulantes –, pela solicitude, pelos ensinamentos valiosos, pelas observações referentes a este trabalho e pelos esforços empreendidos para fomentar a cena semiótica.

A Sergio Molina, desde os tempos de FAAM, pelo exemplo de uma rara visão (como artista e como pesquisador) que concilia amplidão, generosidade e rigor. Pela arguição enriquecedora.

A Adriana Elisa Inácio, Gustavo Bonin, Juliana di Fiori Pondian, Lucas Porto de Queiroz, Lucas Takeo Shimoda, Natália Cipolaro Guirado, Taís de Oliveira e tantos outros membros – atuais, egressos e "agregados" – do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo. Pela acolhida, pela vontade genuína de trocar ideias e contribuições, pelo espírito solidário e, claro, pelas confraternizações revigorantes.

A Ana Carolina Noronha, pela generosidade.

A Verônica Bertacchini, companheira de fato. Pelo apoio fundamental nesta e em outras jornadas. Pelos nossos sonos e despertares. Por cotidianizar a realização do impossível.

A Isabela Ruffino e Roberto Pontes Bonach de Castro, família mais ou menos escolhida e completamente acolhida. Por tantas contribuições, das quais talvez nem se deem conta. Pelo apoio, pela paciência, pelo dia a dia e por nosso casamento feliz.

A Denise Henrique Mafra, pelos exemplos, em diversos momentos, de obstinação e resiliência. Pelas primeiras leituras. Pelo cuidado e pelo apoio, incondicionais. Pelo irretribuível.

A Jason Ferreira Mafra, pelos exemplos de integridade e de senso de justiça. Pelos primeiros acordes. Pelo carinho e pelo suporte. Pelo irretribuível.

A Kristoff Silva, pela canção. Pelos ensinamentos de seus álbuns unos.

A Fabiano e a todo o pessoal da antológica Chico & Zico Vinil, pela gentileza e generosidade.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho.

Humildemente e de coração a todas as pessoas que atuam em qualquer uma das inúmeras formas que um cancionista pode assumir.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o álbum *Canções Praieiras* (CAYMMI, 1954), a partir da descrição de cada uma de suas faixas, mas com ênfase no sentido gerado pelo álbum como um todo. Essa proposta se insere numa discussão mais abrangente sobre a discursividade dos álbuns musicais. Diferentes reflexões evidenciam a ocorrência de uma tensão enunciativa inerente ao tipo discursivo *álbum*: uma relação complementar entre, de um lado, a *identidade do álbum* (composta por uma reiteração de elementos de expressão e conteúdo que criam um senso de unidade entre as faixas) e, de outro, a *autonomia discursiva das faixas* (que ainda podem ser reconhecidas, cada uma, como uma peça musical ou cancional). Assim, a descrição satisfatória de um dado disco poderia se dar em dois tempos: num primeiro momento, na análise faixa a faixa (isto é, o exame de cada uma das "partes"), encaminhando-se, por fim, à análise do projeto enunciativo do "todo" (revelado nas relações *entre* as faixas), tanto em âmbito paradigmático quanto no sintagmático. Seguindo essas premissas, o trabalho se dirige à descrição analítica do álbum de Caymmi. As análises de cada uma das oito faixas do disco seguem o modelo descritivo da Semiótica da Canção, conforme proposto por Luiz Tatit. Tendo todas as canções devidamente examinadas, é possível descrever o universo figurativo instituído em discurso, que estabelece uma rígida hierarquia entre os *atores místicos* (o mar em todas as suas distintas manifestações, Deus e a Lagoa do Abaeté) e os *atores terrenos* (pescador e mulher praieira). Verifica-se, ainda, a importância do *sequenciamento* das faixas na geração de sentido em *Canções Praieiras*. Por fim, reflete-se sobre os possíveis desdobramentos deste trabalho, que parece apontar para a descrição dos fazeres enunciativos próprios do álbum cancional, bem como dos elementos que constituem a relação de dependência entre faixas e disco.

PALAVRAS-CHAVE: Álbum; Semiótica; Canção; Caymmi; Canções Praieiras.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze the album *Canções Praieiras* (CAYMMI, 1954) from the description of each of its tracks, although emphasizing the meaning produced by the album as a whole. This proposition is placed inside larger and more comprehensive studies on discursivity in musical albums. Different considerations show the occurrence of an enunciative tension that is inherent to the discursive type "album": a complementary relationship between *the album's identity* (composed by the reiteration of elements of expression and content that produce a sense of unity among the tracks) and *the track's discursive autonomy* (which can, each, also be recognized as a song or musical piece). Therefore, a satisfying description of an album can be given in two stages: first, analyzing each track (each as part of a whole); then, analyzing the relation established between the tracks (as they constitute a whole), both in the syntagmatic and paradigmatic extents. Following these premises, this work analytically describes Caymmi's album, each of its eight tracks, following the model proposed by Luiz Tatit in his Semiotics of Song. Having had all the songs properly examined, it is possible to describe the figurative universe of its discourse, which shows a strict hierarchy between *mystic actors* (the sea and all of its distinct manifestations, God and the Lagoa do Abaeté) and *earthly actors* (the fisherman and the women from the coast). It is also possible to see the importance of the sequence of the tracks in producing meaning. Lastly, one can reflect on how this work can be developed to more detailed analysis and investigation on the enunciative doings that are characteristics to the album of songs, as well as the dependence between tracks and album.

KEYWORDS: Album; Semiotics; Song; Caymmi; Canções Praieiras.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO……..1

0.1 Motivação……1

0.2 Organização…….2

PRIMEIRA PARTE - OBJETO E PREMISSAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

1. Ponto de partida…… 6

1.1 Um sentido do disco?..……6

1.2 Viés semiótico…….7

2. Primeiras observações sobre o fazer enunciativo dos álbuns cancionais…….12

2.1 A questão do álbum "conceitual"……..14

2.2 Formas sequenciais e forma-momento.…….16

2.3 Identidade do álbum e autonomia discursiva das faixas: uma tensão enunciativa……18

3. Critérios de análise e definição do *corpus*……..20

3.1 O objeto teórico "álbum de canções"..……21

3.2 Análise em Hjelmslev.……23

3.3 A canção enquanto componente do álbum…….24

3.4 Definição do *corpus* e hipótese central……..26

4. Sobre a semiótica da canção e seus desdobramentos mais recentes……29

4.1 Do modelo triangular à dupla tensão.……29

4.2 Graus de concentração temática e de expansão passional.……31

SEGUNDA PARTE - *CANÇÕES PRAIEIRAS* FAIXA A FAIXA

5. Lado 1……...34

5.1 "Quem vem pra beira do mar"…….34

5.1.1 Plenitude regida pelo mar…….…….35

5.1.2 O papel das interjeições no refrão de "Quem vem pra beira do mar"...…..…45

5.1.3 No disco: introdução do universo praieiro….……..…….……..……..46

5.2 "O Bem do mar"…..…….48

5.2.1 Gradações melódicas em "O Bem do mar"..……...48

5.2.2 O bem de terra e o bem do mar: quantificações……..……. 54
5.2.3 No disco: a dupla junção como condição do pescador…….…….56
5.3 “O Mar”……57
5.3.1 Parte A: boniteza e tragédia…….……..58
5.3.2 Parte B: dupla actancialidade realizada..…….……63
5.3.3 No disco: provedor e privador…..……..66
5.4 “Pescaria (Canoeiro)”……...67
5.4.1 Fim do lado 1……..67
5.4.2 Identidade afirmada……....69
5.4.3 Alteridade atenuada…….……...70
5.4.4 Um parêntese: o parâmetro sonoro duração *nos processos de concentração temática*…….…….73
5.4.5 No disco: a crista da onda que traz..……...75
5.4.6 Do lado 1 para o lado 2 de Canções Praieiras.……...76
6. Lado 2……..……...77
6.1 “É Doce Morrer no Mar”……..…77
6.1.1 Continuidade disfórica em “É doce morrer no mar”……78
6.1.2 No disco: a resignação como condição do bem de terra...……82
6.2 “A Jangada voltou só”..……83
6.2.1 Refrão: primeiros apontamentos……....83
6.2.2 Desdobramentos: dois pescadores, um só percurso……...….……..85
6.2.3 A repetição não redundante da frase músico-verbal…….….…88
6.2.4 No disco: reafirmação da sina praieira…….……...….90
6.3 “A Lenda do Abaeté”……92
6.3.1 Refrão: concentração e reiteração……..……..93
6.3.2 Perigo e tentação……..……..……...94
6.3.3 Tonicidade pontual da interdição vs. restabelecimento gradual da tentação...96
6.3.4 No disco: o caminho que não dá no mar….…….……..101
6.4 “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”……104
6.4.1 Refrão: presentificação e distância……106
6.4.2 Segunda parte e último refrão (coda).……110
6.4.3 No disco: distanciamento dos valores praieiros…...……...114

TERCEIRA PARTE - *CANÇÕES PRAIEIRAS*: O DISCURSO DO DISCO

7. Hierarquias internas…..……118

7.1 Atores praieiros...……118

7.2 (Alguns) pontos de oposição entre os atores místicos e os atores terrenos….122

7.3 O mar (e a lagoa)……123

7.4 O pescador.……...125

7.5 Mulher praieira.……127

7.6 Hierarquia praieira e forma cancional……128

7.7 O mar (e a lagoa), mais uma "vez"……..……..…129

8. Efeitos discursivos do sequenciamento de canções……132

8.1 Estabelecimento e reafirmação dos valores praieiros.……133

8.2 Aproximação e distanciamento dos valores praieiros……..135

8.3 Um ritmo do disco……136

8.3.1 A onda que traz *e a* onda que leva……139

CONSIDERAÇÕES FINAIS……144

Referências bibliográficas……..147

Anexo 1 - O Essencial de Pato Fu (1999)……..151

Anexo 2 - Canções Praieiras……..153

INTRODUÇÃO

0.1 Motivação

A importância cultural do álbum de canções no último século é inegável. Ao longo dos anos 1960 e 1970, no auge dos experimentos com o discurso do disco em sua integralidade, a indústria fonográfica era ainda mais rentável que a de Hollywood, no ápice daquela que vem sendo cada vez mais reconhecida como a "era do disco" (*Cf*. MOLINA, 2006; O'HAGAN, 2013; MAMMÌ, 2014): título sugestivo, que a coloca numa posição de sucessora da era do rádio – ambas configuradoras do século da canção (TATIT, 2004).

Desde o advento do *longplay* (1948), o concebimento de um álbum passa por uma inevitável triagem que seleciona, não apenas as peças que o comporão, mas também a disposição destas ao longo do fonograma. Essa preocupação por parte de produtores e artistas, por si própria, parece demonstrar que o álbum de canções é apreendido como a extensão de um só discurso. É curioso, portanto, que ainda haja tão poucos trabalhos que visem a melhor compreender as peculiaridades desse tipo discursivo. Comentários, resenhas, críticas e até mesmo trabalhos acadêmicos, com louváveis exceções, costumam avaliar discos muito mais pela qualidade das canções que os integram do que pela análise das estratégias que garantem unidade entre faixas e expõem uma organização rítmica no sequenciamento de canções.

Este trabalho é o nosso primeiro esforço para contribuir com a reflexão sobre elementos que constituem o artesanato próprio dos álbuns de canção. Tais elementos certamente se refletem nas escolhas musicais e cancionais que podemos apreender ao longo da escuta de um dado disco, mas entendemos que, a partir do momento em que essas escolhas aludem a um projeto enunciativo que

ultrapassa os limites de uma só canção, elas merecem ser compreendidas como estratégias enunciativas *do álbum*, isto é, não puramente cancionais.

Quanto à nossa escolha de *corpus*, esta será devidamente justificada mais adiante (*Cf.* item 3.4, "Definição do *corpus* e hipótese central"). Vale mencionar, no entanto, que *Canções Praieiras* (1954), obra-prima de Dorival Caymmi, lançada numa fase muito inicial da comercialização de LPs, é possivelmente o primeiro grande clássico dos álbuns cancionais do Brasil. No entanto, apesar de já haver inúmeros estudos que tentam explicar a excelência de Caymmi enquanto compositor e intérprete de canções, quase nada se falou, salvo engano, sobre a maestria com que o cancionista baiano – muito antes do apogeu da "era do disco" – soube se apropriar criativamente das coerções discursivas do formato *longplay*.

0.2 Organização

Antes de iniciarmos a nossa argumentação, vale explicar rapidamente a formatação deste trabalho, bem como a divisão da totalidade de seus capítulos em três grandes partes.

Os capítulos que compõem a primeira parte, além de fazerem a necessária apresentação das diretrizes teórico-metodológicas que servirão de base para a análise de *Canções Praieiras*, descrevem, dentro dos limites desta dissertação, o contexto de reflexão no qual esta última pretende se inserir. Assim, o primeiro capítulo pondera sobre a viabilidade de se compreender todo e qualquer álbum cancional como um objeto semiótico e, portanto, sobre a viabilidade de se propor um tratamento analítico homogêneo para todo e qualquer álbum cancional. Tendo em vista tais questionamentos, o segundo capítulo parte de considerações já feitas anteriormente por outros autores para tentar depreender características gerais do álbum, especialmente no que diz respeito a fazeres enunciativos próprios desse tipo de discurso, transcendentes aos fazeres estritamente musicais e cancionais. Um dos nossos pontos de interlocução está em Sergio Molina (2015; 2018), autor que, tomando a unidade textual dos álbuns como certa, estabelece uma comparação entre as diferentes maneiras de se conceber um álbum de canções e as definições de *forma sequência* e *formas-momento* propostas por Stockhausen. Esse modo de descrever os mais distintos álbuns parece revelar uma tensão enunciativa entre, de um lado, a forte *autonomia discursiva* que as faixas costumam possuir em relação ao todo do disco e, de outro, o senso de *dependência*, em relação a esse mesmo todo, que as informações sonoras e semânticas contidas em tais faixas podem vir a revelar. Além disso, destacamos a importância do *sequenciamento de canções* como um dos fazeres enunciativos do álbum cancional que mais impactam o sentido geral desse objeto, uma vez que esse

ato define não só o plano da expressão do discurso do disco, mas, também, como mostraremos mais adiante, elementos de ordem semântica. Nossa hipótese central, aliás, diz respeito exatamente a esse fazer enunciativo: pretendemos demonstrar que uma série de sentidos apreensíveis na totalidade discursiva de *Canções Praieiras* emergem da própria ordenação das faixas do álbum.

Essas primeiras constatações das peculiaridades discursivas do álbum de canções nos levam a tentar definir, no terceiro capítulo, critérios de análise plausíveis para nosso objeto. À luz da concepção de *análise* proposta por Louis Hjelmslev, refletimos sobre os impactos metodológicos gerados pela consideração da canção, não como a extensão de um só discurso, mas, sim, como um *componente* da *classe* álbum. Por fim, antes de partirmos para a análise propriamente dita, explanamos sucintamente o modelo descritivo da semiótica da canção conforme concebido e aprimorado por Luiz Tatit (1986; 1984; 1996; 2016; TATIT & LOPES, 2008).

É o modelo de Tatit, afinal, que usamos na segunda parte deste trabalho, na qual são esmiuçadas, uma a uma, as enunciações cancionais manifestadas em *Canções Praieiras*. Esse momento da dissertação está dividido em dois grandes capítulos (capítulos cinco e seis), cada um contendo a descrição de quatro faixas componentes do álbum de Caymmi – cada capítulo corresponde a uma face do disco, divisão esta que será devidamente justificada na terceira parte, em que veremos a análise da totalidade do discurso do álbum apontar para a apreensão de um sentido próprio de cada face. Nossa intenção é que o exame "faixa a faixa", ao apresentar a descrição minuciosa das estratégias enunciativas de cada uma das canções do álbum, traga à baila, a um só tempo, tanto a forte autonomia discursiva presente em cada uma das canções do álbum, quanto a manifestação de elementos identitários do discurso do álbum em cada uma das faixas. Assim, todas as descrições constantes na segunda parte do trabalho, depois de examinarem o "sentido próprio" de cada canção, são encerradas por uma seção que explicita as contribuições específicas de cada faixa para a apreensão de valores e sentidos que impactam o *todo* de *Canções Praieiras*. Tal seção, com conteúdos em certa medida "exteriores" à análise de cada canção – mas que prepara elementos para uma argumentação que será desenvolvida mais adiante, nos capítulos finais –, será sempre identificada, em seu título, pela inscrição "*no disco*".

Por fim, a terceira parte se encarrega de reconstituir, a partir dos resultados encontrados nas análises faixa a faixa, os sentidos que respondem à totalidade do álbum, tanto do ponto de vista sintagmático quanto numa perspectiva paradigmática. No que diz respeito a esta última, destaca-se a consistente rede de contratos comunitários e hierarquias internas entre os atores praieiros, algo que, veremos, só pode ser devidamente compreendido no entrecruzamento de informações enunciadas em distintas partes (ou distintas *canções*) de *Canções Praieiras*. O capítulo sete da dissertação se encarrega justamente dessa visada. O capítulo oito, por sua vez, ao focar sobretudo

no plano sintagmático de nosso *corpus*, põe à prova a hipótese central deste trabalho, descrevendo impactos semânticos e sintáxicos manifestados pelo sequenciamento de canções que compõe o álbum de Caymmi.

Podemos ver, então, que a divisão da dissertação em três partes não deixa de respeitar uma estrutura de argumentação já esperada num texto acadêmico, utilizando um primeiro momento para contextualizar a reflexão e estabelecer critérios e categorias para, em seguida, fazer um exame cuidadoso de um *corpus* de análise. Entretanto, o presente texto se apresenta sobretudo como um trabalho de análise de um objeto específico e, tal análise, por sua vez, é exposta em dois movimentos muito bem marcados, a saber, primeiramente "de cima para baixo" (com a cisão do objeto em partes – canções – e em partes de partes – relações entre melodia e letra) e, depois, na reconstrução do percurso "de baixo para cima", numa progressiva volta à totalidade, com a descrição metalinguística da geração de sentidos *do álbum*. A diferenciação de um "movimento" em relação ao outro se reflete no próprio encaminhamento metodológico que cada uma das seções possui, já que as partes segunda e terceira focam, de certa forma, cada uma em um objeto distinto, ainda que tais objetos possuam uma relação de estreita dependência entre si. De modo simplificado – e talvez um tanto grosseiro –, poderíamos dizer que, enquanto a segunda parte analisa uma série de canções, a terceira parte da dissertação analisa um álbum. Por fim, vale notar que cada um dos "movimentos" da análise ocupa um espaço significativo dentro deste trabalho, de modo que nos vemos ainda mais motivados a explicitar a divisão da análise na própria formatação dos capítulos.

PRIMEIRA PARTE

OBJETO E PREMISSAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS

1. PONTO DE PARTIDA

1.1 Um sentido do disco?

Um dos problemas no que se refere à apreciação de um disco, e que talvez ajude a explicar o porquê de o álbum de canções ainda hoje carecer de parâmetros de análise satisfatórios, pode ser a compreensão generalizada de que esse objeto serve, muitas vezes, apenas como suporte para peças musicais, não possuindo necessariamente um sentido que lhe seja próprio. No entanto, contraditoriamente, diversos depoimentos de artistas, críticos e produtores musicais parecem apontar a existência de um senso comum que compreende o álbum como a extensão de um só discurso. Sabe-se que, especialmente após o marco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (BEATLES, 1967), muitos artistas passaram a usar as coerções discursivas do suporte *longplay* de modo criativo, criando álbuns que marcaram época, não raro mais famosos do que os *singles* que os integravam. Essa espécie de inversão do modo de conceber a obra – não mais pensando o álbum a partir de canções que lhe são anteriores, mas, sim, compondo canções que se justificam no e pelo álbum – mudou definitivamente a música popular mundial pós-década de 1960 (*Cf.* MOLINA, 2015). No Brasil, podemos citar uma série de obras marcantes em que o estabelecimento de um *discurso do disco* se mostra a verdadeira força motriz da organização de seus fonogramas: *Tropicália ou panis et circensis* (VÁRIOS, 1968); *Construção* (CHICO BUARQUE, 1971); *Transa*, *Araçá Azul*, *Jóia* (1972*a*, 1972*b* e 1975) e tantos outros álbuns de Caetano Veloso; *Índia* (GAL COSTA, 1973); *A tábua de esmeralda* (JORGE BEN, 1974); *Minas* (MILTON NASCIMENTO, 1975); *Estudando o Samba* (TOM ZÉ, 1976) – e praticamente todos os discos de Tom Zé –; *Tim Maia Racional* volumes 1, 2 e 3 (TIM MAIA, 1975, 1976, 2011); *Clara Crocodilo* (ARRIGO

BARNABÉ, 1980); *Beleléu, Leléu, Eu* (ITAMAR ASSUMPÇÃO, 1980); *Nada como um dia após o outro dia* (RACIONAIS, 2002)…

Parece contraditório, portanto, que se avalie um álbum apenas atestando a qualidade de cada uma de suas canções, sem considerar o ritmo criado pela ordenação destas últimas, ou, ainda, os investimentos semânticos evidenciados na sintagmática do disco. Contudo, mesmo em textos da crítica especializada, os elementos que garantem unidade a um dado álbum muitas vezes não são sequer levados em consideração, a não ser que se encontrem muito evidenciados nas estruturas mais superficiais de sentido (falaremos, mais à frente, sobre a questão dos álbuns "conceituais").

Esse fato não necessariamente nega a apreensão, por parte do ouvinte, de uma *unidade discursiva* nos álbuns de canções, mas, de qualquer forma, a independência da canção em relação ao disco pode levar o pesquisador que visa analisar esse objeto, intuitivamente, à seguinte indagação: seria viável considerar todo e qualquer álbum de canções como um discurso integral? Afinal, como acabamos de mencionar, o destinatário ouvinte não se atentará necessariamente à forma do *todo* discursivo, tendendo, em muitos casos, a simplesmente tomar cada faixa (ou cada *parte*) como um todo.

Reforçando esse ceticismo, é possível, ainda, argumentar que o próprio álbum possibilita um sem-número de escutas – o ouvinte tem o poder de escolher se começará a ouvir o seu disco a partir da primeira faixa ou não; a partir do lado B ao invés do lado A; ou pode, ainda, ouvir apenas algumas canções e outras não…

1.2 Viés semiótico

O simples fato de optarmos por uma abordagem semiótica, no entanto, torna esse tipo de questionamento irrelevante. Antes mesmo de citar explicitamente o princípio de imanência hjelmsleviano, Greimas já estabelece, na "primeira escolha epistemológica" da semântica estrutural, que é necessário abstrair, no trato analítico, as idiossincrasias da *pessoa* que recebe o enunciado. Deve-se "considerar a percepção como o lugar não linguístico em que se situa a apreensão da significação" (GREIMAS, 2007, p. 8, tradução nossa). Mais recentemente, a semiótica tensiva, pós-greimasiana, ao partir do reconhecimento da "base perceptiva da apreensão de toda significação" (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001, p. 124) para compor o seu ferramental teórico, não nega de forma alguma o postulado do pai da Escola de Paris, mas, antes, nuança-o. Interessa a Zilberberg, sobretudo, compreender o *sujeito*, em sua percepção de objetos dentro do espaço

tensivo, e não exatamente o ator que, além de investido da função de *enunciatário*, ainda carrega toda a sua complexidade figurativa de "pessoa" (para usar o mesmo termo que Greimas).

Ora, se esse pressuposto teórico, procedente do princípio de imanência, não existisse, poderíamos usar questionamentos parecidos com aqueles que acabamos de citar para deslegitimar a análise de qualquer tipo de discurso ou linguagem: para que analisar uma canção se o ouvinte pode, no ato da escuta, simplesmente abstrair o seu conteúdo verbal? Para que analisar um programa de televisão se o telespectador pode tê-lo assistido apenas da metade para a frente, enquanto "zapeava" canais? Para que analisar a embalagem inteira de um produto se o consumidor, ao vê-la na prateleira, possivelmente tem contato apenas com uma de suas faces? Nenhuma dessas perguntas parece fazer sentido, mas, ao dizer que pretende refletir sobre a discursividade de álbuns de canções, o pesquisador geralmente se depara com esse tipo de indagação por parte de seus interlocutores – e, com efeito, como já dissemos acima, ele próprio pode ser levado a duvidar da possibilidade de tratamento analítico do disco.

A linguística discursiva indica que, por mais que o enunciatário seja, de fato, um dos produtores do discurso, os "rastros" desse actante nos são deixados pelo enunciador. Em outros termos, o texto, em si mesmo, só permite que se examine o *pathos* do enunciatário, isto é, "a imagem que o enunciador tem do enunciatário" (FIORIN, 2004). Isso porque a triagem dos elementos que integrarão o texto é feita pelo enunciador, visando sempre cumprir o seu fazer persuasivo, que, por sua vez, dirige-se ao enunciatário. Numa abordagem imanente do texto, portanto, é inevitável que o enunciador seja compreendido como o "grande senhor" do enunciado. Esse é um dos motivos que justificam o privilégio dado pela semiótica por muito tempo, em seus estudos sobre a enunciação, à descrição das intenções e estratégias do enunciador.

No caso de nosso objeto, seu caráter linear obriga o enunciador a dispor as faixas numa certa ordem, de modo a estabelecer uma determinada sequência fixa de canções. Como se não bastasse essa rigidez sintagmática do discurso sonoro, o álbum musical costuma conter, além do fonograma, um material gráfico no qual o enunciador, ao apresentar a numeração das faixas do disco, deixa indicações muito claras de como o texto deve ser apreendido. Se se tratar de um disco de vinil, a sugestão da escuta ideal é igualmente nítida: lança-se mão do consenso universal da ordenação alfabética com as denominações *lado A* e *lado B* (lados *C* e *D*, no caso dos discos duplos, e assim por diante).

Assim, as diversas possibilidades de escuta de um álbum não se apresentam como um problema relativo ao discurso do disco, nem mesmo como questionamento relativo a seus modos de existência. Serão, sim, consideradas como desdobramentos possíveis de outro discurso, cujo sujeito é atorializado pelo ouvinte e cujo *fazer*, modalizado pelo *poder*, se encontra no termo neutro da

soberania (*poder-fazer* e *poder-não-fazer*). Ou seja, o ouvinte, em seu fazer-ouvir particular, é livre para reordenar as faixas do disco como bem entender, mas isso não diz respeito ao texto contido nesse objeto.

Excluir da descrição a interferência concreta do ouvinte é algo extremamente vantajoso, que impacta diretamente a nossa definição de parâmetros de análise. Mas sabemos que essa premissa responde apenas em parte ao questionamento que motivou nossas últimas considerações – e que ainda ecoa: é viável tratar todo e qualquer álbum como um discurso integral? Afinal, a rigidez do sequenciamento das faixas não exclui o fato de que, na maior parte dos discos, não só as canções "funcionam sozinhas", como qualquer tentativa de estabelecimento de unidade entre estas últimas pode soar demasiado artificial.

Lorenzo Mammì, em seu ensaio *A Era do disco* (2014) – um texto curto, mas de alcance e profundidade notáveis – nos aponta uma analogia que talvez ajude a elucidar a questão. O filósofo lembra que a bíblia é uma reunião de diversos livros e que, antes de receber suas formas definitivas, usadas hoje pelas diversas religiões cristãs e hebraicas, essa denominação designava "o conjunto dos rolos que cada sinagoga ou igreja guardava em seu armário" (MAMMÌ, 2014, p. 36). Sobre a fixação das sequências de livros que constitui as bíblias atuais, diz:

> *Quando uma estante inteira é transformada em obra única, torna-se necessário instituir uma ordem*: a bíblia hebraica passa a ser organizada de maneira a marcar um progressivo afastamento – os livros de Moisés, que falava com Deus "face a face"; os dos profetas, que só o ouviam "por enigmas"; e finalmente o homem histórico (*Reis*, *Crônicas* etc.), que só entende a vontade de Deus quando é punido. Nas bíblias cristãs, os profetas foram deslocados para o fim do Antigo Testamento, para que anunciem o novo. (id., p. 36; grifo nosso).

Notemos que as isotopias de *afastamento* (na bíblia hebraica) e de *anunciação* (nas bíblias cristãs) se formam justamente a partir do *sequenciamento* dos livros; ou seja, foi a ordenação de livros preexistentes que permitiu a criação de um sentido que é próprio *da bíblia*, isto é, que não pode ser apreendido numa leitura não contextual dos livros que a integram.

Talvez os álbuns de "coletânea" sejam o tipo de disco que mais se assemelha ao exemplo que acabamos de citar, do ponto de vista da constituição do discurso. Nesses discos, como no livro sagrado, textos (canções) de épocas distintas são dispostos no fonograma do disco de maneira a criar um "novo" texto. É evidente que, por trás da feitura desse tipo específico de disco, há uma motivação exclusivamente comercial – o reaproveitamento de registros fonográficos já finalizados garante um baixo preço de produção e possibilita que a gravadora continue a lucrar com obras antigas. Mas o que nos interessa, em termos de análise textual, é que as gravadoras não se permitem simplesmente lançar um disco sem justificar a existência deste ao consumidor. E é a partir do

pathos desse consumidor (o *target*, no jargão publicitário) que as estratégias enunciativas de uma coletânea se configuram. Detendo-nos somente sobre os elementos verbais contidos em capas de coletâneas, podemos verificar que algumas se apresentam abertamente como coleções de "grandes sucessos" (*greatest hits*), enquanto outras constroem um discurso que atenua a motivação comercial da seleção de canções ali apresentada.

Um exemplo, entre tantos, desse tipo de abordagem está na série de compilações *Focus*[1], lançada pela gravadora RCA Victor/BMG. A informação verbal contida na capa de todos os títulos da série apresenta seu nome, *Focus*, seguido de um subtítulo, *o essencial de* [nome do artista] (*Cf.* anexos 1.2 e 1.3). Ao se abrir a capa, lê-se, na contracapa do encarte, lado a lado com o CD, o seguinte escrito:

> FOCUS - "ponto de convergência de tudo; o centro"
>
> ESSENCIAL - "que se refere a essência; necessário; o indispensável; o ponto mais importante"
>
> *Aurélio* (RCA VICTOR/BMG, 1999; *cf.* anexo 1.3).

Evocando definições de dicionário, o enunciador sinaliza que a escolha de palavras, no título do álbum, não é aleatória. Está proposta não apenas uma compilação qualquer de canções, mas, sim, uma coletânea que traduz o "indispensável", "o ponto mais importante", aquilo que é "central" na carreira do artista ou grupo em questão. Em outras palavras, a triagem feita pelo enunciador busca apresentar aquilo que há de mais valoroso na totalidade da obra desse grupo ou artista. Trata-se, com efeito, de algo bem diferente de um disco que se autodeclara uma mera coleção de "grandes sucessos": estamos diante de uma seleção que atribui relevância a certas canções não apenas porque estas alcançaram grande êxito comercial, mas, antes, porque permitem a depreensão de um *ethos* (o "essencial", como diz o nome da coleção) da obra desse artista ou grupo[2]. No título que pudemos verificar mais de perto, *Focus - o essencial de Pato Fu*, a seleção de canções parece coerente com a ideia exposta no encarte, apresentando, por exemplo, algumas faixas do primeiro disco da banda mineira, *Rotomusic de liquidificapum* (1993), até então inédito para a maior parte do público, pois que lançado com baixíssima tiragem por um selo independente pouco conhecido (Cogumelo Records). Essas faixas, aliás, estão longe de se apresentar como possíveis "novos" sucessos massivos da banda – uma delas, a própria *Rotomusic de liquidificapum*, se desenvolve como uma

1 Não conseguimos precisar as datas do primeiro e do último lançamentos dessa série de coletâneas. De acordo com os 15 títulos que conseguimos encontrar, parece certo afirmar que todos os discos da série *Focus* foram lançados no mesmo ano de 1999.

2 Com efeito, podemos verificar que a ideia de constituição de *ethos* de artistas é lugar-comum em séries de compilações feitas por gravadoras e, nesse sentido, os nomes de algumas delas são bem enfáticos: série *Perfil* (Som Livre), *Personalidade* (PolyGram), *A arte de* (Universal), *Minha história* (PolyGram/Philips)…

verdadeira colcha de retalhos musical de oito minutos de duração, numa justaposição de diversos "trechos" de músicas em estilos variados (de *hard rocks* e *new waves* em inglês até músicas-tema de desenhos animados, passando por uma canção infantil que fala sobre a iminência do fim do mundo).

Resta analisar o sequenciamento de canções para entender a configuração desse *ethos* construído, como não poderia deixar de ser, pelo ponto de vista do enunciador. Aqui, quisemos apenas provar que mesmo as coletâneas de gravadoras, vistas comumente como o mais "comercial" dos artigos fonográficos, nos mostram que o ato de agrupar canções e apresentá-las como um só produto cria a necessidade de se estabelecer algum elo de sentido entre elas (no caso descrito acima, a constituição do *ethos* de um artista). A rigidez do sintagma – que será, a cada execução do disco, reproduzido com fidelidade absoluta –, e até mesmo a explicitação dos intentos do enunciador no conteúdo gráfico do álbum, garantem essa unidade. Ao receber um álbum, o ouvinte-enunciatário "ideal", análogo ao seu *pathos*, não se vê simplesmente diante de um aglomerado de canções-discurso, mas sim diante de *um só discurso*, composto, por sua vez, de canções – mais precisamente, de uma *sequência fixa* de canções.

Assim, num primeiro esforço de delimitação do objeto, sentimo-nos autorizados a afirmar que, na medida em que todo texto é um contexto (e vice-versa), o álbum de canções se apresenta como um *texto* para o ouvinte e como um *contexto* para as canções que o compõem.

2. PRIMEIRAS OBSERVAÇÕES SOBRE O FAZER ENUNCIATIVO DOS ÁLBUNS CANCIONAIS

Parece certo dizer que o disco e a canção popular evoluíram simultaneamente ao longo do século XX. Os percursos desses dois produtos culturais, entretanto, não se teriam dado "em paralelo", mas, antes, numa relação de influência recíproca, em que um interferiu diretamente nas transformações do outro. Nesse sentido, Tatit reconhece o advento do fonograma (e da indústria fonográfica) como um dos fatores que possibilitaram a transição entre uma prática cancional, digamos, mais "folclórica", baseada em improvisos entremeados por refrãos fixos, e as primeiras formas do que hoje se entende por *canção popular*, com refrãos e segundas (e terceiras e quartas…) partes constituídos por uma conjugação fixa de melodia e letra (TATIT, 2004, p. 33-35). A própria duração da face do disco em goma-laca (78 rpm), que mal chegava a quatro minutos, é um indicador da compatibilidade existente entre os formatos mais tradicionais de canção popular "urbana" e a tecnologia fonográfica da época. Além disso, nessa fase de cristalização da linguagem cancional, é evidente a importância da "era do rádio", que certamente deve à indústria fonográfica a viabilização de jornadas de programação musical sem a dependência exclusiva de performances ao vivo.

Mais adiante, a popularização da mídia *longplay* em vinil, aliada aos avanços tecnológicos dos estúdios de gravação, talvez tenha sido o último momento de nítida influência mútua entre disco – nesse contexto, *álbum* – e canção. Se, por um lado, o LP e a canção popular não se pressupõem mutuamente, por outro, as explorações mais conscientes e radicais das possibilidades do LP se deram, quase sempre, pela canção popular numa de suas roupagens mais massificantes, a saber, a do *rock n' roll*[3]. Quanto às influências do "disco" na canção, talvez possamos nos limitar a dizer, aqui,

3 Com efeito, os grandes marcos criativos daquela que vem sendo frequentemente chamada de *era do disco, era do álbum* ou *era dos LPs*, são majoritariamente obras de bandas de rock, tais quais *The Dark Side of the Moon*, *The Wall* (Pink Floyd, 1973; 1979), *The Who Sell Out* (The Who, 1967) e, claro, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*

que o contexto de auge do mercado do disco possibilitou à canção popular experimentar novas formas de realização – formas, estas, que, segundo a tese de Molina (2014), teriam introduzido de vez a canção popular na "era da obra de arte montável" conceitualizada por Walter Benjamin[4]. Ao que tudo indica, a "era do disco" (*Cf.* MOLINA, 2006; O'HAGAN, 2013; MAMMÌ, 2014), numa confluência de fatores de ordem econômica, tecnológica e comportamental, criou um cenário propício para que a canção popular se atualizasse e ampliasse seus horizontes.

Especulações historiográficas à parte, é interessante notar a aparente conexão entre a canção popular e o desenvolvimento dos fazeres enunciativos próprios do tipo discursivo *álbum*. A despeito de todas as implicações socioeconômicas e míticas dos principais atores da indústria fonográfica no âmbito da música *pop*[5], não seria desimportante se atentar às coerções pragmáticas impostas pela conjugação do álbum com a canção. Essa conjunção, em si, já impõe um processo de triagem que parece dizer muito sobre as peculiaridades enunciativas do álbum de canções: a disparidade entre a duração objetiva do LP (a mídia que difundiu o tipo discursivo *álbum*, com pouco mais de vinte minutos em cada face em seu tamanho tradicional) e o tempo da canção (que cristalizou-se culturalmente num formato que costuma resultar numa duração oscilante entre 2,5 e 4 minutos) faz com que, antes de mais nada, seja necessário selecionar uma *série* de canções para compor o álbum. A partir daí, a própria aversão à falta de sentido – e seria difícil dizer que esta não é uma condição humana fundamental – cria a necessidade de algum mínimo fio condutor, semântico ou sonoro, que justifique a reunião de distintas canções num só contexto. Nesse sentido, os *LPs* mais antigos são muito reveladores, já que se nota, desde então, escolhas enunciativas que garantem a apreensão de uma consistente *unidade* – aqui, sinônimo de *identidade* – do álbum: quando as faixas não eram todas cantadas por um mesmo intérprete ou grupo (o que, em si, já constitui um elemento identitário), compunham uma coletânea de canções de um mesmo gênero (*Carnaval*, vários artistas, 1951; primeiro LP lançado no Brasil) ou possuíam, entre si, um eixo temático comum (*Luiz de Carvalho*, 1955; provavelmente o primeiro álbum de canções cristãs do Brasil), isto quando não conjugavam todas essas características a um só tempo (*King Cole for Kids*, King Cole Trio, 1951; *Canções Praieiras*, Dorival Caymmi, 1954).

(The Beatles, 1967).

4 *Grosso modo*, as características da "obra de arte montável" advêm do fato de esta última só poder se realizar enquanto reprodução (nunca se ouve um disco "original", mas sim a uma cópia de disco). No que toca a música e a canção popular, isso significa que os artistas, num determinado contexto histórico, passaram a desenvolver suas composições durante a feitura mesma do fonograma, relegando um papel cada vez mais secundário à performance ao vivo no contexto da criação musical.

5 Mammì nota que, num contexto histórico em que as contradições dialéticas do capitalismo teriam sido escancaradas por um consumismo "capitalista no sistema, mas anticapitalista no desejo" (2014, p. 41), criaram as condições perfeitas para que o LP adquirisse um estatuto identitário entre os consumidores de música das "gerações que cresceram nas décadas de 50, 60 e 70 […] [e que] basearam suas escolhas existenciais nos discos. Não apreciavam *jazz*, *pop*, *folk* ou *rock* : *eram jazz*, *pop*, *folk* ou *rock*. As estrelas de música popular tinham autoridade de poetas, carisma de líderes revolucionários e charme de atores de Hollywood" (*Id*., p. 40; grifo do autor).

Em se tratando de álbuns, se é possível verificar uma mudança substancial em termos de estratégias enunciativas no pós-1967 (MOLINA, 2018), parece certo dizer que elas consistem no recrudescimento do senso de unidade do disco. Essa busca pela identidade de cada álbum pode se dar – e deu-se – tanto pela via verbal quanto pela via estritamente sonora. Contudo, parece ter havido, especialmente nessa época, uma ênfase na experimentação sonora, talvez porque o grande fator diferenciador desse período em relação a tudo que houve anteriormente seja o tecnológico. Foi a partir de então que o cancionista (sobretudo na figura do *produtor musical*) passou a investir no manejo direto da plasticidade sonora – isto é, numa instauração de contrastes entre *sonoridades*, tal como conceitualizado por Guigue (2011, p. 144). Ainda assim, no caso dos álbuns cancionais, mesmo a audição mais despretensiosa indica que a remissão a formatos convencionais de *canção* raras vezes era deixada completamente de lado.

2.1 A questão do álbum "conceitual"

A noção de *álbum conceitual*, lugar-comum entre artistas e críticos, tenta tipificar álbuns que exploram criativamente a relação de dependência entre suas faixas. Há, todavia, uma série de problemas em torno dessa definição. Convém, aqui, digressionar brevemente sobre o principal deles: não há consenso em relação ao que é, de fato, um álbum conceitual.

No dicionário *online Merriam Webster*, o verbete *concept album* traz a seguinte definição: "uma coleção de canções sobre um tema ou história específicos" (CONCEPT ALBUM, 2018; tradução nossa). O *Concise dictionary of popular culture* não exatamente contradiz essa definição, mas a expande: "álbum musical com um enredo ou tema (filosófico, político, social ou satírico) ou até mesmo uma estruturação musical [coerente]" (DANESI, 2017, p. 72; tradução nossa). O leitor mais atento perceberá que essa última acepção aparentemente não faz muito sentido. Dizer que um disco pode ser considerado "conceitual" apenas por apresentar unidade em sua "estruturação musical" é algo muito vago e, tomada ao pé da letra, essa definição possibilita que qualquer disco de grupos com formação instrumental fixa e canções devotadas a padrões de um determinado gênero musical seja reconhecido como "conceitual".

Em um artigo que associa o álbum conceitual ao *ciclo de canções* da tradição da música clássica, a linguista e musicóloga austríaca Martina Elicker, depois de analisar textos de diversos críticos e acadêmicos relativos a essa questão, propõe uma acepção um pouco mais satisfatória: "um álbum conceitual, em música popular, é um álbum produzido por um artista ou por um grupo e que contém um fio condutor entre as canções – seja ele musical, temático, ou ambos" (ELICKER, 2001,

p. 229, tradução nossa). Essa definição possui uma série de vantagens, a começar pela sua simplicidade, mas também pelo fato de conseguir destacar a importância da autoria – impossibilitando, por exemplo, que coletâneas de sucessos sejam consideradas conceituais – e da iteração de elementos semânticos ou musicais no decorrer do disco. No entanto, Elicker parece deixar algum espaço, nessa acepção, para álbuns que ela mesma, como veremos mais à frente, não considera conceituais (trilhas sonoras de espetáculos musicais, por exemplo).

A autora complementa a sua definição referenciando álbuns que ela considera indubitavelmente "conceituais" (ELICKER, p. 230-235). Em termos semióticos, é possível traduzir os pontos comuns entre a acepção de Elicker e os discos por ela citados da seguinte maneira: a coerência interna que faz um disco ser reconhecido como "conceitual" se dá, em discurso, seja por iterações em seu conteúdo verbal, seja em recorrências presentes no plano da expressão.

No conteúdo verbal, um mesmo conjunto de atores ou de elementos figurativos e temáticos pode aparecer em todas as canções, ou ao menos em algumas delas. Entre os discos citados pela autora, esse é o caso de *The rise and fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars* (DAVID BOWIE, 1972), em que boa parte das canções descrevem diferentes momentos na trajetória meteórica – *rise and fall* – de um mesmo *ator*, o *rockstar* Ziggy Stardust. Já *Pet Sounds* (BEACH BOYS, 1966) não constrói uma narrativa com personagens e localidades específicas, mas constitui uma clara trajetória de um romance que "floresce, titubeia e acaba em uma desilusão esmagadora" (ELICKER, 2001, p. 231, tradução nossa). Quanto às recorrências presentes no plano da expressão, podemos citar *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (BEATLES, 1967), o próprio disco que fez o termo *concept album* se popularizar (ELICKER, p. 231): nele, além dos elementos sonoros que, em suas primeiras faixas, criam uma isotopia de *performance ao vivo* (ruídos de público, palmas, risadas), são apresentadas duas versões distintas de sua canção título, uma abrindo e outra fechando a "apresentação" da fictícia banda do sargento Pepper – o disco dos Beatles, aliás, cumpre todos os quesitos mencionados por Elicker em sua definição de álbum conceitual.

No entanto, a musicóloga nos mostra que, se a noção de disco conceitual carece de definição satisfatória, o uso dessa expressão por parte de artistas, críticos e jornalistas deixa tudo ainda mais confuso:

> Encontramos também diversos problemas na aplicação de acepções extremamente vagas [de disco conceitual], que incluem basicamente qualquer álbum que apresente algum tipo de tema subjacente amarrando as canções; isto é, incluem também 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. Com efeito, entre os álbuns conceituais resenhados nos três jornais mencionados acima

> [*The Los Angeles Times*, *The New York Times* e *Der Kurier* entre os anos de 1990 e 1999], encontrei discussões sobre *Tommy* de *The Who* (uma *opera-rock*); a recente parceria entre Elton John e Tim Rice, *Aida* (um musical da Disney baseado na ópera de Verdi); *The complete Capitol singles collection* de Frank Sinatra (um álbum duplo de grandes sucessos [da carreira desse cantor]); *Red, Hot and Rio* [vários artistas] (um tributo informal à música do Brasil lançado pela organização *Red Hot* para arrecadar dinheiro para pesquisas relativas à AIDS); *Tammy Wynette Remembered* [vários artistas] (um álbum-tributo ao falecido cantor *country*). (ELICKER, 2001, p. 228-229; tradução nossa).

Ou seja, o uso do termo "álbum conceitual", mesmo em círculos especializados, é desbragadamente livre, a ponto de quase esvaziá-lo de sentido e de inviabilizar a proposição, via comparação intertextual, de uma definição que não soe demasiado arbitrária e, portanto, controversa.

2.2 Formas sequenciais e forma-momento

Molina apresenta uma outra via de reflexão para o pesquisador que visa o estabelecimento de uma tipologia dos álbuns de canção. As considerações do autor nos parecem proveitosas no sentido em que, contrapondo duas formas de compreender a autonomia das faixas, nunca deixa de considerar a relação entre faixa e disco. Embora essa não seja a intenção principal do musicólogo, a sua comparação entre as formas musicais propostas por Stockhausen e possíveis maneiras de se conceber um álbum instaura uma interessante oposição entre, de um lado, obras que compõem *formas sequenciais* e, de outro, álbuns que constituiriam *formas-momento*.

As formas sequenciais, conforme concebidas pelo compositor alemão, consistem em séries de peças curtas. Na música de concerto, seus exemplos mais notáveis seriam a suíte barroca e as peças de tema e variação (MOLINA, 2014, p. 118). Já a forma-momento se insere numa outra categoria, a das *formas líricas*, segundo a qual a forma-momento se opõe às *formas instantâneas*. Estas últimas se baseiam numa estaticidade de eventos sonoros que, ao contrário da tradição "progressiva" da música ocidental, reflete uma concepção durativa da temporalidade, sem interrupções de percurso e sem instaurações de contrastes relevantes entre partes (um raga indiano, por exemplo). A forma-momento, ao contrário, concilia constância e progressividade na "justaposição de momentos (sonoridades). Os momentos por sua vez se constituem quando certas características musicais se estabelecem e permanecem constantes por determinado período de tempo" (*Id*., p. 118).

Sem entrar em grandes detalhes sobre essas definições, nota-se que, transpondo-as para o contexto da descrição de álbuns, pode ser difícil delimitar a fronteira entre a "forma sequencial" e a "forma-momento", uma vez que ambas constituem sequenciamentos de eventos mais ou menos autônomos que respondem por um todo discursivo. A grande distinção entre uma e outra se dá sobretudo no grau de contrastes internos entre sonoridades. Em termos gerais, uma forma sequencial manifesta menos contrastes internos se comparada a formas-momento. Essa distinção é patente se confrontarmos dois álbuns como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* e *Canções Praieiras*. Este último, ao apresentar, do início ao fim, uma configuração sonora com alto grau de homogeneidade, mostra-se como notório instituidor de uma forma sequencial: sua sequência de oito canções é realizada sob um só timbre de voz, um só timbre de violão, um só "gênero"[6] cancional, um estilo interpretativo muito pronunciado e praticamente nenhuma alternância brusca de intensidade (no sentido musical do termo). O álbum dos Beatles, por outro lado, apresenta configurações sonoras altamente distintas entre uma faixa e outra, instituindo vários "momentos" ao longo de suas canções, com remissões a gêneros musicais variados e diversas formações instrumentais distintas. Até mesmo as vozes dos quatro músicos de Liverpool, com seus timbres modificados em manipulações de fita, colaboram para essa grande heterogeneidade de informações sonoras, criando um cenário em que, na prática, é como se houvesse ao menos um cantor "diferente" para cada faixa do disco.

No entanto, ao sairmos dos exemplos mais didáticos, parece que, se aplicássemos esses conceitos à realidade dos álbuns cancionais, frequentemente nos depararíamos com objetos que não realizam exclusivamente uma ou outra categoria. Molina admite que, mesmo em produções pós *Sgt. Pepper's* – consideradas pelo autor majoritariamente instituidoras de formas-momento –, "algo da alternância de faixas em forma sequencial se mantém, podendo aflorar vez por outra em certos trechos de alguns álbuns" (*Id*., p. 118). Não obstante, é preciso mencionar que, no trabalho desse autor, a investigação se dá quase exclusivamente sobre os aspectos *sonoros e musicais* de seus objetos; assim, seguindo o pensamento de Molina, vimos que a diferenciação entre álbuns que manifestam formas sequenciais e álbuns que apresentam formas-momento não se dá exatamente pelo maior ou menor grau de unidade discursiva do modo como a semiótica poderia entendê-la, mas, sim, pela instauração, ou não, de contrastes relevantes entre elementos reconhecíveis do plano da expressão musical, referentes sobretudo aos parâmetros sonoros do timbre, da duração e da intensidade, que resultam na apreensão de *sonoridades* distintas – "momentos" distintos.

6 Talvez tenha sido Câmara Cascudo o primeiro a comentar que Caymmi, ao compor a sua série praieira, acabou por inventar um "gênero" (CASCUDO apud BOSCO, 2006, p. 48) – que, aliás, salvo engano, nunca viria a ser explorado fora da obra de Caymmi.

Assim sendo, Molina parece perfazer uma linha de raciocínio em direção contrária à que vimos na seção anterior e que caracteriza boa parte das discussões sobre os discos "conceituais". Assim como nós, o autor parte do senso de unidade discursiva do disco como algo dado – de certa forma, "prévio" ao fazer do cancionista –, projetando, nesse discurso único, possibilidades de distintos graus de contrastes internos.

2.3 Identidade do álbum e autonomia discursiva das faixas: uma tensão enunciativa

Foge às dimensões deste trabalho esmiuçar todas as considerações dos autores acima mencionados, analisando-as em seus acordos e contradições para extrair o máximo possível de generalidades linguageiras do álbum. No entanto, uma primeira característica notável que pudemos depreender, tanto de reflexões sobre os processos de composição (Molina) quanto no estabelecimento de parâmetros de apreciação (discussões relativas aos álbuns ditos "conceituais") de discos, é a constatação, em todos esses casos, de uma tensão entre a *identidade do álbum*, de um lado, e a *autonomia discursiva das faixas*, de outro. No que diz respeito ao álbum, tudo ocorre como se as quantificações subjetivas relativas a essa tensão possuíssem fundamental importância, tanto nas escolhas persuasivas do enunciador quanto no fazer cognitivo do enunciatário.

Propomos, assim, que os limites de nosso objeto, ou ao menos de seu conteúdo sonoro, sejam definidos exatamente pela ocorrência dessa tensão entre a unidade do álbum e a autonomia de suas canções. Ora, se não houver, num dado disco, faixas distintas, cada uma com sua identidade própria minimamente marcada, possivelmente essa obra não será considerada um *álbum de canções*, mas, sim, uma peça musical ou cancional única, cujas partes se justificam em absoluto pela sua relação com o todo; no sentido contrário, é praticamente impossível conceber 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.

Num outro momento, será necessário entender como essa tensão poderia ser operada teoricamente. Talvez seja possível, assim, estabelecer uma pequena tipologia do álbum de canções considerando-se uma gradação entre, de um lado, aqueles que evidenciam mais o *discurso do disco* – isto é, álbuns cuja relação entre suas faixas seja muito explicitada nos níveis mais superficiais de sentido – e, de outro, aqueles em que o efeito de sentido de *autonomia discursiva* das canções ofusque o senso de unidade do conjunto.

Os termos pouco precisos que acabamos de utilizar já indicam que não sabemos, ainda, propor critérios satisfatórios para apontar quais álbuns pertencem a cada extremo dessa

categorização. Por ora, essa ideia nos servirá exclusivamente como o primeiro parâmetro para delimitar o objeto teórico *álbum de canções*.

A seguir, avançaremos na definição desse objeto a partir do estabelecimento de critérios de análise em uma perspectiva semiótica.

3. CRITÉRIOS DE ANÁLISE E DEFINIÇÃO DO *CORPUS*

Dizer que o sentido do disco não é análogo ao sentido de suas canções tomadas individualmente corresponde a considerar que o conteúdo de um álbum cancional só pode existir a partir das relações sêmicas estabelecidas entre todas as canções encadeadas no seu sintagma. Em nossa análise de *Canções Praieiras*, queremos demonstrar que tal sentido, o do disco, constrói-se também pelo *encadeamento* de suas canções, já que é esse o responsável por enfatizar alguns traços semânticos em detrimento de outros, ou até mesmo por criar certos investimentos semânticos que uma dada canção não possuía originalmente. Em outras palavras, se o texto do álbum, no momento em que se enuncia, institui um *contexto* para suas canções, podemos dizer que, no álbum, o sentido de cada uma de suas canções é *atualizado*.

É o caso de "Asa Branca" no disco de Caetano Veloso (*Caetano Veloso*, 1971). Nesse contexto, a composição de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga é precedida por uma série de canções que fazem referências mais ou menos explícitas ao exílio londrino do narrador, de modo que somos levados a escutá-la como se ela também aludisse, ainda que metaforicamente, a esse evento. Em contrapartida, é graças a essa canção que se pode melhor compreender a dimensão das adversidades presentes no lugar de origem do sujeito exilado, já que as outras canções do disco apenas apontam a existência de tais problemas, mas não chegam a descrevê-los.

A essa altura, um método seguro de análise de discos parece se delinear. Afirmar que as faixas de um disco possuem autonomia discursiva é o mesmo que considerá-las passíveis de análise imanente e, assim, ao que tudo indica, a melhor maneira de se examinar o sentido próprio do disco é também a mais intuitiva, dividindo o trabalho em duas etapas: primeiramente, a investigação semiótica de cada uma de suas canções em separado e, por fim, a constatação dos componentes dos

planos do conteúdo e da expressão enfatizados ou gerados pelo sequenciamento de suas faixas – e pela relação entre esse sequenciamento e o conteúdo gráfico do álbum, quando isso se mostrar propício. Vale acrescentar que esse trajeto empreendido pelo analista é, de certa forma, oposto à configuração hierárquica do discurso do álbum da maneira como a compreendemos, segundo a qual as escolhas relativas a seleção e sequenciamento de repertório – e, em última instância, a toda a configuração sonora das faixas – respondem a um projeto enunciativo do álbum, logicamente anterior a todas essas estratégias discursivas. Se tais estratégias são feitas a partir de um sentido global que se quer construir, a análise das partes integrantes visará justamente a revelar os aspectos comuns entre as partes para que, por fim, se possa atingir, por composição e encadeamento, o sentido global.

3.1 O objeto teórico "álbum de canções"

Já dissemos que, no auge da era do disco, o que se viu em termos de canção popular, em linhas gerais, foi uma franca experimentação que jogou, de várias formas, com o recrudescimento do senso de unidade do álbum, ainda que de modo a não deixar totalmente de lado a remissão ao formato "canção" – como 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.

O interesse pela investigação desse fazer enunciativo, na tensão entre a *autonomia das faixas* e a *unidade do disco*, constitui um dos motivos para restringirmos o nosso objeto ao "álbum *de canções*". Expliquemos.

Primeiramente, entendemos que, se há um tipo de fazer enunciativo próprio do álbum, isto é, transcendente aos fazeres estritamente musicais e cancionais, trata-se do *fazer sequenciar* as canções no fonograma – algo que, num álbum de canções, como vimos, surge da necessidade de ajustar a duração de peças relativamente curtas à duração da mídia. Ora, um disco que apresente apenas uma peça musical não supõe esse fazer enunciativo específico do álbum, já que, por exemplo, mesmo que essa única peça tenha que se adequar à duração de uma mídia qualquer, as adaptações se darão na ordem do fazer musical, isto é, na composição, arranjo ou interpretação da peça (um caso hipotético: se houver a intenção de se registrar em LP de vinil a *Sinfonia nº 1* de Mahler, que normalmente duraria cerca de uma hora, será necessário executá-la em andamento musical um pouco mais acelerado que de costume, ao menos em alguns trechos, para que a sua duração encurte e sua execução caiba na mídia com uma qualidade sonora satisfatória). Assim, se as

escolhas enunciativas de discos que contêm uma só peça musical constituem – ao menos em seu fonograma – fazeres estritamente musicais, é a existência de duas ou mais faixas que impõe, ao menos, duas grandes tarefas próprias do enunciador do álbum: a *seleção* do repertório e o *sequenciamento* das faixas.

Poderíamos, assim, a princípio, lidar com qualquer álbum musical que fosse constituído por duas faixas ou mais – e, de fato, há muitos exemplos de grandes obras não cancionais que devem muito de sua relevância à noção de identidade do álbum[7]. No entanto, para além do inegável vínculo histórico existente entre a canção popular e as explorações discursivas do álbum, temos também razões de cunho metodológico para preferirmos restringir as nossas reflexões aos álbuns cancionais. Isto porque a associação entre conteúdos verbais e musicais, ao realizar uma semantização das informações musicais (abstratas *a priori*), possibilita maiores asserções acerca dos processos discursivos e dos elementos do plano do conteúdo. Com efeito, temos à nossa disposição, hoje, uma eficiente metodologia de análise semiótica da linguagem cancional (TATIT 1986, 1994, 1996, 2008, 2016), erigida sobre a consistente base semiótica de Hjelmslev, Greimas e Zilberberg. A coerência entre esses autores e a obra de Tatit, por sua vez, permite-nos conjugar descrições de *faixas* segundo a semiótica da canção com descrições de *álbuns* (enquanto tipo discursivo) de acordo com certa tradição teórica da Escola de Paris, sem precisarmos nos preocupar com grandes ajustes teórico-metodológicos.

Em suma, visamos analisar, ao menos por ora, álbuns cujos fonogramas possuam um mínimo de duas faixas reconhecíveis; e que tais faixas, por sua vez, possuam autonomia discursiva o suficiente para serem identificadas enquanto canções distintas uma(s) da(s) outra(s). Em termos hjelmslevianos, nosso objeto tende a instaurar pelo menos dois níveis de relação de *interdependência*[8] (1975, p. 29): numa posição hierárquica superior, a interdependência entre disco e faixas; numa análise interna às faixas, uma interdependência entre elementos verbais e elementos musicais.

7 Miles Davis deixou a sua marca na era do disco com *Bitches Brew* (1970) e, anteriormente, já havia lançado álbuns com conceitos musicais muito bem demarcados, cujo teor metalinguístico lançou tendências no jazz em nível mundial (*Birth of the Cool*, 1957; *Kind of Blue*, 1959).

8 Já um álbum musical em sentido lato, por não pressupor necessariamente a existência de mais de uma faixa, apresenta uma relação de *determinação* (HJELMSLEV, 1975, p. 29) entre disco e faixas, isto é, uma relação em que um termo pressupõe o outro (as faixas só existem no álbum), mas o contrário não ocorre (o álbum não pressupõe mais de uma faixa).

3.2 Análise em Hjelmslev

No intrincado sistema hjelmsleviano de definições, a análise se apresenta como um modo de descrição muito preciso, no qual se deve apresentar um objeto "através das dependências homogêneas de outros objetos em relação a ele e entre elas reciprocamente" (HJELMSLEV, 1975, p. 137). Dito de outra forma, para o linguista dinamarquês, a totalidade de um objeto só deve ser secionada – gerando outros objetos, internos àquele que a análise entenderá como uma *totalidade*, isto é, as *partes* – na medida em que essa divisão revele as relações de dependência internas ao objeto. Isto porque, numa análise, "uma totalidade não se compõe de objetos, mas sim de dependências" (*Id.*, p. 28). Os objetos internos à totalidade só serão assim considerados, portanto, na medida em que estabelecerem, com o todo, relações de dependência. Estas últimas, por sua vez, devem ser *homogêneas*, isto é, devem dizer respeito a partes que se mostram dependentes entre si de um modo homogêneo e que dependem da totalidade de um modo homogêneo (*Id.*, p. 33). Em nosso caso, podemos dizer, ainda, que a totalidade "álbum de canções" constitui uma *classe*, isto é, "um objeto que é submetido à análise", enquanto as faixas, em sua relação de dependência homogênea para com a classe, serão consideradas como *componentes* (*Id.*, p. 137).

Definida desse modo, a análise, por si própria, convida-nos a ir contra qualquer concepção de álbum que o compreenda apenas como um mero suporte para peças musicais e cancionais. Ao se analisar um álbum de canções de acordo com essas premissas hjelmslevianas, devemos pensar em como seus componentes podem se relacionar, entre si e com o todo, de forma a resultar no sistema de dependências que é o álbum. Com efeito, trata-se de um objeto que já sugere objetos internos, pois – conforme dissemos diversas vezes, a esta altura – cada faixa de um disco de canções possui grande autonomia discursiva. No caso dos LPs em vinil, há ainda a divisão em duas faces, que muitas vezes possuem oposições muito evidentes entre si (algo que não será negligenciado em nossa análise, mais à frente). Cabe ao analista, pois, constatar e descrever as relações *entre faixas*, tanto em ordem sintagmática quanto paradigmática, para identificar o tipo de dependência que as une.

3.3 A canção enquanto componente do álbum[9]

Considerando a classe *álbum* como uma hierarquia na qual cada componente possui uma relação de dependência homogênea com outros componentes da análise, podemos, então, refletir melhor sobre o estatuto do componente *canção*.

Utilizando um caso já mencionado, pensemos numa circunstância hipotética, apenas a título de ilustração. Ao narrar uma situação em que escutou, no rádio, "Asa Branca" cantada por Caetano Veloso, uma pessoa (que trataremos simplesmente por "ouvinte"), se refere à peça como "a última música do disco de Caetano no exílio". De fato, o que chegou aos seus ouvidos no momento em que ouvia o rádio é sonoramente idêntico ao que se ouve nos últimos sete minutos e meio do lado B do álbum lançado em 1971 e, portanto, o ouvinte não transmitiu uma informação errada a seu interlocutor.

Não obstante, do modo como o fez, o sujeito cognitivo *ouvinte* associou seu objeto a dois textos distintos, a saber, um, instaurado por uma dada emissora de rádio e, outro, conduzido pelo disco *Caetano Veloso* (1971). Ora, vimos que, num contexto de análise, a relação de dependência entre os componentes e a classe deve ser homogênea; Hjelmslev é categórico ao dizer que a homogeneidade da dependência é

> "o fato particular que caracteriza a dependência entre a totalidade e as partes, que *a diferencia de uma dependência entre uma totalidade e outras totalidades* e que faz com que os objetos descobertos (as partes) possam ser considerados como *interiores e não exteriores* à totalidade (isto é, o texto)". (1975, p. 33; grifos nossos).

A descrição de nosso ouvinte faz, justamente, associar uma só parte a duas totalidades diferentes (o disco e a emissão radiofônica), numa abordagem que se mostra, portanto, claramente incompatível com o trato analítico em termos hjelmslevianos. O bom senso indica – e nós já dissemos – que não se trata, nesse caso, de um "erro" por parte do ator ouvinte em seu relato. Trata-se, com efeito, de um tipo de descrição em que não há homogeneidade de dependência entre parte e todo, isto é, trata-se de uma *fragmentação* enquanto modo epistemológico (BADIR, 2011, p. 8-14).

Assim, uma descrição da "última música do disco de Caetano no exílio", considerada como objeto subordinado a uma totalidade (ou seja, um componente), que pretenda se dar em termos de análise poderia ter como resultado a seguinte representação (Figura *3.3.*1):

9 Devemos as reflexões contidas nesta seção à Professora Dra. Carolina Lindenberg Lemos (UFC), que nos demonstrou, hjelmslevianamente, a impossibilidade de se considerar dois fonogramas substancialmente idênticos, porém respondendo a contextos distintos, como um mesmo objeto de análise.

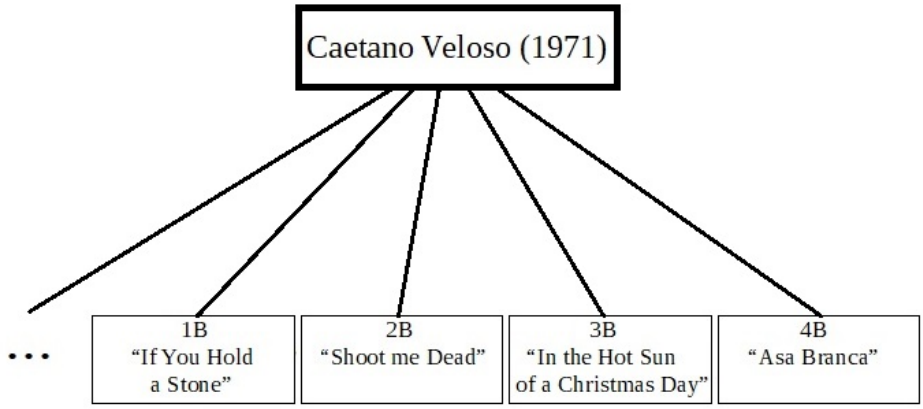


Figura 3.3.1: esboço de análise da relação entre a canção "Asa Branca" e o álbum *Caetano Veloso*

Por outro lado, a descrição em termos de fragmentação, feita pelo nosso ouvinte fictício, resultaria em algo como (Figura 3.3.2):

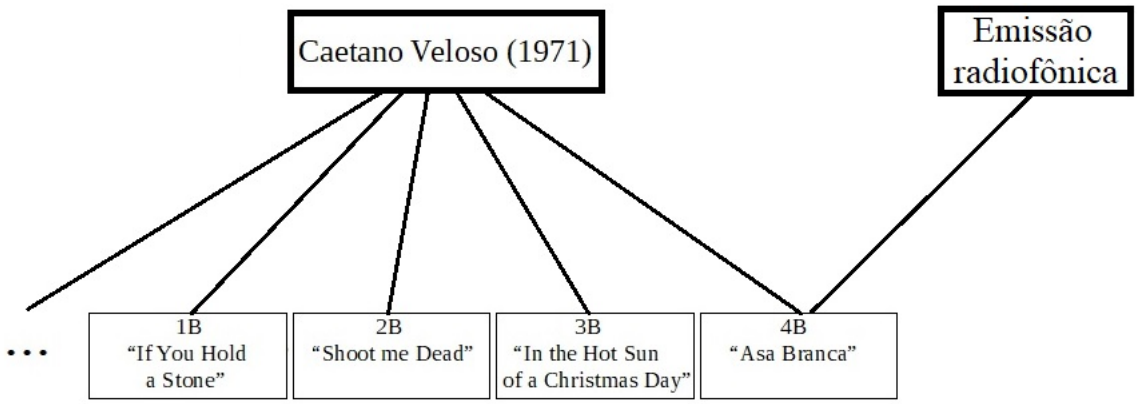


Figura 3.3.2: descrição em termos de fragmentação, relacionando a faixa do álbum (uma só *parte*) a um contexto que transcende o álbum (considerando duas *totalidades* distintas)

Tanto na Figura 3.3.1 quanto na Figura 3.3.2, as totalidades estão simbolizadas por retângulos de linhas mais espessas. As partes, por sua vez, são apresentadas sob a forma de retângulos com linhas mais finas.

Esperamos que o esquema acima deixe claro que uma descrição que se pretenda analítica, da forma como Hjelmslev concebe a análise, isto é, focando na dupla dependência da canção no álbum (em relação às outras canções do álbum e, também, em relação ao próprio álbum) deve visar, exclusivamente, a explicar como essa canção se relaciona com outras canções para formar a totalidade do álbum, de modo a não se referir a nenhum tipo de leitura intertextual.

3.4 Definição do *corpus* e hipótese central

O *corpus* de análise que utilizaremos para verificar a maior parte das considerações feitas nas próximas seções deste trabalho é o conteúdo sonoro do primeiro álbum de Dorival Caymmi, *Canções Praieiras*, lançado em 1954. A intenção principal de nossa análise é pôr à prova a hipótese de que o sequenciamento de canções, em si, promove sentidos próprios do álbum, não apreensíveis em nenhuma de suas canções se elas fossem tomadas individualmente. Isto porque, como já dissemos, parece-nos certo que, em álbuns cancionais, o sequenciamento de faixas, ao instituir contrastes de ordem rítmica, é fundamental para a construção das dependências *entre faixas* e, portanto, para a constituição do discurso do disco.

A definição de nosso *corpus* se baseou principalmente em três características que consideramos vantajosas.

A primeira diz respeito ao modo como esse álbum foi concebido. Vale lembrar que *Canções Praieiras* é anterior ao período mais maduro da era do disco. Nesse primeiro momento da indústria do LP (o disco de Caymmi data de 1954, isto é, três anos após o início da comercialização dessa mídia no Brasil), o álbum servia basicamente como uma coletânea de peças preexistentes, o que não impediu que as gravadoras se vissem, desde sempre, na necessidade de mostrar que as seleções musicais de seus álbuns tinham uma razão de ser. Já comentamos que, desde os primeiros LPs lançados, as faixas dos discos sempre remeteram a algo em comum, normalmente um tema, um artista ou um gênero musical. Em *Canções Praieiras*, todos esses fatores – temática, artista e gênero musical – servem como critério para a seleção do repertório, o que lhe garante grande coerência interna. Esse efeito de sentido de coesão é recrudescido pela homogeneidade timbrística das faixas, todas executadas por Caymmi em voz e violão. Pretendemos mostrar que nessa obra, contudo, para além do senso de unidade em nível mais superficial (mesmos atores integrando o campo de presença de diversas canções; elementos figurativos remetendo a um mesmo lugar e a um cotidiano coletivo comum; a já citada homogeneidade timbrística etc.), há uma diminuta quantidade de valores mais profundos que estão em jogo o tempo todo, e que ganham outras proporções se levarmos em consideração o conjunto das canções.

Diante dessas informações, vemos que *Canções Praieiras* foi concebido entre duas formas de se pensar um álbum, cristalizadas culturalmente e que, ao menos aparentemente, costumam se opor entre si: a típica “coletânea” – em que se verifica um alto grau de autonomia discursiva em cada faixa (e, de fato, até onde sabemos, nenhuma canção foi composta especialmente para *Canções Praieiras*) – e o disco “conceitual” – visto que há evidentes relações estabelecidas entre as suas canções, sobretudo em seu conteúdo verbal.

Assim, ao dialogar com as mais variadas formas de se conceber um álbum de canções, o primeiro disco de Caymmi se mostra altamente compatível com o atual estado de nossa pesquisa, no qual, como já mostramos, ainda buscamos definir os aspectos mais gerais desse tipo de discurso, justamente para que possamos melhor apreender as particularidades, não só do nosso *corpus* atual, mas de qualquer outro álbum.

A segunda vantagem do disco de Caymmi para as intenções deste trabalho é a adequação de suas canções aos dispositivos analíticos mais bem consolidados da semiótica da canção. Sabe-se que a teoria de Tatit se presta a analisar sobretudo aquilo que o autor chama de *núcleo de identidade* da canção (TATIT, 1986, p. 1), isto é, a informação concedida por melodia e letra – ou, de acordo com as contribuições de Carmo Jr. e Lucas Shimoda, os fenômenos que formam a estrutura *denotativa* da canção (SHIMODA, 2014, p. 44). Em *Canções praieiras*, tudo parece enfatizar a primazia do núcleo de identidade cancional na constituição do discurso, já que esse é o único elemento que garante, de fato, *alteridade* entre as canções – o que equivale a dizer que se trata justamente do único elemento que nos revela a *identidade* de cada canção do disco. Por conta de certa homogeneidade ou redundância, o arranjo[10] e a interpretação podem até chamar atenção para si, sobretudo pela excelência da execução de Caymmi, mas não exatamente por instituir contrastes relevantes que influenciem profundamente o sentido geral do discurso, se comparados aos elementos de melodia e letra – especialmente no que toca à totalidade discursiva do álbum, já que é nesse contexto que fica evidente o caráter redundante da interpretação e do arranjo. A ênfase no núcleo de identidade da canção, aliás, é uma característica marcante na obra de Caymmi como um todo. Segundo Tatit, na dicção do compositor baiano, "com seu texto icônico, sua melodia rodeando a tônica e seu instrumento esboçando o arranjo final, *cada fragmento de composição já é uma boa amostra da obra completa*" (TATIT, 1996, p. 106, grifo nosso).

Isso não quer dizer, evidentemente, que arranjo e interpretação, elementos intrínsecos da instância da enunciação cancional, não serão considerados em nenhum momento de nossa análise. No entanto, se, como já dissemos, nossas considerações, assim como nosso objeto, transcendem o plano da linguagem cancional em sentido estrito, é conveniente que as canções que integram o nosso *corpus*, neste momento, possam ser satisfatoriamente analisadas com as ferramentas mais consagradas do modelo descritivo.

10 Estamos, aqui, considerando a harmonia como parte integrante do arranjo, e não da composição.

Finalmente, consideramos também vantajosa a *legitimação histórica* do disco de Caymmi[11]. Talvez esse fator não configure, a princípio, um critério determinante para a delimitação de um *corpus*, ainda mais num trabalho de cunho semiótico, regido por uma postura epistemológica que prima por se ocupar exclusivamente daquilo que é imanente ao objeto de análise. Interessa-nos, no entanto, sobretudo nesse estágio da pesquisa, deixar claro que nossas reflexões são pertinentes a objetos estéticos estimados em nosso universo de discurso.

11 Além de ser uma obra recorrentemente mencionada pela crítica jornalística – aparece em 77º lugar entre "os 100 melhores discos da música brasileira" da *Rolling Stone* (n. 13, 2007, p. 112) – é destacada no texto de Mammí sobre a era do disco como uma "verdadeira declaração de poética" que só pôde existir graças à tecnologia do LP (MAMMÌ, 2014, p. 40). Francisco Bosco atenta-se ao caráter inovador do álbum numa época em que o formato voz e violão ainda era algo inusitado para o mercado fonográfico (BOSCO, 2006, p. 49).

4. SOBRE A SEMIÓTICA DA CANÇÃO E SEUS DESDOBRAMENTOS MAIS RECENTES

4.1 Do modelo triangular à dupla tensão

Considerando-se o relevante incremento da semiótica da canção ao longo das últimas décadas, e uma vez que as contribuições teóricas de Tatit serão fundamentais para as análises empreendidas mais adiante neste trabalho, convém expor o modelo descritivo a fim de especificar a maneira com que pretendemos tratar as canções de nosso *corpus*.

A semiótica da canção parte do princípio de que todo discurso cancional estabelece um simulacro de situação de fala, ao mesmo tempo em que se utiliza de recursos musicais para estabilizá-la e enriquecê-la de sentidos. Em suas estratégias enunciativas guiadas por essas duas diretrizes, a canção passa a ser entendida como a própria extensão estética da fala.

Nas publicações que ajudaram a consagrar a semiótica da canção, o autor formulou uma oposição triangular de processos que estariam presentes em toda e qualquer canção: a *figurativização*, a *tematização* e a *passionalização* (TATIT, 1986; 1994; 1995, p. 20-24; TATIT & LOPES, 2008, p.17-23). Esses três níveis de compatibilidade entre melodia e letra se relativizam entre si (TATIT, 1994, p. 27), realizando-se sempre em relação de predominância de um sobre os outros, tornando possível classificar uma dada canção como figurativa, temática ou passional considerando-se tal dominância.

No entanto, em leitura um pouco mais atenta da obra do semioticista, não é difícil notar que essa trinca parecia dar conta, na realidade, de *duas* grandes dimensões.

Nas análises propriamente ditas, os três processos eram considerados em sua atuação recíproca, como não poderia deixar de ser (TATIT & LOPES, 2008, p. 23-24). Já na exposição dos

conceitos, vê-se que, enquanto a figurativização praticamente se explicava por si mesma, parecia inviável apresentar as noções de passionalização e tematização separadamente, já que se observa uma complementaridade entre ambas para exprimir o *estado juntivo* na linguagem cancional. Sobre a relação de complementaridade entre a *concentração temática* e a *expansão passional*, Tatit e Lopes dizem que

> [essas] correspondências flexibilizam as fronteiras entre os dois modelos [tematização e passionalização] de tal forma que, muitas vezes, o que é complementar num dos regimes convoca as características do que é central no outro (*Id.*, p. 26).

Mais recentemente, Tatit passou a adotar uma forma simples de assumir a "bidimensionalidade" da linguagem cancional, sugerindo o seguinte cruzamento de categorias:

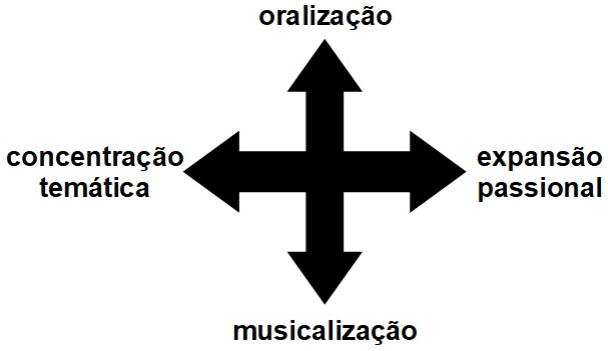


Figura 4.1.1: Campo de oscilação cancional (Tatit, 2016, p. 166)

De acordo com essa formulação, o analista deve se atentar, agora, a duas tensões: uma que cria efeitos de sentido que dizem respeito a estados juntivos entre sujeitos e objetos-valores (expansão passional *vs.* concentração temática) e outra que refina o conceito de figurativização na oscilação tensiva entre a "força entoativa" e a "forma musical" (oralização *vs.* musicalização) (TATIT, 2016, p. 45-55). Uma das vantagens dessa forma de se compreender a linguagem cancional é a possibilidade de se pensar quantificações, em ambas as tensões, tanto na análise de um discurso específico (uma canção dada) quanto em conjecturas sobre generalidades linguageiras da canção. É dessa maneira que se pode, por exemplo, abstrair conteúdos de cunho ideológico (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 228) acerca dos gêneros *Rap* e Bossa Nova para explicar uma diferença estrutural entre os dois modos de se fazer canção: enquanto esta última procurou se desenvolver

numa tendência ao recrudescimento da forma musical, aquele tem a exploração da força entoativa na sua própria origem (TATIT, 2016, p. 111-114)[12].

De fato, parece natural que o refinamento do modelo teórico da semiótica da canção tenha passado – ou esteja passando – pelo estabelecimento de critérios de análise que dessem conta da relativização entre processos temáticos e passionais. A ênfase no caráter complementar dos processos cancionais, além de possibilitar uma flexibilização criteriosa do trato descritivo, mostra-se altamente compatível com a abordagem tensiva que sempre guiou as propostas mais importantes da semiótica da canção, resultando numa reflexão que incide sobre a aspectualização de processos cancionais; aspectualização, esta, que precederia, de um ponto de vista lógico, a manifestação das tendências cancionais em discurso. Dessa forma, não é estranho que, numa melodia dada, a *atenuação* da tendência concentradora típica da tematização implique no *restabelecimento* de características tensivas de melodias passionais e vice-versa; assim como, em casos que explorem manifestações muito agudas de cada uma das tendências melódicas, a *minimização* de cifras tematizantes fará *recrudescer* o caráter passional da melodia.

4.2 Graus de concentração temática e de expansão passional

Até o presente momento, talvez a tensão enunciativa que esteja mais detalhadamente descrita seja aquela que opõe *concentração temática* (ou *tematização*) e *expansão passional* (ou *passionalização*). Essa categoria diz respeito especificamente à configuração melódica dos discursos cancionais e é crucial para que a melodia contribua para a manifestação, em discurso, de valores juntivos mais ou menos explícitos no componente verbal.

Em seus gestos pontuais, a tematização relaciona conteúdos *conjuntivos* com os graus imediatos da escala musical, enquanto a passionalização manifesta a *disjunção* no distanciamento entre alturas (saltos melódicos). No decorrer do discurso, a concentração temática permite a depreensão de *temas* ou motivos melódicos; já seu termo oposto, a expansão passional, tende a valorizar a exploração da tessitura e de percursos melódicos que não se constroem a partir de reiterações motívicas.

12 Ao que tudo indica, as reflexões sobre as formas de manifestação da tensão entre musicalização e oralização estão diretamente alinhadas com alguns dos assuntos que mais têm sido levantados, ultimamente, por musicólogos que tratam da canção popular. Para ficarmos apenas num trabalho citado outras vezes neste texto, é possível notar que Molina parte de uma lógica semelhante para fazer a sua distinção entre *música popular cantada*, *canção popular* e *palavra cantada* (2018, p. 24-26), algo central para a compreensão de suas reflexões sobre a música popular antes e depois de 1967.

Ambos os processos se pressupõem mutuamente e se complementam, estabelecendo, em praticamente todos os casos, uma *predominância* de um termo sobre o outro, mas não uma realização “absoluta”, em melodias “puramente temáticas” ou “puramente passionais”. Vimos, na passagem de Lopes e Tatit citada mais acima, que a relação de complementaridade entre os dois processos faz com que muitas vezes, na realização em discurso, suas fronteiras fiquem difusas.

A teoria prevê, portanto, um intercâmbio entre aspectos da concentração temática e da expansão passional (TATIT & LOPES, 2008, p. 23-26; TATIT, 2016, p. 55-63), reconhecendo certos elementos formais do plano da expressão como manifestantes dos âmbitos *central* e *complementar* de cada tendência melódica (*Cf.* citação TATIT & LOPES acima). Assim sendo, o processo de concentração temática tem seu âmbito central manifestado pela maior incidência de graus conjuntos, pela reiteração motívica e pelo alto grau de identidade presente no refrão; o âmbito complementar da tematização, por sua vez, manifesta-se na ideia de alteridade proporcionada pelos desdobramentos de uma dada canção (segundas e terceiras partes, por exemplo). Quanto à expansão passional, é possível dizer que os seus procedimentos centrais se dão na alta incidência de saltos melódicos e nas transposições de registro, enquanto o âmbito complementar se manifesta nos graus imediatos e na gradação melódica (*Cf.* análise de “O Bem do Mar”). Em poucas palavras, tudo que remeter à *identidade* é central no que diz respeito à concentração temática e complementar nos termos da expansão passional; no sentido contrário, tudo aquilo que manifesta *alteridade* é central para a expansão passional e complementar no que se refere à concentração temática (TATIT & LOPES, 2008, p. 26; TATIT, 2016, p. 57).

No próximo desdobramento deste trabalho, correspondente às análises faixa a faixa do disco de Caymmi, pretendemos justamente examinar algumas manifestações particulares dos recursos que acabamos de expor em termos gerais. As raras e breves menções a elementos exteriores ao núcleo de melodia e letra (geralmente, harmonia e interpretação), normalmente se darão no sentido de aspectualizar os sensos de identidade e alteridade, conjunção e disjunção, já expressos em melodia e letra.

SEGUNDA PARTE

CANÇÕES PRAIEIRAS FAIXA A FAIXA

5. LADO 1[13]

5.1 “Quem Vem pra Beira do Mar”

O aparato metodológico da semiótica, em seu compromisso epistemológico com a abordagem imanente do texto, possui, ao menos idealmente, uma dupla vantagem: garantir que a descrição do objeto não se perca demasiadamente em meio a especulações e preferências pessoais do analista, ao mesmo tempo em que possibilita que a explanação da análise possa partir de diferentes aspectos de um dado objeto para tentar descrevê-lo o quão exaustivamente a teoria e a ocasião permitirem. A possibilidade de distintos motes descritivos num momento posterior à análise é, a nosso ver, algo especialmente positivo, uma vez que permite ao analista manifestar a sua visão particular sobre um dado objeto sem abrir mão do rigor teórico.

Para descrever a primeira faixa de *Canções praieiras*, optamos por salientar a importância de um elemento que está entre os mais básicos da linguagem verbal, e que parece remeter à própria gênese da comunicação oral: a interjeição.

13 O selo central do disco *Canções Praieiras* denomina numericamente os fonogramas de suas faces: “lado 1” e “lado 2” (*Cf.* anexos 2.2 e 2.3).

5.1.1 Plenitude regida pelo mar

Quem vem pra beira do mar, ai
nunca mais quer voltar, ai
quem vem pra beira do mar, ai
nunca mais quer voltar

REFRÃO

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 vem pra beira da praia, meu bem,
não volta nunca mais

REFRÃO

"Quem Vem pra Beira do Mar" inicia-se com um exemplo patente – entre muitos na obra de Caymmi – de figurativização da fala:

Figura 5.1.1: representação gráfica do refrão de “Quem Vem pra Beira do Mar”.

Nota-se que a interjeição *ai* é associada a uma mudança repentina na direção da curva melódica, que se inicia instaurando uma tendência descendente (*Cf.* Figura 5.1.1, trechos envoltos em azul) e logo é interrompida por um salto ascendente (*Cf.* Figura 5.1.1, indicado em setas vermelhas). Não é difícil perceber que se trata de uma relação entre letra e melodia totalmente compatível com a linguagem coloquial, na qual a interjeição, quando incluída numa frase qualquer, costuma ser acompanhada de uma modulação entoativa, indicando certo descolamento da cadeia verbal principal.

Assim como na fala cotidiana, a interjeição aqui analisada não é um elemento estritamente necessário para se compreender a mensagem, digamos, mais central do refrão. Imaginemos, para fins didáticos, como o trecho soaria sem as suas interjeições. A mensagem do refrão não se alteraria demasiadamente se, por exemplo, este último fosse entoado da seguinte maneira:

Quem vem pra bei	quem vem pra bei
ra	ra
do nunca mais	do nun
mar quer	mar ca
vol	mais
tar	quer
	vol
	tar

Figura 5.1.2: refrão de “Quem Vem pra Beira do Mar” sem interjeições.

A Figura 5.1.2 representa graficamente o encadeamento de alturas e sílabas contido no refrão de “Quem Vem pra Beira do Mar”, exatamente como entoado no fonograma que aqui descrevemos, omitindo apenas as interjeições. Esperamos que, nela, fique ainda mais evidente que a frase melódico-verbal do refrão perfaz uma curva asseverativa que, se já é acentuada na primeira vez em que é entoada (*Cf* Figura 5.1.2 à esquerda da linha tracejada), reitera-se de maneira extremamente categórica (*Cf* Figura 5.1.2 à direita da linha tracejada).

No refrão em sua forma original, isto é, com as interjeições, a repetição da frase soa especialmente assertiva em relação à primeira vez em que é entoada, justamente porque, além de perfazer uma curva totalmente descendente e terminar no primeiro grau da tonalidade – o mais conclusivo do ponto de vista tonal[14] (musical) –, lança mão, por fim, da interjeição (*Cf* Figura 5.1.1). Trata-se, é claro, de uma estratégia enunciativa que cria o efeito de sentido de certeza ou fato “dado”, como quem diz: “*não há dúvidas* de que quem vem para a beira do mar nunca mais vai querer voltar”. Mais que isto, o tonema asseverativo se mostra altamente compatível com uma frase que, por conta de seu caráter atemporal e impessoal, soa quase como um aforismo.

Esperamos que o pequeno exercício que sugerimos na Figura 5.1.2 não tenha dado a entender que consideramos a interjeição como algo vazio de sentido. Muito pelo contrário, a nossa intenção é que esse exemplo sirva também para ilustrar a diferença que uma interjeição, se bem

14 *Grosso modo*, o sistema tonal, sobre o qual se baseia a organização musical da imensa maioria das canções populares, constitui uma hierarquia de alturas baseada em sensações de tensão e relaxamento, isto é, baseada no caráter mais ou menos conclusivo das alturas presentes num determinado contexto musical. Nos termos da teoria musical, os tons correspondentes à tônica da tonalidade vigente (por exemplo: uma nota Dó num excerto musical cuja tonalidade seja Dó maior) são os que possuem o caráter mais conclusivo de todos. O excerto examinado mais acima, representado pelas figuras 5.1.1 e 5.1.2, está em Sol maior e os versos acima mencionados – “coqueiro de Itapoan” e “morena de Itapoan” – concluem-se exatamente no tom Sol, ou seja, na tônica de Sol maior. Nesse contexto, trata-se da resolução mais relaxada possível, de um ponto de vista estritamente tonal – isto é, sem considerar as informações rítmicas e as curvas entoativas.

encaixada, pode acarretar numa determinada cadeia sintagmática. Uma vez percebido esse efeito, cabe-nos tentar explicá-lo.

Uma interjeição é sempre "entoativa por excelência" (TATIT, 1986, p. 23), isto é, ganha sentido conforme o grau de contraste melódico que estabelece em relação ao restante da cadeia entoativa da qual faz parte. Noutros termos, é normal que uma interjeição informe mais a partir de suas propriedades sonoras – intensidade, timbre, altura e duração – do que pelos fonemas ou expressões que a compõem – e, por isso mesmo, a canção se mostra uma linguagem estética propícia à exploração das possibilidades desse recurso linguístico[15].

Assim, por se tratar de informação abstrata, parece-nos imprescindível que se analise uma interjeição a partir de seu contexto, isto é, a partir da relação que ela estabelece com os conteúdos melódicos e verbais com os quais se relaciona.

No refrão de "Quem Vem pra Beira do Mar", verifica-se uma predominância de procedimentos temáticos: há um tema (ou *motivo*) que, além de muito bem definido e reiterado, é composto quase inteiramente por graus conjuntos. Salvo o andamento musical relativamente lento, o salto da interjeição é o único elemento que atenua os estímulos tematizantes e complexifica a relação juntiva manifestada nesse trecho. Em suma, no que diz respeito exclusivamente à melodia, os procedimentos temáticos, predominantes, são atenuados tanto pelo andamento desacelerado quanto pela relativa descontinuidade melódica que, no tratamento lírico, associou-se à interjeição.

Em se tratando de seu conteúdo verbal, verifica-se que a frase que serve de base para o refrão (*quem vem pra beira do mar nunca mais quer voltar*) também tende a realizar apenas valores referentes à conjunção. Primeiramente, institui um arranjo aspectual muito sutil, conjungindo, espacial e temporalmente, sujeito narrador e objeto mar, na debreagem enunciativa ativada pelo verbo *vir* no presente do indicativo ("quem *vem* pra beira do mar…"); em seguida, atribui um valor positivo, eufórico, à situação descrita ("…nunca mais quer voltar"). Por outro lado, os *ais* acrescidos à frase, se não anulam tais valores, ao menos sugerem que há algo além deles para se levar em conta; algo que, por ora, o enunciatário não pode saber exatamente o que é, mas que, como

15 *Cf.* "Ah!", de Luiz Tatit (*Rumo*, 1981). Ainda no que diz respeito ao caráter quase puramente entoativo das interjeições, recorremos, a título de ilustração, a uma velha piada popular: diz-se que *vixe* seria a abreviação de algo mais esdrúxulo, como "minha virgem santa senhora Maria aparecida mãe do Deus eterno…". Esta última locução, a dita "formação integral" da interjeição, poderá ser modificada, a gosto do narrador, a cada vez que a piada for contada; afinal, o que importa, nesse caso, para torná-la engraçada, não são as qualidades atribuídas à Santa, mas, sim, o fato de que uma interjeição dura muito mais que a outra. Dito isso, é possível conceber um "vixe" como reação a um pequeno imprevisto; mas, imaginemos, que tipo de acontecimento merece como resposta, imediata e espontaneamente, algo do tamanho de "nossa senhora virgem santa Maria mãe de Jesus…" etc? Se Zilberberg usa a interjeição como metáfora linguística para a *não resposta* diante de um acontecimento (2011, p. 21), parece-nos que a tonicidade deste último pode ser apreendida, às vezes, na própria interjeição: o falante, em seu ajuste tensivo subjetivo, pode estendê-la por mais tempo, como que usando-a para compensar a aceleração promovida pelo acontecimento.

vimos, é associado a uma interrupção melódica que opõe as interjeições ao pervir asseverativo do restante da frase.

Do ponto de vista da semiótica da canção, podemos notar que esse tipo de interjeição[16] – associado a notas de maior duração normalmente entoadas nos pontos mais altos da curva entoativa – recrudesce, simultaneamente, o teor de duas instâncias cancionais, a saber, a da *força entoativa* e a da *passionalização*. No refrão aqui analisado, no entanto, a interjeição não põe em dúvida a predominância da tematização mas, antes, compatibiliza-se com o andamento desacelerado para garantir que os impulsos temáticos ocorram modalizados pelo /ser/, ou seja, enfatizando o *estado* do sujeito, e não o seu fazer narrativo. Veremos mais adiante que, em "Quem Vem pra Beira do Mar", o sujeito narrador já se encontra sob o regime de uma extensidade aberta, de modo relaxado (/continuação da continuação/), o que se reflete também no andamento desacelerado, ainda que em nenhum momento ele pareça interromper o estado de conjunção plena manifestado tanto na continuidade melódica (temas bem definidos; graus conjuntos) quanto na letra (que euforiza o objeto mar e o localiza no mesmo espaço que o sujeito). Aliás, para não sobrar dúvidas de que os procedimentos temáticos são dominantes nessa passagem, a informação melódica associada à interjeição parece evocar a expansão passional no seu âmbito mais complementar, instaurando, entre as alturas de maior duração no trecho examinado, uma descendência em graus conjuntos, como podemos ver abaixo (Figura 5.1.3):

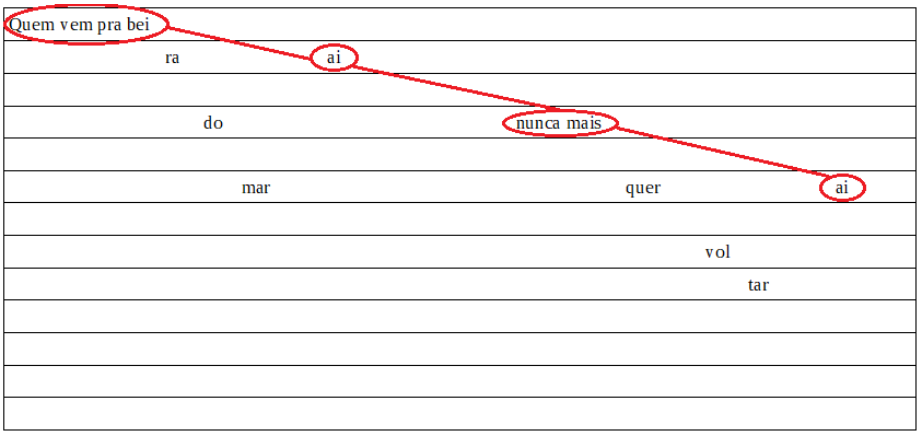


Figura 5.1.3: as alturas de maior duração do refrão formam, entre si, uma descendência em graus conjuntos.

Se a interjeição é, antes de tudo, uma reação imediata (ZILBERBERG, 2011, p. 21), e já que a debreagem enunciativa do texto aqui analisado presentifica o objeto mar, poderíamos dizer, com

16 Dizemos "esse tipo" porque há diversas ocorrências, na canção popular, de peças nas quais esse procedimento, que consiste em associar valores disjuntivos a interjeições, é feito de maneira semelhante ao que ocorre em "Quem Vem pra Beira do Mar" – "ah, por que estou tão sozinho?" ("Garota de Ipanema"; Jobim e Vinicius, 1962); "ai, o amor, aiai…" ("Na baixa do sapateiro"; Barroso, 1938); "ai, ai que saudade eu tenho da Bahia" (Caymmi, 1957)… No mais, Tatit também menciona que seria possível elaborar uma tipologia dos dêiticos na canção popular, entre os quais se situam as interjeições (1986, p. 24).

certa segurança, que as interjeições do refrão seriam o resultado espontâneo da contemplação, ou da admiração, da beleza do mar – que, como vimos, está “aqui”, “em tempo real”, presente diante do narrador. Mas é possível que o refrão, por si só, não torne evidente a plena motivação de seus ais.

Vejamos, então, a letra da segunda parte.

Andei por andar, andei
e todo caminho deu no mar
andei pelo mar, andei
nas águas de Dona Janaína

O desenvolvimento de uma canção para além de seu refrão (segunda parte, terceira parte etc), em si, já instaura a noção de *alteridade* e, por isso mesmo, não é incomum que esse novo momento enunciativo apresente, no plano verbal, algum tipo de salto espacial, temporal ou actancial; isto é, mudanças em termos de debreagem. No trecho transcrito acima, a presentificação do cenário à beira-mar dá lugar ao relato (nada detalhado) de certa “andança” já consumada.

Sob essa configuração, o narrador explicita o seu “conhecimento de causa” relativo ao saber por ele enunciado no início da canção. Não há, portanto, nenhuma mudança em relação ao estado retratado anteriormente. Com efeito, nessa passagem, o narrador interrompe brevemente a contemplação de sua conjunção espacial para dar a devida medida de seu vínculo temporal, isto é, sua conjunção com o valor de seu objeto. Assim, o narrador traz para o âmbito individual (ou seja, para a sua própria trajetória subjetiva) o fato descrito em refrão; o narrador seria, ele próprio, um exemplo, um “caso comprovatório”, do valor atemporal e não subjetivo expressado há pouco.

A melodia desse trecho, além de continuar valorizando a modalização pelo /ser/ em seu andamento musical, reforça a remissão a essa instância com a sua maior incidência de saltos (*Cf.* Figura 5.1.4). A estratégia enunciativa se mostra coerente com um segmento que, vimos, muda o foco do *objetivo* (aqui, sinônimo de “absoluto”) para o *subjetivo*. Além disso, esse excerto melódico mantém o caráter figurativo do refrão quando, por exemplo, realiza um salto entre “andei por andar, andei” e “todo”, resultando num efeito de ênfase entoativa sobre este último termo – da mesma maneira como, na fala cotidiana, frequentemente modula-se a entoação de uma palavra qualquer quando se pretende enfatizá-la. Vê-se, assim, que os saltos, por se justificarem de um ponto de vista entoativo, não possuem um valor exclusivamente passional.

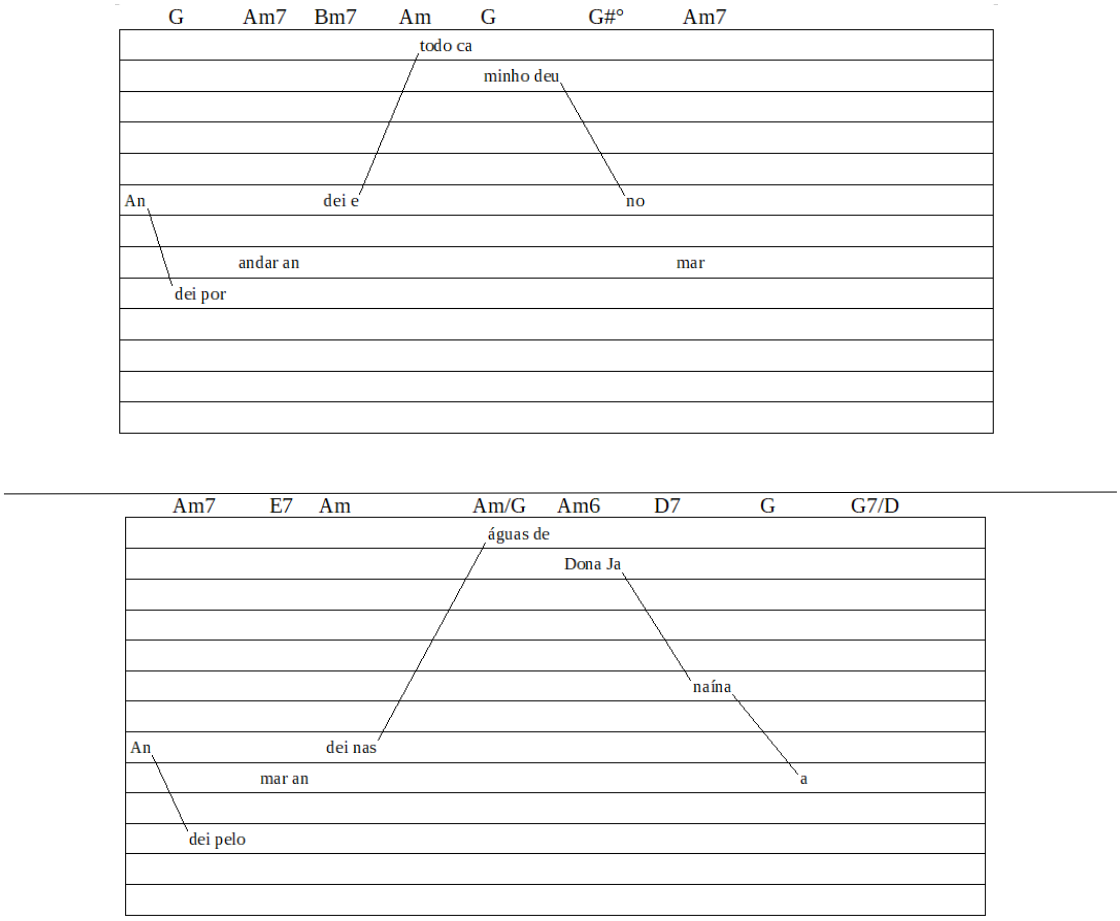


Figura 5.1.4: representação gráfica da segunda parte de “Quem Vem pra Beira do Mar”.

Podemos ver, ainda na Figura 5.1.4, que os distintos momentos narrativos (um correspondente a “andei por andar, andei / e todo caminho deu no mar” e outro a “andei pelo mar, andei / nas águas de Dona Janaína”) são associados a duas curvas melódicas semelhantes. Assim, cria-se um novo padrão de curva entoativa, mantendo a noção de *identidade* no novo percurso melódico. Vale notar que o motivo melódico, em sua repetição (“andei pelo mar, andei / nas águas de Dona Janaína”), atenua o valor entoativo presente na primeira frase, que, como vimos, enfatiza a palavra *todo* por meio de um salto melódico. Nesse momento, o salto se dá entre *andei* e *nas águas* (*Cf*. Figura 5.1.4) e, dessa forma, a entoação do salto parece não acrescentar, em si, um sentido relevante ao conteúdo verbal. No entanto, não fosse esse salto, não seria possível reconhecer o padrão melódico que, lembremos, instaura identidade onde inicialmente havia alteridade. Percebe-se, então, que se trata de um mesmo fragmento de motivo melódico usado, ora para evocar a força entoativa, ora para estabilizar a forma musical – um exemplo nítido e sintético de como, desde o momento da composição de melodia e letra, o fazer do cancionista, em suas quantificações subjetivas, dá-se na articulação entre esses dois termos.

Depois de se apresentar como alguém que experienciou, ao longo de seu próprio trajeto, os efeitos da conjunção com o mar, o narrador volta a seu objeto para concluir seu argumento:

A onda do mar leva
a onda do mar traz
quem vem pra beira da praia, meu bem,
não volta nunca mais

Antes de mais nada, cabe dizer que a frase "*a onda do mar leva, a onda do mar traz*" ecoará de diversas maneiras ao longo das canções praieiras, como veremos nas próximas seções. Por ora, na faixa aqui analisada, não é possível entender exatamente quais são os objetos sobre os quais incidem as ações do mar, mas, de toda forma, a conjugação intransitiva dos verbos *levar* e *trazer* certamente colabora para um efeito de sentido que flerta com as noções de *generalidade* ou *totalidade* – o mar, citado metonimicamente na menção à sua onda, traz e leva "o que bem entender", digamos. Assim, ao que tudo indica, foi o próprio mar quem guiou o sujeito em suas andanças. É essa frase, portanto, que explicita a função actancial de *destinador* atorializada pelo mar. Delineia-se, ademais, o teor do contrato estabelecido pelos dois actantes da canção: o mar regula os percursos do narrador, enquanto este último, não apenas *não questiona* esse fato, como ainda valoriza positivamente a presença do mar (*quer* manter o estado conjuntivo).

Mais uma vez, o saber compartilhado não traz nenhuma marca de precisão temporal, o que lhe garante certo estatuto de *máxima*, assim como vimos na frase que compõe o refrão.

A frase seguinte (*quem vem pra beira da praia, meu bem, não volta nunca mais*) retoma o refrão com algumas alterações melódico-harmônicas e verbais. Troca-se "mar" por "praia"[17] e, em vez de se dizer que quem ali chega "nunca mais *quer* voltar", diz-se que "não volta nunca mais". Comparando-se esse trecho ao refrão, podemos ver que deste último foi suprimido algo nada desprezível: o *querer* do sujeito. Cada vez mais fica a impressão de que o sujeito é que, de certa forma, é objeto do mar; ou, melhor dizendo, o sujeito, em sua relação de junção com o objeto mar,

17 Se partirmos do pressuposto de que o narrador se encontra numa mesma localização ao longo de toda a canção, sem se deslocar espacialmente, a substituição do termo *mar* por *praia* enfatiza que o espaço por ele ocupado se situa exatamente *entre* a praia e o mar – pertencendo a ambos simultaneamente. Veremos mais à frente que, levando-se em conta o universo de discurso instaurado no disco, esse sutil jogo de palavras pode ter implicações maiores do que, a princípio, aparenta.

possui um estatuto *apassivado*. Sua “sina” é ser um sujeito de estado, cognitivo[18], à mercê dos fazeres de outros actantes figurativizados pelo mar.

O percurso melódico do trecho estabelece uma gradação descendente em que um mesmo motivo é reiterado em alturas distintas (*Cf*. Figura 5.1.5). Trata-se de um procedimento recorrente da linguagem cancional que normalmente alude ao âmbito complementar da passionalização (*Cf*. TATIT & LOPES, 2008, p. 26; TATIT, 2016, p. 57), ainda coerente, portanto, com a ideia de *identidade* entre sujeito e objeto. Aqui, todavia, é feita uma escolha enunciativa que, embora não subverta a lógica da gradação passional, constitui uma ocorrência pouco didática desse processo: a terceira incidência do motivo nega, de certa forma, a gradação, pois modula o motivo de forma ascendente – no sentido contrário, portanto, do que havia sido estabelecido nas duas primeiras ocorrências motívicas – e acrescenta algumas sílabas que modificam ligeiramente a sua identidade rítmica, mas não a sua curva melódica (*Cf*. Figura 5.1.5, excerto envolto em azul).

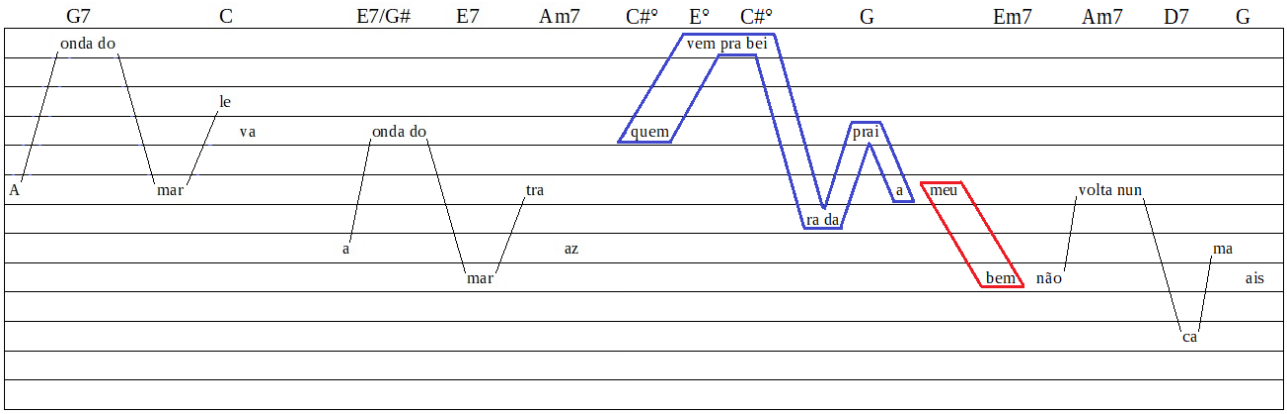


Figura 5.1.5: representação gráfica da terceira parte de “Quem Vem pra Beira do Mar”.

Entoativamente, o efeito obtido é de duas asseverações. De fato, a letra associada à melodia da terceira parte deixa claro se tratar de duas frases distintas – primeiramente, “a onda do mar leva / a onda do mar traz” e, em seguida, “quem vem pra beira da praia, meu bem, não volta nunca mais”. É evidente, entretanto, que a maior motivação da breve ruptura motívica (“quem vem pra beira da praia…”) é a alusão ao refrão, já que, no plano da expressão, tanto o conteúdo rítmico quanto o fonético se iniciam de forma idêntica à frase que inaugura a canção. Além disso, a altura sustentada no segmento silábico /vem pra bei/ é exatamente a mesma do trecho correspondente no refrão

18 Em oposição ao sujeito *pragmático*, que empreende seu fazer sem estar necessariamente em conjunção com um saber, de acordo com a tipologia proposta no Dicionário de Semiótica (GREIMAS & COURTÉS, 2016; p. 64-66, 379). Constrói-se, em “Quem Vem pra Beira do Mar”, um sujeito puramente cognitivo, que, como vimos, prescinde de seus próprios fazeres ao entrar em conjunção com o valor do objeto mar (este último, expresso em “a onda do mar leva / a onda do mar traz / quem vem pra beira da praia, meu bem, não volta nunca mais”).

(*quem vem pra beira do mar*…). Para não sobrar dúvidas de que essa referência melódica será percebida, o próprio refrão é retomado logo em seguida.

Esse trecho é o único que se distancia harmonicamente dos anteriores, ameaçando uma modulação tonal que, no fim das contas, não se concretiza. Em poucos termos, se o encadeamento harmônico das partes precedentes afirma, a todo tempo, que o centro tonal é *Sol* (encerrando suas frases melódicas sempre em notas de repouso do primeiro grau de sol maior; utilizando sempre notas diatônicas à escala de sol maior…), esse segmento se mostra um pouco mais ambíguo, utilizando pela primeira vez alturas que não pertencem à escala de sol maior; o que poderia resultar numa breve instabilidade do centro tonal[19]. Não pretendemos nos alongar demais na análise harmônica, mas esperamos ter deixado claro que, ao propor um novo percurso, não só melódico e motívico, mas também harmônico, o enunciador recrudesce a noção de alteridade já evocada desde o primeiro distanciamento do refrão. Ora, "Quem Vem pra Beira do Mar" trata justamente da constatação da identidade subobjetal (estado conjuntivo); é isso que garante a volta ao refrão, o elemento "original" do discurso, atenuando o distanciamento tonal[20] e restabelecendo a identidade da canção. Zilberberg nos avisa que a resposta do sujeito ao movimento tonificador é a afirmação da *suficiência* (2011, p. 115); isto é, o impulso natural do sujeito, diante da constatação da realização de um certo termo em excesso, é o de agir no sentido de atenuá-lo. Assim o faz o sujeito enunciador de "Quem Vem pra Beira do Mar", cuja estratégia enunciativa, no trecho em questão, consiste em replicar a restauração da conjunção, realizada no conteúdo verbal, no próprio plano de expressão, evocando o refrão justamente no trecho em que este parece estar mais distante harmonicamente. Mas o movimento de gradação da terceira parte, como já dissemos, não é completamente abandonado. Numa engenhosa construção melódica, o pequeno trecho que retoma o refrão se finaliza num vocativo[21] (*Cf* Figura 5.1.5; o vocativo *meu bem* destacado em vermelho) que

19 Nos termos consagrados pela teoria musical, podemos dizer que, enquanto o refrão e a segunda parte cadenciam sempre em sol maior e não utilizam, em seu percurso melódico, nenhuma altura que não pertença à escala maior natural da tonalidade, a terceira parte faz uso de alguns acidentes que soam como preparação para a modulação tonal. A terceira parte inicia-se transformando o primeiro grau em dominante, ou seja, apresentando novas relações tonais que poderiam se concluir numa modulação para dó maior; em seguida, recrudesce o teor da ambiguidade tonal por meio de acordes diminutos (C#°-Eº-C#°) para, finalmente, resolver-se em Sol maior antes de voltar ao refrão, não concretizando, portanto, a modulação (*Cf.* Figura 5.1.5).

20 Recorrendo mais uma vez aos paradigmas da teoria musical, vale notar que o refrão é rememorado justamente logo após os acordes mais ambíguos da canção, diminutos, que, se possuíssem maior duração, seriam capazes de suspender, tanto a tonalidade de Sol maior, quanto a ideia de modulação para Dó maior.

21 Os vocativos, quando destacados na cadeia entoativa da qual fazem parte, tendem à curva (ou ao salto) *descendente* – basta lembrar da entoação de *nega* em outra conhecida canção de Caymmi: "você já foi à Bahia, *nega*?". O vocativo da terceira parte de "Quem Vem pra Beira do Mar", ao permitir que o restabelecimento da gradação melódica ocorra de modo plausível – justificando o salto (entre *meu* e *bem*) pela figurativização da fala, num movimento melódico coerente com o dêitico vocativo –, parece criar um efeito de sentido de *espontaneidade* da curva melódica, quase como se ela "tivesse de ser" exatamente essa. Este exemplo, entre tantos outros, parece demonstrar que, na linguagem cancional, na qual se tende naturalmente ao simulacro coloquial, o efeito de sentido de "espontaneidade" – sempre apreendida como efeito de sentido, e não necessariamente como *modus operandi* do compositor – é um claro sinal de domínio artesanal.

restaura a gradação melódica descendente – vale notar, com o auxílio da Figura 5.1.5, que, ignorando-se a citação ao refrão e o vocativo, o mesmo motivo é executado três vezes em alturas ligeiramente diferentes, numa gradação descendente em graus conjuntos. Com o perdão do jogo paradoxal de palavras, trata-se da retomada da *identidade da alteridade*, necessária para que se possa reafirmar um valor identitário mais abrangente, a saber, o da conjunção plena com o *valor* do objeto mar, sempre atingida apesar das pontuais disjunções – valor identitário, este, manifestado também pela retomada do refrão, logo após o último desdobramento da canção.

O que nos leva de volta às considerações sobre o caráter atenuado da tematização de "Quem Vem pra Beira do Mar". Está claro que o narrador, no agora discursivo, está realizando uma sanção baseada em seu próprio trajeto – sobre o qual pouco pode ser depreendido, mas cujo fato fundamental é o da plenitude atingida pela conjunção com o mar. Assim, se podemos dizer que essa canção institui um discurso regido pelo /ser/, é também porque ela institui um agora discursivo que sucede o(s) fazer(es) do sujeito e do destinador *mar*. Dessa forma, a canção se desacelera, simulando o próprio desaceleramento proporcionado pelo fazer cognitivo (próprio da sanção) e refletindo o estado relaxado no qual o narrador, totalmente identificado com o seu objeto, encontra-se.

Noutros termos, no fonograma aqui analisado, 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 dos valores disjuntivos – algo que não se estabelece em nenhum momento da canção. Afinal, como vimos, é o mar que rege as movimentações de percurso desse sujeito que, nesse universo discursivo, só pode considerado enquanto tal por possuir uma relação de junção com um objeto, mas não por realizar fazeres que o levam até o objeto. Realiza, sim, um fazer cognitivo (uma sanção) e uma configuração afetiva (eufórica) que, por sua vez, atestam a realização, no percurso individual desse sujeito, do fato "total" enunciado no refrão.

5.1.2 O papel das interjeições no refrão de "Quem Vem pra Beira do Mar"

A semiótica demonstra que, quanto mais abstrato um termo for, mais largo é o seu alcance, podendo abarcar, paradigmaticamente, uma riqueza grandiosa de fatos discursivos. Os *ais* do refrão de "Quem Vem pra Beira do Mar", imbuídos de toda uma trama discursiva que evoca diferentes processos de debreagem para apresentar e justificar o desejo pela conjunção com o mar, acabam por incorporar – no sentido mais etimológico do termo: *reunir num só corpo* (INCORPORAR, 2018) – todos os percursos que fundam o sujeito dessa canção praieira.

Na repetição do refrão que finaliza "Quem Vem pra Beira do Mar", talvez fique mais evidente o quanto são as interjeições que marcam a presença do sujeito numa frase que poderia soar como a simples reprodução de uma máxima – se entoada numa asseveração simples e direta, como no exercício de "recomposição" que sugerimos no início da análise. Sem dúvida, a frase do refrão pode, sim, ser encarada como uma espécie de aforismo, mas a entoação melódica e, especialmente, as interjeições não nos deixam crer que esse provérbio seja simplesmente dito, digamos, "da boca para fora". Fartas de um sentido mais bem construído nos desdobramentos da canção, as interjeições explicitam a presença de um corpo que *sente enquanto fala*, atribuindo um valor subjetivo (figurativizado pelas próprias interjeições) a um saber generalizante (o "aforismo" ao qual elas se associam). É, pois, a primeira realização, no álbum, de uma das maiores características das canções praieiras: a plena conformidade do sujeito praieiro com os contratos que compõem o sistema de valores de seu universo discursivo.

5.1.3 No disco: introdução do universo praieiro

Num trabalho mais abrangente sobre a discursividade dos álbuns de canções, será necessário refletir sobre os caráteres incoativo e terminativo que marcam, respectivamente, a primeira e a última faixa dos discos na instância da enunciação. É normal que a configuração aspectual dessas faixas seja deliberadamente aproveitada de modo criativo e, em si, contribua para a formação de sentidos que não poderiam ser depreendidos numa escuta alheia ao álbum. Não à toa, a experiência nos mostra que, na primeira faixa de álbuns de canção, é muito comum a alusão, mais ou menos direta, a temas que se mostrem compatíveis com a aspectualização incoativa, tais como a *apresentação*[22], a *saudação*[23], a *convocação*[24], a *origem*[25] e até mesmo o *nascimento*[26].

Uma hipótese a ser verificada é a de que, no álbum de canções – esse tipo de discurso que se desenvolve temporalmente e tende a evidenciar as fronteiras entre suas partes – a aspectualidade da primeira e da última faixas influencia *necessariamente* no sentido geral das canções que as integram e, portanto, no sentido geral do álbum. Neste momento, não nos arriscamos a realizar grandes

22 "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 & Banda Isca de Polícia, 1980); "Eu sou eu" em *Felicidade* (Luiz Tatit, 1997).

23 "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).

24 "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).

25 "Pipoca moderna", primeira canção do lado B de *Jóia* (Caetano Veloso, 1975); "Para todos" em *Paratodos* (Chico Buarque, 1993).

26 "Mã" em *Estudando o Samba* (Tom Zé, 1976); "Gênesis (Parto)" em *Tiro de misericórdia* (João Bosco, 1977); "Baião do Tomás" em *Ouvidos uni-vos* (Luiz Tatit, 2005).

asserções a respeito, mas nos propomos a pensar brevemente sobre o caso específico de "Quem Vem pra Beira do Mar" em *Canções Praieiras*.

Vimos que, na faixa que abre o disco, um narrador partilha um saber com um narratário oculto. A informação que compõe esse saber refere-se ao /poder/ do mar e aos efeitos de tal poder sobre quem entrar em conjunção com esse objeto. 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. Vimos, ainda, que o corpo do narrador está diante do mar no momento em que ele constrói a sua enunciação. 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 – ou, ao menos, desconhece a relação afetiva entre o narrador e esse objeto –, num momento em que ambos os sujeitos da narração estão localizados na "beira do mar".

Trata-se, então, de mais um álbum cuja canção de abertura realiza o tema da *apresentação* (*Cf.* nota 20). A realização desse tema parece sempre tender a presentificar, no *hic et nunc* discursivo, o objeto que é apresentado. A persuasão figurativa, inerente à prática da canção (altamente explorada, como vimos, nessa canção), possui um papel importante nesse efeito de presentificação. Tatit menciona que é natural, em contexto de enunciação cancional, a "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-agora" discursivo.

No contexto de *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. As próximas faixas do disco, veremos, 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. Trata-se, com efeito, do único ator que possui 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, valendo-se de sua persuasão figurativa (cuja manifestação mais significativa talvez se dê nas interjeições do refrão), 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. Com efeito, o narrador de "Quem Vem

pra Beira do Mar” é um artifício do sujeito enunciador do álbum enquanto *destinador manipulador*, tentando persuadir o ouvinte que cumpre a função de *destinatário enunciatário* a se engajar na escuta. “Mesclando-se” ao narrador, o enunciador “promete” ao enunciatário ouvinte uma experiência positiva, eufórica, afirmando – em asseverações bem marcadas (*Cf.* Figura 5.1.1) – que, uma vez apresentado ao universo de discurso da comunidade praieira, o ouvinte *nunca mais vai querer voltar*.

5.2 “O Bem do Mar”

O pescador tem dois amor
um bem na terra, um bem no mar } *REFRÃO (2x)*

o bem de terra é aquela que fica na beira da praia quando a gente sai
o bem de terra é aquela que chora mas faz que não chora quando a gente sai
o bem do mar é o mar é o mar que carrega com a gente pra gente pescar
o bem do mar é o mar é o mar que carrega com a gente pra gente pescar } *SEGUNDA PARTE*

o pescador tem dois amor
um bem na terra, um bem no mar } *REFRÃO (2x)*

O conteúdo verbal de “O Bem do Mar” é muito claro ao definir a condição do sujeito pescador. O refrão descreve este último como um sujeito em relação juntiva com dois objetos de desejo (dois “amores”). A segunda parte, por sua vez, mostra que a conjunção com o “bem do mar” implica necessariamente a disjunção com o “bem de terra”, que não acompanha o pescador no momento de seu ofício (“fica na beira da praia”). Tudo ocorre, portanto, como se os dois objetos do pescador fossem inconciliáveis entre si.

5.2.1. Gradações melódicas em “O Bem do Mar”

Assim como fizemos em nossa análise de “Quem Vem pra Beira do Mar”, recomendamos mais um exercício, meramente didático: abstraindo-se o conteúdo sonoro, isto é, ao simplesmente ler a letra de “O Bem do Mar”, na forma como ela está apresentada no início deste item, nota-se que

a formação das frases pouco diz sobre o estado afetivo do sujeito pescador. Ao que tudo indica, há um “duplo sentido” que caracteriza o devir do pescador, esse sujeito que, ao se conjungir com seu “bem do mar”, deve se disjungir momentaneamente do “bem de terra” e vice-versa.

Afirmativa, indicativa e marcada pelo verbo *ser* (“o bem de terra *é* aquela…”; “o bem do mar *é* o mar…”), a letra é conjugada num presente que atribui, ao conteúdo verbal, certo caráter atemporal ou absoluto; caráter, este, já manifestado desde a máxima expressa no refrão, que reduz todo um segmento de atores praieiros (a totalidade dos pescadores) a um só ator (o pescador). Não obstante, abstraídos os conteúdos melódicos, esse efeito de sentido de atemporalidade, aliado à ausência de descrição dos afetos do sujeito pescador, poderia, ainda, causar a impressão de certa “indolência” por parte do narrador em relação a seu “duplo sentido” – vale notar que o narrador, ao usar o sujeito coletivo *a gente*, deixa explícito que ele próprio é, também, um pescador.

Vejamos, então, o que nos revela o tratamento melódico. Uma letra que descreve dois estados juntivos simultâneos e opostos entre si, mas não entra em detalhes, por si própria, quanto à carga afetiva desencadeada no sujeito, poderia se compatibilizar, a princípio, tanto com melodias de exaltação, que celebrassem a realização – afinal, o sujeito está constantemente em estado conjunto com algum de seus objetos –, quanto com melodias que salientassem os valores disjuntivos, também sempre presentes na vida do pescador, visto que seu objetos jamais ocupam o mesmo espaço. É verdade que a disforia ligada, nesse contexto, à disjunção já está figurativizada na descrição do bem de terra, “aquela que chora”, mas, devido à atenuação, já contida na própria letra, da intensidade associada a essa figura (“…mas faz que não chora”), não nos parece impossível imaginá-la num contexto melódico-verbal em que os valores conjuntivos prevalecessem sobre os disjuntivos. Vejamos o que ocorre, de fato, em “O Bem do Mar”.

A primeira curva melódica da canção perfaz uma relaxada asseveração (*Cf.* Figura 5.2.1) que revela uma certeza, por parte do narrador, e contribui com o efeito de sentido de “máxima” a que vimos nos referindo:

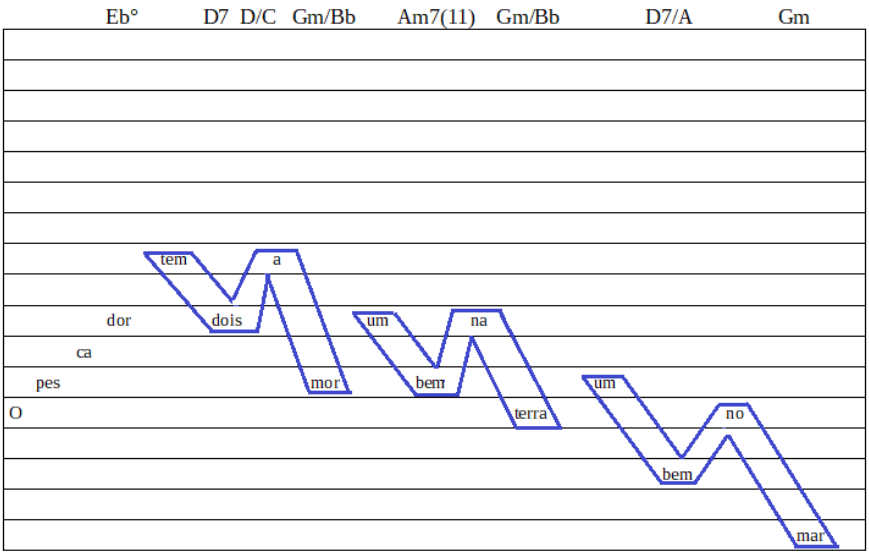


Figura 5.2.1: representação gráfica do início do refrão de “O Bem do Mar”

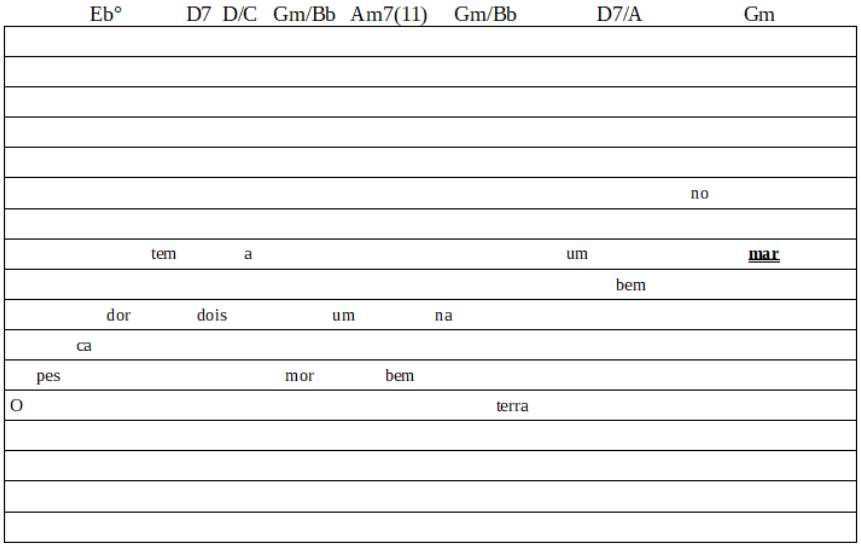


Figura 5.2.2: excerto final do refrão de “O Bem do Mar”.

Ao repetir o conteúdo verbal, no entanto, muda-se a inflexão melódica (Figura 5.2.2), ainda que a musicalização garanta o mesmo efeito conclusivo – a harmonia se resolve na tônica (Sol menor ou *Gm*) enquanto a frase melódica conclui-se no primeiro grau da tonalidade (Sol). Num repentino salto ascendente, a referência ao bem do mar é transposta para um registro mais agudo e impõe uma tensão física que demanda mais força da voz que canta, fazendo com que a dinâmica, no sentido musical do termo, cresça. Essa tensão é ainda salientada pela duração da última sílaba, *mar*, entoada de modo a durar mais que todas que a precedem (*Cf.* Figura 5.2.2, com a sílaba de maior duração realçada).

Assim, tanto pelo andamento lento, evidenciando as vogais, quanto pela não iteração melódica, o refrão, em sua totalidade, dá-se num registro predominantemente passional. Assim, são os valores disjuntivos que se destacam na execução do refrão de “O Bem do Mar”. Ainda que haja a reiteração de um só motivo melódico (*Cf.* Figura 5.2.1, envolto em azul), nota-se que cada ocorrência motívica se dá numa altura distinta, de modo a instaurar uma *gradação melódica*, no modo como concebida pela semiótica da canção.

Vimos que, sobretudo em seus modelos descritivos mais recentes, Tatit se atenta à relação de complementaridade entre a expansão passional e a concentração temática. O autor prevê que, para cada um desses processos, há um âmbito central e outro complementar. Assim, por exemplo, se é possível dizer que os saltos intervalares e as transposições de registro são gestos manifestantes daquilo que é *central* na passionalização, os graus imediatos e a gradação melódica configuram a faceta complementar desse processo (TATIT & LOPES, 2008, p. 23-26; TATIT, 2016, p. 55-61).

A gradação melódica costuma consistir, como mostram as figuras 5.2.1 e 5.2.2, numa reiteração motívica que não ocorre numa só altura, de modo a estabelecer uma direção melódica – ascendente ou descendente. Ao fazê-lo, a melodia, ao mesmo tempo em que institui uma expansão, ou seja, um *percurso* (característica marcante da passionalização, oposta à tendência “imobilista” da tematização), estabelece uma *constância*, indo em direção contrária à tendência descontínua das melodias mais passionais. Essa constância diz respeito tanto ao próprio desenho motívico, que permanece o mesmo ao longo da gradação, quanto à distância que separa uma iteração da outra, como podemos ver na Figura 5.2.1, em que um mesmo motivo se reitera três vezes descendendo, a cada iteração, a distância de um tom. Ao instituir uma regra, ou uma *espera*, no percurso melódico, a gradação gera uma descendência tensiva (TATIT, 2016, p. 60) que atenua a descontinuidade associada às melodias passionais.

A dupla junção descrita no refrão de “O Bem do Mar” se manifesta, verbalmente, de maneira neutra, isto é, indicando apenas a existência de uma relação entre o sujeito e seus objetos, sem mencionar estados disjuntivos ou conjuntivos. Assim, o caráter passional da melodia, por se manifestar de modo átono, ao mesmo tempo que não nega os valores conjuntivos, parece se compatibilizar sobretudo com aquilo que, como vimos, será explicitado na segunda parte: a inconciliabilidade entre os “bens” do pescador. Essa característica faz com que, por um lado, o pescador esteja a todo tempo em conjunção com um de seus “amores” (também por isso, faz sentido que a melodia não negue completamente os valores conjuntivos), mas, por outro lado, precise lidar, também a todo tempo, com um estado disjuntivo indesejado. Dessa forma, dividido entre dois objetos de desejo incoadunáveis, o sujeito pescador nunca estará, de fato, em estado pleno. A melodia salienta justamente este último aspecto: a perene conjunção entre o pescador e seu

sentimento de *falta*, manifestado sobretudo pelo devir melódico, que instaura uma “espera no percurso” compatível com a *conjunção à distância* (TATIT & LOPES, 2008, p. 31-32) que o sentimento de falta certamente pressupõe.

A segunda parte mantém a estratégia enunciativa da gradação melódica, dessa vez ascendente, ainda que a iteração motívica não se dê *ipsis litteris*. As conclusões de cada frase são ligeiramente distintas entre si, mas, ainda assim, o perfil rítmico-melódico de todas elas é semelhante (*Cf*. Figura 5.2.3).

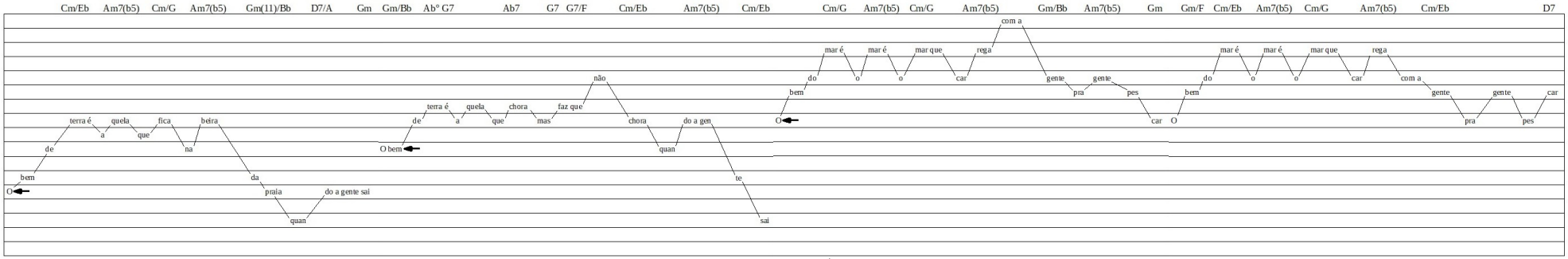


Figura 5.2.3: segunda parte de "O Bem do mar". As setas indicam o início de cada parte da gradação melódica instaurada no trecho. As primeiras duas partes da gradação são associadas, verbalmente, ao bem de terra; ao passo que a última parte, entoada em intensidade mais forte e em região mais aguda, refere-se ao bem do mar.

As duas primeiras frases, sobre o bem de terra, são entoadas de maneira asseverativa, o que, como de costume, garante o efeito de sentido de certeza ou, nesse caso, de certa precisão descritiva – descreve-se um dos objetos do pescador, afinal. Não obstante, ainda do ponto de vista da oralização, a melodização ascendente do trecho aumenta, pouco a pouco, a tensão entoativa, ao mesmo tempo em que, musicalmente, instaura a espera típica da gradação. Tal espera, por sua vez, é quebrada no prosseguimento da melodia, que recrudesce a tensão entoativa ao manter-se na região mais aguda da tessitura, com longas durações emitidas em forte intensidade, justamente quando a letra se refere ao mar, o mais indescritível dos amores praieiros, prescindível de adjetivações (*Cf.* Figura 5.2.3).

Vemos, então, que, desde o refrão até o fim da segunda parte, os processos passionalizantes prevalecem e evidenciam os valores disjuntivos, ainda que sem anular os conjuntivos, pois atenuados. O tratamento melódico compatibiliza-se, assim, com a situação descrita em letra, na qual ambos os estados sempre coexistem. Contudo, evidencia a prevalência do sentimento de falta, algo que não fica tão explícito no conteúdo verbal.

5.2.2 O bem de terra e o bem do mar: quantificações

Mas a melodia ainda nos revela algo a mais. Ainda que sem subverter a espera instaurada pela gradação, a conclusão de cada parte da canção se dá de maneira a quebrar algumas expectativas do devir melódico. Assim, na repetição do refrão (Figura 5.2.2), podemos verificar que sua conclusão não perfaz, como na primeira execução (Figura 5.2.1), uma curva asseverativa, mas sim uma ascendência (*Cf.* Figura 5.2.2, no segmento correspondente a /um bem do mar/). Já na segunda parte, a última frase ("o bem do mar é o mar é o mar que carrega com a gente pra gente pescar") é associada a uma curva melódica que, além de perfazer uma asseveração menos marcada que as anteriores, é entoada no registro mais agudo da tessitura da canção (*Cf.* Figura 5.2.3).

Ainda na segunda parte, nota-se que a curva melódica estabelece um grau relevante de oralização, alternando alturas vizinhas de modo a simular a inconstância da fala (*Cf.* Figura 5.2.3, segmento /terra é aquela que fica na beira/) para, em seguida, desembocar numa descendência levemente asseverativa (/da praia quando a gente sai/). Se a segunda parte como um todo chama atenção para a figurativização da fala, faz ainda mais sentido associar a gradação ascendente a uma espécie de "arroubo" passional, um gesto que aumenta gradualmente a tensão entoativa até suspender a curva melódica no registro mais agudo da canção – voltaremos a esse ponto mais à frente.

Com efeito, em ambos os casos que acabamos de descrever, as quebras de padrão melódico se dão de modo a tensionar a melodia de um ponto de vista *entoativo*. No refrão, uma descendência

asseverativa difusa (gradativa) é substituída por uma vigorosa ascendência melódica, enquanto, na segunda parte, a asseveração é atenuada e as alturas mais agudas são claramente salientadas (/mar é o mar é o mar/). Vemos ainda que os dois momentos de aumento de tensão entoativa são associados a um conteúdo verbal que trata do bem do mar: no refrão, o segmento /o bem do mar/ e, na segunda parte, /o bem do mar é o mar é o mar que carrega com a gente pra gente pescar/. Se, na letra, o mar já ganha destaque pela impossibilidade de descrição de seus atributos (o mar é… o mar!), o tratamento melódico investido nos trechos referentes a esse objeto, aumentando a tensão entoativa no momento em que ele é mencionado, parece querer dizer que o *bem* que mais impacta o sujeito narrador, fazendo o seu corpo reagir[27] com o que nele há de mais passional, não é o bem de terra. Dito de outro modo, o mar é o objeto com maior tonicidade no campo de presença do sujeito narrador. Aliás, a primazia desse objeto no discurso já é indicada desde o próprio título da canção.

A segunda parte, como já dissemos, explicita que o narrador também é, ele próprio, um pescador ("o bem de terra é aquela que fica na beira da praia quando *a gente* sai"). Assim, e se considerarmos que o texto atribui um caráter extenso ao termo *pescador* (isto é, refere-se de uma só vez, no singular, a todos os pescadores daquele universo de discurso), poderíamos afirmar que o campo de presença do narrador de "O Bem do Mar" é análogo ao campo de presença de qualquer outro pescador. Ou seja, as sutis estratégias enunciativas que descrevemos, que consistem em amalgamar plurais e singulares (*pescador* como termo extenso), terceiras e primeiras pessoas (*a gente*), têm por consequência certa indiferenciação entre a vivência individual e o modo de vida comum a toda a comunidade praieira[28]. Por catálise, depreende-se que, no universo de discurso praieiro, não só todos os pescadores possuem dois amores, como, também, partilham da mesma diferenciação de tonicidade entre esses dois objetos.

Greimas ressalta que, para que o sujeito possa estabelecer junção com dois objetos simultaneamente é necessário que haja sobretudo uma diferença de *valor* entre os objetos em questão (2014, p. 54-55). Se houver equivalência, não há sentimento de falta, o que, na canção de Caymmi, implicaria uma falta de motivação para o que vimos chamando de *duplo sentido* do pescador, ora em direção ao "bem de terra", ora buscando conjunção com o "bem do mar".

27 Numa canção, especialmente quando apresentada em fonograma, a *corporeidade* do sujeito é figurativizada na própria *voz* que canta e que, ao cantar, fala (TATIT, 2012, p. 248; SHIMODA, 2014, p. 41-43). Com efeito, é razoável considerar que um timbre vocal normalmente remeterá o ouvinte a uma figura antropomórfica. Parece certo dizer, portanto, que, em contexto cancional, a intensidade associada a propriedades vocais do plano da expressão, geralmente atribuídas à etapa enunciativa da *interpretação*, pode ser a própria manifestação do afeto do sujeito enunciador no *hic et nunc* discursivo. Assim, salvo engano, a demonstração de esforço físico relativo a alturas extremas (muito agudas ou muito graves) e a mudanças repentinas de registro vocal, entre outros gestos que carregam cifras de alta tonicidade e aceleração, pode ser entendida como uma resposta do corpo do enunciador a algo que está figurativizado na letra – e isto, naturalmente, deverá ser examinado a cada caso.

28 Começa a se delinear a ideia de perfeita congruência entre o social e o individual no mundo praieiro. Trata-se de uma isotopia que será iterada em diversos trechos do disco, e que certamente impacta as conclusões mais importantes deste trabalho.

Para Zilberberg, a própria diferenciação entre objetos é, sobretudo, uma diferenciação de tonicidade que institui, para o sujeito, os limites entre um objeto e outro. Nas palavras do autor, na sintaxe intensiva, "o objeto de valor detém o 'acento de sentido'" ao mesmo tempo em que "define-se pelo *quantum* de sentido que projeta ao se manifestar" (2011, p. 270). Isto é, ao ver-se diante de dois ou mais objetos, o sujeito necessariamente lhes atribui diferentes valores, ainda que todos pertençam a uma mesma classe aspectual – todos tônicos, por exemplo.

Ora, não podemos negar que, na canção de Caymmi, ambos os objetos constituem alta tonicidade para o sujeito pescador, na medida em que se comportam como dois polos de atração que regulam a(s) sua(s) narrativa(s) – são seus "dois amores". No entanto, vimos que há uma patente distinção de tonicidade ("*quantum* de sentido") entre um e outro. Dessa forma, ambos os objetos, quando disjuntos do sujeito, fazem-no experienciar a falta. É por isso que, de início, ao falar sobre o bem de terra, o enunciador já se utiliza de procedimentos passionalizantes, ainda que em âmbito complementar, instaurando uma espera. Haverá um aumento de tensão entoativa, como vimos, em trechos referentes ao bem do mar, que, se não quebram a norma gradativa, rompem alguns padrões melódicos.

Assim, um feito discursivo notável de "O Bem do Mar" é conseguir manifestar duas quantificações diferentes de um mesmo sentimento de falta, mostrando a distinção aspectual entre dois objetos de uma mesma ordem (ambos tônicos). Com efeito, aos olhos do pescador, o objeto figurativizado por "aquela que chora" não é *átono*, mas, sim, *menos tônico* em relação àquele figurativizado pelo mar – talvez fosse possível dizer, a respeito dos dois objetos, que um é átono em relação ao outro; entretanto, parece-nos que o simples fato de ambos serem citados como relevantes o suficiente para desencadear um sentimento de falta torna a classificação em termos de atonia insatisfatória.

5.2.3 No disco: a dupla junção como condição do pescador

Com efeito, vimos que o sujeito narrador, ao manifestar a disforia do sentimento de falta, está também compartilhando um saber relativo à sua comunidade como um todo. Sua condição individual de perpétua conjunção com a falta é, logo, a realidade de todos os pescadores.

Isto posto, ao ouvir as outras faixas de *Canções Praieiras*, o ouvinte poderá ter em mente que, por trás da figura do pescador, há sempre uma divisão entre dois programas narrativos, a um só tempo *conflitantes* e *dependentes* um do outro: o programa do bem de terra e o programa do bem do mar. Conflitantes porque, como vimos, a conjunção com um implica a disjunção em relação ao outro; dependentes porque ambos justificam-se entre si: a quarta faixa, "Pescaria (Canoeiro)", deixa claro que, do ponto de vista do pescador, um dos grandes fatores euforizantes do mar é a sua

capacidade de garantir a subsistência do bem de terra – naquele contexto, Chiquinha e Iaiá. A conjunção espacial com um objeto funciona, portanto, como a manutenção da conjunção com o valor do outro.

A relação de dependência entre ambos os programas compõe, evidentemente, um só *percurso narrativo* que, por sua vez, pode ser entendido, figuralmente, como o próprio cotidiano do pescador. Assim, o "duplo sentido" do trajeto desse sujeito praieiro forma, na verdade, um só sentido ou, ainda, constitui um só valor. Este último, por sua vez, é o grande objeto de "O Bem do Mar", que só faz descrevê-lo.

As próximas faixas recrudescerão a ideia de que a própria vida do pescador é regulada pela alternância entre um programa narrativo e outro. Já citamos "Pescaria (Canoeiro)", que possui um exemplo figurativo da interdependência existente entre os dois amores do pescador. Além disso, diante da canção que acabamos de analisar, veremos que "O Mar" e "É Doce Morrer no Mar", ao narrar a triste sina das mulheres praieiras, colaboram para melhor entendermos a figura – e o ponto de vista – do *bem de terra*. Essas canções também associam diretamente o fim da alternância juntiva do pescador com a sua própria morte, sendo que esta última acaba por instaurar a conjunção definitiva, eterna, com o mais tônico de seus amores: o bem do mar.

5.3 "O Mar"[29]

O mar
quando quebra na praia,
é bonito
é bonito

} *Parte a'*

o mar,
pescador quando sai nunca sabe se volta nem sabe se fica
quanta gente perdeu seus marido seus filho nas ondas do mar

} *Parte a"*

(Parte a')

} *PARTE A*

29 A segmentação que sugerimos para essa canção, fora do padrão de "refrão" e "segunda parte" que vimos utilizando nas outras análises, visa somente a facilitar a exposição de nossas argumentações.

Pedro vivia da pesca
saía no barco seis horas da tarde
só vinha na hora do sol raiá

todos gostavam de Pedro e, mais de que todos, Rosinha de Chica
a mais bonitinha e mais bem feitinha de todas mocinha lá do arraiá

Pedro saiu no seu barco seis horas da tarde
passou toda a noite
não veio na hora do sol raiá

deram com o corpo de Pedro jogado na praia
roído de peixe, sem barco, sem nada
num canto bem longe lá do arraiá

pobre Rosinha de Chica, que era bonita
agora parece que endoideceu
vive na beira da praia, olhando pras ondas, andando, rondando,
dizendo baixinho "morreu, morreu" (morreu, oh...)

PARTE B

(Parte a')

5.3.1 Parte A: boniteza e tragédia

A relação de complementaridade entre as tensões enunciativas cancionais (*Cf*. capítulo 4 "Sobre a semiótica da canção e seus desdobramentos mais recentes") faz com que a realização em discurso dos procedimentos previstos em teoria se dê, na maior parte dos casos, de maneira pouco didática. Muitos excertos de canções (e, por vezes, canções inteiras) apresentam melodias que estão no limite entre os processos temáticos e passionais e, nesses casos, a tarefa primeira do analista é o estabelecimento de critérios, levando em conta o discurso em questão, para descrever devidamente o seu objeto.

No excerto inicial de "O Mar", que chamamos aqui de *a'* (conforme indicado mais acima, em nossa transcrição da letra), o andamento musical é lento e a livre articulação dos tempos é usada para alongar muitas das sílabas em durações impossíveis de precisar em termos de notação musical – mais uma vez, a interpretação *ad libitum* numa canção praieira. Do ponto de vista da

figuratividade coloquial, a frase se faz plausível sobretudo por duas características: 1) suas ondulações bem marcadas, análogas à própria instabilidade da fala e 2) a evidenciação de sua finalização asseverativa: no primeiro "é bonito", após uma breve ascendência melódica, a articulação frasal para na altura mais aguda (correspondente ao segmento silábico /*nito*/), alonga livremente as vogais ali entoadas e é seguida de uma considerável pausa (as pausas mais longas que dividem as curvas da parte *a'* estão representadas na Figura 5.3.1 por grandes "reticências"). Essa ascendência logo é resolvida pela curva asseverativa que acompanha o segundo "é bonito"[30] (*Cf.* Figura 5.3.1).

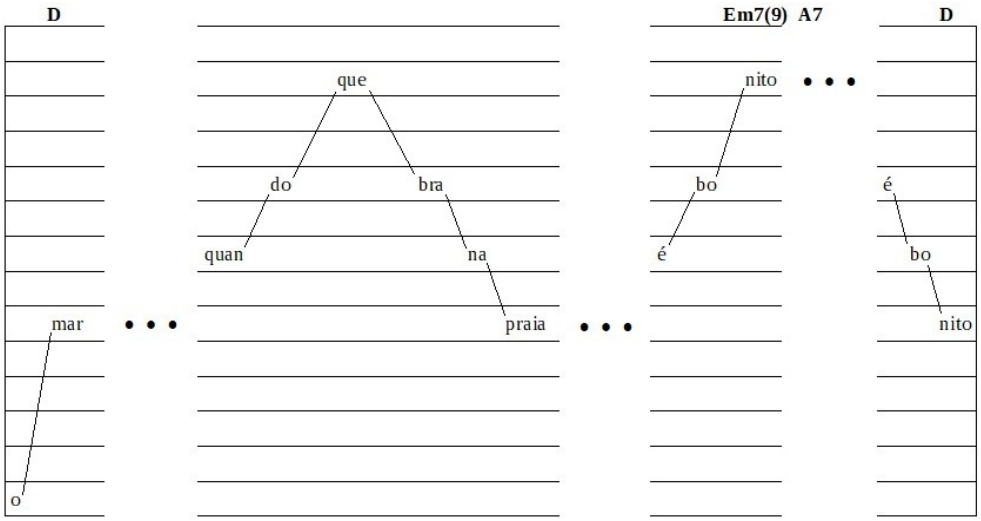


Figura 5.3.1: representação gráfica da frase melódico-verbal entoada na parte *a'*. Os espaçamentos com reticências indicam as pausas mais significativas do trecho.

A lentidão do andamento, ao resultar no alongamento e na ênfase das *durações* (e, por outro lado, parecendo culminar nas longas pausas da melodia…), aponta para a importância dos gestos passionais, embora a alta incidência de graus conjuntos atenue a tendência expansiva do trecho[31].

30 Vale notar que os efeitos de suspensão e resolução, nesse trecho, são recrudescidos pelo acompanhamento harmônico. Podemos ver, na Figura 5.3.1, que a curva suspensiva é entoada sobre uma sequência de acordes de subdominante e dominante – *Em7(9)* e *A7*, na tonalidade de Ré maior – para, em seguida, ser resolvida numa curva asseverativa associada a um acorde de tônica – *D6*. Além disso, a própria melodia finaliza-se no primeiro grau da escala, *Ré*, isto é, a nota de maior caráter resolutivo nesse contexto tonal.

31 Especialmente se considerarmos que essa melodia possui uma sonoridade pentatônica. A sequência de alturas que, no trecho em questão, sobe e desce reiteradamente – *Ré, Mi, Fá#, Lá, Fá#, Mi, Ré* etc – quase descreve a escala pentatônica maior de Ré (*Ré, Mi, Fá#, Lá, Si, Ré*). Dessa forma, faria sentido se aquilo que, numa representação gráfica, pode parecer configurar um salto nas partes mais agudas do motivo (de *Fá#* para *Lá*), fosse apreendido, na verdade, como grau conjunto, já que diz respeito à sonoridade pentatônica, e não à escala maior de sete alturas. Com efeito, em nosso universo de discurso, a sonoridade pentatônica parece ser, por falta de termo melhor, mais "intuitiva" do que as escalas cujas origens históricas remetem ao modalismo. Para se observar a abstração que naturalmente se faz de alturas que, num contexto tonal *stricto sensu*, existiriam entre algumas notas da escala pentatônica, sugerimos que se veja o experimento didático conduzido por Bobby McFerrin no evento "Notes & Neurons: In Search of the Common Chorus" (*World Science Festival*, 2009), disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk > (acessado em 21 de dezembro de 2018).

A seção seguinte (que chamamos, aqui, de *a”*), no entanto, é marcada por uma articulação mais vigorosa dos versos e pela entoação de um número maior de frases e, assim, de muito mais sílabas. A oralização é evidenciada num trecho em que a necessidade de se pronunciar mais palavras é suprida por uma entoação mais ligeira e concentrada. Coerentes com esse recrudescimento da oralização, as pausas, dessa vez, ocorrem apenas ao fim de cada frase que compõe o trecho (*Cf.* Figura 5.3.2, com as pausas indicadas por “reticências”), ao contrário do que ocorre em *a’*, em que, como mostra a Figura 5.3.1, as pausas interrompem a frase de forma deliberada. Do ponto de vista dos processos melódicos, os versos da parte *a”* são entoados de maneira a formar uma patente reiteração temática (*Cf.* temas envoltos em vermelho na Figura 5.3.2), o que equivale a dizer que os gestos passionais se encontram, nesse segmento, ainda mais diluídos. Assim, de acordo com a lógica aspectual tensiva, se, em *a’*, a alta incidência de graus conjuntos resultou em *menos* passionalização (uma *atenuação* da tendência expansiva), a tematização presente em *a”* tem como consequência a “maior diminuição” do teor passional ou, ainda, impõe “*mais menos*” passionalização, num processo de *minimização* dos gestos passionais (ZILBERBERG, 2011, p. 49-61; TATIT, 2016, p. 35-38).

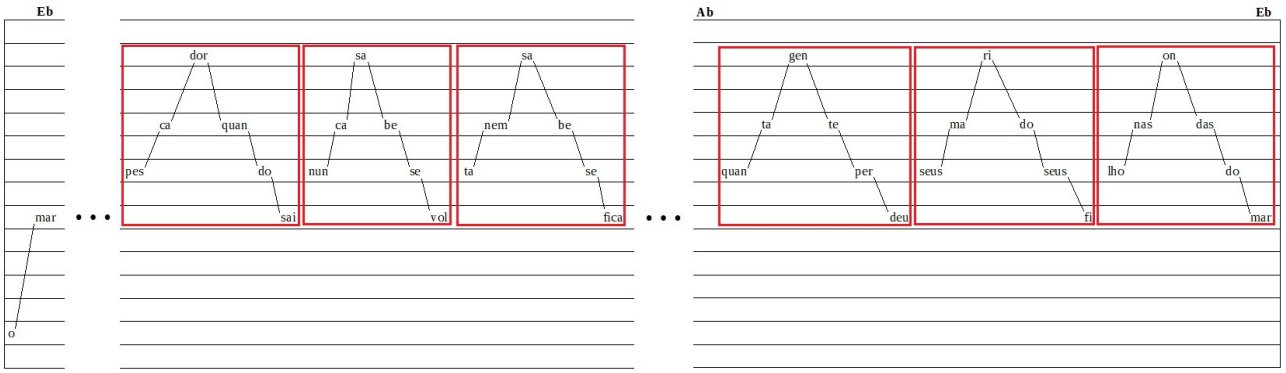


Figura 5.3.2: representação gráfica das frases melódico-verbais componentes da parte *a”*. Os espaçamentos com reticências indicam as pausas presentes no trecho. Os retângulos vermelhos envolvem, cada um, uma iteração temática (um motivo).

A parte *a’* é, então, retomada, encerrando a parte A como um todo. Se é verdade que, nessa primeira seção de “O Mar”, sobretudo na parte *a”*, a predominância dos processos passionais não é tão pronunciada, também está claro que todas as considerações feitas até aqui se deram sob o ponto de vista da expansão passional, o que talvez já indique que, no início da canção, são os valores disjuntivos que predominam.

O acompanhamento do violão, em sua execução harmônica ritmicamente “livre”, sem uma levada que torne a pulsação e o andamento constantes, põe em evidência a primazia da

desaceleração nesse segmento melódico.

Mas é ao considerar a canção em sua totalidade que podemos realizar maiores afirmações quanto aos valores predominantes nesse trecho. Veremos, mais à frente, que a parte B realiza uma forte concentração temática e, nesse contexto, ficará ainda mais evidente a primazia dos gestos passionais na parte A. Antes de partirmos para os outros desdobramentos da canção, no entanto, devemos pensar sobre a compatibilização entre os perfis melódicos que acabamos de descrever e a letra que a eles se associa.

No primeiro momento da canção, não é tão evidente o que motiva a tendência expansiva da melodia, conjugada a uma frase verbal que só faz euforizar o seu objeto de uma das formas mais simples e diretas que a nossa língua permite ("o mar […] é bonito"). A evocação dos gestos passionais pode ser mais bem compreendida na parte *a"*, que, além de figurativizar os valores disjuntivos, indica que estes últimos emanam do mar ("pescador quando sai nunca sabe se volta nem sabe se fica / quanta gente perdeu seus marido seus filho nas ondas do mar").

Começa a se delinear, já na parte A, uma significativa oposição do mar a ele mesmo. Parece soar contraditória a constatação da beleza dessa figura diante de suas cifras descontinuadoras, transformadoras de estados conjuntivos almejados (podemos supor que, entre maridos, mulheres e filhos, a conjunção será normalmente almejada) em disjunções perpétuas (mortes de pescadores). Assim como a parte *a"* vem, de certa forma, se contrapor à parte *a'*, esta última é retomada logo em seguida (*Cf.* transcrição da letra), reafirmando a beleza do mar apesar de sua atuação no desmembramento das famílias praieiras.

O conteúdo musical corrobora essa oposição com a modulação tonal que ocorre entre um trecho e outro. Não explicaremos, aqui, os pormenores relativos ao processo de modulação nos termos da teoria musical tradicional. No caso em questão, basta ter em vista que, em *a"*, o motivo melódico transpõe-se integralmente um semitom acima em relação a *a'* (o que antes era *Ré-Mi-Fá#-Lá-Fá#-Mi-Ré* passa a ser *Mib-Fá-Sol-Sib-Sol-Fá-Mib*). A melodia, que se iniciou na tonalidade de Ré maior (*Cf.* Figura 5.3.1 e Figura 5.3.3), é modulada abruptamente para a tonalidade de Mi bemol maior (*Cf.* Figura 5.3.2 e Figura 5.3.3). Sabe-se que tal transposição, feita dessa forma, não é tão usual no contexto da canção popular, especialmente na época em que "O Mar" foi lançada, um período, digamos, "pré-Bossa Nova", no qual o devir harmônico raramente influenciava no sentido geral das canções, servindo basicamente para acompanhar e melhor fixar a melodia cancional ao aumentar seu grau de musicalização.

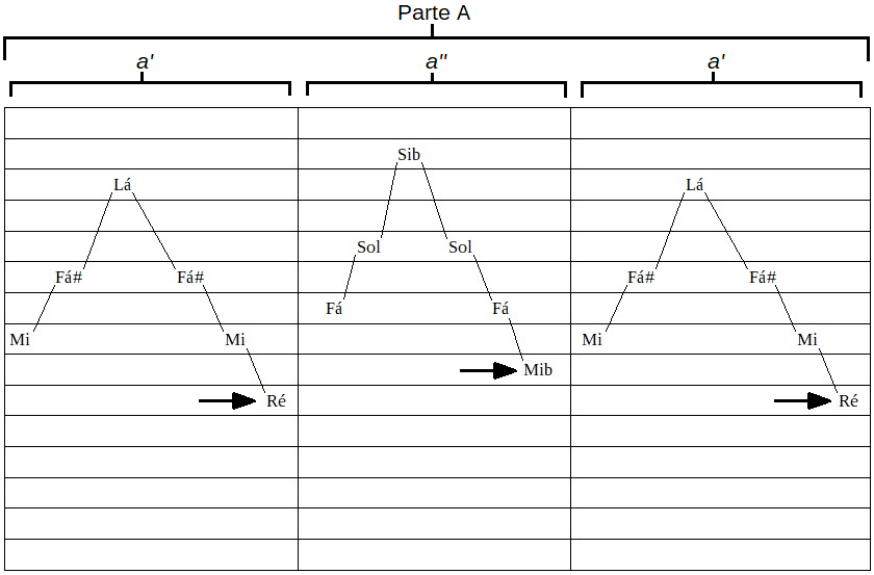


Figura 5.3.3: representação das modulações tonais ocorridas ao longo da parte A. Neste esquema, o tema da parte A é usado para mostrar a distância entre as partes *a'* e *a"* (um semitom). Ao longo do trecho como um todo, modula-se duas vezes: primeiramente, de Ré maior (*a'*) para Mi bemol maior (*a"*) e, em seguida, de volta para Ré maior (*a'*).

Do ponto de vista da teoria musical, o processo de modulação tonal consiste numa mudança de hierarquia entre as alturas. Ao mudar o centro tonal (*grosso modo*, a nota mais importante da tonalidade; *Dó* na tonalidade de Dó maior, por exemplo), é preciso adaptar as outras alturas para que se adéquem à nova tonalidade. Dessa forma, uma modulação de meio tom, como a que é feita no trecho que estamos analisando, apresenta-se como uma mudança um tanto brusca, já que demanda um deslocamento de absolutamente todas as notas da escala. Referindo-se à modulação contida em "O Mar", Nestrovski diz: "Não sei o quanto os que não são músicos dão conta [de perceber a] estranheza. […] Qualquer outro compositor teria modulado para um outro tom, […] mas não um semitom acima"[32] (2016).

A originalidade da elevação melódica concebida por Caymmi não se dá apenas na transposição melódica em si, mas também em seu desdobramento pouco usual: a modulação é abandonada com a mesma rapidez com que aparece. Após a breve menção aos valores disjuntivos do mar, a canção volta ao trecho *a'*, novamente em Ré maior (*Cf.* Figura 5.3.3). Desse modo, é difícil justificar a modulação de *a"* a partir de uma motivação meramente musical, já que não se propõe, na canção, nenhum tipo de percurso tonal que explique a rápida passagem por Mi bemol maior. É nesse sentido que dizemos que a modulação serve, sobretudo, para recrudescer a oposição, já existente no conteúdo verbal, entre o mar "bonito" da parte *a'* e o mar "descontinuador" da parte *a"*.

32 Declaração contida no vídeo *As canções praieiras de Dorival Caymmi no olhar de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski*, postado pelo canal Nexo Jornal e disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=W8WctNK5Qhs > (acessado em 21 de dezembro de 2018).

5.3.2 Parte B: dupla actancialidade realizada

Se a parte A se encarrega de descrever o mar de forma "absolutizante" (ou seja, naquilo que ele *é* em âmbito coletivo e em temporalidade indefinida), a parte B narra uma simples trama no intuito de mostrar como essas características do mar, coexistentes embora contraditórias entre si, agem diretamente nos indivíduos praieiros.

A melodia é marcada por uma insistente tematização que recrudesce os valores conjuntivos, até então recessivos (*Cf*. Figura 5.3.4).

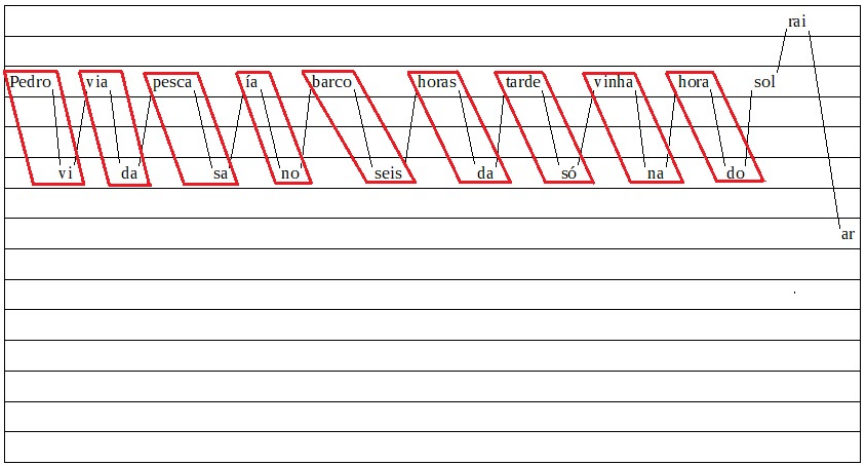


Figura 5.3.4: representação gráfica da primeira frase melódico-verbal da parte B. Os grupos de sílabas que compõem, cada um, uma iteração motívica, estão delimitados por linhas vermelhas.

Mais uma vez, o acompanhamento rítmico-harmônico confirma a tendência melódica. A levada ritmada e *a tempo* do acompanhamento do violão, baseada em células rítmicas típicas do universo do samba, opõe-se diametralmente à livre articulação dos acordes que vimos ocorrer ao longo de toda a parte A. O violão possui, portanto, uma função estrutural nessa canção, garantindo a apreensão da oposição entre as distintas abordagens temporais de cada um dos trechos. Sobretudo graças ao acompanhamento e ao andamento musical, a parte *a''* ("pescador quando sai nunca sabe se volta" etc.), mesmo com suas reiterações temáticas nada desprezíveis, é claramente "menos temática" do que a parte B ou, ainda, "mais passional" que esta última. Por surgir em um contexto de expansão passional (instituído inicialmente pela parte *a'*), atenuando-o, negando-o, mas não chegando perto de extingui-lo (com efeito, quem quase o faz é a parte B), faz mais sentido dizer que a parte *a''* manifesta uma expansão passional atenuada. Noutros termos, devemos classificá-la levando em conta a sua *direção*, e sem deixar de ter em vista todos os outros eventos da canção.

De volta ao perfil melódico da parte B, verifica-se que a reiteração temática se dá numa duração livre, mantendo a força entoativa (oralizante) que já se mostrava presente na parte A. Isto é,

cada verso possui um número de sílabas, e é isso que define a duração das frases e, portanto, a quantidade de iterações temáticas.

De fato, são os valores conjuntivos que prevalecem na parte B, especialmente em seu início. Nesse sentido, além do retrato do pescador em pleno exercício e da promessa de amor entre Pedro e Rosinha, realiza-se uma aproximação do contexto praieiro num âmbito individual, específico, opondo-se à tendência generalizante da parte A. Trata-se, nesse trecho, de uma realização discursiva da história de membros dessa comunidade que só existe conjunta ao mar.

O conteúdo verbal do trecho descreve a tragédia amorosa envolvendo Pedro e Rosinha de Chica. De início, descreve-se um contexto regido pela extensidade alongada, num regime aspectual durativo, que aponta para a continuidade do "estado de coisas", com verbos no pretérito imperfeito que descrevem uma espécie de normalidade ou rotina ("Pedro vivia da pesca, saía no barco seis horas da tarde, só vinha na hora do sol raiar" etc). Vê-se que, ao que tudo indica, o pescador costumava exercer a sua função comunitária de modo contínuo e, aparentemente, com suficiente competência em seu fazer – fato que seria confirmado pela sanção positiva dada a Pedro pela própria comunidade ("todos gostavam de Pedro"). Rosinha de Chica aparece como a promessa de um amor, ou seja, estabelecendo uma relação de junção com o objeto atorializado pelo pescador. Para cumprir o seu programa narrativo, realizando a conjunção com seu objeto, Rosinha, "a mais bonitinha e mais bem feitinha de todas mocinha lá do arraiá", também se mostra competente.

Anunciando a tragédia que está por vir, é o aspecto terminativo que motiva a adulteração dos verbos que descrevem o fazer de Pedro, agora no pretérito perfeito ("[…] *saiu* no seu barco seis horas da tarde, *ficou* toda noite […]"), seguidos da negação de sua volta ao arraial ("não veio na hora do sol raiá"). A morte de Pedro é enunciada, não apenas com a supressão de seus atributos identitários de pescador ("deram com o corpo de Pedro […] sem barco, sem nada […]"), mas também com a afirmação de sua disjunção espacial em relação à sua comunidade ("[…] num canto bem longe lá do arraiá") e, portanto, em relação a Rosinha. Nesse momento, pela primeira vez na canção, a debreagem enunciativa é ativada, instituindo um agora enunciativo posterior à trama trágica descrita na parte B ("pobre Rosinha de Chica, que era bonita, *agora* parece que endoideceu"). Essa debreagem enunciativa temporal aproxima a narrativa da parte B da locução simulada no discurso, uma vez que Rosinha encontra-se "endoidecida" no *nunc* enunciativo. A sanção por parte do narrador garante a valoração disfórica do fato ocorrido: "[…] *pobre* Rosinha de Chica […]".

Fica evidente que o desfecho trágico da narrativa de Pedro e Rosinha se refere claramente à faceta descontinuadora do mar conforme apresentado em *a"* ("quanta gente perdeu seus marido seus filho nas ondas do mar"). Apesar de todas as condições favoráveis apontadas no início da parte B –

a plena competência dos actantes envolvidos na junção fundamental dessa narrativa –, o programa narrativo de Rosinha não pôde se realizar conforme os seus intentos (foi descontinuado) e, isto, por causa das ações do mar.

No entanto, se, da perspectiva de Rosinha de Chica, o mar atuou como *antissujeito*, não se deve perder de vista que, no início da narrativa, a própria identidade de Pedro, o pescador, é formada por predicados que remontam a seu ofício ("[…] vivia da pesca, saía de barco […]"). Ora, se a pesca só pode ser exercida no mar, somos levados a entender, por catálise, que o mar apresenta-se, nesse início de parte B, como um possibilitador do fazer de Pedro, já que o fazer-atributo deste último é exercido, então, continuamente (como nos indica a já mencionada aspectualidade durativa dos verbos conjugados no pretérito imperfeito). Noutros termos, o mar também possui valor de *destinador* nessa mesma narrativa.

Já está claro que a canção trata, afinal, justamente da *ambivalência actancial* do mar. Se, por um lado, esse ator permite a continuidade da vida praieira, possibilitando o ofício pesqueiro e a fruição estética (em sua boniteza "absoluta", sem modalizações), por outro, interrompe programas narrativos individuais.

No entanto, a aspectualidade durativa do conteúdo verbal da parte A, associada a uma atorialização coletiva, genérica ("*quanta gente* perdeu seus marido seus filho nas ondas do mar"), aponta para certa *espera* relativa às ações do mar. Assim, nesse contexto, ao que tudo indica, a dupla tendência do mar seria como algo dado. Já seria sabido, para quem conhece ou faz parte da comunidade praieira, que há uma ideia de *onipotência* associada a essa figura. Só o mar /pode/ manter ou interromper laços juntivos e, aparentemente, nada pode ser feito para mudar esse fato.

No fim da parte B, a sua alta concentração temática é atenuada, justamente quando se narra o triste desfecho da história de Rosinha, que, no *nunc* enunciativo, encontra-se "olhando pras ondas, andando, rondando, dizendo baixinho 'morreu, morreu…'". O *ralentando* (diminuição do andamento musical), associado ao abandono do acompanhamento ritmado do violão, além de disponibilizar mais tempo para o lamento do narrador ("morreu, oh…"), permite que a volta da tematização atenuada da parte A não se dê de forma brusca.

Notemos que, no trecho seguinte, na retomada da parte A para finalizar a canção, a parte *a"* é omitida. Com efeito, *a"*, ao manifestar as cifras descontinuadoras do mar ("quanta gente perdeu seus marido, seus filho, nas ondas do mar"), é semanticamente redundante em relação ao desfecho da tragédia narrada na parte B, o que justifica tal omissão. Mais que isso, ao reexecutar a parte *a'* logo após o fim da parte B, confrontando a perda da lucidez de Rosinha com a exaltação da beleza do mar, o enunciador repete, em outro nível, o que foi feito na primeira execução da parte A, no

início da canção: a pura constatação, quase sem ajustes tensivos, da coexistência das facetas contínuas (conjuntivas) e descontínuas (disjuntivas) do mar.

5.3.3 No disco: provedor e privador

"O Mar" encerra a trinca inaugural do álbum, formada por canções praieiras que constroem o *ethos* do mais poderoso dos atores praieiros. Nessa canção, o saber partilhado em "Quem Vem pra Beira do Mar" começa a ter a sua complexidade devidamente entendida. A parte A de "O Mar", ao manifestar o sincretismo atorial da mais poderosa entidade praieira, especifica aquilo que havia de genérico na máxima da primeira faixa: na parte *a'*, o mar *traz* o deleite estético; na parte *a"*, o mar *leva* embora os pescadores de suas famílias (e, na parte B, a possibilidade de realização subjetiva de Rosinha). *Trazer* e *levar* equivalem, nesse caso, aos termos *prover* e *privar*. Dessa forma, se "Quem Vem pra Beira do Mar" revela a existência de um grande poder das "águas de Dona Janaína" sobre o destino do sujeito praieiro, "O Mar" explana como esse grande poder é exercido. A diferença fundamental entre as duas canções, no que diz respeito à caracterização do mar, está no investimento actancial desse ator: a canção que vimos analisando nas últimas páginas o mostra como a figurativização de dois actantes que, do ponto de vista do sujeito, opõem-se entre si (destinador e antissujeito), enquanto "Quem Vem pra Beira do Mar" apresenta-o sobretudo como um destinador, uma vez que, ao regular o campo de presença do sujeito, o mar possibilita que este último construa um /saber/ (portanto *faz* o sujeito realizar o seu fazer cognitivo) profundo o suficiente para que se desperte, no próprio sujeito, um /querer/ permanecer em conjunção com seu objeto. Isto não significa, evidentemente, que não haja, já desde a primeira faixa, indícios da dupla condição marina; muito pelo contrário, a esta altura está claro que a frase que melhor sintetiza o significado do mar para a comunidade praieira está na primeira canção do disco: "a onda do mar leva, a onda do mar traz". Entender essa frase como manifestante da dupla configuração actancial do mar, no entanto, é uma leitura que só pode ser feita numa contextualização que transcenda a canção, seja no álbum, seja na totalidade da obra de Caymmi.

"O Mar" permite, ainda, que se entenda a verdadeira causa das aflições do bem de terra, que em "O Bem do Mar" é descrito como "aquela que fica na beira da praia" a chorar enquanto o pescador sai em direção ao mar. A segunda faixa do álbum, se tomada isoladamente, não deixa explícito que o pranto da mulher é motivado, na verdade, pela possibilidade do não retorno do pescador.

Além disso, vê-se que, enquanto em "O Bem do Mar" o pescador apenas constata a alta tonicidade de seu objeto, "O Mar" explica a razão dessa apreensão tônica pelo sujeito praieiro ou, ao menos, *como* ela ocorre. Interessante notar que, no que diz respeito à figura *mar*, enquanto a

segunda faixa parece focar no *estado de alma*, com sua total predominância passional e sua incapacidade de descrever semanticamente o objeto ali tratado ("o bem do mar é o mar é o mar…"), "O Mar" distancia o narrador dos fatos narrados (sua letra é quase inteiramente construída em debreagem enunciva) e faz uso de distintos processos de concentração e expansão melódicas para explicar a ocorrência simultânea, em todos que dependem do mar para viver, dos sentimentos de apreço e temor. Evidencia, portanto, o *estado de coisas* dos atores praieiros *pescador*, *mulher* e *mar*.

5.4 "Pescaria (Canoeiro)"

5.4.1 Fim do lado 1

O uso corrente da expressão *lado B* para designar algo ignorado, pouco conhecido ou de difícil acesso – *B-side*, para os anglófonos – viria da noção de que esse seria "o lado que traz as canções supostamente menos comerciais" (*In* Houaiss, LADO, 2018). Se, por um lado, ao contrário do que reza o senso comum, a associação automática entre lado B e insucesso comercial já tenha sido contrariada por diversas exceções, por outro, ela parece indicar que, nos discos em vinil, é normal que se apresente algum tipo de oposição entre as suas faces. Não é difícil constatar que, de fato, muitos cancionistas costumavam – e, talvez agora, com o novo vigor mercadológico do vinil, tenham voltado a – se apropriar dessa possibilidade do formato LP de diversas maneiras. Tim Maia, por exemplo, propôs uma configuração de canções que viria a se tornar uma sua marca artística pessoal, admitindo diversos sucessos no lado B de seus discos sem deixar, por isso, de adotar uma lógica comercial: em boa parte dos álbuns do "síndico", uma face é composta majoritariamente por faixas dançantes enquanto a outra é dominada por canções de lamento e de amor (*Cf Tim Maia* [1970], *Tim Maia* [1972], *Tim Maia* [1973], O *Descobridor dos Sete Mares* [1983]…). Muitos exemplos de cancionistas que utilizam criativamente os dois lados do disco ainda podem ser citados, mas talvez este já sirva para ilustrar que, em se tratando de álbuns lançados em vinil, convém partir do princípio de que a divisão em duas faces, comumente denominadas *lado A* e *lado B*, pode implicar um sentido interno a cada uma das metades do disco. A constatação e a descrição desse sentido, por sua vez, deverão ser feitas caso a caso.

Mostraremos mais adiante que o primeiro álbum de Caymmi, apesar de ter sido lançado num período muito anterior à maturidade do LP enquanto expressão artística, já apresenta uma construção análoga ao que Molina tem denominado "lados-movimento" (2017, p. 161 e ss.). Assim, uma vez que "Pescaria (Canoeiro)" encerra o lado 1 de *Canções Praieiras*, começaremos a refletir sobre a possível apreensão de um sentido próprio à primeira face do disco desde já, no subitem

reservado à avaliação da interação dessa faixa com o restante do álbum. Entretanto, é evidente que tal sentido só poderá ser devidamente compreendido após a explanação das análises de todas as faixas, já que, só então, poderemos demarcar as oposições entre uma face e outra.

Ô, canoeiro, bota a rede
bota a rede no mar
ô, canoeiro, bota a rede no mar
} *1ª parte (2x)*

cerca o peixe
bate o remo
puxa a corda
colhe a rede
ô, canoeiro, puxa a rede do mar
} *2ª parte (2x)*

vai ter presente pra Chiquinha
ter presente pra Iaiá
ô, canoeiro, puxa a rede do mar
} *3ª parte*

2ª parte
1ª parte (2x)
2ª parte (2x)
3ª parte
2ª parte

louvado seja Deus, oh, meu pai
louvado seja Deus, oh, meu pai
} *4ª parte*

1ª parte 2x
2ª parte 2x
3ª parte
2ª parte

5.4.2 Identidade afirmada

Para o analista, a primeira coisa que salta aos ouvidos em "Pescaria (Canoeiro)" é que essa peça apresenta de um exemplo quase didático da tendência à concentração típica dos processos de tematização. O andamento acelerado e constante, marcado pela duração curta das sílabas, enfatiza as interrupções consonantais em detrimento das aberturas vocálicas. Noutras 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 (*Cf.* Figura 5.4.1) – de sete, de quatro e de três semitons, consecutivamente – passam quase "despercebidos".

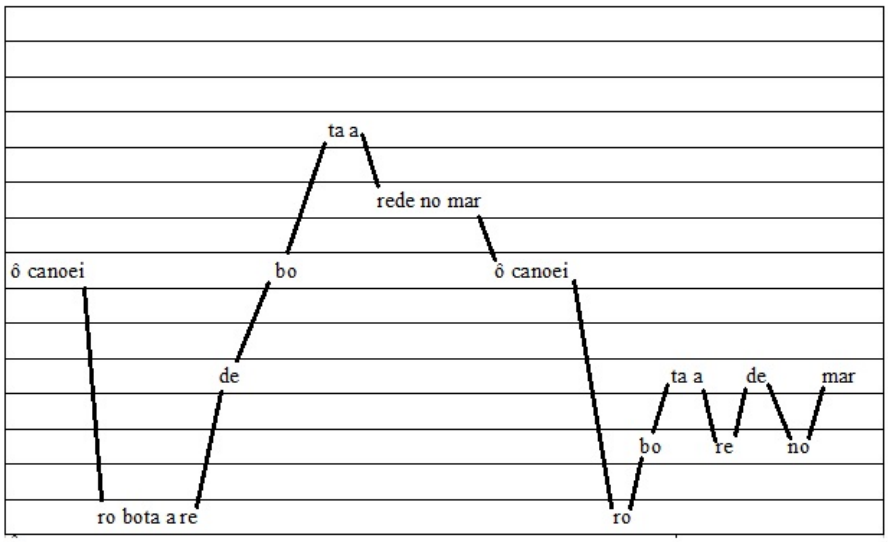


Figura 5.4.1: 1ª parte de "Pescaria (canoeiro)".

A dominância da concentração sonora é percebida também no âmbito linguístico, mais especificamente na reincidência de vocábulos – como em "bota a rede bota a rede" ou, ainda, na assonância em /e/ criada pela acentuação de quatro em quatro sílabas: "Ô, cano**ei**ro, bota a **re**de/bota a **re**de no mar/ô, cano**ei**ro, bota a **re**de no mar".

Ainda na esfera verbal, o modo imperativo utilizado nesse trecho da letra ativa a debreagem enunciativa, criando, internamente à enunciação, uma situação de espaço e tempo presentes. Isto parece realçar mais ainda o sentido de *conjunção plena*, previsto pela teoria no caso das canções temáticas, ou, nesse caso, de *continuação*, de fluidez no *fazer* – pesca-se, simples e desimpedidamente. Essa sensação é amplificada no desdobramento seguinte (*Cf.* Figura 5.4.2).

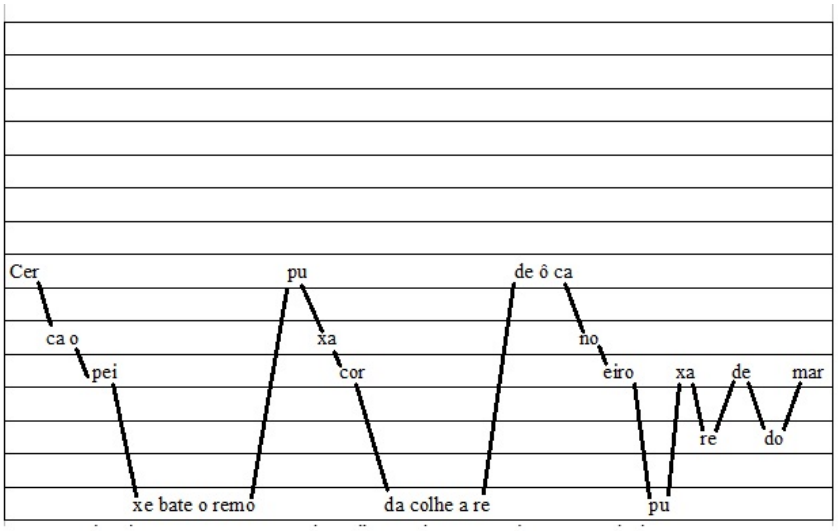


Figura 5.4.2: 2ª parte de *Pescaria (canoeiro)*

Se a tematização melódica remete, por natureza, ao estado de conjunção entre sujeito e objeto-valor, a compatibilidade entre melodia e letra no trecho mostrado acima é absoluta: o conteúdo verbal figurativiza essa conjunção ao descrever um fazer ritualístico, cotidiano, que define o papel do ator *canoeiro* (ou *pescador*) ao enumerar suas atividades-atributo ("cerca o peixe, bate o remo, puxa a corda, colhe a rede […] puxa a rede do mar"). Não há nada além de um simples sequenciamento de ações; nada além de verbos seguidos de objetos. A ausência de interrupção entre as frases dá a entender que as ações enumeradas ocorrem no momento mesmo em que são ditas. Dessa forma, fica claro que o modo imperativo dos verbos não tem valor de "imposição" ou de "ordem" – afinal, do ponto de vista lógico, é necessário que haja algum tempo entre a ordem em si e o cumprimento da tarefa solicitada – mas, antes, cria um efeito de sentido de ritual ou, ainda, de *canto de trabalho* (ainda que fique claro, nos desdobramentos da canção, que não estamos diante de um simples canto de trabalho).

5.4.3 Alteridade atenuada

Já vimos que, no âmbito da concentração temática, em que há a predominância da relação de identidade entre sujeitos e objetos, tudo que diz respeito à conjunção imediata é considerado *central*, e todos os procedimentos que remetem ao distanciamento e à alteridade são considerados *complementares*. Assim, enquanto a tematização e o refrão são os recursos *centrais* da tendência concentradora, os desdobramentos, segundas e terceiras partes compõem a sua faceta *complementar* (TATIT; LOPES, 2008, p. 25-26; TATIT, 2016, p. 56-57). Tal faceta é indispensável: a reiteração insistente de um mesmo *tema* – uma mesma identidade melódico-frasal – poderia acarretar uma saturação dos recursos temáticos e, eventualmente, um esvaziamento de sentido. Logo, mesmo a

mais “temática” das canções possui algum tipo de desdobramento, por menos significativo que seja, mesmo que sirva apenas como desculpa para uma iminente volta ao refrão (como é o caso em muitas marchinhas de carnaval, por exemplo).

Nesse sentido, o tratamento dado aos desdobramentos em “Pescaria” é notável. A suscitação da alteridade no plano da expressão é algo delicado nesse discurso, que se empenha para demonstrar um estado de plena conjunção entre o sujeito-canoeiro e seu objeto-pescaria. A solução encontrada por Caymmi foi instaurar uma mudança gradual, desacelerada, entre as variações, de modo que a canção seja permeável a novos assuntos sem que se faça nenhuma ruptura muito abrupta – ao menos por ora. A primeira, já mostrada acima (*Cf.* Figura 5.4.2), que denominamos aqui *2ª parte*, evoca a melodia da 1ª parte e ainda se conclui exatamente da mesma forma que esta última, melodicamente falando – na letra, troca-se apenas o verbo *botar* pelo *puxar* e a preposição *de* pela *em*, o que praticamente configura uma assonância em relação ao primeiro trecho (“*bota* a rede *no* mar” vira “*puxa* a rede *do* mar”).

Enquanto a 2ª parte é baseada num recorte da 1ª, a *3ª parte* é uma transposição quase exata da 2ª em cinco semitons, para cima (*Cf.* Figura 5.4.3).

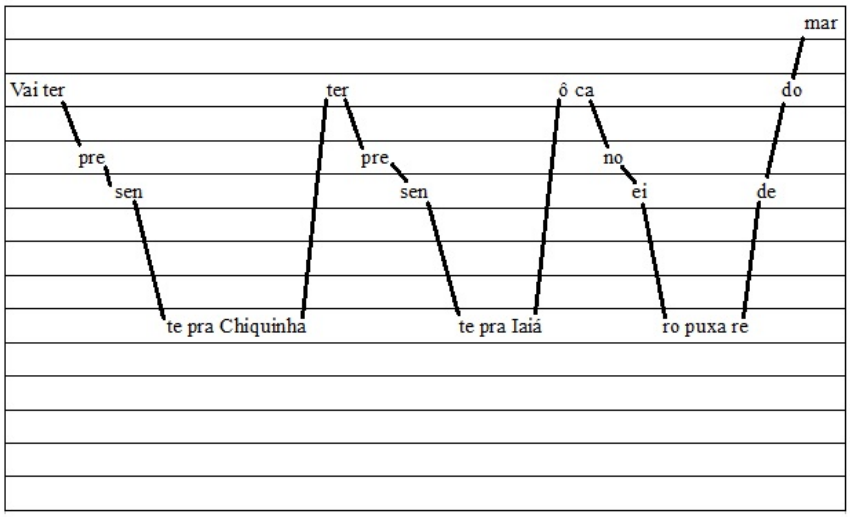


Figura 5.4.3: 3ª parte de “Pescaria (Canoeiro)”.

Assim, é possível que o ouvinte nem perceba o quanto a 3ª parte se difere da 1ª parte, visto que tal diferença está atenuada pela gradação iniciada pela 2ª parte. E, para não sobrar dúvidas de que estamos sob o regime total da concentração temática, ambas as variações se mostram ainda mais “temáticas” do que a 1ª parte: há, naquelas, menor incidência de saltos e maior número de reiterações melódicas se comparadas a esta.

Ainda sobre a 3ª parte, sua transposição para uma região um pouco mais aguda também encontra correspondência na letra. A exploração do campo de tessitura remete à expansão típica da passionalização, o que não quer dizer que estamos diante de um trecho estritamente passional. Trata-se, nesse caso, de uma *atenuação* da tendência concentradora onipresente até então – e, diga-se de passagem, ainda dominante. O enunciador se aproveita desse breve momento de convocação dos recursos complementares da tematização – e, portanto, de uma maior abertura para a instância do /ser/ – para tratar pela primeira vez de um tempo que não é o *agora* ("*vai ter* presente…") e para mostrar-nos qual é o verdadeiro valor por trás do objeto pesca: a possibilidade que ele dá ao canoeiro de prover uma vida digna, materialmente falando, para as mulheres que o aguardam em casa.

No fonograma por nós analisado, a 3ª parte é sucedida pela 2ª, e só depois retorna-se à 1ª, de modo que, entre a 1ª e a 3ª partes sempre há a 2ª, ou seja, mantém-se o tempo todo a lógica de transição gradativa entre os diferentes trechos.

É somente após a repetição de todas as três partes que a 4ª aparece, ou melhor, *sobrevém* em forma de prece de agradecimento pelo êxito na pescaria ("louvado seja Deus, oh, meu pai") (*Cf.* Figura 5.4.4). A tematização é, então, minimizada, dando espaço a procedimentos de expansão passional: utilização plena da tessitura da composição, ênfase nos alongamentos vocálicos, andamento desacelerado e inconstância rítmica (esta última, recrudescida pela interpretação em tempo *rubato* e pelo acompanhamento do violão, que passa a desferir acordes segundo a livre articulação das frases, e não mais de acordo com o ritmo fixo da levada da mão direita). A minimização dos processos temáticos é feita de modo tão abrupto que é como se estivéssemos diante de outra canção. Esse "susto", gesto de alta tonicidade, instaura um *acontecimento* na instância da enunciação que reflete a interrupção do pervir do programa narrativo[33] do canoeiro e manifesta, para muito além de um simples "acanhamento" respeitoso (típico da etiqueta religiosa), uma verdadeira *vertigem* diante do divino.

33 Vale dizer que a continuidade desse programa narrativo está na própria reiteração cíclica das três primeiras partes, que retratam diferentes etapas do trabalho do pescador.

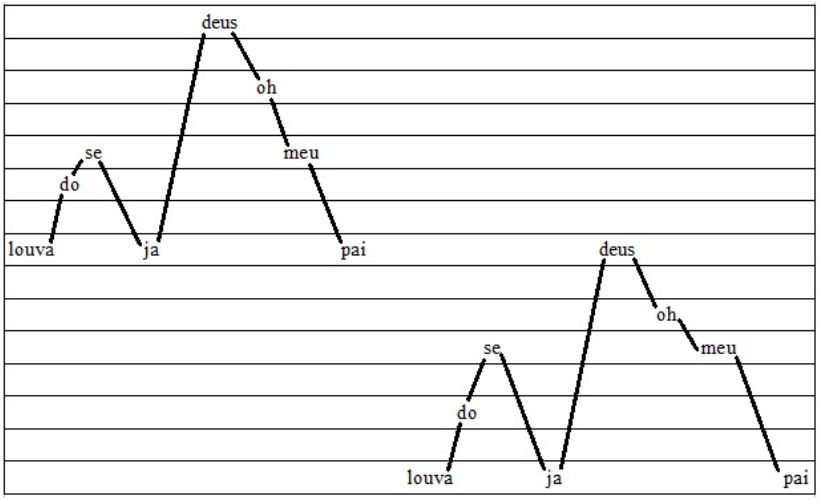


Figura 5.4.4: 4ª parte de “Pescaria (canoeiro)”.

Esse trecho, até mesmo por conta de sua curta duração, não chega a alterar o estado de conjunção entre sujeito e objeto, mas, antes, parece corresponder a uma revitalização do contrato assumido com o destinador (deus). Do ponto de vista do sujeito, trata-se de uma breve interrupção de seu “contato intenso com o objeto” pelo bem do “vínculo extenso com o *valor*” desse objeto (TATIT, 1994, p. 43): louvar a Deus não é apenas uma forma de agradecimento, mas também uma maneira de garantir que ele continue possibilitando boas pescarias que, por sua vez, permitirão ao canoeiro que proveja os seus (Chiquinha e Iaiá).

Toda essa intensidade da 4ª parte ocupa aproximadamente dez segundos do fonograma. Caymmi compensa esse choque com a rapidez com que retoma a tematização, restabelecida pelo acompanhamento do violão de maneira tão repentina quanto o fora quando minimizada.

Terminadas as preces, de volta ao trabalho. As três primeiras partes são novamente repetidas, conservando-se a gradação de alteridade entre elas (1ª parte – 2ª parte – 3ª parte – 2ª parte), de maneira a garantir, no percurso narrativo do sujeito canoeiro, um quadro geral de conjunção absoluta e ininterrupta.

5.4.4 Um parêntese: o parâmetro sonoro **duração** *nos processos de concentração temática*

Embora, até onde sabemos, isso não tenha sido afirmado com todas as letras por nenhum pesquisador, parece razoável considerar que há certa “hierarquia” entre as características sonoras de canções no que diz respeito à classificação destas como passionais ou temáticas. O andamento, por exemplo, parece ser o parâmetro mais importante a se levar em consideração; basta lembrarmos de dois conhecidos casos de alteração de sentido causada sobretudo pela mudança no andamento: “Felicidade” de Lupicínio Rodrigues, temática na versão original do Quarteto Quitandinha (1947) e

passional em Caetano Veloso (1974) e “Marina” de Caymmi, passional em Dick Farney (1947) e temática em Gilberto Gil (1979) (TATIT, 1986, p. 61-62).

Em nossa análise de “Pescaria”, vimos que o andamento também se sobrepôs a outras propriedades sonoras, tornando os saltos intervalares da canção, que não são poucos e nem curtos, menos relevantes em termos de construção de sentido (*Cf.* considerações acerca da 1ª parte de “Pescaria”, páginas atrás).

Mesmo numa audição despreocupada, a intuição indica que “Pescaria” é a mais temática entre as canções praieiras presentes no disco. Não obstante, se compararmos a sua melodia com as de outras canções, como a parte A de “O Mar”, ou mesmo a passional “O Bem do Mar”, veremos que, entre todos os parâmetros sonoros, aquele que realmente não deixa dúvidas quanto à tonicidade da concentração temática de “Pescaria” é o da *duração*. Em termos de alturas, ou melhor, de *intervalos* entre alturas, tanto a segunda quanto a terceira faixa de *Canções Praieiras* apresentam baixa incidência de saltos se comparadas à canção que acabamos de descrever nas últimas páginas. Verifica-se, então, que é sobretudo o andamento acelerado, somado à articulação precisa (*a tempo*) do ritmo melódico – ademais embalado por uma buliçosa e metronômica levada de violão –, o que garante a *apreensão concentrada* dos elementos melódicos em “Pescaria”. Assim, a relativa dominância hierárquica do parâmetro sonoro *duração* não é sem razão: já dissemos mais acima que, numa sequência de quatro saltos intervalares (*Cf.* Figura 5.4.1), estes últimos só se mostrarão consideráveis na medida em que forem “bem pronunciados”, isto é, quando houver tempo o suficiente para que tais saltos possam ser *apreendidos* pelo enunciatário. Noutros termos, é possível captar o sentido do salto quando suas alturas extremas são valorizadas por durações alongadas.

Tal ênfase poderia se dar, também, por contrastes nos parâmetros sonoros *intensidade* (um salto intervalar cantado com mais ou menos força do que o trecho melódico que o precede, por exemplo) e *timbre* (um intervalo cujas alturas extremas sejam cantadas cada uma em uma emissão distinta: uma nota “de peito” e outra “de cabeça”, por exemplo); mas, de qualquer modo, se não houver certo tempo objetivo, suficiente para a apreensão subjetiva da distância de um dado salto intervalar, este último será menos importante para a construção do sentido geral do discurso cancional. É o que diferencia a quarta justa (intervalo de cinco semitons) entoada ao fim de “O Mar”, na parte A, entre as sílabas /o/ e /mar/ (“*o mar* quando quebra na praia…”; *Cf.* Figura 5.3.1 da análise de “O Mar”), da quarta justa que separa /re/ e /de/ em “ô, canoeiro, bota a *rede*, bota a rede no mar” (*Cf.* Figura 5.4.1 desta análise). Da mesma forma, é isso que explica a passionalização inerente aos graus conjuntos de “O Bem do Mar”, que, entoados em andamento lento e em notas de duração relativamente extensa, convidam o ouvinte, não exatamente a distinguir seus intervalos de

segunda (tons e semitons), mas, antes, a contemplar a distância (ou a *alteridade*) existente entre um tom e outro, mesmo quando vizinhos.[34]

5.4.5. No disco: a crista da onda que traz

A esta altura, encerramos a análise das canções que compõem o lado 1 do primeiro álbum de Caymmi.

Acabamos de verificar que a lembrança das canções anteriores contextualiza "Pescaria (Canoeiro)" e confere a devida medida da conjunção manifestada pela sua alta concentração temática. "Pescaria" não apenas descreve uma situação de claro estado conjuntivo entre o pescador e seu *bem do mar*, como também cristaliza a ligação que subjaz à dupla relação juntiva entre o pescador e seus "dois amor", já implícita nas canções anteriores: ir ao mar – para pescar – é necessário para que o pescador possa sustentar o *bem de terra* (Chiquinha e Iaiá); no sentido inverso, a conjunção com o bem de terra cria uma necessidade objetiva (que poderia ser traduzida pela noção de *subsistência*) que justifica a manutenção do vínculo entre o canoeiro e o mar para além do prazer estético proporcionado por esse objeto – característica, esta, devidamente descrita em "Quem Vem pra Beira do Mar" e "O Mar". Noutros termos, em "Pescaria (canoeiro)", reforça-se a ideia de que o estado conjuntivo com o *bem de terra* é simultâneo à renovação do contrato que institui a junção com o *bem do mar* e vice-versa.

Assim, ao que tudo indica, há, no lado 1, certa prevalência dos valores conjuntivos sobre os valores disjuntivos, já patente no conteúdo linguístico, mas assegurada sobretudo pela incidência de gestos tematizantes. A única canção inequivocamente passional que vimos até agora, "O Bem do Mar", evidencia, com efeito, o sentimento de falta; mas trata-se, como vimos, de uma falta sempre *esperada*, intrínseca à identidade do pescador, implicando sempre numa conjunção, seja local (a disjunção com o bem de terra é necessariamente simultânea à conjunção com o bem do mar e vice-versa), seja à distância (o sentimento de falta, nesse caso, é o maior indicador da conjunção temporal).

---

34 A distância entre alturas vizinhas, por sua vez, pode ser ainda mais salientada, no momento da interpretação, pela execução de *glissandos*, isto é, pela passagem gradual de uma altura a outra, como que a ignorar as fronteiras entre semitons – no caso específico da voz e de outros instrumentos em que tais fronteiras podem ser efetivamente ignoradas (para ficarmos em exemplos mais tradicionais, podemos citar os instrumentos de cordas desprovidos de traste ou, ainda, alguns instrumentos de sopro, notavelmente o trombone de vara). Dito isso, é importante notar que um *glissando*, por sua vez, só causará efeito relevante se puder ser ouvido como um elemento que constrói sentido ou, ainda, se durar tempo o suficiente para tal. Parece-nos possível realizar um estudo semiótico dessa propriedade do plano da expressão, ao menos em discursos cancionais, visto que ela pode acrescentar informações no plano do conteúdo ao preencher o espaço entre uma altura e outra e, assim, evidenciá-lo. Bons intérpretes – dentre os quais destacamos os mais passionais do samba-canção (Cauby Peixoto, Elizeth Cardoso, Nelson Gonçalves, Ângela Maria…) e, de modo mais comedido, Roberto Carlos – costumam explorar, com maestria, diferentes sentidos – e efeitos de sentido – possibilitados pelo uso de *glissandos*.

É inegável, no entanto, que há uma diferença no nível de concentração temática de cada uma das faixas que analisamos até aqui. Vimos que “Quem Vem pra Beira do Mar”, bem como a parte *a’’* de “O Mar”, tendem em grande parte para o uso de uma tematização átona. No âmbito verbal, “O Mar” se refere à realização da disjunção e ao caráter descontinuador do mar, mas sempre num registro de descrição de um “estado de coisas” objetivo, sem passagens melódicas que indiquem alto grau de passionalização por parte do narrador – chegando, inclusive, a manifestar uma tematização pujante em sua parte B. “Pescaria”, por sua vez, só faz afirmar e reafirmar a conjunção do sujeito, tanto espacialmente, nos trechos que soam como cantos de trabalho, quanto na conjunção com o valor, na louvação ao destinador Deus e na satisfação diante da possibilidade de prover a suas mulheres. Assim, a última canção do lado 1 se apresenta como o auge do recrudescimento da concentração melódica – garantido pela aceleração do andamento musical – e, portanto, dos valores conjuntivos, já muito relevantes no conjunto das outras canções. Com o perdão da metáfora, em meio a canções que parecem evidenciar a “onda que *traz*”, “Pescaria” apresenta-se como a crista em seu momento mais viçoso – pouco antes de se quebrar à beira da praia…

5.4.6 Do lado 1 para o lado 2 de Canções Praieiras

Após percorrer o último sulco, a agulha se disjunge do vinil. O ouvinte que aceitar a proposta enunciativa do álbum, expressa tanto no encarte quanto no selo central do disco, se sentirá impelido a trocar a face do LP. Ao fazê-lo, logo irá se deparar com a canção que talvez seja a própria antítese de “Pescaria (Canoeiro)”. À onda que traz, sucede a que *leva*.

6. LADO 2

6.1 “É Doce Morrer no Mar”

A rigor, um dos principais elementos que compõem o discurso nessa parceria entre Caymmi e Jorge Amado não está nítido em sua superfície: o “eu poético” feminino. Não há, na letra da canção, nenhuma marca explícita de gênero relativa ao narrador que conta a história. Há, sim, o gênero do ator que figurativiza o seu objeto (“ele”, “marinheiro bonito”) e, o que é mais importante, a remissão às figuras femininas que antropomorfizam o mar (“Iemanjá” e “sereia do mar”). Estas últimas, ao manifestarem uma força antagônica ao narrador, marcam uma oposição que, por si própria, já sugere a existência de um termo comum, uma *semelhança*, entre esses atores – nesse caso, a semelhança estaria na “feminilidade”.

No entanto, vale mencionar que o contexto do álbum reforça a apreensão, por catálise, do gênero do enunciador enunciado. Com efeito, em *Canções praieiras*, faixas anteriores já indicaram que o luto (“O Mar”) e a observação resignada (“O Bem do Mar”) são características próprias das *mulheres* praieiras.

6.1.1 Continuidade disfórica em "É Doce Morrer no Mar"

É doce morrer no mar
nas ondas verdes do mar } *REFRÃO (2x)*

a noite que ele não veio foi
foi de tristeza pra mim
saveiro voltou sozinho
triste noite foi pra mim

REFRÃO 2x

Saveiro partiu de noite, foi
madrugada não voltou
o marinheiro bonito
sereia do mar levou

REFRÃO 2x

Nas ondas verdes do mar, meu bem
ele se foi afogar
fez sua cama de noivo
no colo de Iemanjá

REFRÃO 2x

Todas as estrofes que se referem mais diretamente à narrativa por trás dessa canção são envolvidas por seu célebre refrão (*Cf.* Figura 6.1.1). Este emoldura o texto, que se inicia pelo refrão e é por ele finalizado.

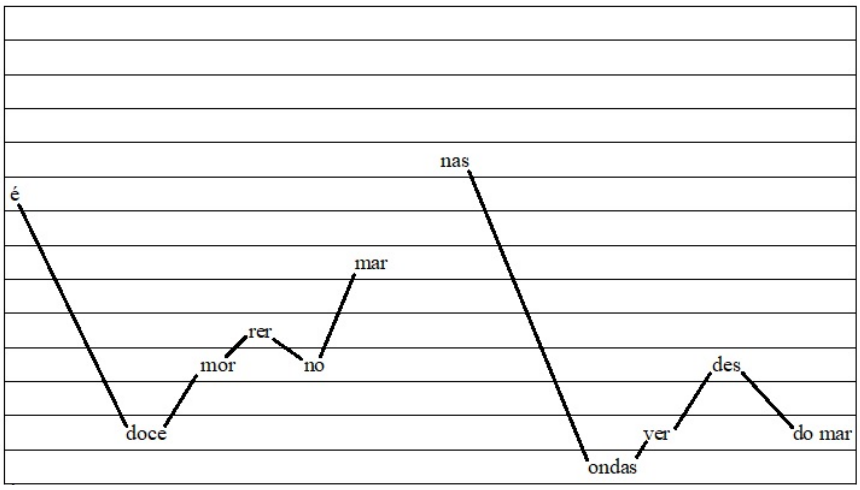


Figura 6.1.1: refrão de “É Doce Morrer no Mar”.

Nele, os recursos pontuais da passionalização são evidentes no que diz respeito ao plano da expressão: desigualdade temática; andamento lento; saltos intervalares relativamente grandes mas, principalmente, salientados pela valorização das durações vocálicas.

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. 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 /parada/ definitiva, 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*[35]. Estamos diante de um exemplo notável de complemento semiótico entre melodia e letra.

O próximo segmento da canção apresenta uma narrativa, em forma de relato, com uma personagem de luto (a própria narradora), justificando a máxima do refrão.

Os contornos melódicos que acompanham tal relato continuam coerentes com a abordagem expansiva instaurada desde o início da canção. Nos gestos mais localizados, nota-se a desaceleração do andamento, a grande incidência de saltos intervalares e a ênfase dada às alturas (vogais) em detrimento da constância rítmica. No decorrer sintagmático, a valorização do percurso – não há reiteração de temas – e a larga utilização do campo de tessitura (*Cf*. Figura 6.1.2).

35 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; grifos nossos).

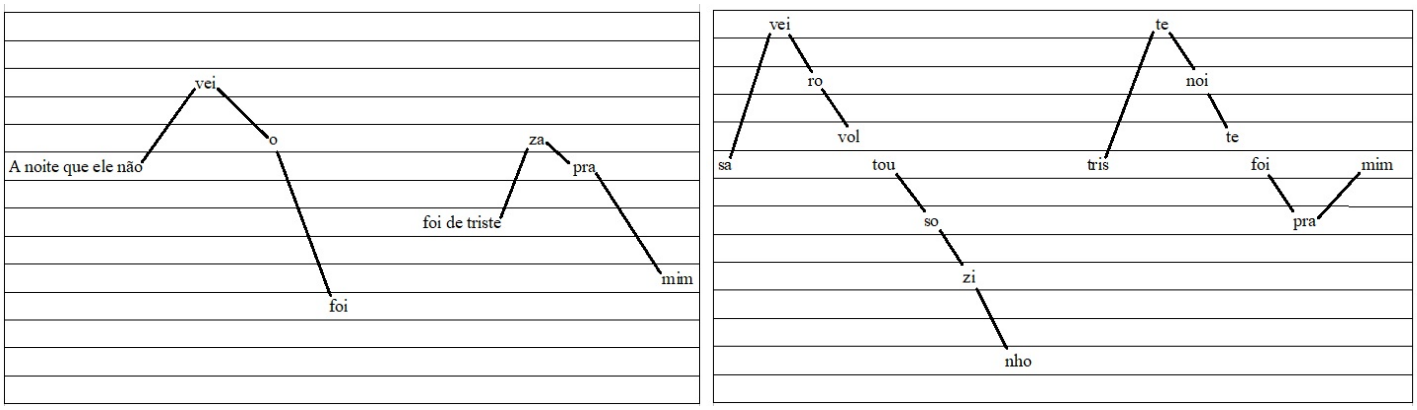


Figura 6.1.2: desdobramento de “É Doce Morrer no Mar” (percurso do relato da mulher praieira).

O percurso melódico do “relato” (que sempre segue o desenho melódico representado na Figura 6.1.2) termina em relativa suspensão, tanto do ponto de vista figurativo – pois termina em curva ascendente, sem configurar asseveração – quanto do ponto de vista tonal – já que a última altura entoada é o quinto grau da tonalidade e vem acompanhada por um acorde dominante. Esse efeito suspensivo só é dissipado quando se retorna ao refrão. Em outras palavras, a melodia de “É Doce Morrer no Mar” encerra-se em si mesma, é *cíclica*.

Vimos que o refrão apresenta uma curta melodia para um só conteúdo verbal, e que ambos se reiteram, reafirmando-se a si mesmos, diversas vezes ao longo da canção. Nota-se, assim, que o refrão, apesar de seus elementos pontuais tipicamente passionais (andamento lento, longas durações e saltos expressivos), possui forte identidade, tanto melódica quanto verbal. O percurso do relato, por outro lado, vem instaurar um novo devir melódico e verbal, notavelmente mais inconstante (*descontínuo*) do que o refrão, seja pela linha melódica – com menor tendência à concentração, se comparada ao refrão –, seja pelo conteúdo verbal (que se modifica a cada volta ao relato). Vê-se que a relação rítmica existente entre o relato e os entrecortes do refrão se dá numa espécie de ajuste tensivo: o refrão sempre revém para atenuar a descontinuidade que havia sido recrudescida pelo percurso do relato. Ora, o aforismo do refrão possui também a função de, digamos, “acalmar os ânimos” diante da disforia tematizada pelo luto; a melodia se comporta, portanto, em plena coerência com o conteúdo verbal.

Atentemo-nos, então, àquilo que é dito em cada parte do relato. Cada iteração desse trecho revela novas informações narrativas. Primeiramente, apresenta-se o estado do sujeito, *disjunto* (“a noite que ele não veio”; “saveiro voltou sozinho”) e *disfórico* (“foi de tristeza pra mim”; “triste noite foi pra mim”). Fica claro, também, que o fato que desencadeou esse estado disfórico é

figurativizado pela morte de um “ele” – ao longo da canção, fica evidente que “ele” é um pescador. Todavia não se sabe ainda qual é a causa (o *fazer* pressuposto) dessa eventualidade, que fica em aberto, mas poderia, por ora, ser interpretada como um “acidente de trabalho”, um acontecimento “ao acaso”. O refrão é então retomado, como vimos, após as mais intensas asseverações da melodia (*Cf.* duas últimas curvas melódicas do percurso mostrado na figura 6.1.2), manifestando o seu caráter atenuador que descrevemos acima.

Em seguida, a segunda parte do relato descreve o fazer narrativo por trás do estado do sujeito narrador (“saveiro partiu de noite, foi / madrugada não voltou…”) e, ao fazê-lo, apresenta o antissujeito atorializado pela *sereia do mar* (“…o marinheiro bonito / sereia do mar levou”). O tema *acidente* não se realiza, portanto. Atribui-se a causa da morte do marinheiro bonito a uma entidade mística ligada ao mar.

A conclusão do relato, por sua vez, apresenta um arranjo aspectual que garante um novo contorno à história. O “marinheiro bonito”, até então um actante passivo, objeto comum dos sujeitos da narrativa (narradora e sereia do mar), passa a ser, ele próprio, o sujeito que empreende o fazer narrativo (“[…] *ele se foi* afogar / *fez sua cama de noivo* no colo de Iemanjá”). O trecho é vago, mas a ativização do sujeito aponta para novas possibilidades temáticas. Parece-nos possível dizer que até mesmo o suicídio se apresenta, agora, como uma causa plausível da morte do marinheiro. Nesta leitura, o refrão, que até então soava apenas como uma espécie de consolo visando a resignação, ganharia um novo sentido ao ser retomado para concluir a canção, servindo também como justificativa para o fazer narrativo: o marinheiro se mata porque sabe que “É Doce Morrer no Mar”. Opta, por fim, por se conjungir em definitivo com o seu bem do mar – o que, conforme indica outra canção (*Cf.* análise de “O Bem do Mar”), implica necessariamente na disjunção, também definitiva, com o bem de terra.

De qualquer forma, havendo, ou não, intencionalidade por parte do pescador em se conjungir permanentemente com Iemanjá, é interessante verificar que a atenuação dos efeitos disfóricos causados pela descontinuidade narrativa se figurativiza de várias formas ao longo de “É Doce Morrer no Mar”. O refrão é, claramente, o gesto pontual mais relevante no que se refere a tal atenuação. Não obstante, a própria forma da canção realiza uma atenuação dos impulsos passionais, com sua forte identidade e seu caráter cíclico, que só se dissolve na volta ao refrão.

Por outro lado, vimos que a atenuação de possíveis impactos advindos da descontinuidade, nesse contexto, não anula a predominância da afetividade disfórica e dos valores disjuntivos, tanto em melodia quanto em letra (afinal, a canção parte do ponto de vista de um sujeito que vivencia um estado disjuntivo irreparável). Assim, as ações que garantem “menos descontinuidade” no discurso se compatibilizam sobretudo com o conteúdo verbal do refrão, que sugere, em sua aspectualidade

durativa, que a morte no mar é algo com que os sujeitos praieiros têm de lidar eventualmente – algo previsível, portanto. De fato, a canção "O Mar" já indicou que esse episódio é recorrente na realidade praieira. Há, sem dúvida, uma *espera* em relação às fatalidades proporcionadas pelo mar.

Diante disso, vemos que, ao instituir uma forte identidade em seu percurso melódico, bem como ao garantir que os lamentos da mulher sempre se concluam na mesma valoração positiva da morte (o conteúdo verbal do refrão), "É Doce Morrer no Mar" privilegia, no discurso, a *continuidade* do devir praieiro – "apesar dos pesares", digamos. Uma espécie de "continuidade disfórica" que parece ser a própria configuração semiótica do termo *resignação*.

6.1.2. No disco: a resignação como condição do bem de terra

"É Doce Morrer no Mar" parece concretizar algo que já estava sutilmente indicado em "O Bem do Mar": o tema *traição*, intrínseco à dupla junção que compõe o *ethos* do pescador ("o pescador tem *dois amor*…"). A primeira canção do lado 2 do disco muda o ponto de vista da narração, que parte agora do próprio bem de terra, "aquela que fica na beira da praia" e que "chora mas faz que não chora" ao ver o pescador distanciar-se rumo a um outro amor.

Nota-se, por outro lado, que o tema da *resignação* também já estava presente nos versos de "O Bem do Mar" que acabamos de citar. O bem de terra vive para ficar à espera do pescador, ao mesmo tempo que esconde qualquer tipo de arroubo emocional, minimizando a expressão de sua carga afetiva ("faz que não chora") – vale lembrar que, em outra canção, "O Mar", Rosinha de Chica, mesmo depois de "endoidecer", lamenta-se "baixinho". Arriscamo-nos a dizer que isso explica o porquê de não haver demonstrações explícitas de ciúme em "É Doce Morrer no Mar", mesmo quando a narradora compreende que o seu marinheiro decidiu amar, exclusiva e eternamente, Iemanjá. Pelo contrário, a conclusão do raciocínio da narradora é sucedido pela máxima resignada do refrão.

Assim, a esta altura, uma coisa está certa: na perspectiva das mulheres praieiras, o medo da morte do companheiro faz parte do cotidiano e se mistura sempre com um outro temor, o de ser trocada em definitivo pela sereia do mar, amante inequívoca de todos os pescadores.

6.2 “A Jangada Voltou Só”

A jangada saiu com Chico Ferreira e Bento
a jangada voltou só
com certeza foi lá fora algum pé de vento
a jangada voltou só

REFRÃO (“PRIMEIRA PARTE”)

Chico era o boi do rancho nas festa de natá
Chico era o boi do rancho nas festa de natá
não se ensaiava o rancho sem com Chico se contar
não se ensaiava o rancho sem com Chico se contar
agora que não tem Chico
que graça que pode ter
se Chico foi na jangada
e a jangada voltou só

SEGUNDA PARTE (CHICO FERREIRA)

REFRÃO

Bento cantando modas muita figura fez
Bento cantando modas muita figura fez
Bento tinha bom peito e pra cantar não tinha vez
Bento tinha bom peito e pra cantar não tinha vez
as moça de Jaguaripe
choraram de fazer dó
Seu Bento foi na jangada
e a jangada voltou só

SEGUNDA PARTE (BENTO)

a jangada saiu com Chico Ferreira e Bento
a jangada voltou só

6.2.1 Refrão: primeiros apontamentos

Caymmi, com seu característico poder de síntese, entrega, num sucinto refrão, uma série de informações relevantes. Os saltos melódicos, a ampla utilização da tessitura e alguns alongamentos vocálicos (*Cf.* Figura 6.2.1) indicam o predomínio dos processos de expansão passional e, dessa

forma, evocam os termos da descontinuidade e da disjunção, por sua vez coerentes com o acontecimento central narrado na canção: a morte dos pescadores Chico Ferreira e Bento.

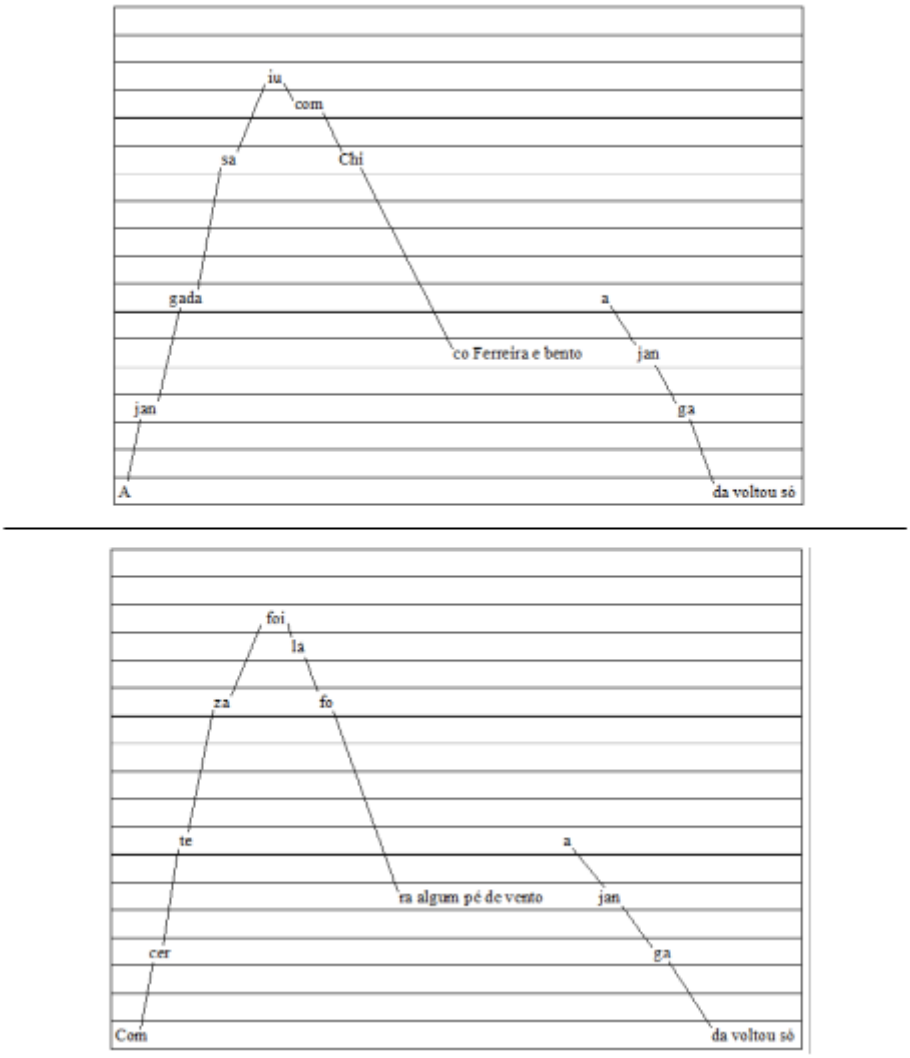


Figura 6.2.1: refrão de “A Jangada Voltou Só”

A melodia do refrão se inicia por uma grande curva melódica que recobre quase toda a tessitura da canção, ascendendo em saltos para, em seguida, descender consideravelmente (trecho vinculado à frase verbal “a jangada saiu com Chico Ferreira e Bento”) e, finalmente, concluir-se numa grande asseveração (“a jangada voltou só”) que repousa na nota mais grave da tessitura (*Cf.* Figura 6.2.1). Do ponto de vista musical (leia-se tonal), a grande curva descendente soa especialmente conclusiva, não só por terminar no primeiro grau da tonalidade (nota *Sol*), mas também por salientá-lo, articulando essa altura quatro vezes, em quatro sílabas: “a janga**da voltou só**”. Já vimos em outros momentos que essa resolução, categórica tanto do ponto de vista musical quanto do ponto de vista do simulacro de fala, pode resultar no efeito de sentido de *certeza*, ou até

de veracidade. Mas, além disso, a forte impostação de peito, no timbre característico da voz de Caymmi, ajuda a conferir um peso especial a essa frase que, como veremos, possui uma carga muito própria nessa canção.

Desde o início de “A Jangada Voltou Só”, sabe-se, então, qual é o evento principal que motiva o discurso. Mais que isto, sabe-se ainda que o fazer narrativo não parte dos atores Chico Ferreira e Bento. Ainda no refrão, é apresentada uma causa para as mortes dos pescadores. “Com certeza foi lá fora algum pé de vento”, diz o narrador, antes de repetir a imagem que simboliza o fato central da canção, “a jangada voltou só”. Assim como nas outras canções praieiras que já descrevemos, não é a ação dos sujeitos praieiros que resulta na transformação de estados narrativos, mas, sim, de forças naturais, ambíguas do ponto de vista actancial – respondendo pelo destinador, ao possibilitar o manejo da jangada; cumprindo o papel de antissujeito ao causar a morte de pescadores.

Não obstante, a escolha lexical do refrão recrudesce o efeito de apassivação dos atores praieiros, uma vez que, mesmo o fazer não narrativo, isto é, o fazer-atributo dos pescadores, também não lhes é diretamente atribuído: quem *sai* para pescar não são os pescadores, mas a jangada – e é também ela quem *volta*.

6.2.2 Desdobramentos: dois pescadores, um só percurso

Em sua primeira execução, a segunda parte inicia-se por narrar o programa narrativo de Chico Ferreira. A concentração temática passa, então, a predominar, com o andamento acelerado, a ênfase nos ritmos gerados pelas articulações consonantais e a diminuição da ocorrência de saltos intervalares, se comparado com o refrão. O violão, tocado de modo mais livre no refrão no que diz respeito ao ritmo musical, passa a fazer uma levada que remete ao universo do samba, formada por durações curtas e rápidas, articuladas de modo constante e *a tempo*.

Temas bem marcados também compõem o início da parte B, ainda que distribuídos em regiões distintas (*Cf.* Figura 6.2.2). Nesse trecho, a distribuição motívica constrói uma só asseveração e, de fato, o enunciador associa o segmento melódico a uma só unidade entoativa, isto é, à articulação de uma só sentença (“Chico era o boi do rancho nas festa de natá”).

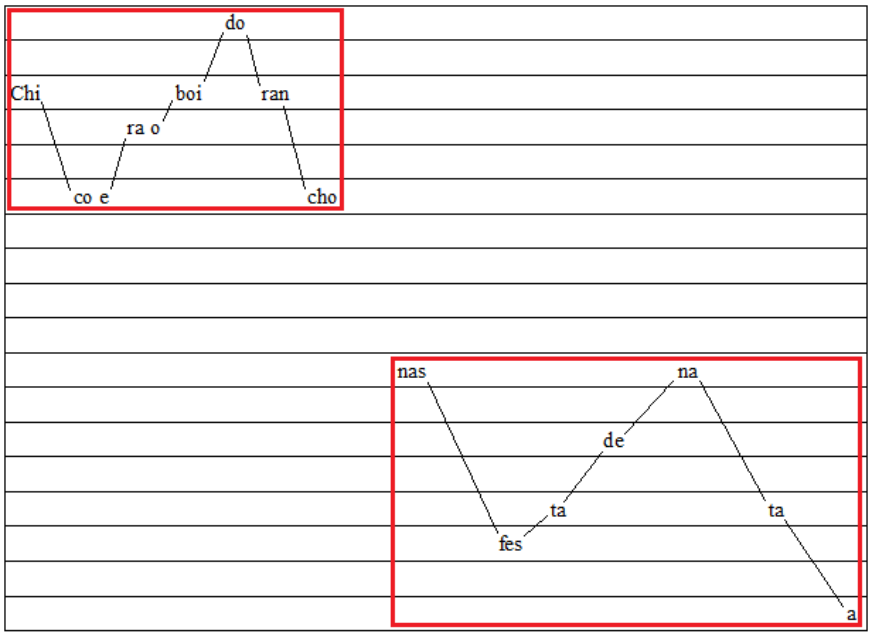


Figura 6.2.2: início da parte B de “A Jangada Voltou Só”, em que um mesmo tema (motivo melódico) é articulado duas vezes em alturas distintas.

A tematização é ainda recrudescida pela reiteração das frases melódico-verbais, que são entoadas, sem modificações, duas vezes cada (*Cf.* transcrição da letra no início desta seção). Assim, no que tange ao conteúdo verbal, a ideia de identidade também é refletida no plano da expressão. Não apenas as duas frases são repetidas uma a uma, como também nota-se, entre estas, a reiteração de sílabas (/ta/, em “nas festa de na**tá**” e “sem com Chico se con**tar**”) e até de vocábulos inteiros dispostos na mesma localização prosódica de distintas frases (“Chico era o boi d**o rancho** […]”; “não se ensaiava **o rancho** […]”).

A evocação dos procedimentos de concentração temática, com todo o sentido de identidade e continuidade por eles realizados, não é sem razão. No trecho em questão, além de se descrever os atributos de Chico, objeto desse momento narrativo, atribui-se um valor positivo ao ator praieiro no contexto de sua comunidade. O pescador não apenas exercia um importante papel nas atividades festivas (“era o boi do rancho nas festa de natá”), como se mostrava extremamente competente em sua função (“não se ensaiava o rancho sem com Chico se contar”).

Em seguida, como se o narrador se lembrasse, repentinamente, de que não pode mais contar com Chico Ferreira para as festanças natalinas, a levada ritmada do violão é interrompida para dar lugar, mais uma vez, à articulação “solta” dos acordes e de alguns contracantos, executados agora de acordo com as flutuações de andamento subjetivas da entoação vocal. Lamenta-se o acontecimento fundamental da canção (“agora que não tem Chico / que graça que pode ter / se Chico foi na jangada / e a jangada voltou só”), atribuindo um valor disfórico ao ocorrido.

Melodicamente, constrói-se uma gradação (procedimento típico do âmbito complementar da expansão passional) cujos motivos, além de serem articulados em andamento mais lento, possuem suas últimas alturas prolongadas (*Cf.* Figura 6.2.3). Retoma-se, pouco a pouco, a predominância dos valores disjuntivos, que culminam numa volta ao refrão, em que, como vimos, os gestos de expansão passional são ainda mais evidentes, remetendo ao âmbito central da passionalização.

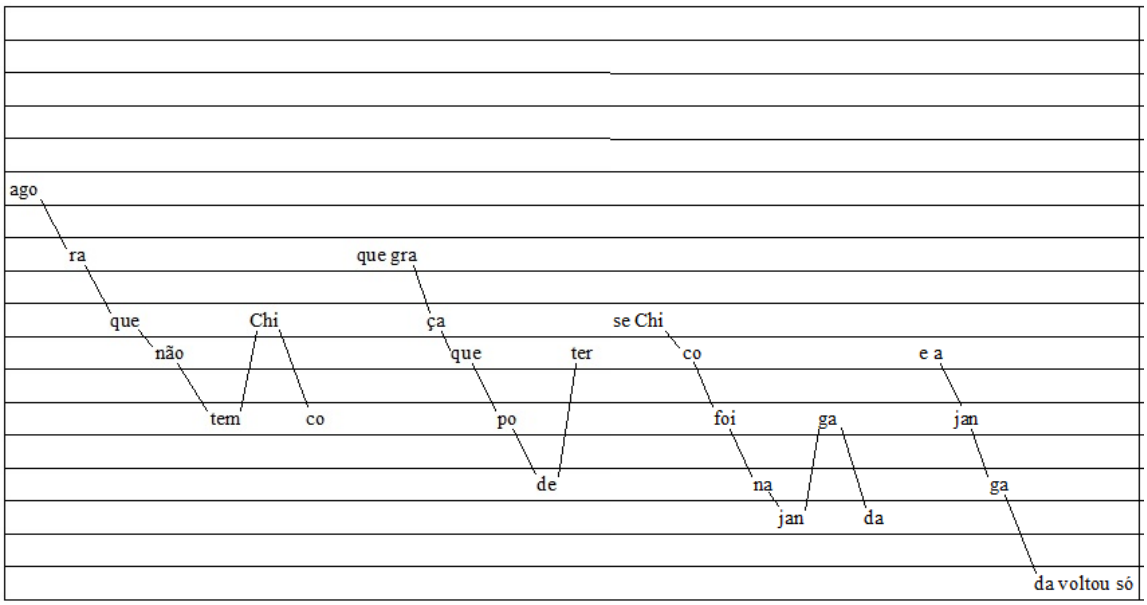


Figura 6.2.3: gradação melódica na conclusão da parte B de “A Jangada Voltou Só”.

Após a reexecução do refrão, volta-se novamente à segunda parte, dessa vez para narrar a história de Bento (*Cf.* transcrição da letra no início desta seção). Esse momento da canção, além de se dar no mesmo percurso musical do excerto que trata da história de Chico, repete a sua lógica discursiva: associa-se um segmento melódico de predominância temática à vida do pescador e à destreza que este possuía em seus fazeres-atributo (“Bento cantando modas muita figura fez […] Bento tinha bom peito e pra cantar não tinha vez”), ao passo que, em seguida, são usados procedimentos de expansão passional para se referir à falta que a morte de Bento impõe à sua comunidade – “as moça do Jaguaripe choraram de fazer dó” ao saber de sua morte.

Por fim, o refrão é entoado uma última vez, com algumas alterações. Canta-se somente seus dois primeiros versos, isto é, aqueles em que simplesmente se descreve o acontecimento do ponto de vista de quem não foi para o mar (“a jangada saiu com Chico Ferreira e Bento / a jangada voltou só”). O andamento lento é mantido, mas recrudescido com um grande *ralentando* em seu desfecho. Nas últimas sílabas, um salto de oitava (12 semitons) ascendente acrescenta maior densidade à resolução melódica (*Cf.* Figura 6.2.4).

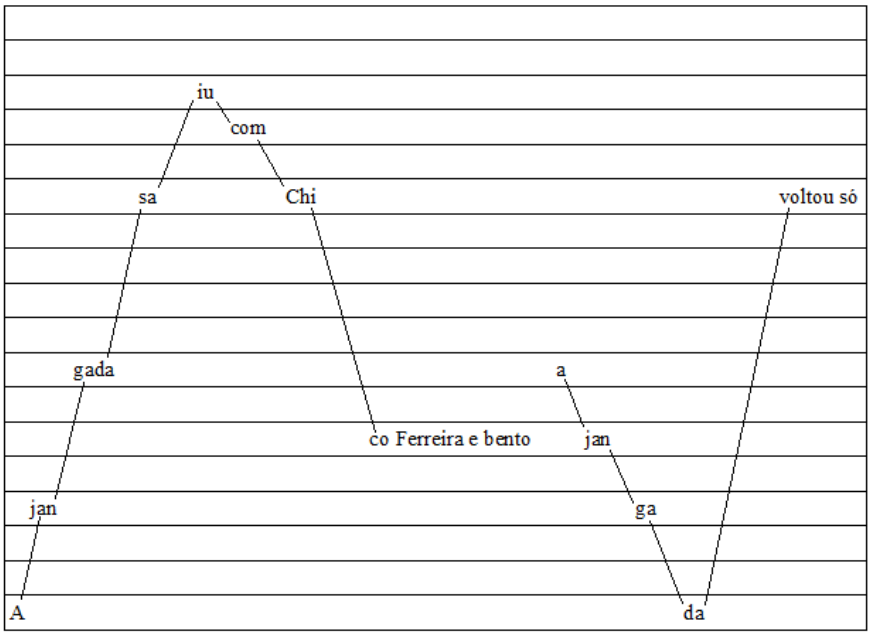


Figura 6.2.4: última execução do refrão de "A Jangada Voltou Só", que se diferencia das outras pelo salto de oitava que a finaliza.

De um ponto de vista estritamente tonal, o salto não acarreta nenhuma mudança, afinal, um salto de 12 semitons resulta numa altura de mesmo valor tonal – nesse caso, salta-se de Sol a Sol, mantendo-se a resolução melódica na tônica da tonalidade de Sol Menor. No entanto, é evidente que, em termos de entoação, trata-se de uma mudança notável de registro vocal, ou seja, de uma *transposição* em sua acepção que mais interessa à semiótica da canção (TATIT & LOPES, p. 147; TATIT, p. 57). Ao transformar a asseveração do refrão, originalmente em região média-grave (*Cf.* Figura 6.2.1), numa espécie de brado em registro agudo, esse salto alude à distância e à alteridade, portanto à disjunção espacial e (por que não?) a uma "dor aguda" causada pela falta – ou, em termos semióticos, na manifestação de um alto grau de disforia –, marcando o ponto de máximo recrudescimento dos procedimentos de expansão passional em "A Jangada Voltou Só". Nesse sentido, o fato de a última sílaba ("[…] só"), já uma oitava acima, ser a mais alongada de todo o disco, também não é desprezível.

6.2.3 A repetição não redundante da frase músico-verbal em "A Jangada Voltou Só"

Não há dúvida de que a frase melódico-verbal que encerra tanto o refrão (*Cf.* Figura 6.2.1) quanto a segunda parte (*Cf.* Figura 6.2.3), possui, no texto que vimos descrevendo, um estatuto muito particular. Seu conteúdo verbal, além de dar nome à canção, contém uma forte imagem "visual" que traduz o acontecimento discursivo fundamental. Com efeito, a jangada vazia é um objeto sem sujeito ou, talvez, um sujeito sem objeto, já que, como vimos, a construção da frase, no

refrão, tem um efeito apassivador em relação a Chico Ferreira e Bento, quase como se a própria jangada – "por vontade própria", digamos – saísse em direção ao mar e, depois, voltasse à praia, independentemente de alguém que a conduza. Um sujeito dissociado de seu objeto, sabemos, é um sujeito que sente falta de si mesmo ou, melhor dizendo, que sente falta de uma fração de sua própria identidade. Assim, a jangada é tratada como um objeto que, quando em conjunção com o pescador, constrói a sua identidade: é ela que garante o duplo vínculo entre o pescador e seus dois "bens", ao possibilitar o trânsito da terra para o mar e vice-versa; noutros termos, ela modaliza o pescador com um /poder/ que o permite alternar seus estados juntivos relativos ao bem de terra e ao bem do mar. Além disso, a jangada indica a própria origem do ator pescador, bem como o seu papel dentro da comunidade praieira – e, em última instância, por ser necessária para o exercício do ofício, permite que o pescador seja assim chamado.

Vemos, dessa forma, que o regresso solitário da jangada traduz a fratura subobjetal que desencadeia todos os estados afetivos manifestados na canção. Entretanto, não basta pensar apenas sobre o conteúdo verbal dessa frase (*a jangada voltou só*). Ao longo da canção, em todas as suas aparições[36], esse segmento verbal é sempre associado a uma mesma frase melódica (*Cf.* Figura 6.2.1). Esta última, por sua vez, também é exclusivamente associada àquele e ambos são sempre sucedidos por uma mesma frase melódica executada no violão, que acrescenta uma sonoridade dórica ao arranjo adicionando um Mi natural à tonalidade de Sol menor (*Cf.* Figura 6.2.5). Abstraindo-se os acordes do violão e as distintas oitavas em que essa frase é executada, poderíamos representá-la da seguinte maneira – embora a execução rítmica seja tão livre que eventualmente chegue a alterar algumas das células rítmicas que notaremos abaixo:

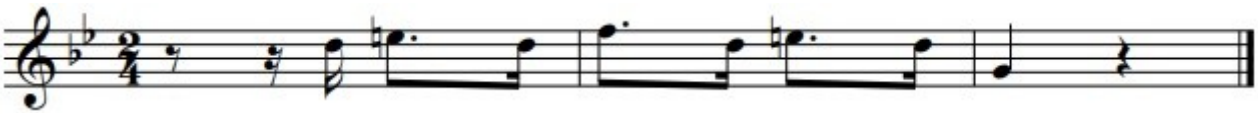


Figura 6.2.5: notação da frase musical que é associada à frase melódico-verbal "A Jangada Voltou Só" em todas as suas aparições ao longo do fonograma (executada pelo violão).

Há, portanto, uma forte noção de identidade em torno da frase "a jangada voltou só", garantida por diversos elementos do plano da expressão que não só a compõem todas as vezes em que ela aparece, mas também são *exclusivos* dela. Ao longo da canção, seus significantes verbais só se manifestam em conjunção com a sua curva melódica e vice-versa (*Cf.* Figura 6.2.1 e última frase

36 Duas vezes a cada refrão, além de encerrar a parte B em suas duas execuções e, por fim, encerrar a canção, num total de sete vezes em todo o fonograma (*Cf.* transcrição da letra).

melódica da Figura 6.2.3). A melodia executada no violão, por sua vez, também só aparece para suceder (ou preceder, no caso da introdução da canção) o significante verbal.

Assim, por se tratar de uma frase em que elementos verbais, entoativos, melódicos e timbrísticos (já que há um contraste entre uma melodia que é executada na voz e outra no violão) formam uma só identidade, iremos nos referir a esse segmento, daqui em diante, como uma frase *músico-verbal*, em oposição ao termo *melódico-verbal*, que vimos usando quando nos referimos a frases cuja identidade se dá sobretudo em informações cedidas pela voz (melodia + letra).

Ao longo da canção, essa frase músico-verbal sempre reaparece, como uma espécie de conclusão necessária (inevitável?), marcando tanto o irrompimento do discurso (início da canção), quanto a passagem entre um momento discursivo e outro (finaliza o refrão e, mais adiante, reaparece ao fim da segunda parte, anunciando a volta ao refrão e assim sucessivamente). Podemos perceber, então, que há uma forte associação dessa frase a uma aspectualidade *terminativa* – fato cujas consequências descreveremos mais abaixo. Essa aspectualização é ainda recrudescida quando o enunciador opta por utilizá-la para finalizar a própria canção.

A rigidez no plano da expressão (sempre as mesmas sílabas e as mesmas melodias, vocal e violonística), todavia, não parece fazer com que a frase, após tantas reiterações, perca a sua força ao longo do discurso. Salvo engano, isto ocorre porque, a cada reaparição, ela se complexifica em seu plano do conteúdo. No primeiro refrão, ela possui sobretudo a função de apresentar o acontecimento central do discurso; já ao fim de ambas as execuções da parte B, reproduz, metaforicamente, o fim dos percursos narrativos dos pescadores, que, aos olhos de quem ficou em terra (e, ao que tudo indica, esse é o caso do narrador), coincide exatamente com a figura da jangada voltando, vazia, à beira da praia. Além disso, na primeira aparição da parte B, a frase é associada ao valor – até então, desconhecido – da figura de Chico Ferreira em seu universo de discurso (sua comunidade), permitindo ao enunciatário compreender melhor a que, exatamente (ou *figurativamente*), se refere o sentimento de falta desencadeado pela morte do pescador. O mesmo se dá na segunda aparição da segunda parte, dessa vez em relação a Bento. Já a última execução da frase, que a princípio teria uma função majoritariamente sintáxica – garantir uma coesão discursiva na canção, que tanto se inicia quanto se conclui pelo refrão –, é, como já vimos, ligeiramente modificada, o que, além de garantir a não redundância da frase, leva “A Jangada Voltou Só” ao seu ponto mais passional, recrudescendo o sentimento de falta manifestado no texto.

6.2.4 No disco: reafirmação da sina praieira

Atentemo-nos ao caráter terminativo da frase músico-verbal que acabamos de descrever. Vimos que, em diferentes aspectos, essa frase marca o momento de maior efeito conclusivo da

canção. Todos os percursos verbais e melódicos, tanto no refrão quanto na segunda parte, apesar de contrastantes entre si, findam, nela, os seus trajetos. O fato de ela possuir quase sempre as mesmas informações verbais, melódicas, timbrísticas e interpretativas faz com que os distintos trajetos adotados pelos diversos elementos do plano da expressão, independentemente do tipo de encaminhamento empreendido – lento ou rápido, *ad libitum* ou *a tempo*, passional ou temático… – concluam-se sempre da mesma forma. Dessa maneira, mesmo que o violão empreenda, na segunda parte, um percurso baseado em informações sonoras distintas das do refrão, ainda assim se concluirá da mesma maneira, com a mesma frase melódica associada ao conteúdo verbal que diz que *a jangada voltou só*. O mesmo ocorre com a melodia da voz, que explora a tessitura da canção de diversas formas, com distintos timbres, intensidades, andamentos e curvas melódicas – ou, ainda: ora mais temática, ora mais passional; ora mais oralizada, ora menos – mas se conclui sempre na mesma frase, com as mesmas características.

Considerando-se o disco como um todo, vê-se que, mais do que garantir o efeito de coesão ao qual já nos referimos, e mais do que realizar a concentração do núcleo tensivo de "A Jangada Voltou Só", esse excerto músico-verbal, do modo como é disposto na canção, com sua forte aspectualização terminativa e seu caráter "imutável" (sempre as mesmas informações verbais e musicais), torna-se uma das reafirmações mais contundentes dos temas do *destino*, da *inevitabilidade* ou da *sina*, já devidamente instaurados desde "Quem Vem pra Beira do Mar"[37]. Os variados percursos discursivos da canção, mesmo os de natureza mais puramente sintáxica, tentam "andar por andar", mas todo caminho "dá", sempre, no mesmo ponto: na fatalidade, a um só tempo, facilmente identificável, categoricamente assertiva e afetivamente negativa.

37 Ao que tudo indica, Gilberto Gil também captou esses temas em "A Jangada Voltou Só". Num trecho de "Parabolicamará", diz que "[o] Tempo não tem rédea / vem nas asas do vento / o momento da tragédia / Chico Ferreira e Bento / *só souberam na hora do destino apresentar*" (1992, *Parabolicamará*). Se tais temas não aparecem tão explicitamente na canção que acabamos de analisar, somos levados a crer que o ex-genro de Caymmi também os encontrou intertextualmente, relacionando "A Jangada Voltou Só" com outras canções praieiras e compreendendo, como nós, que a fatalidade envolvendo Chico Ferreira e Bento pressupõe (e é regida por) uma força metafísica.

6.3 “A Lenda do Abaeté”

No Abaeté tem uma lagoa escura
no Abaeté tem uma lagoa escura
arrodeada de areia branca
arrodeada de areia branca
ô, de areia branca
ô, de areia branca

REFRÃO

de manhã cedo, se uma lavadeira vai lavar roupa no Abaeté
vai se benzendo porque diz que ouve
ouve a zoada do batucajé
ô do batucajé
ô do batucajé
ô do batucajé

o pescador deixa que seu filhinho tome jangada, faça o que quiser
mas dá pancada se o filhinho brinca perto da Lagoa do Abaeté
ô do Abaeté
ô do Abaeté

SEGUNDA PARTE

a noite tá que é um dia
diz alguém olhando a Lua
e na praia as criancinhas brincam à luz do luar
o luar prateia tudo
coqueiral, areia e mar
a gente imagina quanto a lagoa linda é
a lua se enamorando nas águas do Abaeté…

Credo cruz te desconjuro!
Quem falou de Abaeté?

TERCEIRA PARTE

REFRÃO

6.3.1 Refrão: concentração e reiteração

O conteúdo verbal do refrão, descritivo e lacônico, é associado a um concentrado motivo melódico composto por apenas três alturas em curva descendente. A insistente reiteração do tema, bem como a ausência de saltos significativos, resultam na predominância dos processos de tematização (*Cf*. Figura 6.3.1).

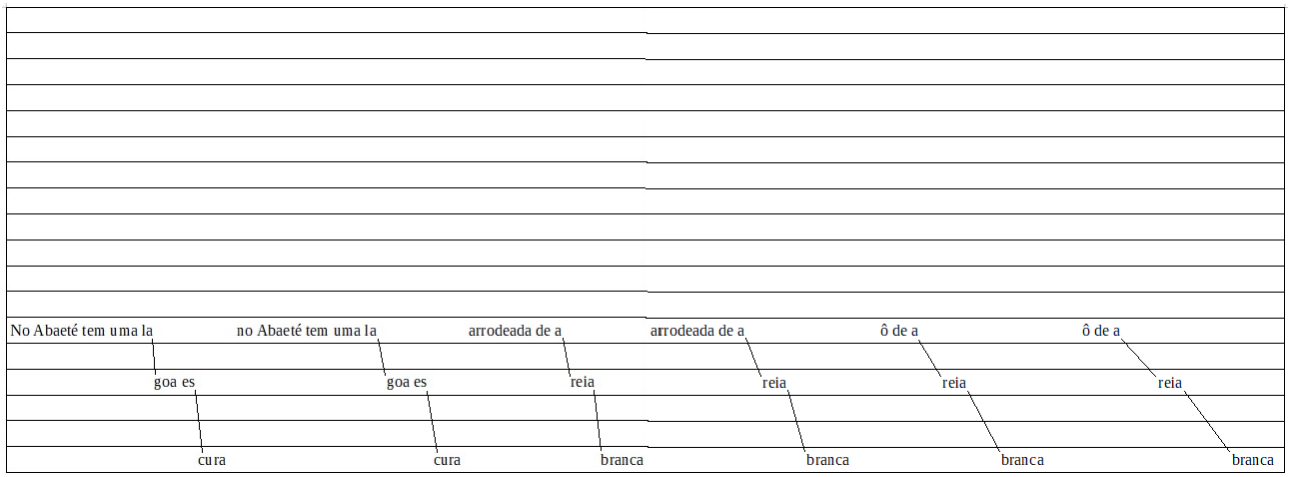


Figura 6.3.1: reiteração temática do refrão de “A Lenda do Abaeté”.

Sem dúvida, está em jogo uma forte noção de identidade. Ao acentuado apelo tematizante associa-se uma letra que só faz descrever o objeto da canção: “no Abaeté tem uma lagoa escura arrodeada de areia branca”. A própria frase verbal que compõe a letra é repartida e tem os seus excertos “ecoados”, reiterados ao menos uma vez (*Cf*. Figura 6.3.1 e *refrão* na transcrição da letra, mais acima). Não obstante, a insistência na reiteração de conteúdos verbais e melódicos é um elemento que chama muita atenção para si e, certamente, deve ser melhor observado. Se a tematização, no refrão, já se inicia tônica, o final do trecho a recrudesce: as últimas reincidências temáticas omitem algumas articulações rítmicas, fazendo com que o motivo, que inicialmente admitia dez sílabas, concentre-se ainda mais, articulando apenas seis sílabas. Assim, o segmento “arrodeado de areia branca” torna-se “ô de areia branca” para reiterar-se junto à formação mais concentrada do tema (*Cf*. Figura 6.3.2).

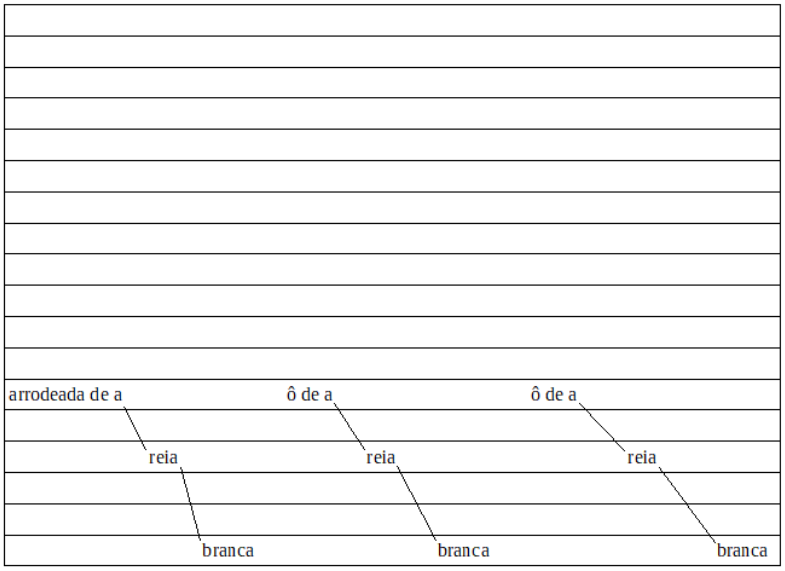


Figura 6.3.2: curvas melódicas que encerram o refrão de "A Lenda do Abaeté".

Sintético, o refrão exalta seu objeto sem, entretanto, trazer muitas informações de nível figurativo. Enquanto, numa ordem mais abstrata, ou rítmica, a insistência iterativa e a noção de identidade dominam o trecho, no âmbito figurativo destaca-se o contraste entre, de um lado, a tonalidade escura da lagoa e, de outro, a cor branca da areia que a rodeia – além, é claro, da própria menção à lagoa e da instituição desta como o objeto do qual trata o discurso.

6.3.2 Perigo e tentação

Mas é a segunda parte que começa a revelar o que há de especial sobre a Lagoa do Abaeté. Para os atores mencionados ao longo do trecho, há, nessa figura, um valor que a torna digna de repulsa. Assim, a lavadeira se aproxima da lagoa por necessidade, para poder exercer o seu trabalho; entretanto, ao ouvir o batuque que evoca a magia do candomblé, benze-se. Ora, a atitude de *benzer-se* figurativiza um apelo à instância do destinador, um pedido de proteção a uma entidade transcendente contra algo que, de alguma forma, é prejudicial ao sujeito. A reação à "zoada do batucajé" indica, portanto, que esta última possui, na perspectiva da lavadeira, alguma relação com o antissujeito, na instância contrária à continuidade de seu programa narrativo. *Grosso modo*, há algo de amedrontador na lagoa. A isotopia religiosa garante, à lagoa que incorpora o antissujeito, um ar sobrenatural.

O trecho que descreve a relação do pescador com o objeto central da canção, por sua vez, ressalta a intensidade dos perigos da lagoa. O sujeito praieiro prefere ver seu filho lidando com os riscos do mar ("o pescador deixa que seu filhinho tome jangada, faça o que quiser…"), desde que não fique próximo – sequer nos arredores – da interdita lagoa ("…mas dá pancada se o filhinho

brinca perto da Lagoa do Abaeté"). Sabe-se, especialmente considerando-se o universo discursivo de *Canções Praieiras*, que o mar é potencialmente mortal. Há, aí, uma sugestão de que a conjunção com a lagoa pode ser pior do que a morte em pleno mar.

Em seguida, na terceira parte da canção, o enunciatário é apresentado a um novo ponto de vista enunciativo. "Olhando a Lua", "alguém", admirado diante da noite praieira, começa a reparar nos detalhes que compõem a beleza do cenário. Pouco a pouco, depois de descrever as crianças brincando à beira da praia, o lume do luar sobre o coqueiral, a areia e o mar, esse ator indefinido é levado, inadvertidamente, a imaginar o quão belo deve estar, naquele momento, esse mesmo lume sobre a Lagoa do Abaeté.

Vê-se, então, que, enquanto a segunda parte instaura a isotopia do *perigo*, figurativizada pelos receios da lavadeira e do pescador, a terceira põe em jogo o poder de sedução da lagoa ou, ainda, a *tentação*. Nela, um novo ator praieiro ("alguém") cede à conjunção com a lagoa, reconhecendo, aos poucos (e, talvez, involuntariamente) a atração que esse objeto lhe desperta. Nesse momento, é interrompido por uma contundente repreensão, que, aliás, vem reforçar a isotopia religiosa: "*credo cruz te desconjuro!* Quem falou de Abaeté?".

Consta no Dicionário de Semiótica que, enquanto tipos distintos de manipulação, a diferença entre *sedução* e *tentação* está na modalização do fazer persuasivo do manipulador em cada um dos casos. Ambas se tratam de valorações *positivas*, por parte do sujeito manipulado, mas, enquanto a sedução define uma persuasão modalizada pelo /saber/, a tentação se apresenta como uma manipulação modalizada pelo /poder/ (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 301-302). Em "A Lenda do Abaeté", ao que tudo indica, a lagoa exerce a sua atração sobretudo numa manipulação modalizada pelo /poder/, e não pelo /saber/, afinal, trata-se de um encantamento místico e transcendente, com conotações religiosas, sem nenhuma explicação ou motivação de ordem cognitiva que justifique essa atração – da mesma forma como não se explica, na canção, quais são os perigos da lagoa que justificam a *repulsa*, modalizada sobretudo pelo /dever/ (o que, por sua vez, instaura um caráter dogmático na interdição à conjunção com a lagoa). Dessa forma, a despeito da grande proximidade semântica, ao menos em língua portuguesa, entre os dois termos, adotaremos *tentação* como denominação para a isotopia que, nessa canção praieira, se opõe, em suas configurações modais e juntivas, ao *perigo*. No mais, em nosso universo de discurso, o senso comum costuma associar o termo *tentação* ao universo religioso, especialmente na tradição judaico-cristã – enquanto a *sedução*, por sua vez, é comumente referida sem conotações religiosas. Na isotopia religiosa de "A Lenda do Abaeté", insinua-se uma oposição entre elementos cristãos, ligados à repulsa à lagoa ("credo [em] cruz, te desconjuro"), e componentes de religiões de matriz africana, ligados, por sua vez, ao impulso por conjunção com a lagoa (ao aproximar-se da lagoa,

ouve-se “a zoada do batucajé”) – fato discursivo que nos estimula ainda mais a denominar a isotopia manifestada na terceira parte por *tentação*.

6.3.3 Tonicidade pontual da interdição vs. restabelecimento gradual da tentação

Somos, então, levados a refletir sobre o devir melódico associado ao conteúdo verbal que acabamos de analisar. Vimos, no refrão, a patente dominância dos processos de concentração temática, tanto pela insistente repetição de seus temas quanto pela reduzida tessitura por eles utilizada. A melodia da segunda parte inicia-se de modo altamente contrastante em relação ao refrão, utilizando-se, logo na primeira curva melódica, de um impulso (*Cf.* Figura 6.3.3, a breve descendência entre /de manhã/ e /cedo se uma/) para realizar uma série de saltos seguidos, percorrendo, ao longo de todo o trecho, boa parte da larga tessitura da canção – que, diga-se de passagem, é a maior entre todas as faixas do disco.

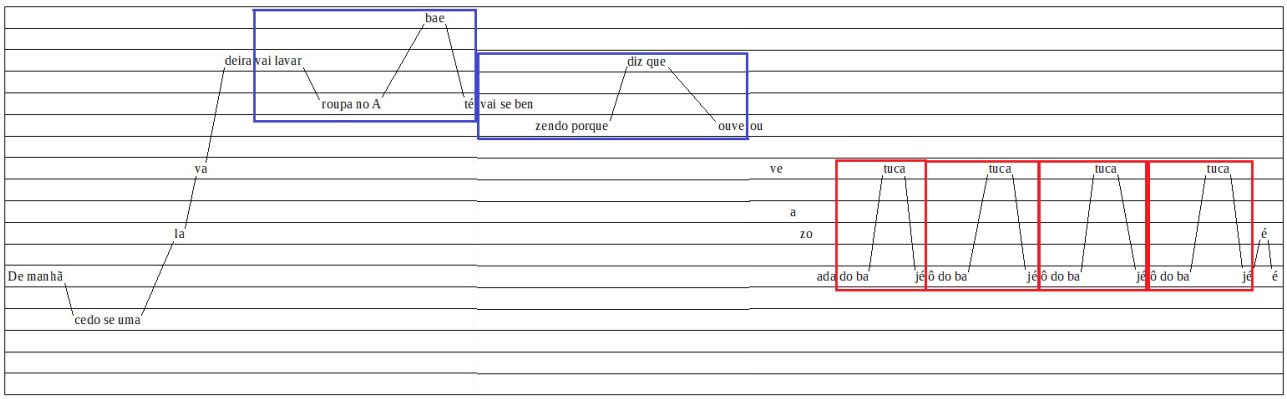


Figura 6.3.3: segunda parte de “A Lenda do Abaeté”. Destacados em azul, estão os segmentos que instauram a tendência à gradação. Em vermelho, a reiteração temática que encerra o percurso melódico da segunda parte da canção.

Assim, pode-se dizer que o início da segunda parte de “A Lenda do Abaeté” manifesta certa predominância passional. A letra, como vimos, evidencia o perigo que ronda a lagoa; tal perigo, por sua vez, suscita uma ânsia por distanciamento ou, ainda, pela disjunção em relação ao objeto, nos sujeitos atorializados pela lavadeira e pelo pescador – vimos que este último tenta impedir que seu filho brinque perto da lagoa, enquanto aquela, apesar de não poder se distanciar espacialmente, disforiza o valor do objeto e pede amparo à instância do destinador para poder manter-se perto da lagoa sem prejuízos. Nesse sentido, a canção opõe *perigo* a *tentação* a partir do ímpeto que cada um desses termos desperta nos sujeitos praieiros, isto é, a busca por disjunção, no caso da constatação do perigo, e o impulso de conjunção, no caso da tentação. Dessa forma, o restabelecimento da expansão passional se mostra compatível com esse trecho, que instaura justamente a isotopia do perigo, com suas marcas profundas de valoração negativa do objeto e ímpeto de disjunção.

No entanto, dizer que há, na segunda parte, primazia dos processos passionais, não basta. Reduzindo o impacto do contraste entre o fim do refrão e a entrada da segunda parte, instaura-se, nesta última, uma previsibilidade, um padrão melódico que atenua a passionalização, trazendo-a ao seu âmbito complementar ao descrever um início de gradação melódica (*Cf.* Figura 6.3.3, destacado em azul). Ao fim da gradação, a melodia rende-se novamente à dominância dos processos tematizantes, com uma ágil descendência em graus conjuntos (*Cf.* Figura 6.3.3, segmento /ouve a zoada/) que desemboca numa quádrupla reiteração de um tema bastante concentrado; esta reiteração, por sua vez, é a um só tempo melódica e verbal: *do batucajé / ô do batucajé / ô do batucajé / ô do batucajé* (*Cf.* Figura 6.3.3, as iterações temáticas destacadas em vermelho). O acompanhamento do violão dá ainda mais corpo à mudança gradual entre a passionalização átona e a tematização tônica, iniciando-se, na segunda parte da canção, com acordes arpejados numa rítmica mais ou menos livre, para, por fim, associar a reiteração temática a uma precisa levada de mão direita, altamente ritmada.

Ora, sabe-se que a música que acompanha os ritos de religiões de matriz africana costuma ter um forte apelo somático, com vigoroso acompanhamento percussivo, normalmente baseado em células rítmicas fixas e, muitas vezes, com andamento acelerado. Logo, é evidente que, no trecho em questão, o enunciador, ao restabelecer os processos de tematização, reproduz, no plano da enunciação, os mesmos estímulos somáticos presentes na "zoada do batucajé". Mas não se trata, aí, de uma simples mimetização de aspectos rítmicos que aludem a ritos afro-brasileiros. O trecho possui, sobretudo, uma função estrutural na canção: desmancha os processos de passionalização, evocadores por excelência da *disjunção* no discurso cancional, para, então, manifestar contundentes cifras de *conjunção* e *identidade*, tornando a melodia da segunda parte permeável, desde já, à isotopia da *tentação* – ainda que esta se realize, de fato, apenas na terceira parte.

O excerto que diz respeito ao ator pescador e a seu filho possui o mesmo percurso melódico que acabamos de examinar. Por colaborar com o trecho que trata do ator lavadeira, formando com este último a isotopia do perigo (sob a marca do *desejo de disjunção*), faz sentido que a passagem do pescador se conjugue com a melodia tal qual acabamos de descrevê-la. Todavia, talvez valha mencionar um último detalhe: entre as duas narrativas da segunda parte, quase não há assonâncias melodicamente coincidentes; assim, exceto por uma rima entre "…vai lavar roupa no abae**té**…" e "…tome jangada, faça o que qui**ser**…", o único trecho em que a assonância é realmente notável, é aquele em que os gestos temáticos voltam a tomar conta da melódia (entre /ô do batucajé/, no excerto da lavadeira, e /ô do Abaeté/, no do pescador), o que corrobora a ideia de identidade que esse pequeno segmento melódico, ao fim da segunda parte, alimenta.

A melodia da terceira parte é quase inteiramente recortada por um só motivo, tornando-se altamente coerente, portanto, com o *impulso de conjunção* despertado pela sedução da lagoa, conforme manifestado no conteúdo verbal do trecho. Convém, contudo, observar a composição desse tema mais atentamente.

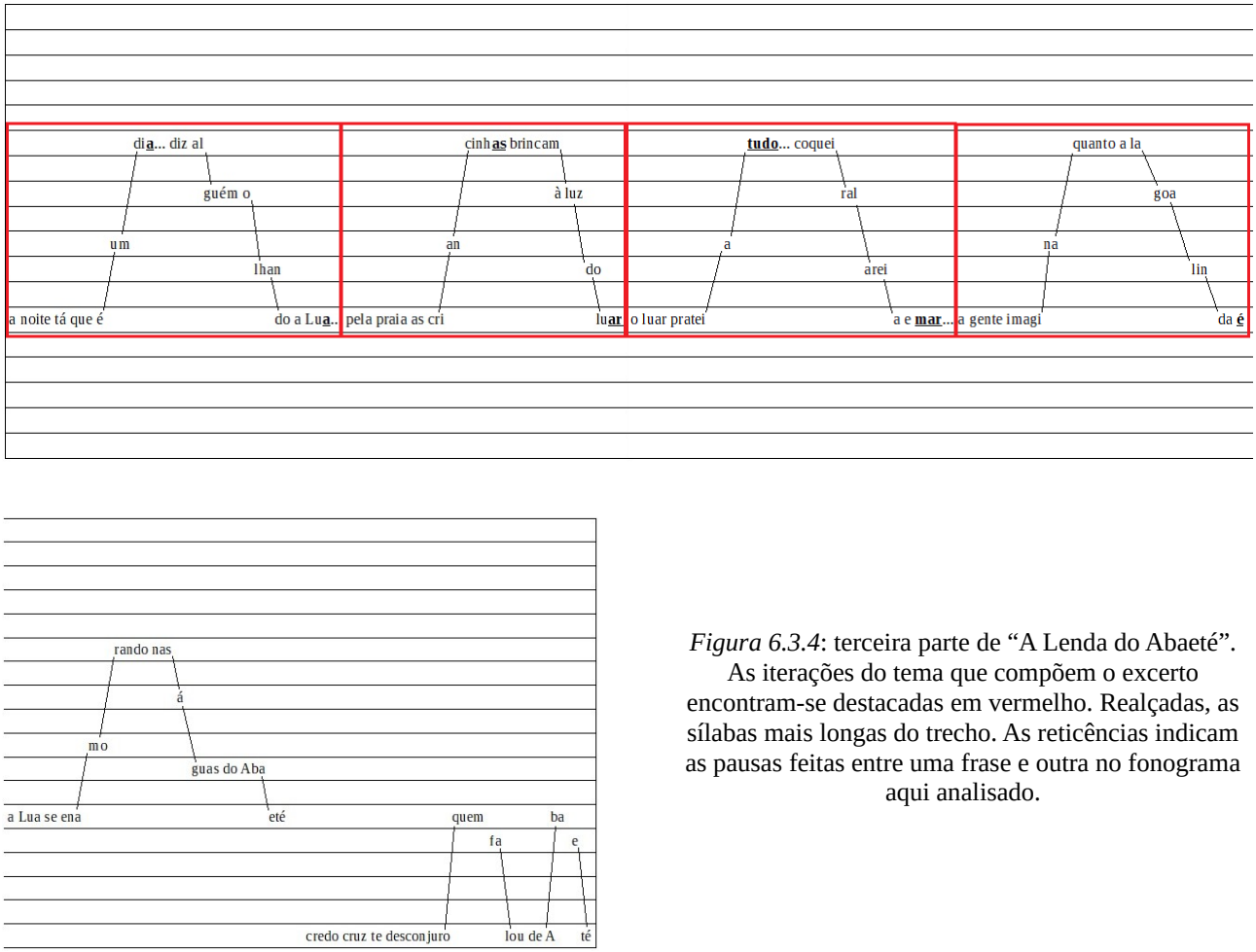


Figura 6.3.4: terceira parte de "A Lenda do Abaeté". As iterações do tema que compõem o excerto encontram-se destacadas em vermelho. Realçadas, as sílabas mais longas do trecho. As reticências indicam as pausas feitas entre uma frase e outra no fonograma aqui analisado.

Trata-se, conforme mostrado na Figura 6.3.4, de um desenho melódico de tessitura relativamente grande para um motivo tão concentrado (oito semitons entre uma extremidade e outra). A sinuosidade melódica desencadeada pelo tema pode, sem dúvida, ser associada à instabilidade da fala, mas, tanto a larga tessitura da frase melódica quanto a insistência num mesmo desenho, parecem dizer que não é só disso que trata a melodia da terceira parte.

Notemos que as alturas extremas são justamente as mais salientadas do tema, configurando, ambas, seus pontos de permanência, isto é, as alturas em que a melodia cessa seu movimento numa direção antes de retomá-lo na direção oposta (*Cf.* Figura 6.3.4). As duas alturas extremas se sobressaem, portanto, não só por serem os limites desse vaivém de tessitura considerável, mas também por sua duração, mais longa que a das alturas intermediárias. Além de articularem um

número maior de sílabas, possuem as mais longas do excerto (*Cf.* Figura 6.3.4, com as sílabas de maior duração realçadas), sem contar que é nelas que todas as frases melódico-verbais se iniciam ou terminam, fato sempre reforçado por pausas entre uma frase e outra (*Cf.* Figura 6.3.4, com as pausas simbolizadas por reticências).

Focando-se nas intermediárias, vê-se que a primeira curva do tema, em direção ascendente, por conter apenas uma altura ligando as duas extremidades, realiza saltos, ou seja, *acelera* a passagem entre uma extremidade e outra. A descendência, ao contrário, além de possuir duas alturas intermediárias, o que praticamente configura um percurso de graus imediatos entre a altura mais aguda e a altura mais grave, é entoada de modo ligeiramente mais lento, de modo a acentuar o caráter gradual da descendência.

Diante disso, parece-nos que o padrão melódico da terceira parte (um ir e vir entre duas alturas, com uma curva ascendente acelerada por saltos e uma curva descendente que perfaz uma volta gradual à altura mais grave) configura uma manifestação concentrada do modo como a alternância, entre o perigo e a tentação, opera ao longo do discurso. Primeiramente, opõem-se dois "pontos", ou seja, duas alturas, no caso do tema da terceira parte, ou duas isotopias, no caso da totalidade do devir discursivo da canção. Em seguida, instaura-se um jogo de alternâncias entre os dois termos, sendo que tais alternâncias nunca se dão com a mesma velocidade nos dois sentidos.

Convém explicar o que estamos considerando, aqui, como diferenças de andamento suscitadas pelo perigo e pela tentação. De um lado, os "alertas de perigo" sempre sobrevêm no discurso, instaurando saltos cognitivos e espaçotemporais, seja no âmbito da enunciação (pela negação dos processos temáticos e a subsequente inauguração de uma nova seção melódica que os atenua ou minimiza), seja no âmbito discursivo (pela pancada no "filhinho" e pela abrupta interrupção dos devaneios de alguém que mentaliza a beleza da lagoa). No sentido contrário, vimos que a tentação se restabelece sempre de maneira gradual, tanto melodicamente (como na segunda parte, que se inicia num verdadeiro arroubo passional, com um grande salto intervalar, para, em seguida, instaurar uma gradação motívica e, por fim, desatar-se numa tematização altamente concentrada), quanto no conteúdo verbal (a maior manifestação dessa característica está na terceira parte, em que, num primeiro momento, alguém apenas contempla a beleza geral da noite e da praia, para, pouco a pouco, ir manifestando uma conjunção à distância com a Lagoa do Abaeté).

É sempre bom lembrar que, em se tratando de linguagens estéticas, partimos do princípio de que os elementos reconhecíveis no plano da expressão tendem a se relacionar estreitamente com elementos do plano do conteúdo, o que equivale a dizer que qualquer escolha enunciativa relacionada ao plano da expressão não deveria ser encarada, a princípio, como fortuita. Sendo assim, ainda que dificilmente um ouvinte conceba, no momento da escuta, a configuração motívica

que acabamos de descrever, consideramos relevante a analogia existente entre o tema melódico que compõe a terceira parte e a temática contida no plano do conteúdo da canção, que, como vimos, trata da relação dialética entre cautela e risco, sagrado e profano; vida e morte, enfim, traduzidas figuralmente pelas isotopias do perigo e da tentação. No mais, o próprio conteúdo verbal da terceira parte parece reforçar a ideia de oposição entre as duas alturas extremas: na primeira execução do tema, a altura mais grave é associada ao termo *noite*, enquanto, no ponto mais agudo, entoa-se o *dia* (*Cf*. Figura 6.3.4). Vale dizer, ainda, que, considerando-se as mortes de pescadores como os acontecimentos disfóricos por excelência no universo de discurso de *Canções Praieiras*, a noite pode ser entendida como o período em que o antissujeito mais manifesta o seu poder, contrário aos programas narrativos dos sujeitos praieiros. Há, com efeito, no universo praieiro, certa associação entre a noite e a (possibilidade de) morte. Assim, exceto pela terceira parte de "A Lenda do Abaeté", os únicos momentos em que o período noturno é explicitado em discurso são: 1) quando se descreve a rotina e a morte de Pedro, em "O Mar" ("Pedro saiu no seu barco seis horas da tarde / não veio na hora do sol raiar") e 2) no lamento da mulher praieira em "É Doce Morrer no Mar" ("a noite que ele não veio foi / foi de tristeza pra mim" e "saveiro partiu de noite, foi / madrugada não voltou").

De um ponto de vista tensivo, pode-se dizer que a dialética da *atração vs interdição* é apresentada, em "A Lenda do Abaeté", também em suas transformações aspectuais nos percursos desencadeados pelo perigo e pela tentação. Se partirmos do percurso da atração originada pela tentação, vemos que esta última cresce gradualmente, "sorrateira", ocupando lentamente o tempo e o espaço do sujeito praieiro, quase sem que este a perceba (o que é evidenciado sobretudo no conteúdo verbal da terceira parte). Assim, a tentação possui, num primeiro momento, uma fraca presença, e só vai sendo percebida, digamos, de modo "consciente", na medida em que ganha tonicidade. Ao se realizar perante o sujeito, a tentação já possui tonicidade relevante (manifestada, por exemplo, nos trechos de recrudescimento temático e grande insistência motívica). A reação se dá, nesse momento, num sentido compensatório: a percepção da tentação evoca o valor do perigo e, com ele, a interdição, tônica e acelerada, geradora do salto cognitivo que faz o sujeito passar a buscar a disjunção.

Dizemos que há um *salto cognitivo* porque o /fazer disjungir-se/ do sujeito não parece ser motivado por um /saber/, uma vez que o discurso omite qualquer justificativa racional para a interdição à lagoa. Assim, entendemos que, ao não pressupor um /saber/, essa interdição é modalizada sobretudo pelo /crer/ e pelo /dever/ (conforme já dissemos mais acima) de aspectualização terminativa que, ademais, salvo engano, define todo e qualquer tipo de interdição. Já vimos, também, que a coocorrência do /crer/, do /dever/ e do /não saber/ cria certo caráter "dogmático" à interdição – a forte isotopia religiosa presente em "A Lenda do Abaeté" nos faz

escolher esse termo –, o que parece pressupor, ainda, um forte /poder/ do antissujeito sobre os sujeitos praieiros. Afinal, se a lagoa, figura que manifesta o antissujeito, não possuísse grandes possibilidades de ação contra o sujeito, por que seria necessário proibi-la de forma tão enfática? Aliás, a esta altura já está claro que a principal característica tensiva dessa interdição é a sua alta tonicidade.

É curioso notar que a ausência de /saber/ é reproduzida na instância textual da canção, cujo título pode dar a entender que ela contaria uma "história" que explicasse o valor da lagoa ou, ainda, a "lenda" que origina os perigos da lagoa – o que não ocorre, de forma alguma, no discurso. No que depender da canção, o enunciatário jamais saberá qual é, de fato, o perigo que ronda esse objeto[38]. Há, evidentemente, um /saber/ doado pelo enunciador por meio do discurso, mas trata-se de um saber de outra ordem: no lugar de se explicar o *porquê* das restrições atribuídas à Lagoa do Abaeté, descreve-se *como* ela atua no cotidiano da comunidade praieira. De qualquer forma, a omissão do porquê relativo à sedução e aos perigos da lagoa parece instaurar uma aura de *mistério* que paira, não somente na comunidade instaurada no discurso, como também na relação textual enunciador-enunciatário. Como se "A Lenda do Abaeté" reproduzisse, em si mesma, os mistérios que habitam a escuridão da lagoa.

6.3.4 No disco: o caminho que não dá no mar

A escuridão da lagoa não seria tão impactante se não fosse ressaltada pela brancura da areia que a rodeia. Não é difícil entender que, na oposição formada pelas isotopias de "A Lenda do Abaeté", os termos opostos nutrem-se entre si e instauram, por si próprios, a circulação entre um e outro. Assim, a atração por um objeto que instaura perigo (tentação) acaba por alimentar o próprio perigo, afinal, o objeto se torna ainda mais *perigoso* na medida em que exerce um fascínio, um "magnetismo" que impele o sujeito em direção a esse objeto. Por outro lado, a interdição, visando a ordem, *expõe* o objeto, – já que, para proibi-lo, é preciso referenciá-lo –, suscitando, talvez inevitavelmente, algum nível de atração. Recorrendo a uma exemplificação didática, a atração átona nesse caso poderia ser figurativizada por um inocente questionamento do tipo "por que é proibido?", enquanto a aspectualização tônica dessa mesma atração acarretaria a busca obsessiva pelo objeto (isto é, visando à conjunção espacial), numa subversão da ordem comunitária que se justificaria pela satisfação individual.

38 Sabe-se que a lagoa que serviu de inspiração para Caymmi, localizada no bairro de Itapuã, em Salvador, Bahia, é conhecida por ser "mal-assombrada" e por um suposto alto índice de afogamentos nela ocorridos. O próprio nome, com origem no tupi *abaîté*, significa "terror" ou "horror" (NAVARRO, 2013, p. 541). A canção, no entanto, não faz menção a nenhum desses fatos.

Na canção, a variação aspectual da atração é manifestada, como vimos, sobretudo pela alternância entre gestos passionais átonos e gestos tematizantes altamente concentrados. Assim, no que depender da melodia, o discurso parece sempre tender à realização da conjunção; no entanto, a lagoa é temida pela comunidade praieira, ou seja, figurativiza um objeto-valor disforizado. É a própria conjunção com os valores comunitários, então, que vem evitar a realização da conjunção com a lagoa. Vale notar que, na única vez em que a tentação é manifestada explicitamente pelo conteúdo verbal do discurso, o sujeito "tentado" é interrompido por outro sujeito, que descontinua a conjunção à distância daquele, num gesto brusco de repressão figurativizado pela interjeição "credo cruz te desconjuro" e pela descontinuidade melódica a ela associada (*Cf.* Figura 6.3.4). Diante disso, parece razoável dizer que a conjunção com a Lagoa do Abaeté, ao mesmo tempo em que é indesejada num âmbito axiológico – "pela comunidade", digamos –, é realizada no sujeito, isto é, no indivíduo.

A figura da lagoa flerta, dessa forma, com a ideia de *tabu*. Se, por um lado, não é necessário que se justifique racionalmente o motivo da interdição à lagoa, por outro, fica evidente que o desejo de conjunção, por parte do sujeito, ameaça uma ordem preestabelecida. Todavia, isto não significa que o sujeito pretenda, necessariamente, desafiar a axiologia praieira. Mais uma vez, o /querer/ subjetivo não parece impactar o devir da comunidade – vimos que, na terceira parte, é como se o objeto fosse estabelecendo conjunção à distância num sujeito "desprotegido", suscetível ao antissujeito lagoa; do ponto de vista do "alguém" que olha a Lua, o ator oculto que o interrompe ("credo cruz…") responderia, dessa forma, à instância do destinador. Ainda corroborando a noção de que o /poder fazer/ da lagoa não supõe um /querer fazer/ do sujeito sobre o qual ela age, nota-se que os impulsos somáticos da tematização altamente concentrada (nos momentos de reiteração temática mais obsessiva), ligados à notável suscetibilidade do sujeito diante do /poder/ do objeto – poder, este, exercido a despeito do valor disfórico da lagoa –, podem acarretar, salvo engano, o efeito de sentido de *transe*, ou, ainda, de "hipnose". Noutros termos, a lagoa parece manifestar o seu poder numa espécie de "canto de sereia", minimizando, ao menos momentaneamente, a força da interdição modalizada pelo /dever/, e manipulando o sujeito rumo à conjunção com o objeto disforizado. O movimento do sujeito, dessa forma, parece sempre motivado por uma força que lhe é exterior, seja na interdição, seja na submissão aos encantos da lagoa.

Considerando-se o todo da canção como *parte do álbum*, é evidente que a lagoa opõe-se ao mar; este, sim, comparável a um totem, pois euforizado incondicionalmente, tanto em ordem implicativa quanto sob lógica concessiva – adorado *porque* provê e *apesar de* privar.

Uma vez que, para opor termos uns aos outros, é necessário que haja, entre tais termos, ao menos um traço comum, podemos pensar a contrariedade entre mar e lagoa a partir de pontos em

que ambos se assemelham. Assim, em nível figurativo, por exemplo, é o elemento constituinte *água* que torna viável opor o mar à lagoa. Outra característica partilhada pelas duas figuras é o poder de atração manifestado sobretudo pela constatação, visual, da *beleza* presente em ambas – basta lembrarmos da parte A de "O Mar" ("O mar quando quebra na praia *é bonito*") e da terceira parte de "A Lenda do Abaeté" ("a gente imagina o quanto a lagoa *linda é*"). A diferença entre um caso e outro, no entanto, é evidente: em "O Mar" a atração é reafirmada mesmo em momentos pouco prováveis (logo após a narração do triste fim de Rosinha), enquanto, na penúltima faixa do disco, a atração é indesejada apesar de poderosa.

Em nível actancial, ambas as figuras carregam traços do antissujeito, mas, se, ao que tudo indica, a lagoa manifesta valores vinculados exclusivamente a esse actante, o mar, por outro lado, compensa a sua faceta desagregadora pelo que nele há do destinador. Talvez isto explique o contraste existente entre, de um lado, a *ação* do sujeito diante da atração exercida pela lagoa (no sentido contrário ao objeto), e, de outro, a sua *inação* diante das descontinuidades proporcionadas pelo mar – cujas mais emblemáticas manifestações talvez estejam na *resignação* da mulher praieira em "É Doce Morrer no Mar" e na descrição do estado de Rosinha após a morte de Pedro: "pobre Rosinha de Chica […] agora […] vive […] olhando pras ondas, andando, rondando, dizendo baixinho 'morreu, morreu'", em "O Mar". Tudo ocorre como se os atores praieiros, dependendo do mar para sobreviver, acabassem se submetendo aos seus caprichos, de modo a não "contrariá-lo" ou, ainda, buscando sempre a conjunção com esse objeto e seus valores positivos. Noutros termos, o mar, em si, é sempre euforizado, mesmo que desencadeie eventuais acontecimentos disfóricos – nenhuma frase traduz melhor esse fato do que "É Doce Morrer no Mar". A Lagoa do Abaeté, por sua vez, ao opor-se ao mar, estabelecendo, em relação a ele, contrastes os mais variados, atrai a valoração negativa para si.

Assim, ao que tudo indica, a oposição mar/lagoa figurativiza, de modo sintético, a axiologia praieira, já que distribui o sistema de valores comunitários entre essas duas figuras. No disco, a lagoa faz ressaltar o destinador na figura do mar; da mesma forma como, no sentido contrário, a euforização de um mar potencialmente desagregador pode dar a entender que a lagoa, por ser disforizada, constitui uma espécie de "mal maior" – lembremos que o pescador prefere ver seu filho tomando jangada do que se aproximando da lagoa, deixando claro que é melhor se sujeitar aos riscos do mar do que ao perigo das águas escuras do Abaeté. Noutros termos, o mar institui a ordem que a lagoa tenta subverter ao atrair os atores praieiros para um rumo diverso. A interdição à lagoa visa a fazer com que, digamos, "todo caminho dê no mar", garantindo que os únicos valores realizados sejam aqueles que, na axiologia praieira, são euforizados.

Talvez não seja um exagero dizer que o perigo da lagoa seja exatamente esse: o distúrbio da ordem numa comunidade totalmente regulada pelas ondas do mar em seu eterno "levar-e-trazer". No disco, o fato de o mar ser uma figura fundamental em todas as faixas anteriores e, nessa, ser apenas vagamente citado, evidencia o caráter insólito da Lagoa do Abaeté; o contexto recrudesce, portanto, a distinção da lagoa em relação aos valores que regem a comunidade praieira. Não à toa, no refrão de "A Lenda do Abaeté", a reiteração mais concentrada dos temas não incide sobre a imagem da lagoa escura, mas, sim, sobre aquilo que faz recrudescer a apreensão dessa escuridão: a areia branca.

6.4 "Saudade de Itapoan[39] (Coqueiro de Itapoan)"

É comum que se divida a obra de Caymmi em três grandes vertentes: os sambas "sacudidos", os sambas-canção e as canções praieiras (BOSCO, 2006, p. 16-17). Não obstante, ao que tudo indica, é sobretudo graças à sua série praieira que o compositor da Bahia consagrou-se, para além de seu sucesso comercial, como um dos cancionistas mais profundos de seu tempo – e, para muitos, um dos grandes cancionistas de todos os tempos. A legitimação desse repertório, em relativo detrimento do restante da obra de Caymmi, também é fruto, evidentemente, de uma série de fatores históricos e ideológicos. Como bem lembra João Máximo (2018), a deliberada negação da "fossa" pelos bossa-novistas os fez focar majoritariamente, embora não exclusivamente, num Caymmi isento de qualquer melancolia, autor de "Samba da minha terra", "Morena Rosa", "Requebre que eu dou um doce" e "Acontece que eu sou baiano" – mesmo que os sambas-canção de Caymmi costumassem ser menos "afetados", menos dramáticos, do que a maior parte do cancioneiro constituinte desse gênero que reinou na indústria musical brasileira entre as décadas de 1940 e 1950 (*Cf* análise de "Marina" em TATIT, 2012, p. 117-126). Quanto às praieiras, faria sentido pensar que, se a Bossa Nova se ocupou pouco delas, foi menos pela tentativa de negá-las que por motivos de ordem mais pragmática: trata-se do repertório menos "sambístico" de Caymmi. O desprendimento em relação a coerções rítmicas de gênero, característica marcante das canções praieiras, é compatível com a famosa declaração do folclorista Câmara Cascudo, segundo a qual o

39 Optamos, ao longo de todo o texto, pela grafia *Itapoan*, apesar do nome do distrito soteropolitano ser, de fato, *Itapuã*. Esta escolha se dá por dois motivos. Primeiramente, porque de fato é essa a grafia que consta em nossa fonte (*Cf*. anexo 2.3), o álbum *Canções Praieiras*; mas, além disso, pensamos que essa transcrição, distinta da grafia oficial do distrito, pode enfatizar o fato de que se trata de lugares diferentes: de um lado, o bairro *Itapuã*, existente em nosso universo de discurso e, de outro, *Itapoan*, o espaço mítico inventado por Caymmi, suspenso na História e ocupado apenas por sua comunidade praieira.

compositor baiano teria inventado, com suas canções praieiras, um novo gênero de música popular (CASCUDO *apud* CAYMMI, 2001; p. 156).

No entanto, se considerarmos a totalidade da obra de Caymmi, a peça que analisaremos a seguir se destaca por estabelecer certa interseção entre as canções praieiras e os sambas-canção. Com efeito, "Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)", indubitavelmente praieira, é interpretada com um violão cuja levada perfaz um samba lento, de síncopes difusas, que muito deve ao universo do samba-canção. A letra traduz uma situação de simultânea conjunção com a saudade indesejada e disjunção com o objeto desejado e é acompanhada por uma melodia sinuosa que, composta por relevantes saltos intervalares e pela marcante impostação vocal de Caymmi, também traz elementos do gênero renegado pela Bossa Nova. Em seu conteúdo verbal, o elemento que realmente faz destoar "Saudade de Itapoan" do imaginário do samba-canção é a figurativização do objeto de desejo, que, diferentemente do que costuma ocorrer em canções interpretadas por Dolores Duran e outros grandes intérpretes do gênero, não se refere a uma pessoa amada, mas a uma localização geográfica específica, cujos valores são enaltecidos pelo sujeito do discurso.

Coqueiro de Itapoan
coqueiro
areia de Itapoan
areia
morena de Itapoan
morena
saudade de Itapoan
me deixa

} *REFRÃO*

Oh, vento que faz cantigas nas folhas
no alto do coqueiral
oh, vento que ondula as águas
eu nunca tive saudade igual
me traga boas notícias daquela terra toda manhã
e jogue uma flor no colo de uma morena em Itapoan

} *SEGUNDA PARTE*

REFRÃO
me deixa
me deixa

6.4.1 Refrão: presentificação e distância

Os versos iniciais de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”, se despidos de entoação (da forma como estão acima representados, por exemplo), poderiam causar certo efeito de surpresa. Num primeiro momento, pareceriam estabelecer um campo de presença *aqui agora*, enumerando todos os termos que compõem a identidade do objeto Itapoan – coqueiro, areia, morena – e, mais que isso, exaltando a presença de cada um desses termos ao isolar as palavras que os fazem existir, deixando-as fluir sem subordinação – “ideogramicamente”, como bem observa Wisnik (NESTROVSKY & WISNIK, 2016, 3’30’’ aprox.). A falta de marcas temporais e de qualquer detalhamento aspectual poderia dar a impressão de que não há distanciamento entre, de um lado, o coqueiro, a areia e a morena e, de outro, o narrador. Assim, apenas os versos “saudade de Itapoan / me deixa” manifestariam explicitamente os sentidos da *falta* e do distanciamento espacial, que poderiam, então, soar inesperados, causando o efeito de sentido a que nos referimos no início do parágrafo. De fato, são apenas os últimos versos do refrão que estabelecem a debreagem enunciativa, associando diretamente o sentimento *saudade* a um *eu* e construindo um simulacro de comunicação entre este e aquela – o *eu* enunciativo, quando ordena ao *tu* que se distancie (“me deixa”), dirige-se à própria saudade.

Diante das informações cancionais, no entanto, o cenário parece ser outro. A melodia do refrão (*Cf.* Figura 6.4.1), 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, desde a primeira frase não deixa dúvidas quanto à ocorrência da distância, ou da disjunção, em algum nível, no discurso.

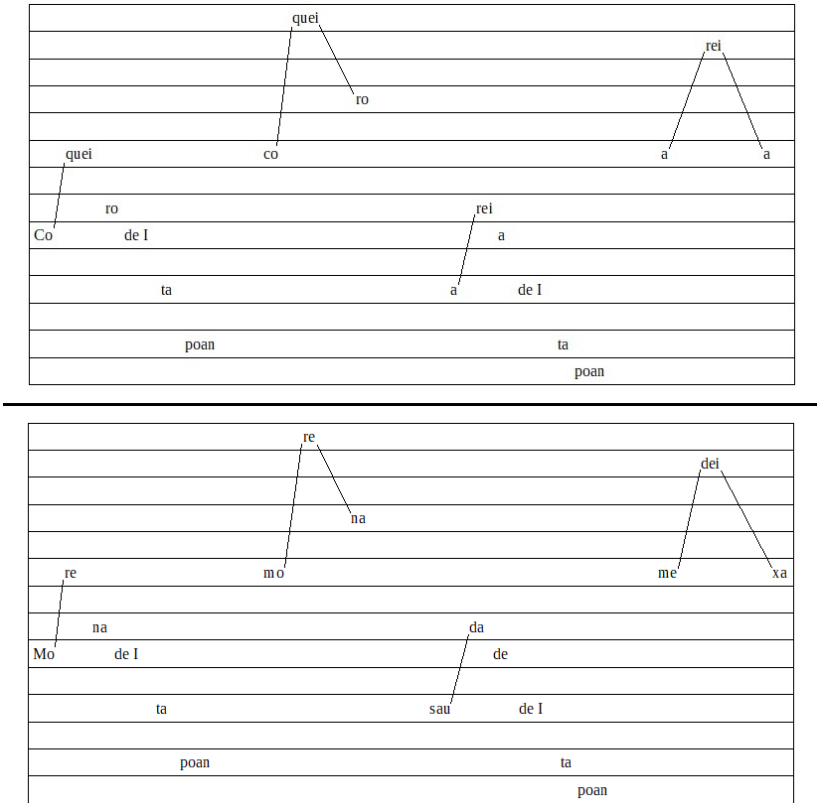


Figura 6.4.1: representação gráfica da curva melódica do refrão de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”.

Mas ainda é possível, evidentemente, descrever com maior riqueza de detalhes a configuração dos procedimentos melódicos desse trecho. Do ponto de vista da entoação, podemos depreender duas articulações que, na execução do refrão, alternam-se entre si. Para facilitar a nossa argumentação, elas serão aqui chamadas, conforme a ilustração abaixo (Figura 6.4.2), de *curvas de presentificação* (em cor azul) e *curvas de distanciamento* (em cor vermelha) – as motivações dessa nomenclatura serão detalhadas mais adiante.

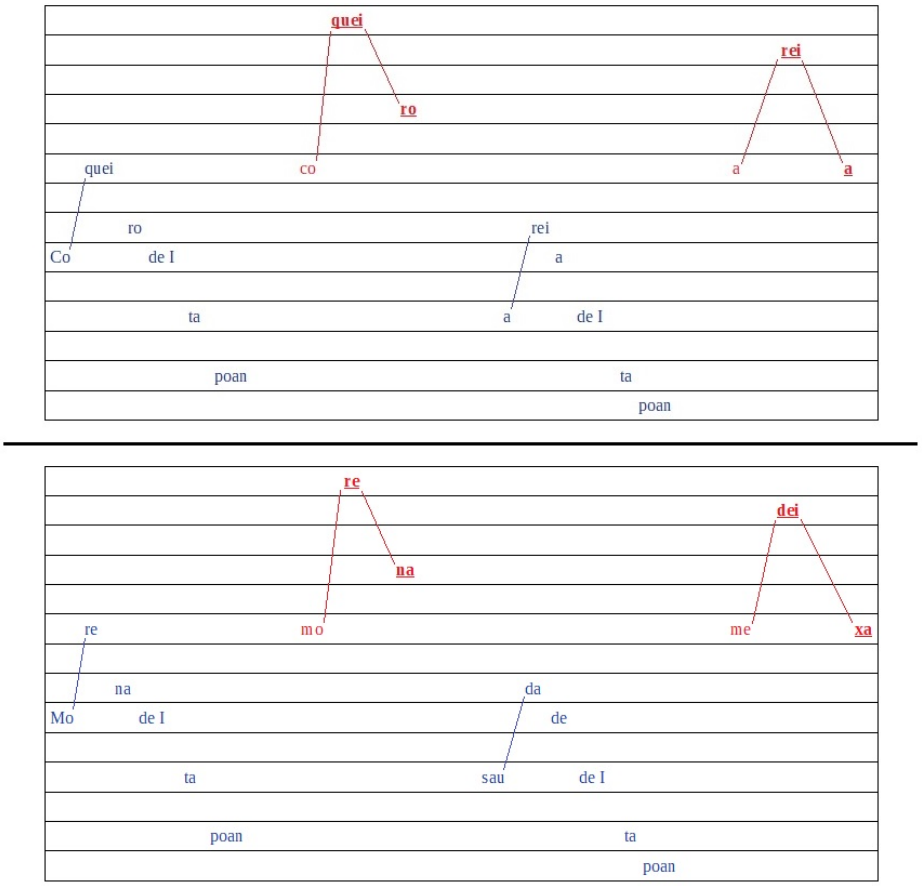


Figura 6.4.2: curvas de presentificação (em azul) e curvas de distanciamento (em vermelho).

Ambos os grupos entoativos se opõem entre si em, pelo menos, três características fundamentais:

1) Encontram-se em registros de voz distintos: as curvas de presentificação, em médio-grave e, as de distanciamento, em médio-agudo.

2) No que diz respeito às durações vocálicas, ainda que o andamento lento já as privilegie naturalmente, é evidente a diferença entre as durações das curvas de presentificação, relativamente curtas, e as longas durações silábicas das curvas de distanciamento (*Cf*. Figura 6.4.2, em que as alturas de maior duração encontram-se realçadas e sublinhadas).

3) As curvas de presentificação descrevem *asseverações* muito marcadas: terminam numa altura mais grave do que a altura em que se iniciam e, nos versos “coqueiro de Itapoan” e “morena de Itapoan”, soam especialmente conclusivas, pois finalizam-se na tônica da tonalidade. As curvas de distanciamento, por sua vez, na união das informações dadas pela curva melódica e pela interpretação – valorização da altura mais aguda, que dura muito mais que as outras; além da articulação acentuada das frases, que apresentam uma dinâmica consideravelmente mais forte do que as frases de presentificação – configuram um efeito entoativo que remete a uma *exclamação*.

Em suma, no conjunto formado pelos dois tipos de curva melódica, a primeira frase, por

estar num registro de fala mais “ameno” (médio-grave, com durações vocálicas relativamente curtas) e ser mais asseverativa, não aparenta manifestar grande tonicidade afetiva – não expressa “paixões exaltadas”, digamos – e apresenta uma passionalização de aspecto átono (articula-se em andamento lento e possui apenas um salto intervalar de 4 semitons, não muito pronunciado, sendo composta majoritariamente por graus conjuntos); a segunda frase, entretanto, por sua configuração “exclamativa”, parece associar uma afetividade tônica às palavras entoadas, ao mesmo tempo em que recrudesce a passionalização, articulando longas durações em registro vocal mais agudo. Por isso dizemos que, enquanto uma frase tenta *presentificar* o objeto espacialmente ausente, referenciando-o numa curva em que os valores conjuntivos ainda são relevantes, a frase seguinte vem recrudescer os valores disjuntivos e instaurar o sentido de *distanciamento* em relação ao objeto, ou seja, de *ausência* (disjunção espacial) dos elementos que formam o objeto Itapoan. É dessa forma que as oposições que acabamos de descrever, quando associadas ao conteúdo da letra, evidenciam a coexistência, no refrão, da *conjunção com o valor* e da *disjunção com o objeto*. Essa conjuntura juntiva e fórica, por sua vez, ao indicar que o objeto é almejado, ainda que disjunto, remete à *falta* – esse fruto das ações do antissujeito, figurativizado, como vimos, pela própria saudade, com quem o narrador se comunica.

A alternância entre apenas dois tipos de curva melódica, facilmente identificáveis e de curta duração, por sua vez, põe em jogo a tematização melódica, secundária, porém evidente: do ponto de vista musical, as duas curvas formam, juntas, um consistente motivo melódico, motivo, este, que se reitera algumas vezes, inalteradamente, ao longo de todo o refrão, reforçando, salvo engano, a ideia de conjunção que descrevemos acima, isto é, a conjunção com o objeto Itapoan em sua condição de valor.

Ainda sobre essa recorrência motívica no refrão, vale notar que se trata de um encadeamento melódico de caráter relativamente irresoluto. Os trechos que finalizam cada ciclo melódico do refrão – correspondentes aos versos “areia” e “me deixa” – perfazem a sequência *Lá-Dó sustenido-Lá* – 5º, 7º e 5º graus da escala maior correspondente à tonalidade da canção, Ré maior –, deixando a noção de conclusão ser dada sobretudo pelo acompanhamento harmônico[40]. O refrão possui, dessa forma, um potencial *cíclico*. Assim, *grosso modo*, não seria estranho se, ao fim do refrão, os desdobramentos da canção fossem protelados e a canção retornasse ao seu início, já que o próprio refrão se apresenta como a dupla execução de um mesmo percurso melódico. Dizendo de outro modo, a melodia que acompanha os versos “Coqueiro de Itapoan / coqueiro / areia de Itapoan /

40 Exceto pelo final do fonograma, em que o verso “me deixa” é reiterado, formando uma pequena *coda*, sobre a qual discorreremos mais adiante.

areia” é reproduzida *ipsis litteris* nos versos seguintes, “morena de Itapoan / morena / saudade de Itapoan / me deixa” (*Cf.* figuras 6.4.1 e 6.4.2).

No entanto, o refrão não é retomado. Após uma só execução de sua primeira parte, a canção se encaminha diretamente para a sua segunda parte, o que parece coerente, se levarmos em consideração o conteúdo verbal dos últimos versos do refrão (“saudade de Itapoan / me deixa”). Vimos que essa frase possui uma clara distinção em relação às anteriores. Nela, exatamente ao contrário das que a antecedem, aquilo que está presente (o sentimento de falta figurativizado pela *saudade de Itapuã*) é indesejado, enquanto a distância é almejada (“me deixa”). Essa informação semântica atenuaria, no refrão, a sua tendência cíclica, já que rompe com o efeito de total passividade do sujeito, que predominava até então. A conjugação imperativa, pronunciada de modo acentuado, “exclamativo”, marca a primeira reação “ativa” do sujeito narrador em relação a seu estado passional. De fato, é a primeira ocorrência de um verbo na canção. É aberta, então, uma nova possibilidade narrativa que logo é aproveitada, pois a canção se encaminha para a sua segunda parte.

*6.4.2 Segunda parte e último refrão (*coda*)*

A mesma altura com a qual o padrão melódico do refrão se conclui é aproveitada (*Cf.* Figura 6.4.3) para dar início a uma tentativa de “reparação de danos”, ou seja, de transformação ou, ao menos, de *assimilação*, por parte do sujeito narrador, de seu próprio estado disjuntivo. Para esse novo percurso, apela-se à instância do destinador, figurativizada pela entidade *vento*.

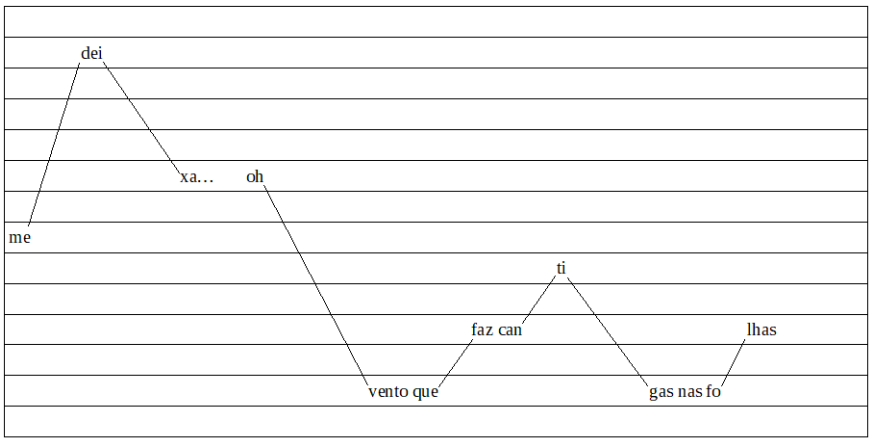


Figura 6.4.3: a segunda parte se inicia a partir da mesma altura em que o refrão se conclui.

O modo como essa figura é evocada no texto remonta ao actante *adjuvante* tal como apresentado no Dicionário de Semiótica, a saber, como um ator que possui um /poder fazer/ – ao que tudo indica,

ausente no sujeito narrador – e que “contribui com seu auxílio para a realização do programa narrativo do sujeito” (GREIMAS & COURTÉS, 2016, p. 23-24).

Talvez para garantir o sucesso de sua persuasão, o sujeito, agora destinador em relação ao destinatário vento, inicia seu apelo enumerando atributos positivos de seu possível adjuvante: o mesmo vento que ali está, no *hic et nunc* discursivo, *pode* atingir o mar e o coqueiral que compõem Itapoan, e, quando o faz, desencadeia fatos eufóricos, dignos de fruição estética (“[…] faz cantigas nas folhas […]”, “[…] ondula as águas”). Em seguida, após reafirmar a alta tonicidade de seu sentimento de falta (“eu nunca tive saudade igual”), o sujeito faz, enfim, o seu pedido, visando atenuar os prejuízos da saudade (antissujeito)[41]. Cumprisse o seu papel de adjuvante, de acordo com as intenções do sujeito destinador, o vento manteria um fluxo de contato entre este último e seu objeto Itapoan, numa interação à distância, *trazendo* boas notícias *de lá* e, no sentido inverso, *levando* um dom *para lá* (“jogue uma flor no colo de uma morena em Itapoan”).

Na segunda parte da canção, a figurativização da fala é importante tanto para ressaltar o simulacro de interlocução quanto para exprimir alguns efeitos de sentido mais específicos. Nas frases correspondentes a “oh, vento, que faz cantigas nas folhas no alto do coqueiral” e “oh, vento que ondula as águas”, aproveita-se o salto inicial, de 7 semitons, para entoar um vocativo – o trecho trata, afinal, de uma evocação –, enquanto a curva ascendente (“no alto do coqueiral”) cria, para além do efeito de raciocínio ainda por se concluir, e a partir da ideia de elevação da fala, um efeito de sentido de intensidade prosódica, de certa ânsia no apelo (*Cf.* Figura 6.4.4). A conclusão asseverativa, protelada para “eu nunca tive saudade igual”, se compatibiliza com a tentativa de persuasão do sujeito, passando a ideia de “certeza”, de que, “de fato”, o corpo do sujeito sente algo numa intensidade que lhe é inédita.

41 No contexto mais amplo do álbum, essa forma de persuasão, por sua semelhança com formatos usuais de preces e orações, parece se compatibilizar com a isotopia religiosa que permeia o todo discursivo. Assim como em algumas das rezas mais conhecidas em nosso universo de discurso, o apelo presente nesse trecho se inicia pelo elenco de atributos positivos do ente evocado (“Ave Maria cheia de graça, o senhor é convosco, bendita sois vós entre as mulheres” etc.) para, somente em seguida, chegar de fato aos pedidos do enunciador (“rogai por nós, os pecadores, agora e na hora de nossa morte”) – vale lembrar que, além das entidades da natureza e de divindades de matriz africana, elementos da religião católica também estão presentes ao longo de *Canções Praieiras*.

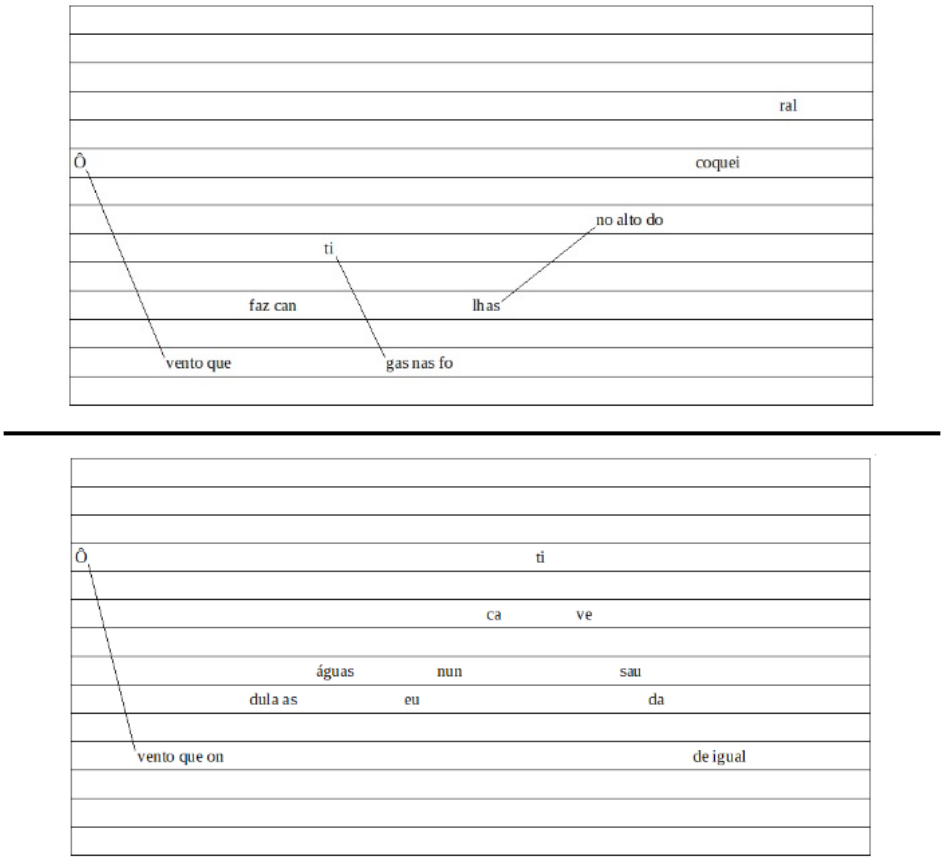


Figura 6.4.4: excerto inicial da segunda parte de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”.

O registro predominante ainda é o passional, embora, em muitos aspectos, a passionalização esteja atenuada, com vogais mais curtas (se comparadas aos alongamentos do refrão) e sem grandes saltos, nem transposições bruscas de registro vocal.

O próximo fazer enunciativo diminui mais ainda o teor passional, restabelecendo alguns gestos temáticos. A melodia instaura, com efeito, um motivo muito bem marcado, mas a modalização pelo /ser/ (e não pelo /fazer/) ainda é garantida pelo andamento lento e, também, pelo salto que finaliza a frase, correspondente às palavras “manhã” e “Itapoan” (*Cf*. Figura 5.8.5).

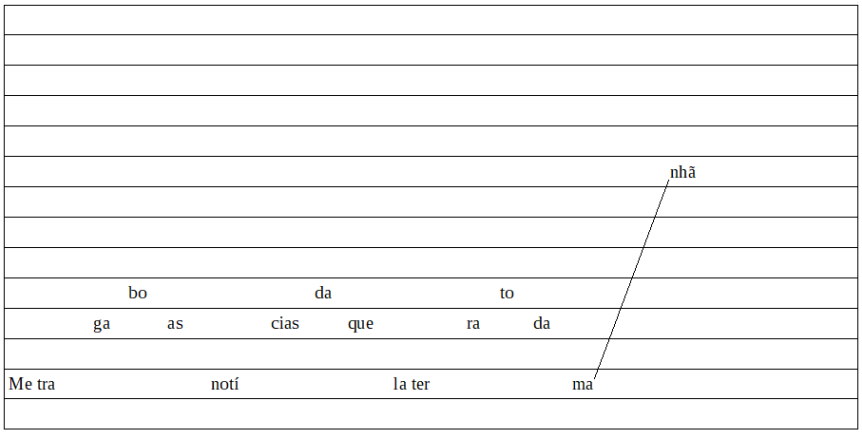


Figura 6.4.5: curva melódica que encerra a segunda parte de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”.

Há, portanto, uma descendência gradual do teor passional: o refrão é o trecho em que a expansão passional está mais evidente; o início da segunda parte (“oh, vento…”) atenua os impulsos passionais; por fim, o último desdobramento (“me traga boas notícias…”) chega a minimizar, nesse contexto, a tendência expansiva. É como se houvesse, ao longo desse discurso, no mínimo, certa mudança de perspectiva, em que é estabelecido um percurso que busca mais *continuidade*, ainda que a dominância dos valores disjuntivos nunca seja posta à prova. Melhor dizendo, talvez se trate de uma mudança de perspectiva temporal: a saudade – essa espécie de “conjunção com o passado” – gradualmente daria lugar à esperança – a possibilidade de conjunção futura.

A ascendência no final da última frase, entretanto, é resolvida com a retomada do refrão (*Cf.* Figura 6.4.6). Assim, no fim da canção os valores disfóricos do refrão – como vimos, a distância em relação ao objeto, de um lado, e a aguda presença da falta, de outro – prevalecem.

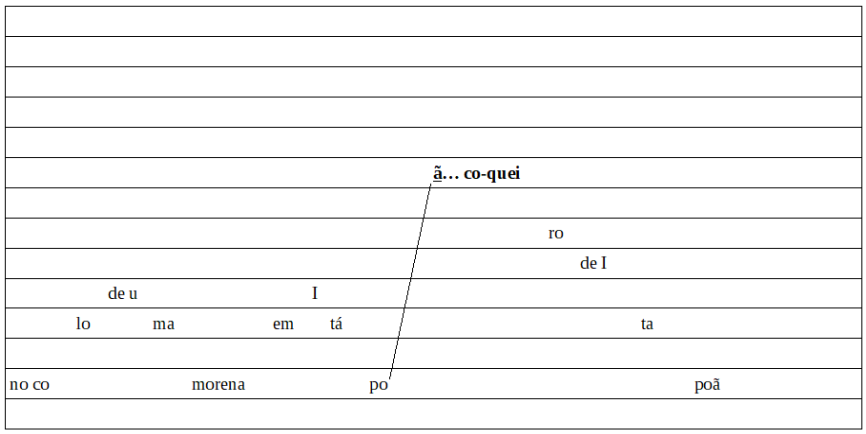


Figura 6.4.6: a segunda parte se conclui “suspensa”, em curva não asseverativa, com a última sílaba na mesma altura em que o refrão se inicia (é retomado). As sílabas mais alongadas do trecho encontram-se realçadas e sublinhadas.

Há ainda, no último refrão, uma nova informação. A pequena *coda* ao fim do fonograma (Figura 6.4.7) quebra o padrão do refrão ao repetir o último verso (“me deixa”) duas vezes. Dessa forma, a *coda* minimiza a potencialidade cíclica do refrão (à qual já nos referimos mais acima), ao mesmo tempo em que se recrudesce o sentido *conclusivo* do trecho, instaurando, na instância da enunciação, uma aspectualidade terminativa – essa costuma ser a principal função de uma *coda* na tradição da música ocidental. Não à toa, o verso que se reitera é aquele que, anteriormente, marcou a transição entre o sujeito apassivado e o sujeito que tenta empreender o seu fazer. É também o excerto verbal que delimita precisamente os valores euforizados e disforizados no discurso, já que, ao evidenciar o objeto de repulsa (a saudade, manifestante da disjunção espacial), contrapõe-no ao objeto de desejo (Itapoan, com todos os atributos que o compõem). Trata-se, dessa forma, do componente mais eloquente de uma frase que pode ser entendida como o núcleo tensivo da canção: *saudade de Itapoan, me deixa*. Além disso, do ponto de vista verbal, essa repetição sugere a inescapabilidade da condição do sujeito, revelando, ainda, a própria “inutilidade” desse imperativo, que não resulta na realização daquilo que é almejado pelo sujeito, isto é, a disjunção com a saudade – se esta última se realizasse, para que repetir a “ordem”?

A forma como a *coda* é entoada recrudesce a tonicidade do apelo imperativo do narrador. Além de elevar melodicamente o verso “me deixa” em sua primeira repetição (*Cf.* Figura 6.4.7), o trecho como um todo é interpretado com maiores alongamentos vocálicos e em dinâmica mais forte, evidenciando ainda mais o seu caráter exclamativo.

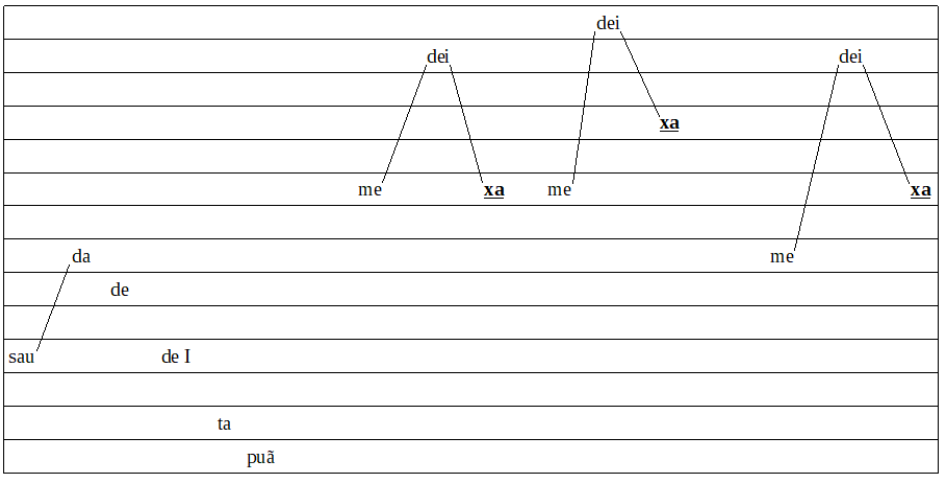


Figura 6.4.7: representação gráfica da *coda* que finaliza o último refrão de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)” no fonograma aqui analisado.

6.4.3 No disco: distanciamento dos valores praieiros

Nas considerações finais sobre “Quem Vem pra Beira do Mar”, indagamos se as aspectualizações incoativa e terminativa adquiridas, respectivamente, pelas faixas primeira e última,

na instância da enunciação do álbum, não influenciariam necessariamente no sentido dessas canções e, assim, no sentido geral do disco. Vimos, ainda, que, se esse raciocínio estiver correto, é possível entender “Quem Vem pra Beira do Mar” como uma espécie de “convite” visando o engajamento do enunciatário na escuta do disco.

Enquanto, na primeira canção, o enunciador do disco instaurou um ator “oculto” (narratário), identificável com o enunciatário ouvinte em sua condição de ator externo à comunidade praieira, “Saudade de Itapoan” apresenta um ator já disjunto 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 disjungir do mar – ou do universo discursivo por ele regulado –, a última faixa do disco se ocupa de retratar a afetividade disfórica de um sujeito espacialmente disjunto do contexto praieiro, conforme predito no início do álbum. Dito de outra forma, o narrador presente na canção que acabamos de analisar “não queria ter voltado” para o local em que se encontra, já tão distante da “beira do mar”.

Mais adiante, descreveremos melhor como esse distanciamento dos valores praieiros se dá ao longo do disco. Por ora, destacamos a possível analogia entre o narrador da última faixa de *Canções Praieiras* e o enunciatário ouvinte do álbum, bem como a ocorrência de uma só estratégia enunciativa que une “Quem Vem pra Beira do Mar” e “Saudade de Itapoan”.

TERCEIRA PARTE

CANÇÕES PRAIEIRAS: O DISCURSO DO DISCO

Antes de entrarmos nos últimos itens de nosso trabalho, vale retomar brevemente as etapas já percorridas.

A intenção de seguir a concepção hjelmsleviana de análise nos levou, num primeiro momento, a tentar traçar uma plausível relação de parte e todo que servisse de ponto de partida para nossa descrição. Assim, partimos da hipótese de que, numa análise que considere o álbum cancional como *classe* (isto é, a totalidade a ser analisada), as faixas, com sua autonomia discursiva que nos possibilita reconhecê-las, cada uma, como uma canção, normalmente podem ser entendidas como os *componentes* hierarquicamente mais próximos da classe – com exceção dos discos em que se instaura uma clara oposição entre grupos de canções, entre duas ou mais faces de disco etc.; nesses casos, as faixas se encontram numa posição hierárquica inferior à divisão dos grupos de canções, sem perder, evidentemente, o estatuto de componentes.

Em seguida, partindo dessa primeira divisão da classe *Canções Praieiras*, analisamos cada um de seus componentes como uma totalidade, ou seja, focando nas relações de interdependência interiores às faixas do álbum. Assim, descrevemos os componentes do álbum – suas canções – de acordo com a relação entre seus conteúdos verbais e seus conteúdos musicais, fazendo uso das categorias de análise da semiótica da canção, conforme propostas por Tatit. Ao longo dessa etapa da análise, na descrição "faixa a faixa", já vimos pontuando alguns sentidos que emergem na solidariedade entre as distintas partes de *Canções Praieiras*. Resta-nos, nos capítulos finais, retornar à *classe*, organizando nossos achados de modo a elaborar uma descrição satisfatória do álbum, tanto de um ponto de vista sintagmático quanto de um ponto de vista paradigmático.

7. HIERARQUIAS INTERNAS

A esta altura já está evidente que as escolhas enunciativas de *Canções Praieiras* resultam num álbum que enfatiza a unidade do *todo* discursivo, ainda que sem deixar de lado a autonomia de suas partes. Tudo ocorre como se, na tensão entre a autonomia das faixas e a unidade do disco, houvesse, no álbum de Caymmi, um equilíbrio: com efeito, ao mesmo tempo em que as faixas componentes compartilham entre si um mesmo arranjo figurativo, garantindo um grau de homogeneidade raramente realizado em álbuns de canções, nenhuma delas deixa de respeitar as expectativas mais convencionais da prática cancional, apresentando peças que alternam refrãos e desdobramentos, sempre emoldurados por pequenas introduções instrumentais e *codas* – resultando inclusive em durações objetivas típicas da canção popular mais convencional, entre 2 minutos e meio ("Saudade de Itapoan") e 3 minutos e meio ("É Doce Morrer no Mar"), aproximadamente.

Se o capítulo anterior puder ser entendido como uma prova da forte autonomia discursiva de cada faixa (ainda que já apontando seus principais elementos comuns), esperamos que as descrições a seguir demonstrem a consistência do universo discursivo construído na totalidade do álbum.

7.1 Atores praieiros

As narrativas contidas em *Canções Praieiras* são constituídas por alguns poucos elementos figurativos. Para além de tudo que garante a ambientação praieira – os coqueiros e coqueirais, as jangadas, as canoas, as redes de pesca, os peixes, a areia e a própria praia –, os verdadeiros destaques nesse âmbito discursivo são os *atores praieiros*, com suas funções narrativas muito bem

demarcadas e rigorosamente respeitadas ao longo de todas as canções. Essas funções possuem uma importância tal para a construção do discurso do disco de Caymmi, que não nos parece possível refletir sobre a totalidade do álbum sem passar por uma descrição desses paradigmas.

Antes de mais nada, propomos uma classificação genérica desses atores para guiar a nossa argumentação. Há, nas canções praieiras, uma clara distinção entre, de um lado, os atores *terrenos* – antropomorfos – e, de outro, os atores *místicos*[42] – entidades da natureza, por vezes antropomorfizadas, mas não necessariamente. Entre estes últimos, destaca-se, evidentemente, o *mar*, por vezes figurativizado pela *sereia do mar* e por *Iemanjá*; mas vale dizer que o grupo dos atores místicos engloba também o *Deus* de "Pescaria (Canoeiro)", o *vento* de "Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)" e a Lagoa do Abaeté.

A categoria dos atores terrenos, por sua vez, contempla todas as manifestações dos estereótipos, criados no discurso, do pescador e da mulher praieira. Consideramos, então, os atores *Pedro*, *canoeiro*, *marinheiro bonito*, *Chico Ferreira* e *Bento* como manifestações da mesma categoria *pescador*; assim como *Rosinha de Chica*, *Chiquinha* e *Iaiá* respondem a todas as características do grupo das *mulheres praieiras* – ambas as categorias actoriais serão devidamente descritas mais à frente.

Essa pequena tipologia pode ser condensada no seguinte esquema:

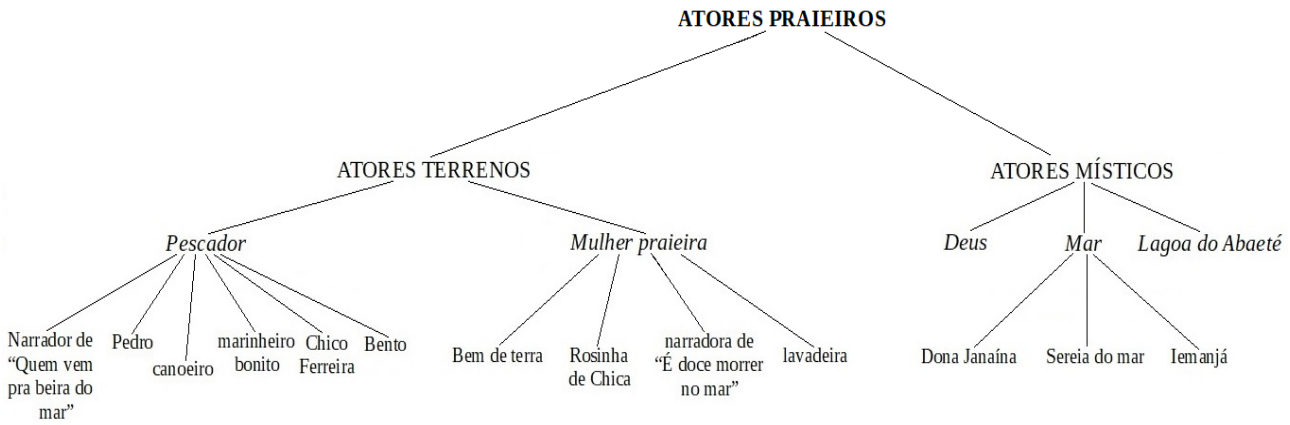


Figura 7.1: esquematização do sistema hierárquico dos atores praieiros

A Figura 7.1 esquematiza a hierarquia actorial presente em *Canções Praieiras*. Podemos ver que, numa leitura vertical, de baixo para cima, percorre-se um trajeto que parte de manifestações específicas e ruma a agrupamentos cada vez mais genéricos de atores. Isto significa que os

42 Preferimos o termo "místico" a "mítico", nesse caso, por duas razões: 1)por considerarmos que o arranjo "mítico" das canções praieiras envolve a totalidade de seus atores, incluindo os terrenos e 2)para enfatizar a isotopia religiosa inerente ao discurso de *Canções Praieiras*.

componentes do nível mais inferior respondem por características comuns que os identificam entre si num nível superior e assim por diante.

Para melhor ilustrar essa hierarquização, vale descrever brevemente um exemplo – as categorizações serão melhor descritas mais à frente. Em contexto de análise, Rosinha de Chica, em suas particularidades manifestadas (estabelecimento da relação juntiva com Pedro; impedimento, pelas ações do mar, de sua realização enquanto sujeito; perda da sanidade mental), figurativiza as características manifestantes da mulher praieira (sempre descrita em relação a um pescador; desprovida de /poder/ diante dos atores místicos; sempre *à espera* ou *lutuosa*). A mulher praieira, por sua vez, possui necessariamente todas as condições básicas dos atores terrenos (o /não poder/ e /não saber/ em relação às ações dos atores místicos, por exemplo), mas se opõe ao pescador em outras características, tais quais sexo, ofício e a possibilidade de conjunção com o mar. Noutros termos, Rosinha de Chica, em relação de dependência com o *bem de terra* (descrito na segunda faixa do disco), com a *narradora* de "É Doce Morrer no Mar" e com a *lavadeira*, ajuda a construir o *ethos* da mulher praieira, enquanto esta última, em relação de dependência com a totalidade das manifestações do pescador, configura uma parte da categoria dos atores terrenos.

É possível, ainda, agrupar os atores levando em consideração a posição hierárquica por eles ocupadas, isto é, distinguindo-os "horizontalmente". O que unifica a linha hierárquica ocupada pelos atores *pescador*, *mulher praieira*, *Deus*, *mar* e *Lagoa do Abaeté* é o fato de ela apresentar cada uma das funções que regulam a comunidade praieira, de modo que podemos nos referir a esse grupo como *atores comunitários*. A linha hierarquicamente inferior aos atores comunitários é formada pelos atores que manifestam tais funções, figurativizadas em diferentes indivíduos. Chamaremos os componentes dessa linha, genericamente, de *atores individuais*. Dessa forma, Pedro é um ator individual que figurativiza o ator comunitário pescador – e ambos os níveis respondem às coerções genéricas da categoria dos atores terrenos.

Esse esquema, mais do que apenas organizar paradigmaticamente os atores praieiros, visa a enfatizar que é possível pressupor, no contexto de *Canções Praieiras* (e apenas nele), que as características gerais de uma categoria se aplicam, sempre, a todos os atores manifestantes dessa categoria ou, no sentido inverso, que todas as manifestações de uma categoria, ao se realizarem em discurso, acabam por evocar, metonimicamente, a totalidade da categoria. Num exemplo prático: seria possível supor que Pedro, apenas pelo fato de ser um pescador, possui uma relação juntiva de alta tonicidade com o mar (numa alternância entre, de um lado, a conjunção altamente euforizada e desejada e, de outro, a disjunção que desperta o sentimento de *falta*), embora isto não seja explicitado em nenhuma passagem de "O Mar".

Nesse sentido, talvez o ponto mais "controverso" seja o das pressuposições envolvendo a personagem, aparentemente inexpressiva, *lavadeira* – mais uma vez, "A Lenda do Abaeté" se mostra como uma forte oposição ao estado de coisas descrito nas outras canções. Admitimos tratar-se de uma leitura nossa, afinal, o discurso traz pouquíssimas informações relativas a esse ator. No entanto, parece-nos perfeitamente possível pensar que a lavadeira pressupõe todas as características de uma mulher praieira, na medida em que não há nada que desminta, efetivamente, esse "fato", que, no mais, não altera em nada o conteúdo de "A Lenda do Abaeté". No entanto, essa categorização cria uma relação de dependência, em análise, que permite a "via contrária", pela qual a lavadeira complexifica a totalidade da categoria, a saber, de maneira a instituir um ofício plausível para uma mulher praieira, permitindo que esta última se oponha ao pescador também nesse quesito.

É também essa lógica que possibilita afirmar que o narrador de "Quem Vem pra Beira do Mar" é, ele próprio, um pescador. Vimos que esse ator individual se apresenta como alguém pertencente ao universo praieiro, o que, em si, já parece querer dizer que se trata da primeira manifestação, no disco, do ator terreno masculino. Além disso, esse narrador inaugura o álbum a exaltar o mar, o que também se mostra compatível com o *ethos* do pescador – seria possível dizer que o narrador quer ficar ali ("…nunca mais quer voltar") porque, ali, já está em conjunção com o seu "bem do mar". Mas, a nosso ver, uma das marcas mais importantes desse ator, talvez a sua maior contribuição para a constituição da categoria *pescador*, é a sutil oposição que ele ajuda a instaurar, em relação às mulheres praieiras, no que diz respeito ao *espaço* que os distintos atores comunitários ocupam. Enquanto as mulheres praieiras ficam *na beira da praia* ("o bem de terra é aquela que fica na beira da praia…"; "Rosinha de Chica […] vive na beira da praia"), esse pescador se apresenta *na beira do mar*. As duas expressões, quase sinônimas, referindo-se ambas à fronteira entre o mar e a praia, são usadas de modo cirúrgico pelo enunciador, enfatizando uma oposição marcante entre o pescador e a mulher praieira, que diz respeito ao fato de esta última jamais entrar em conjunção com o mar (enquanto o pescador, não só entra em conjunção com esse objeto, como pode vir a conjungir-se com ele em definitivo). Essas duas imagens, do pescador na beira do mar e da mulher na beira da praia, figurativizam um fino limite aspectual de separação entre os dois atores praieiros. Figurativiza, na ocupação subjetiva do espaço geográfico, a inconciliabilidade entre o "bem de terra" e o "bem do mar". Parece ser possível, ainda, afirmar que, no contexto do disco, o narrador de "Quem Vem pra Beira do Mar" é a própria contraparte da narradora de "É Doce Morrer no Mar" – enquanto esta se mostra na terra e atribui uma afetividade disfórica à conjunção entre o marinheiro e o mar, aquele se localiza na "beira do mar" e euforiza a sua conjunção com as águas de Dona Janaína.

7.2 (Alguns) pontos de oposição entre os atores místicos e os atores terrenos

As canções praieiras mostram apenas a perspectiva dos atores terrenos e omitem qualquer anseio, intenção ou justificativa que possam existir por trás das ações dos atores místicos. Estes últimos só aparecem no álbum de modo "objetificado", isto é, a partir de um ponto de vista interno ao discurso. Se podemos dizer que são atores, e não apenas meras figuras que reforçam o campo de presença praieiro, é graças à posição central que essas figuras ocupam na narrativa, influenciando diretamente as mudanças de estado nela ocorridas. Nessa perspectiva, o que diferencia o *mar* do *coqueiral* é o fato de o mar poder *agir* no discurso. Desde "Quem Vem pra Beira do Mar", sabe-se que há um /fazer/ próprio do mar, em seu *levar* e *trazer*.

Mais ainda, os fazeres dos atores místicos são os únicos que instauram acontecimentos de ordem narrativa. Enquanto a continuidade, ou não, dos programas narrativos terrenos, é decidida pelo mar, a lagoa aparece como possível fonte de desestabilização dessa ordem. Da mesma forma, uma vez distante dessa realidade, o sujeito terreno tem no vento a sua única esperança de restabelecimento do contato com a plenitude praieira.

Quanto à "falta" de qualquer explicação para as ações dos atores místicos, isto está longe de configurar um "problema". Uma vez que, no álbum, só nos é revelado o ponto de vista dos atores terrenos, interessa menos a compreensão acerca dos fazeres místicos do que a constatação dos impactos por eles causados. Se podemos depreender uma ideia de *onipotência* do ator mar, por exemplo, é porque, diante de seus fazeres, a comunidade praieira só reage por duas vias: seja pela *exaltação*, seja pela *resignação*; uma atestando a presença tônica do objeto mar e, outra, a impotência terrena diante desse ator.

Aliás, é muito evidente a distinção entre atores terrenos e místicos no que se refere à modalização pelo /poder/, afinal, se os atores místicos possuem a capacidade de transformar estados juntivos, é porque são modalizados, em diferentes níveis, por um /poder/ – e, talvez, um /saber/ – ausentes nos terrenos (*Cf.* análises de "Quem Vem pra Beira do Mar", "O Mar" e "É Doce Morrer no Mar").

Estabelecidos alguns termos gerais de nossa categorização, convém reunir os achados relativos às características de cada ator (no mais, já expostos nas análises das canções), para melhor descrever o núcleo actorial central das *Canções Praieiras*: o mar, o pescador e a mulher.

7.3 O mar (e a lagoa)

Vimos que ao menos metade das canções do álbum trazem o mar como elemento central de suas narrativas. É importante notar, ainda, que o disco inicia-se instaurando o protagonismo dessa figura no universo de discurso, numa trinca de canções que, além de exaltar o mar, já explicitam o seu poder e seu caráter contraditório, a um só tempo provedor e privador. Quanto às canções que mal chegam a mencionar essa figura, só o fato de aparecerem no disco *após* a instauração do protagonismo do mar parece fazer com que elas se remetam, de alguma forma, a essa entidade. Assim, podemos questionar se, uma vez executadas "Quem Vem pra Beira do Mar", "O Bem do Mar" e "O Mar", é possível ouvir "Pescaria (Canoeiro)" e "A Jangada Voltou Só" sem apreender, por catálise, que a ação do mar é decisiva, também, nas narrativas dessas canções. Ambas parecem se referir, por exemplo, ao que é dito no trecho que denominamos *parte A* de "O Mar" (*Cf.* análise de "O Mar"), cada uma manifestando uma das cifras opostas que compõem o mar – continuador em "Pescaria" e descontinuador em "A Jangada Voltou Só". Parece certo dizer que, graças à prioridade dada à instauração de sua importância fundamental no universo discursivo, a remitência ao mar seria uma constante no álbum – no mais, vimos também que, *nesse contexto*, a lagoa de "A Lenda do Abaeté" pode ser entendida como uma oposição à entidade reguladora dos devires praieiros (voltaremos a esta questão mais à frente).

Diante disso, o caráter "onipresente e onipotente" do mar ganha uma dimensão especial na série de canções do álbum. Se, nesse contexto, a presença do mar influencia até mesmo as canções que não o mencionam diretamente, seria possível afirmar que, assim como avisam as três primeiras faixas, o mar regula, de fato, a totalidade do universo discursivo de *Canções Praieiras* – ora com maior, ora com menor tonicidade; ora realizado em discurso, ora virtualizado.

Muito já dissemos sobre a ambiguidade actancial do mar. A esta altura, porém, verificadas todas as partes do disco, é possível entender melhor essa fundamental condição marina. Em primeiro lugar, vale notar que nenhuma das faixas de *Canções Praieiras* atribui valores disfóricos ao mar em si. Nesse contexto, quando o mar é referido explicitamente, o valor a ele associado costuma ser *positivo*. No mar se passam as maiores tragédias praieiras e, no entanto, o mar "é bonito" e, nele, a morte é doce. A afetividade disfórica (presente, decerto, em diversas passagens do álbum) está quase sempre ligada a um sentimento de *falta* relativo aos pescadores que, ao morrer, entram em conjunção definitiva com seu "bem do mar" – como pode ser verificado nos casos do narrador de "A Jangada Voltou Só" (que lamenta a falta desencadeada pelas mortes de Chico

Ferreira e Bento) e das mulheres praieiras de “O Mar” (Rosinha de Chica olhando as ondas) e “É Doce Morrer no Mar”[43].

É interessante reparar, ainda, nos investimentos aspectuais e nas estratégias de debreagem utilizadas nos trechos que dizem respeito às facetas conjuntiva e disjuntiva do mar. Frases de aspectualidade durativa e que omitem o *eu* enunciativo – e que, exatamente por causa dessas características, podem soar como aforismos –, costumam ser usadas para exaltar o poder do mar: “quem vem pra beira do mar, nunca mais quer voltar”; “o pescador tem dois amor: um bem de terra, um bem do mar”; “a onda do mar leva, a onda do mar traz”; “o mar, quando quebra na praia, é bonito”; “é doce morrer no mar”…

Por outro lado, a remissão ao mar disjuntivo costuma ser associada a uma aspectualização terminativa e à ativação da debreagem enunciativa actancial. O caso mais emblemático, nesse sentido, é o percurso do relato da mulher em “É Doce Morrer no Mar”. Os primeiros versos do relato da mulher praieira, “a noite que ele não veio foi / foi de tristeza pra mim” já instauram um *agora*, implícito no *outrora* do relato; um *aqui* implícito no verbo *vir* (quem *vem*, dirige-se a um *aqui*); e um *eu* interno ao discurso, isto é, o narrador atorializado pela mulher praieira, que diz ter sido atingida pela paixão da tristeza. Além disso, absolutamente todos os verbos presentes no relato estão conjugados num pretérito perfeito que salienta o aspecto terminativo no fato narrado.

“A Jangada Voltou Só” manifesta um arranjo aspectual semelhante. Ao longo dessa canção, não há dúvidas de que, no agora discursivo, é a afetividade disfórica que prevalece (“*agora* que não tem Chico / que graça que pode ter / se Chico foi na jangada / e a jangada voltou só”). A diferença em relação a “É Doce Morrer no Mar” está na evidência do *eu* enunciativo, que não se anuncia explicitamente, mas que pode ser apreendido graças, entre outras coisas, à manifestação de uma sanção negativa e de um sentimento de falta constituintes do narrador (como mostram os versos que acabamos de citar).

Esses exemplos talvez já sejam suficientes para continuarmos a nossa argumentação relativa ao *ethos* do mar. Diante deles, parece razoável afirmar que, na totalidade discursiva do álbum, existe uma tendência à associação de afetos disfóricos a um *eu* enunciativo e a um tempo passado e, no sentido contrário, uma tendência a conjugar a euforização do mar (e de outros atores místicos, como *deus* em “Pescaria”) com a omissão do *eu* enunciativo e de qualquer marca incoativa ou terminativa – resultando num tempo perpétuo ou, ainda, “suspenso”, típico de sentenças aforísticas. Dessa forma, é possível notar uma distinção, ao que tudo indica, *consensual* entre os atores

43 A falta também é um elemento essencial de “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”. Vimos, no entanto, que essa faixa possui um estatuto à parte no disco, já que o narrador debreado na canção se encontra distante da comunidade praieira, numa posição quase análoga à do interlocutor “ouvinte” – partilhando com as outras canções, no entanto, o mesmo universo discursivo.

praieiros, entre os potenciais impactos negativos do mar, que se dão num âmbito de vivência *individual* (debreagem enunciativa actancial; tempo passado e aspectualidade terminativa), e o valor positivo atribuído ao mar no seio da *comunidade* (omissão de um *eu* enunciativo e, por vezes, também de um *aqui* e um *agora* enunciativos, ativando o processo de debreagem enunciva). Noutros termos, essa estratégia enunciativa garante que o mar só possa ser entendido como antissujeito de um ponto de vista individual, para alguns atores praieiros – especialmente para as mulheres dos pescadores. De uma perspectiva mais abrangente, digamos "comunitária", o mar é, essencialmente, o *destinador* do universo praieiro. Tudo ocorre como se, do ponto de vista da comunidade, os males acarretados por esse ator místico pudessem ser entendidos como uma sorte de "mal menor".

"Menor" em relação a quê? Em relação a tudo que o mar provê, sem dúvida; mas, além disso, vimos que, na axiologia que rege a mitologia praieira, já está prevista uma figurativização específica para os valores sancionados negativamente pela comunidade: a Lagoa do Abaeté. Além de todos os seus pontos comuns e contrários, já descritos anteriormente, podemos notar que a oposição entre as duas figuras aquáticas também se dá no plano do *individual vs comunitário*, já que, contrariamente ao mar, a lagoa é *repulsiva para a comunidade* ao mesmo tempo em que *persuade o indivíduo a buscar a conjunção* consigo. É repulsiva porque representa *perigo* (isto é, responde pelo antissujeito) e incita o indivíduo à conjunção porque desperta a *tentação* (Cf. análise de "A Lenda do Abaeté").

É evidente, no entanto, que a Lagoa do Abaeté está longe de possuir um poder equivalente ao do mar. Sua tentação é sempre minimizada pela força dos valores comunitários, que rapidamente reprime o indivíduo e restaura a "ordem" praieira ("credo cruz te desconjuro! Quem falou de Abaeté?"). Na instância da enunciação, a diferença qualitativa entre os dois atores místicos é transposta quantitativamente: enquanto o mar se faz presente na totalidade das canções (seja de modo realizado, seja virtualmente), a lagoa protagoniza apenas uma faixa e, no mais, não gera grandes impactos nas outras, se comparada ao mar.

7.4 O pescador

No universo praieiro, o pescador ocupa um lugar intermediário entre o mar e a terra. É o único ator que possui o poder de transitar entre essas duas instâncias.

Na maior parte do tempo, esse ator é caracterizado apenas pelo exercício de seu ofício e pelos atributos que fazem dele, acima de tudo, um pescador. Assim, o canoeiro "joga a rede no

mar", "cerca o peixe, bate o remo, puxa a corda, colhe a rede" e, em seguida, só "puxa a rede do mar" para poder recomeçar os mesmos afazeres desde o início; Pedro, por sua vez, é apresentado enquanto aquele que "vivia da pesca, saía no barco seis horas da tarde [e] voltava na hora do sol raiar", tendo a sua morte figurativizada pela disjunção entre seu corpo e os atributos de pescador ("deram com o corpo de Pedro […] sem barco, sem nada"). Aliás, o estado de disjunção entre o sujeito pescador e os objetos que o identificam também é usada para figurativizar o tema da morte em "É Doce Morrer no Mar" ("saveiro voltou sozinho") e, especialmente, na faixa seguinte, pela emblemática imagem da jangada que volta sem Chico Ferreira e Bento – no mais, o regresso solitário das embarcações, objetos que modalizam os pescadores com um */poder fazer/ pescar*, parece reforçar a ideia de que, independente dos indivíduos ("marinheiro bonito", Chico, Bento etc), o lugar do ator comunitário *pescador* sempre permanecerá intacto.

Entretanto, apesar da ênfase no ofício e em seus fazeres atributos, o pescador é introduzido no discurso, em "O Bem do Mar", a partir de sua configuração passional. Vimos que, na segunda faixa do disco, o ator terreno é apresentado em sua conjunção perene com o sentimento de *falta*, sempre alimentada pela alternância juntiva entre o bem de terra e o bem do mar. Mais adiante, "Pescaria (Canoeiro)" vem confirmar que o momento de conjunção espacial com um de seus bens – nesse caso, com o *bem do mar*, figurativizado pela pesca – é simultâneo à reafirmação do contrato que diz respeito ao "bem" que se encontra provisoriamente disjunto, como podemos notar no trecho "vai ter presente pra Chiquinha, [vai] ter presente pra Iaiá / oh, canoeiro, puxa a rede do mar". Nele, a explicitação do contrato com o bem de terra é intrinsecamente ligado à euforização relativa ao sucesso da pescaria (conjunção com o bem do mar).

O fato de o pescador ser apresentado, logo de início, numa manifestação de seu estado passional não é sem razão. Com efeito, esse ator, assim como todos os terrenos, só existe no discurso enquanto sujeito de estado, cujos fazeres, como dissemos diversas vezes, definem-se pelos *atributos* de sua condição de pescador e se dão num registro de *estado de coisas*, sem acarretar nenhuma transformação narrativa. A única mudança relevante no percurso do sujeito pescador é aquela que rompe em definitivo o seu vínculo com o bem de terra, e que é fruto apenas das ações dos atores místicos: a sua morte. Esta última, no entanto, quando se dá no exercício do ofício, é "doce", ou seja, não parece corresponder a algo negativo, ao menos na perspectiva do pescador. Passagens do tipo "o marinheiro bonito / sereia do mar levou" e "fez sua cama de noivo no colo de Iemanjá" mostram que, na realidade praieira, a morte no mar não significa a extinção do sujeito pescador, mas, sim, a conjunção plena com o seu objeto mais precioso (*Cf.* análise de "O Bem do Mar"), o mar. Trata-se, enfim, de uma possível resolução da ininterrupta tensão que atravessa a vida do pescador, advinda de sua dupla relação juntiva com dois objetos inconciliáveis.

7.5 Mulher praieira

Se, por um lado, os pescadores não empreendem fazeres transformadores, por outro, possuem um mínimo grau de autonomia dentro do universo praieiro. Há, em alguns deles, importantes marcas individuais, em atributos que transcendem a condição de pescador. É o caso de Chico Ferreira e Bento, duas figuras importantes para o âmbito festivo da comunidade praieira, cada qual com suas particularidades – um, fazia as vezes de boi, ativo em festas religiosas e, outro, aparentemente mais boêmio, encantava moças com a destreza de seu canto (uma oposição que une os dois pescadores, descritos, não a partir de seu *ofício*, mas como representantes de dois tipos de *lazer* da comunidade praieira).

No que diz respeito às mulheres praieiras, todavia, praticamente não há traços de individualidade para além de seus nomes próprios. Desde a descrição do bem de terra até a narradora de "É Doce Morrer no Mar", passando por Rosinha de Chica, Chiquinha e Iaiá, a mulher praieira é sempre retratada em relação a seu homem (marido ou pai), seja esperando-o voltar do mar, seja lamentando a sua morte.

A ocasião da espera é bem sintetizada na passagem "o bem de terra é aquela que fica na beira da praia quando a gente sai […] é aquela que chora, mas faz que não chora, quando a gente sai". Decerto, não se trata de uma espera "neutra" em termos de afetividade. O choro que figurativiza o estado disfórico da mulher praieira é justificado em "O Mar" e "É Doce Morrer no Mar", canções nas quais é mostrado que o bem de terra tem todos os motivos para temer que o pescador, ao partir em direção ao mar, não volte mais à praia. Apesar disso, tanto na espera quanto no luto, a mulher praieira sofre de modo contido, nunca manifestando a sua disforia em gestos eloquentes e nunca maldizendo Iemanjá. Aliás, não há o mínimo sinal de "disputa" travada pelo bem de terra contra o bem do mar no intento de ter o pescador apenas para si. Isto parece demonstrar, mais uma vez, que a mulher praieira age em plena adesão (tácita) aos valores comunitários que, diante de tamanha força associada ao mar, euforizam-no. É essa relação de conformidade com os contratos comunitários que faz com que não haja o mínimo espaço para a revolta.

A adesão a tais valores, por sua vez, não implica numa tentativa de conciliação em termos de conjunção espacial. Vimos que tanto o bem de terra, à *espera* do pescador, quanto Rosinha de Chica, em seu *luto*, possuem a "beira da praia" como seu lugar de excelência – fato que reforça a ideia de inconciliabilidade entre o bem de terra e o bem do mar. Ora, não é à toa, portanto, que o pescador considera a mulher como o seu "bem de terra": tudo ocorre como se a mulher figurativizasse a própria *terra* – por isso vimos dizendo que, mais do que incompatíveis, os dois

bens do pescador são inconciliáveis entre si. Figurativizam instâncias opostas no universo praieiro, uma vez que, nesse contexto, a terra nunca se opõe ao céu (que, no mais, nem chega a ser citado…), mas, sim, ao *mar* – desde "O Bem do Mar" até a última faixa do disco. Na terra ocorre o cotidiano, naquilo que nele há de mais ordinário e átono: a certeza de continuidade do pervir. Se o mar, ao contrário, é tônico, é porque dele dependem todas as condições fóricas da vida no espaço da terra. É o mais poderoso ator praieiro porque praticamente monopoliza a narratividade – as transformações juntivas – dos sujeitos desse universo discursivo.

A associação entre a terra e o valor átono justificaria, ainda, as cifras de baixa intensidade contidas nas ações das mulheres praieiras; ações, estas, que se compatibilizam com a isotopia da resignação: na espera, "chora mas *faz que não chora*"; no luto, passa a viver "andando, rondando, dizendo *baixinho* 'morreu, morreu'". A mulher praieira jamais se exalta e, mesmo diante da perda de seu objeto mais almejado, tenta se consolar, lembrando-se de que *é doce morrer no mar*.

É certo que a inação, ou a *passividade*, diante dos acontecimentos narrativos é um traço comum a todos os atores terrenos de *Canções Praieiras*. Não obstante, vimos que, nesse álbum, a mulher é a manifestante por excelência da resignação, esse efeito de sentido que figurativiza a passividade subjetiva em termos disfóricos – vale lembrar da definição do verbete "resignação" no Houaiss: "*submissão* à vontade de alguém ou ao destino […]; aceitação sem revolta dos *sofrimentos* da existência" (grifos nossos). Se é verdade que cada ator comunitário de *Canções Praieiras* possui uma *sina* que o estigmatiza, pode-se dizer que a mulher praieira está fadada a viver sob uma dupla submissão, tanto em relação ao pescador, quanto em relação aos caprichos dos atores místicos.

7.6 Hierarquia praieira e forma cancional

Analisadas todas as faixas de *Canções Praieiras*, é possível depreender uma constante relativa à forma dessas canções. De modo geral, os refrãos ou primeiras partes, com aspectualização temporal durativa e caráter aforístico, como vimos diversas vezes, se encarregam de apresentar uma configuração da realidade praieira sobre a qual a canção discorrerá[44]. Os desdobramentos das canções, por sua vez, tendem a mostrar pontos de vista individuais[45]. O fazem, no entanto, não no intuito de apresentar "heróis" de narrativas, mas, sim, para exemplificar ou pormenorizar, em nova

44 "Quem vem pra beira do mar / nunca mais quer voltar"; "o pescador tem dois amor / um bem de terra, um bem do mar"; "o mar / pescador quando sai nunca sabe se volta […]"; "oh, canoeiro, bota a rede / bota a rede no mar"; "é doce morrer no mar / nas ondas verdes do mar"; "no Abaeté tem uma lagoa escura / arrodeada de areia branca".

45 "Andei por andar, andei"; "o bem de terra é aquele que fica na beira da praia quando *a gente* sai"; "Pedro vivia da pesca […]"; "vai ter presente pra Chiquinha / ter presente pra Iaiá"; "a noite que ele não veio foi / foi de tristeza pra mim"; "de manhã cedo se uma lavadeira […]".

figurativização, aquilo que é dito no refrão. É nesse sentido que se pode dizer que os atores individuais servem sobretudo para formar “amostragens” que só fazem confirmar os conteúdos absolutizantes dos refrãos.

As únicas canções que não seguem a configuração formal que acabamos de descrever são “A Jangada Voltou Só” e “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”. Esta última, já vimos, possui um caráter excepcional por ser a única em que o aqui-agora discursivo está explicitamente distante da comunidade praieira. É compreensível, portanto, que, desde o refrão até seu último desdobramento, “Saudade de Itapoan” trate apenas de fatos que, alheios aos devires da realidade praieira, afetem exclusivamente o seu ator narrador.

Quanto a “A Jangada Voltou Só”, vale lembrar que ela deve ser considerada, aqui, como um componente do álbum. No momento em que é executada, canções precedentes já deram conta, com seus refrãos absolutizantes e desdobramentos individualizantes, de mostrar a morte dos pescadores como algo recorrente e esperado dentro da comunidade (“O Mar” e “É Doce Morrer no Mar”). Ou seja, no contexto do disco, o refrão “a jangada saiu com Chico Ferreira e Bento / a jangada voltou só” já é apresentado como uma reafirmação de um “estado de coisas”, como “amostragem”, e não como informação nova.

Diante disso, consideramos justo dizer que os refrãos e primeiras partes, em sua maioria, apresentam uma configuração paradigmática (um *sistema*) que os desdobramentos, bem como as canções subsequentes, vêm confirmar em realizações sintagmáticas particulares (*processos*).

Tudo ocorre, no entanto, como se, na realidade praieira, a habitual tensão dialética entre sistema e processo (segundo a qual este último, entendido como realização, pode reconfigurar aquele, virtual) basicamente não existisse. A conformidade entre contratos comunitários (sistema) e vivências individuais (processos) é total. Ao que tudo indica, estamos diante de uma comunidade que valoriza positivamente a *espera*, proporcionada por um número limitado de possibilidades de realizações. O que nos leva de volta às reflexões sobre o maior regulador dos devires individuais e comunitários.

7.7 O mar (e a lagoa), mais uma “vez”

Ao começar a delinear os termos básicos da aspectualização intensiva, Zilberberg faz uso das expressões francesas *fois* (“vez”) e *coup* (“golpe”) para exemplificar a distinção entre uma eventualidade átona e uma eventualidade tônica (esta última, caracterizadora do *acontecimento* conforme a sua definição tensiva) (2011, p. 49 e ss.). O autor demonstra que, comparando esses

termos entre si, o “golpe” será assim considerado graças a seu caráter pontual – “é ‘seco’ e ‘súbito’” (*Id*. p. 51) –, enquanto a “vez” supõe “uma medida extensa”, isto é, uma alternância entre… vezes. Salvo engano, a “primeira vez” pode até ser apreendida como um “golpe”, mas, à medida que uma dada eventualidade se reitera com certa constância, passa a ser entendida, a cada iteração, como uma “vez”. Ao se referir a um fato como “vez”, o sujeito apresenta a própria reiteração desse fato como algo incorporado no campo de presença. Assim, em seu “estilo extensivo”, a “vez” supõe certa espera, enquanto o “golpe”, de “estilo intensivo” (*Id*. p. 52-53), tende ao inesperado[46].

Segundo esse raciocínio (que, sem dúvida, funcionaria melhor em língua francesa), o mar de *Canções Praieiras* proporciona “vezes”, mas jamais “golpes”. Em discurso, as realizações da tragédia de Rosinha e da viuvez da mulher de “É Doce Morrer no Mar” são antecedidas pela parte A de “O Mar”, que já prepara o enunciatário para tais eventualidades, sem negar, entretanto, as propriedades provedoras do ator místico.

Também por isso o mar pode ser entendido, no fim das contas, sobretudo como uma manifestação do destinador. Não há dúvidas de que ele é capaz de causar eventualidades disfóricas, mas as atemporais máximas praieiras (contidas especialmente nos refrãos), bem como o registro afetivo “contido” que impera no álbum como um todo (manifestante da plena conformidade com o contrato instaurado entre atores místicos e terrenos), mostram que há, na comunidade praieira, uma *espera* em relação às intempéries marinas.

Talvez a Lagoa do Abaeté, em sua alteridade relativa ao mar, seja o único elemento que aparece no álbum como um possível originador de “golpes”. Não que essa possibilidade chegue a ser explicitada em discurso – na verdade, por ser tão misteriosa, a lagoa é *possibilidade* pura. Por certo, um “mistério” pode ser entendido como uma abertura a possibilidades, as quais, por sua vez, são inapreensíveis por natureza, isto é, são demasiado imprevisíveis. Abrem espaço, enfim, ao *inesperado*. Se, no universo de discurso aqui analisado, valoriza-se positivamente a espera, o inesperado, ao contrário, não parece ser bem-vindo. Assim, por se referir a um objeto indesejado, a própria atração causada pela lagoa já é, em si, “desconcertante” ou, ainda, subverte uma ordem (numa pergunta: se é indesejável, por que é sedutora? Como pode exercer essa sedução?). Vimos que o refrão de “A Lenda do Abaeté”, com um conteúdo verbal pouco elucidativo, comunica sobretudo pela intensidade atribuída a seus conteúdos sonoros, negando, em si mesmo, a inteligibilidade, ou a “semantização” das propriedades da lagoa. Tudo ocorre como se, no conteúdo verbal do refrão, esta última fosse descrita a partir de seus únicos elementos possíveis de serem devidamente expressados em palavras, a saber, a sua escuridão e a relação de oposição que tal

46 O que fica evidente sobretudo na expressão “*coup de théâtre*”, que define uma mudança brusca ocorrida num discurso teatral (ZILBERBERG, 2011, p. 51).

escuridão adquire com a areia que a entorna. Afora esses atributos visuais, nada se sabe. Apenas se vivencia, com toda cautela e à distância, o mistério e a sedução proporcionados pela Lagoa do Abaeté.

O mar, por outro lado, pode ser misterioso quanto a seus quereres, suas motivações, mas nunca quanto às suas ações. Com efeito, esse ator místico possui um número limitado de fazeres ou, ainda, o que é mais importante, um número limitado de manifestações de seus fazeres: ou provê a pesca e a estesia, ou priva a mulher de poder restabelecer a conjunção com o objeto pescador. Instaura, portanto, "para o bem e para o mal", uma *espera*. Entre uma e outra "vez" de privação, há sempre uma "vez" de providência. É assim que o mar figurativiza a própria ordem praieira.

8. EFEITOS DISCURSIVOS DO SEQUENCIAMENTO DE CANÇÕES

A análise da categorização dos atores praieiros poderia, é claro, ser ainda mais exaustiva. No entanto, parece-nos que a descrição contida nas seções anteriores é suficiente para constatar a forte coerência do sistema de valores construído pelo enunciador de *Canções Praieiras*. Vale destacar que esse modo de organização, que estabelece uma relação hierárquica entre os atores individuais manifestantes e os atores comunitários manifestados (e, muitas vezes, manifestantes de si mesmos: "o pescador tem dois amor…", "o mar, quando quebra na praia, é bonito") é algo possibilitado pelo próprio objeto de análise, não se tratando de mera "criação" de nossa parte. É o enredamento, feito faixa a faixa, de características próprias de cada ator praieiro, que permite a apreensão da organização comunitária do universo praieiro e, por certo, apenas fizemos organizar num arranjo paradigmático algo que já é dado, um tanto explicitamente, no disco de Caymmi. A descrição dessa hierarquização actorial não seria, portanto, a maior contribuição deste trabalho, que visa, sobretudo, a explicitar como tal hierarquia, bem como toda a complexidade do universo de discurso aqui examinado, se construíram a partir da reunião (e do *encadeamento*) de faixas no disco. Dito de outra forma: mais do que a hierarquia actorial em si, ou, ainda, os valores axiológicos que a regulam, interessa-nos, nesta ocasião, verificar como ela foi construída sintagmaticamente, em discurso.

8.1 Estabelecimento e reafirmação dos valores praieiros

Primeiramente, é importante notar que o enunciador de *Canções Praieiras* constrói o arranjo sintagmático do disco (ordem das faixas) de modo a, quase didaticamente, explicitar a hierarquização e os tipos de relação existentes entre os atores praieiros. Vejamos.

"Quem Vem pra Beira do Mar" abre o disco indicando a importância do mar para o narrador, colocado como alguém pertencente ao universo de discurso das canções praieiras; universo, este, que na faixa de abertura ainda possui apenas a dimensão das vivências subjetivas do narrador. A canção seguinte, "O Bem do Mar", vem expandir o alcance do apreço a esse objeto, atribuído, então, à totalidade dos pescadores, o que inclui também o próprio narrador ("o bem do mar […] carrega com *a gente* pra *gente* pescar"). Ainda nessa faixa, apresenta-se a mulher praieira figurativizada pelo "bem de terra", outro importante objeto relativo ao sujeito pescador. "O Mar", por sua vez, complexifica a mulher praieira, então figurativizada em Rosinha de Chica, evidenciando a afetividade disfórica (já manifestada em "O Bem do Mar") e mostrando que esse estado passional é uma consequência direta dos fazeres do mar.

As três primeiras canções do álbum se incumbem, portanto, de apresentar o núcleo central das narrativas praieiras – formado pelos atores comunitários *mar*, *pescador* e *mulher praieira* – como um conjunto de termos que se definem entre si. Elas apresentam o mar como, acima de tudo, um ator extremamente importante nos percursos narrativos dos sujeitos terrenos; mostram, também, que, para o pescador (narrador de "Quem Vem pra Beira do Mar", sujeito coletivo em "O Bem do Mar" e Pedro em "O Mar"), o mar tende a figurativizar o destinador e, para a mulher (Rosinha de Chica), o antissujeito. Quanto ao pescador, trata-se de um sujeito em junção com seus dois "bens" e objeto por excelência da mulher praieira. Esta última, por fim, tem o pescador como o objeto mais desejado em seu campo de presença, mas a sua realização enquanto sujeito está completamente à mercê dos fazeres do mar.

Antes de descrevermos as próximas faixas do disco, no entanto, é necessário ressaltar um outro aspecto presente em suas três primeiras canções. Enquanto "Quem Vem pra Beira do Mar" manifesta a conjunção entre pescador e seu objeto marinho, "O Bem do Mar" explicita a posição intermediária do pescador, entre a terra e o mar e, por fim, "O Mar" mostra que a mulher praieira e o mar são incoadunáveis. Haveria, assim, um sentido proveniente da própria ordenação das faixas, que parece evidenciar uma gradação em termos de *distanciamento*, desde o estado conjuntivo entre pescador e mar até a disjunção plena de Rosinha em relação ao mar e a Pedro, passando pelo estado "intermediário" do pescador em "O Bem do Mar", simultaneamente virtual e realizado. Interessante

notar, ainda, que, no que diz respeito às figurativizações, o trio de faixas que abre o disco parte da imagem do pescador na *beira do mar* e termina com a mulher na *beira da praia*.

As canções seguintes, “Pescaria (Canoeiro)”, “É Doce Morrer no Mar” e “A Jangada voltou só”, reafirmam os mesmos valores contidos nas primeiras canções, entre eles o papel de cada ator na comunidade. Muito do que é explicitado nas faixas anteriores, aqui, fica implícito – já vimos, por exemplo, que é só por catálise que se pode depreender a influência direta do *mar* no êxito de “Pescaria”. Dessa forma, é como se essas canções “tirassem proveito” de tudo que já havia sido exposto anteriormente para contar outras histórias, reproduzindo o mesmo universo de discurso sob novas figurativizações, distintas porém muito semelhantes àquelas manifestadas anteriormente. É justamente essa relação de *semelhança* que reforça a ideia de rigidez dos papéis comunitários de cada grupo de atores praieiros, afinal, ela possibilita a *categorização* a partir da apreensão de uma identidade na alteridade entre indivíduos distintos. Não obstante, no caso de *Canções Praieiras* verifica-se um alto grau de identidade entre atores de um mesmo grupo (entre todas as mulheres praieiras, por exemplo), o que reforça o tema da *sina* praieira que acompanha cada um dos atores comunitários terrenos. Esse tema, vale lembrar, pode ser depreendido de frases que manifestam valores atemporais atribuídos aos atores *comunitários* (possuem um caráter generalizante, portanto), a um só tempo categóricas e “categorizantes” – “a onda do mar leva, a onda do mar traz”; “o pescador tem dois amor: um bem na terra, um bem no mar” etc. Podemos verificar, então, que a própria ordenação das faixas se solidariza com o efeito generalizante desses aforismos, apresentando ao menos duas vezes um mesmo sistema de relações figurativizado por atores que respondem sempre às mesmas categorias e, dessa forma, salientando que as semelhanças presentes nos percursos narrativos de certos atores individuais, mais do que seus traços figurativos comuns, é o que permite agrupá-los em uma mesma categoria de ator comunitário. Noutros termos, como já dissemos, a *sina* de cada ator comunitário é o que o determina. Pedro morre no mar, da mesma forma que o “marinheiro bonito”, Chico Ferreira e Bento. “O Bem do Mar” se lamenta à beira da praia da mesma forma que Rosinha e, esta última, por sua vez, perde o seu pescador para o mar nas mesmas condições que a narradora de “É Doce Morrer no Mar”. A quantidade, nesse caso, reforça a qualidade do tema *sina*. Em mais um exemplo de plena conformidade entre o sistema de valores e os desdobramentos processuais, é como se as primeiras seis faixas do disco apresentassem a “amostragem” de casos que comprova a inevitabilidade dos fatos discursivos e narrativos que definem os atores praieiros (e, por conseguinte, demonstrando a aguda fidelidade dos atores praieiros para com os valores de sua comunidade).

Depois do estabelecimento da norma… as exceções. O álbum se encerra com suas duas canções mais destoantes. Vimos que a penúltima faixa do disco realiza, em si mesma, o caráter

insólito da Lagoa do Abaeté, opondo-se de diversas formas às outras faixas. Nela, o mar, regulador dos percursos praieiros, mal chega a ser referido e, quando isso acontece, é tratado como um objeto átono, que compõe a "paisagem", da mesma forma que o coqueiral e a areia ("o luar prateia tudo / coqueiral, areia e mar"). O foco na Lagoa, figura que se opõe ao mar na axiologia praieira, indica certo distanciamento dos valores do mar, ou seja, dos valores euforizados pela comunidade praieira. No entanto, os fatos retratados nessa canção ainda se encontram todos inseridos na comunidade, ao contrário da faixa seguinte, "Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)". Esta última apresenta, em sua enunciação enunciada, um narrador explicitamente disjunto (espacial, mas, não temporalmente) da comunidade praieira. Podemos verificar, então, que "A Lenda do Abaeté" e "Saudade de Itapoan" promovem, juntas, um derradeiro afastamento, gradual, em *Canções Praieiras*.

8.2 Aproximação e distanciamento dos valores praieiros

Se o narrador inicia o disco simulando a inclusão, via narratário, do próprio "ouvinte" em seu universo de discurso (*Cf.* análise de "Quem Vem pra Beira do Mar"), aproveita-se da aspectualização terminativa da última faixa para retratar o quão negativo (afetivamente falando) é se afastar do contexto praieiro – exatamente na iminência do último sulco do disco, momento em que o ouvinte vai, de fato, disjungir-se do texto mediado pelo álbum. De fato, a primeira faixa promete que, uma vez em conjunção com o universo de discurso praieiro, o sujeito "nunca mais quer voltar" ao estado não conjuntivo; algo que a última faixa "comprova", mostrando como a "saudade" de tal estado conjuntivo manifesta uma *falta* que afeta, disforicamente, o sujeito narrador. No contexto do disco, somos levados a considerar que o objeto almejado pelo sujeito narrador de "Saudade de Itapoan", figurativiza, a essa altura, os valores retratados ao longo de todo o disco, evocados metonimicamente pelas figuras praieiras do coqueiro, da areia, da morena e das águas onduladas pelo vento.

Além disso, vale notar que ambas as canções ampliam o universo de discurso do álbum para além da comunidade praieira, já que "Quem Vem pra Beira do Mar" dá indícios de que seu narratário seria um ator externo, "forasteiro" na comunidade, enquanto "Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)" instaura, na figura do narrador, um ator disjunto em relação a essa mesma comunidade.

Em suma, há, no álbum, uma relação complementar entre a primeira faixa e a última, claramente colocadas como canções "de abertura" e "de fechamento". Nesse contexto, seria possível depreender, graças sobretudo a essas duas canções, uma proposta de gradação de contato

com a realidade praieira. Vimos que 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 e 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 explanar essa analogia, talvez convenha evocar uma última vez, apenas a título de ilustração, um fictício ator *ouvinte*. Externo ao texto de *Canções Praieiras*, esse sujeito conjunge-se 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). Depois de cumprida a sua função de enunciatário, naturalmente, o sujeito ouvinte disjunge-se do objeto álbum, imediatamente após a enunciação da disjunção entre narrador e comunidade praieira. Se a persuasão do destinador enunciador 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.

8.3 Um ritmo do disco

Na seção anterior, enfatizamos a contribuição da ordem das faixas para a constituição de temas e isotopias próprios do disco, bem como para a distribuição, na totalidade do disco, de conteúdos presentes em uma ou outra canção. Nesse momento da descrição, privilegiou-se sobretudo elementos apreensíveis no âmbito verbal das canções do álbum de Caymmi, tais como temas, isotopias e sistema de relações entre atores praieiros. Ainda devemos refletir, então, sobre o ritmo sintáxico instaurado pela disposição das canções no álbum.

É certo que a ritmização é uma consequência inevitável da instauração de um discurso qualquer, especialmente quando a substância da expressão de tal discurso supõe uma manifestação temporal dos fatos discursivos, constituindo, na própria apreensão de elementos formais da expressão, uma alternância de rupturas e continuidades. Assim, se podemos dizer que, no plano da expressão, uma frase melódico-verbal institui uma ritmização a partir do encadeamento de ascendências e descendências melódicas, graus conjuntos e saltos, aberturas e fechamentos

silábicos, ou, ainda, se é verdade que uma canção possui um ritmo discursivo instaurado, entre outras coisas, pelo contraste entre partes (que pode se dar nos mais variados graus de contraste: por exemplo, com uma parte "mais temática" e outra "menos"; ou, ainda, uma parte predominantemente temática e outra passional etc.), devemos considerar que o ritmo próprio do álbum se dá no estabelecimento de contrastes *entre faixas*. No caso da classe *álbum de canções*, podemos pensar num ritmo gerado pelos contrastes entre suas canções componentes, o que equivale a dizer que há, entre canções constituintes de um álbum, além de dependências semânticas, uma dependência de ordem *rítmica* – aliás, parece sensato dizer que, entre canções que compõem um dado álbum, há *sobretudo* uma dependência de ordem rítmica já que dificilmente um álbum possui um sistema de valores com poucos e evidentes elementos figurativos, tal qual o nosso objeto.

No intuito de entender uma configuração rítmica de *Canções Praieiras* ligada mais diretamente à percepção da forma da expressão musical, sem deixar de lado seus possíveis reflexos no plano do conteúdo, talvez caiba pensar sobre as alternâncias entre processos de concentração temática e processos de expansão passional nesse álbum.

Vimos que, especialmente nas faixas que compõem o lado 1 do disco, há uma grande importância de processos átonos de tematização, que acabam por conferir ao discurso uma modalização pelo /ser/ sem deixar de manifestar, sobretudo, estados conjuntivos (e, muitas vezes, uma afetividade eufórica). O caso mais evidente, nesse sentido, talvez seja o de "Quem Vem pra Beira do Mar", faixa em que fica muito clara a compatibilidade entre a tendência melódica e os conteúdos verbais, ambos manifestando cifras de atonia e abertura (tematização átona, na melodia, conjugada com o relato de um estado de coisas conjuntivo e eufórico, em letra).

Menos óbvia é a compatibilidade entre letra e melodia de "O Mar". Ao analisar essa canção, vimos que sua alternância entre uma expansão passional átona (parte A) e uma forte concentração temática (parte B) privilegia os valores conjuntivos no retrato de uma comunidade que, existindo apenas sob a regência do mar, deve a ele todos os seus valores fóricos, positivos e negativos.

"Pescaria (Canoeiro)" é a canção em que a predominância da concentração temática se realiza de maneira mais plena, de modo a se compatibilizar, a um só tempo, tanto com a conjunção espacial entre narrador e mar, figurativizada pela lida com a pesca, quanto com a sanção positiva dada, pelo próprio pescador, a essa situação (expressada sobretudo no agradecimento a deus e, um pouco antes, na transposição ascendente que denota um estado passional à parte nessa canção: "vai ter presente pra Chiquinha / ter presente pra Iaiá").

Sendo assim, "O Bem do Mar", no que se refere à predominância de processos temáticos ou passionais na melodia, constitui uma exceção no lado 1 de *Canções Praieiras*. Vimos que a sua configuração melódica, fortemente passional para os parâmetros do disco, aliada a um conteúdo

verbal que manifesta um estado de simultânea conjunção e disjunção, acaba por enfatizar o sentimento de falta, uma afetividade gerada pelo estado disjuntivo (*Cf.* análise de "O Bem do Mar").

Entretanto, antes de pensarmos sobre o papel sintáxico desempenhado por essa canção, contrastante em relação às que a circundam no lado 1, seguiremos adiante para verificar o que pode ser apreendido nas faixas do lado 2. "É Doce Morrer no Mar", "A Jangada Voltou Só" e "Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)" mostram que os processos de expansão passional adquirem, nessa outra metade do disco, uma importância maior. Todavia, talvez com exceção de "É Doce Morrer no Mar", a passionalização das canções do lado 2 é sempre enfraquecida, seja pelo uso de processos que manifestam apenas o âmbito complementar da passionalização (como na gradação melódica em "agora que não tem Chico / que graça que pode ter…" e na alta incidência de graus conjuntos na segunda parte de "Saudade de Itapoan"), seja pela curta duração dos excertos mais efetivamente passionais, que muitas vezes se alternam com trechos em que o grau de passionalização é minimizado (como na passagem entre "oh, vento que ondula as águas / eu nunca tive saudade igual" e "me traga boas notícias daquela terra…" etc.) ou, ainda, com trechos em que a tematização é restabelecida (logo após o refrão de "A Jangada Voltou Só": "Chico era o boi do rancho nas festa de natá…" etc.).

Quanto à penúltima faixa, "A Lenda do Abaeté", mais uma vez, é patente a sua diferenciação relativa ao que está em volta. Vimos que, nessa canção, a ativação dos processos de concentração temática é fundamental para explicitar o poder da lagoa, que faz despertar, nos atores terrenos, um ímpeto de conjunção (com a própria lagoa).

Assim, visando, ainda, compreender a alternância de processos melódicos na totalidade do disco, vemos que a canção sobre a Lagoa do Abaeté está para o lado 2 assim como "O Bem do Mar" está para o lado 1: enquanto esta última impõe um excerto fortemente passional num contexto dominado por processos de concentração temática, aquela garante a presença de impulsos tematizantes no cenário predominantemente passional do lado 2. É como se ambas possuíssem a função de, contrapondo-se a seus pares, explicitar a identidade de cada metade do disco.

O lado 1 é, com efeito, a parte que enfatiza a *continuidade* como valor abstrato subjacente à figuratividade manifestada. O excerto correspondente a "O Bem do Mar", além de salientar esse fato, constituindo um *loco* complementar ao qual o restante do lado 1 pode se opor, garante um ponto de contato entre ambas as faces do disco, fazendo, portanto, com que o lado 1 tenha correspondências com o lado 2, não só no que concerne aos elementos figurais e figurativos, mas também numa relação de complementaridade de valores juntivos e fóricos.

Tal complementaridade, por sua vez, não se dá apenas pelo fato de que o lado 2 possui uma ocorrência maior de processos passionais, que salientam, no plano do conteúdo, cifras de descontinuidade. Com efeito, vimos que o lado 2 constrói uma condição análoga à do lado 1 no que se refere à alternância de processos melódicos, porém, no sentido inverso: num contexto em que a expansão passional ganha mais relevância, "A Lenda do Abaeté" vem "lembrar" que o lado 2 se relaciona com os impulsos tematizantes predominantes no lado 1. Num esforço de explicar o ponto comum entre "O Bem do Mar" e "A Lenda do Abaeté" em poucas palavras, poderíamos dizer que ambas garantem, a um só tempo, que seus respectivos "lados" (lado 1 e lado 2) possuam uma identidade própria sem deixar de estabelecer, entre si, uma permeabilidade que salienta a coesão entre ambos. Trata-se, portanto, de mais uma estratégia do enunciador para salientar o fato de que os dois lados respondem a uma mesma totalidade.

8.3.1 A onda que traz *e a* onda que leva

É razoável supor que a relação de complementaridade rítmica existente entre as duas faces de *Canções Praieiras* influencia no (e é influenciada pelo) plano do conteúdo, gerando mais sentidos próprios do disco.

Vimos, por exemplo, a tendência à predominância de valores contínuos na totalidade do lado 1. Considerando-se os achados paradigmáticos já descritos, poderia ser dito, num primeiro momento, que essa tendência diz respeito à continuidade inerente à estrutura "inabalável", imutável, da própria comunidade praieira. Afinal, esse caráter estático se dá ao largo das descontinuidades ocorridas em âmbito individual; inclusive *contando com* tais interrupções, que, de algum modo, já são esperadas e fazem parte do estado de coisas praieiro (como indica a parte *a"* de "O Mar": "pescador quando sai *nunca sabe se volta nem sabe se fica* / *quanta gente* perdeu seus marido, seus filho, nas ondas do mar").

No entanto, "O Bem do Mar", com seu caráter complementar relativo ao restante do lado 1 parece indicar algo um pouco diferente. Essa faixa descreve uma configuração passional que aponta para valores disjuntivos, associados a uma direção disfórica, em meio a um contexto de manifestação de valores majoritariamente conjuntivos e positivos. Graças a essa canção, parece plausível considerar que o lado 1 como um todo, mais do que manifestar um ponto de vista "objetivo" ou "impessoal" da comunidade praieira, retrata sobretudo o ponto de vista do ator terreno *pescador*. "Quem Vem pra Beira do Mar" e "Pescaria" confirmam essa leitura. Nelas, como em "O Bem do Mar", a ativação de processos de debreagem enunciativa instaura narradores identificados, mais ou menos explicitamente, com a categoria do ator comunitário pescador. Quanto à canção restante, "O Mar", embora haja a predominância do registro enuncivo (quebrado apenas

em “pobre Rosinha de Chica […] *agora* parece que endoideceu”) e o pescador só seja mencionado como terceira pessoa (Pedro), se tivéssemos que atribuir o ponto de vista do narrador a um dos atores terrenos, certamente seria para o masculino. O álbum constrói, como já mencionamos, um retrato da comunidade praieira que revela a perspectiva dos atores terrenos, e é por essa razão que nos parece plausível considerar que “O Mar”, imerso nesse contexto, também pode ser entendido como manifestante de um ponto de vista terreno – nada parece negar essa hipótese, ao menos. Mais que isso, a euforização do mar feita pelo narrador (“[…] é bonito”), ainda que sem deixar de citar o caráter descontinuador do ator místico, se mostra altamente compatível com o ponto de vista do pescador – mas não com o da mulher praieira. Na perspectiva do ator terreno masculino, não é de todo inesperado que o mar continue bonito “apesar de tudo”, afinal, para esse ator, o mar é o “bem do mar” e, nele, “é doce morrer”. Só o pescador pode vir a conhecer tal “doçura” e, assim sendo, não é de se espantar que ele se impacte menos (negativamente) pelas ações descontinuadoras do mar do que a mulher praieira (como Rosinha e, no lado 2, a narradora de “É Doce Morrer no Mar”). A única coisa que comove negativamente o pescador é o sentimento de falta que o acompanha por toda a vida, justamente como nos mostra a faixa “dissonante” do lado 1, “O Bem do Mar”. O fato de essa canção enfatizar a *disjunção* e a paixão disfórica por ela despertada – lembrando que, a princípio, nada impediria que se enfatizasse a *conjunção*, também inerente à dupla relação juntiva do pescador – parece ser uma das grandes evidências de que essa metade do disco, mais do que simplesmente ressaltar aspectos continuadores da vida praieira, associa-os ao ponto de vista do pescador.

Vimos que o lado 2, em sua conclusão, instaura um distanciamento em relação à comunidade praieira e a seus valores, o que parece coerente com a ênfase dada, nesse contexto, à disjunção relativa a objetos estimados (“marinheiro bonito”, Chico Ferreira, Bento e, por fim, a própria comunidade praieira em “Saudade de Itapoan”). O sequenciamento das canções “A Lenda do Abaeté” e “Saudade de Itapoan” garante a apreensão de um afastamento gradual, visto que, enquanto esta última apresenta um narrador disjunto apenas *espacialmente* da realidade praieira, aquela descreve a lagoa, uma figura que manifesta os valores contrários aos do mar apesar de fazer parte, também, do cotidiano da comunidade.

Há, no entanto, outros indícios de que esse afastamento gradual se dá no lado 2 como um todo. Com efeito, nesse conjunto de canções, o mar quase não chega a ser mencionado diretamente. “É Doce Morrer no Mar” é a única faixa que o faz, de maneira a atribuir a esse ator místico um fazer que resulta na disjunção entre sujeito e objeto de desejo (“saveiro voltou sozinho / triste noite foi pra mim”). Não por acaso, trata-se da primeira canção do lado 2. Ora, se as “águas de Dona Janaína” são as grandes reguladoras dos devires praieiros, e se é verdade que o lado 2 promove um

afastamento (em discurso) dessa realidade, faz sentido que o mar seja cada vez menos manifestado ao longo das canções que encerram o disco. Depois da menção direta ao ator místico em “É Doce Morrer no Mar”, “A Jangada Voltou Só” narra um acontecimento que se dá no mar, sem, no entanto, jamais nominá-lo; em “A Lenda do Abaeté”, o mar é citado apenas como, digamos, uma peça do cenário (“o luar prateia tudo / coqueiral, areia e mar”); finalmente, não só o mar é omitido em “Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)”, como nem parece haver indícios, nessa canção, de sua influência enquanto o mais poderoso dos atores místicos.

Assim, não é à toa que o lado 1 parece privilegiar o ponto de vista do sujeito pescador. Este último refere-se, sabemos, ao único ator terreno que possui o poder de se conjungir com o mar. A diversidade de perspectivas apresentadas no lado 2 retrata o próprio caráter “residual”, no contexto praieiro, de tudo aquilo que não se funde às suas águas.

Numa tentativa de categorizar as configurações fóricas salientadas, ritmicamente, nas duas faces do disco, sem deixar de considerar os paradigmas do próprio universo discursivo que vimos analisando, parece conveniente sugerir, para fins de análise, uma nomenclatura para esses distintos grupos de canções. A ênfase dada, no lado 1, às cifras de *continuidade*, fortemente associadas ao estado conjuntivo em relação ao objeto mar, constituiriam, nessa face do disco, a *onda que traz*. Assim sendo, seu complementar, o lado 2, com suas relevantes cifras *descontínuas* e seu gradual afastamento da comunidade praieira, perfaria a *onda que leva*. Essas designações visam a destacar, tanto a primazia dos investimentos semânticos da figura *mar* nesse discurso, quanto a relação de complementaridade entre ambos os lados do disco, que se dá pela construção, em cada um deles, de um *movimento* que instaura um sentido próprio (uma “onda”) sem deixar de responder a um sentido mais abrangente: o movimento “marino”, caracterizado pela própria alternância entre *levar* e *trazer*.

Verificados, em cada um dos lados desse álbum, sentidos distintos e complementares, somos levados a reconfigurar a nossa simplificação analítica, inserindo um grau de hierarquia entre o disco e as faixas. Os componentes mais próximos da classe *álbum* seriam, nesse caso, os lados 1 e 2 (*Cf.* Figura 8.1).

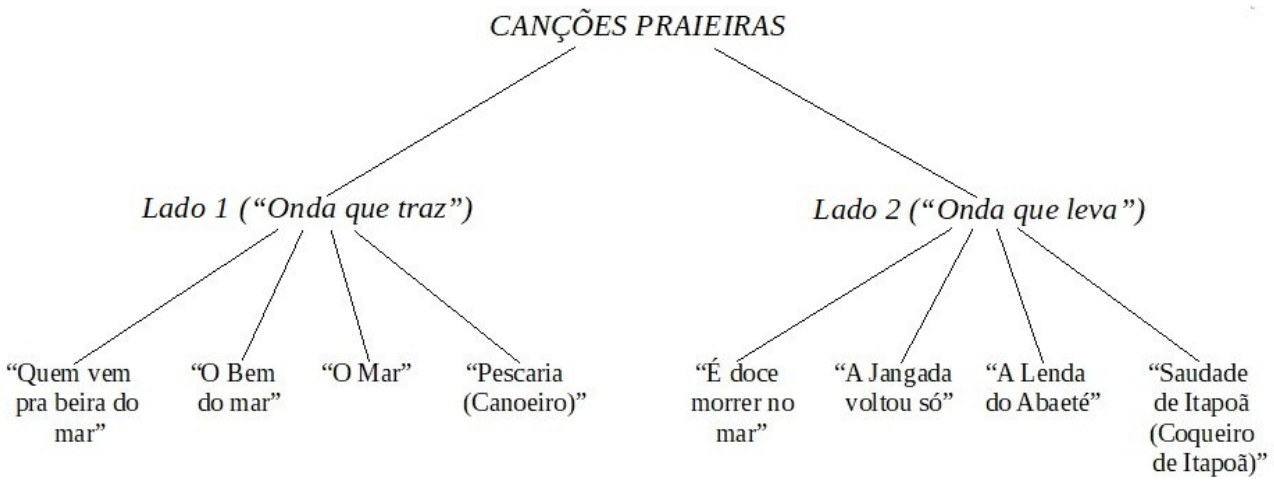


Figura 8.1: esquematização dos níveis de análise de *Canções Praieiras*

No esquema acima representado, a hierarquia entre *classe* (disco), *componentes* (lados) e *componentes de componentes* (faixas) pode ser verificada verticalmente. Uma leitura horizontal, por outro lado, revela a disposição sintagmática do álbum, da esquerda para a direita (no nível dos lados, o lado 1 antes do lado 2; no nível das faixas, "Quem Vem pra Beira do Mar" seguida por "O Bem do Mar" e assim sucessivamente até "Saudade de Itapoan"). Vale notar que, além das numerações de lados presentes nas etiquetas (lado 1 e lado 2), a exploração discursiva da aspectualidade da primeira faixa do lado 1 e da última faixa do lado 2 explicita a proposta de sequenciamento do enunciador.

À luz das análises já feitas, essa representação esquemática nos permite fazer, ainda, algumas últimas considerações sobre o álbum de Caymmi. O forte efeito de coesão, apreensível tanto no universo praieiro instaurado em discurso quanto nas estratégias enunciativas que pudemos aqui descrever, resulta em algumas relações entre faixas que parecem conferir ao ritmo do sequenciamento de canções um caráter muito preciso, quase "matemático" – por falta de expressão melhor. Com efeito, é possível notar, com o auxílio da Figura 8.1, que algumas das principais correlações descritas nos capítulos anteriores se dão de maneira palindrômica: a *primeira* e a *última* canções se complementam pela ideia de aproximação e distanciamento da realidade praieira; da mesma forma como a *segunda* e a *penúltima* faixas instauram pontos de contato entre os dois lados do disco; por último, exatamente "no meio", na passagem da "grande onda que traz" para a "grande onda que leva" simultânea à virada do disco, estão as canções que mais se opõem entre si, a saber, "Pescaria (Canoeiro)" e "É Doce Morrer no Mar". Estas últimas, como vimos, configuram, no álbum, os pontos de maior predominância dos processos de tematização e de passionalização, respectivamente. Enquanto uma retrata o mais pleno momento de conjunção eufórica entre o

pescador e seu bem do mar, a outra revela toda a profundidade do pesar carregado pela viúva praieira, e até que ponto a sua resignação, relativa à sua trágica sina, pode permanecer intacta. A plena ativação da debreagem enunciativa, em ambas as canções, mostra, ainda, que elas representam os dois pontos de vista mais opostos possíveis entre os atores praieiros.

Longe de querer insinuar que Caymmi teria, propositalmente, sequenciado as suas canções praieiras no intuito de criar, entre elas, esse tipo de simetria, interessa-nos verificar que a distribuição desse jogo de relações, no sintagma, reflete, em si mesma, as ideias de equilíbrio e "anulação de forças", que parecem se referir ao estado de plena *continuidade* que, no fim das contas, paira sobre a comunidade praieira (afinal, nesse contexto, a *descontinuidade* é própria apenas do âmbito individual). É certo que não há, no sistema de atores praieiros, um "equilíbrio de forças"; afinal, o mar parece decidir "sozinho" pelo destino de todos os outros atores. Entretanto, é notável o quanto o sistema de contratos que regula essa realidade possui um estatuto inabalável, jamais questionado, tampouco alvo de conflitos. É em conjunção com esse estado de coisas que, apesar da "onda que leva", o sujeito se sente *pleno* ("quem vem pra beira do mar / nunca mais quer voltar") e, portanto, quando disjunto, sente *falta* ("Saudade de Itapoan").

A inação própria do sujeito praieiro, sempre um sujeito de estado, parece ter um sentido profundo de *suficiência*, algo que, como vemos, parece almejado (e alcançado) também nas estratégias enunciativas que constroem o álbum de modo a eximi-lo de qualquer excesso – para *mais* ou para *menos*. Não custa lembrar, uma última vez, que *Canções Praieiras*, não só institui um sistema de valores muito coeso, manifestado numa organização muito precisa, como também apresenta canções que, para além de possuírem autonomia discursiva, exibem um grande domínio do fazer cancional – não por acaso, alguns grandes clássicos de nossa canção popular estão nesse álbum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidentemente, este trabalho não poderia apresentar uma descrição de *Canções Praieiras* que se pretendesse "definitiva". A perspectiva teórico-metodológica adotada, bem como as intenções específicas desta dissertação, além de questões de ordem mais pragmática, constituem coerções – uma "medida do possível" – que, se por um lado, limitam o alcance descritivo, por outro, viabilizam o processo de pesquisa.

Pretendíamos, aqui, demonstrar que, no álbum de Caymmi, o sistema de relações entre faixas permite a apreensão de sentidos que não poderiam ser depreendidos na imanência de cada canção. Parece-nos certo que verificamos, nos capítulos anteriores, a existência de um sentido próprio do álbum, fruto do *discurso do disco*. Este último, vimos, transcende as canções embora constitua, com elas, uma forte relação de dependência. Nesse tipo de discurso, álbum e canção são, com efeito, dois elementos indissociáveis, níveis distintos de uma mesma hierarquia.

Esperamos, dessa forma, ter demonstrado a relevância do *sequenciamento* das faixas em *Canções Praieiras* em, ao menos, três configurações de sentido:

1) Na ênfase de elementos presentes no plano do conteúdo das canções, disseminando, na *totalidade*, conteúdos presentes em uma ou outra *parte*. Nesse sentido, poderíamos imaginar, a título de ilustração, como seria se todas as canções envolvendo a morte de pescadores se concentrassem num só excerto do disco. Se "O Mar", "É Doce Morrer no Mar" e "A Jangada Voltou Só" fossem executadas uma seguida da outra, certamente apreenderíamos as mesmas informações relativas ao *ethos* do ator comunitário pescador. No entanto, algo se perderia no retrato da realidade praieira. A alternância, existente no sintagma de *Canções Praieiras*, entre essas ocorrências de morte e outros momentos do devir praieiro (por exemplo: a conjunção eufórica de "Pescaria" entremeando as mortes de Pedro e do "marinheiro bonito") revela algo mais sobre a vida dos atores

terrenos, reproduzindo, na instância da enunciação, o ritmo que dita essa realidade. A onda que leva e a onda que traz se sucedem uma à outra, sem cessar: esse é, paradoxalmente, o *estado de coisas* da vida praieira.

2) Criando temas e isotopias próprios *do álbum*. Neste ponto, talvez o caso mais notável seja o da atribuição de um caráter de "abertura" e "fechamento" a "Quem Vem pra Beira do Mar" e "Saudade de Itapoan (Coqueiro de Itapoan)", bem como o estabelecimento, nessas faixas, de uma relação análoga entre os sujeitos da enunciação e os atores internos ao discurso – algo que dificilmente seria depreendido dessas canções, se consideradas fora do contexto do disco.

3) Instaurando, no *sequenciamento das faixas*, um ritmo próprio do disco. Especialmente por causa da natureza estética desse discurso, vimos que o ritmo do álbum de Caymmi influencia diretamente na configuração dos conteúdos apreensíveis do álbum (sendo também, no sentido contrário, por eles influenciado). Assim, os grupos de canções que compõem cada face do disco parecem manifestar, eles próprios, as tendências actanciais opostas do ator místico *mar*. A ênfase na conjunção e na valoração positiva, bem como na manifestação de processos cancionais tematizantes, de modo a evidenciar cifras de *continuidade*, parece revelar, no lado 1, a *onda que traz*. Já no lado 2, a *onda que leva* compõe um grupo de canções em que há maior incidência de predominância da expansão passional e no qual se manifestam sobretudo afetividades disfóricas advindas de *descontinuações* de percursos individuais. Dessa forma, na nossa leitura, esse núcleo tensivo do estado de coisas praieiro – a alternância entre *a onda que leva e a onda que traz* – ganharia as mais variadas dimensões no contexto do disco: manifesta-se, inicialmente, de modo explícito na *frase* de "Quem Vem pra Beira do Mar"; mais adiante, caracteriza distintas *seções de uma mesma canção*, em "O Mar"; logo em seguida, chega a reverberar em *duas canções distintas* ("Pescaria", sobre a *onda que traz*, e "É Doce Morrer no Mar", sobre a *onda que leva*) que integram, cada uma, diferentes lados do disco; lados, estes, que, por sua vez, também manifestam, cada um, uma dessas potenciais facetas marinas ("Pescaria" encerra a onda que traz, enquanto "É Doce Morrer no Mar" inaugura, no disco, a onda que leva).

Por fim, vale pensar sobre os possíveis desdobramentos deste trabalho.

No que concerne às características mais genéricas dos álbuns, cremos ter demonstrado que, de acordo com a concepção hjelmsleviana de análise, as partes do álbum (faixas) se definem enquanto tais, não apenas por conterem, cada uma, uma canção distinta, mas, também – e, no trato analítico do álbum, *sobretudo* – por estabelecerem uma relação de dependência entre si e de interdependência com o álbum.

Sem dúvida, são raros os discos cancionais que constroem um efeito de coesão tão forte quanto o álbum que acabamos de analisar. No entanto, interessa-nos, mais do que constatar a

ocorrência desse senso de unidade, verificar que, para construí-lo, o sujeito enunciador de *Canções Praieiras* precisou fazer uso das possibilidades próprias do formato álbum. Assim sendo, parece certo dizer que, para descrever qualquer discurso dessa mesma natureza, será necessário se atentar aos mesmos elementos que construíram, no disco de Caymmi, um só sentido. A saber: a *reiteração*, ao longo de um dado álbum, de unidades reconhecíveis do plano do conteúdo e do plano da expressão e, sobretudo, as alternâncias de ordem sintáxica instauradas pelo *sequenciamento de canções*[47].

Quanto a este último aspecto – o exame dos impactos sintáxicos do encadeamento de canções –, focamos, em nossa argumentação, apenas nas alternâncias relativas aos processos de tematização e passionalização, o que pareceu especialmente apropriado para um *corpus* que não instaurava grandes contrastes nos elementos externos ao "núcleo de identidade" (isto é, as informações dadas apenas por melodia e letra) da canção. Entretanto, a experiência nos mostra que, não raro, álbuns cancionais podem apontar para uma grande heterogeneidade em relação a informações comumente associadas ao fazer do arranjador – timbres, intensidades, lógicas harmônicas (tonalismo mais ou menos "livre", por exemplo) etc.[48] –, o que parece tornar esses outros âmbitos da canção especialmente importantes na configuração de muitos discursos dessa natureza. E não é por menos, afinal, o auge da era do disco coincide com uma evolução tecnológica dos métodos de gravação que mudou, em definitivo, a maneira de se compor música popular (*Cf.* MOLINA, 2018).

Dito isso, parece-nos que a importância das operações básicas da canção não deve ser negligenciada num objeto que depende dessa linguagem para existir. Assim, num trabalho mais abrangente sobre os álbuns de canção, será conveniente pensar sobre o papel dos processos cancionais para a configuração do discurso do disco. Uma hipótese que poderia ser posta à prova, por exemplo, é a de que, num álbum, a alternância entre diversos graus de concentração temática e de expansão passional é o que garante, sempre, a apreensão de um ritmo próprio do disco. E o entendimento de tal ritmo, por sua vez, também não deve ser negligenciado, afinal, a intuição diz que, assim como verificamos em *Canções Praieiras*, o ritmo (reduzido, nesta argumentação, apenas à alternância de processos cancionais) sempre deverá, necessariamente, solidarizar-se com as cifras manifestadas pelo conteúdo verbal para realizar, com este último, o sentido do disco.

---

47 Nesse sentido, talvez um bom ponto de partida seja a já sugerida reflexão sobre o impacto gerado, no plano do conteúdo de uma canção dada, pela aspectualidade adquirida no plano da enunciação (*Cf.* análise de "Quem Vem pra Beira do Mar"). A aspectualidade incoativa da primeira faixa, bem como a aspectualidade terminativa da última, impactam, necessariamente, o plano do conteúdo das canções que integram essas posições no sintagma do disco?

48 Pensamos que o álbum, na medida em que instaura um "conjunto universo" de canções, permitindo ao analista opô-las entre si, mostra-se um bom objeto para a reflexão sobre esses e outros âmbitos da linguagem cancional, ainda pouco trabalhados em análises semióticas de canções – embora já contem com notáveis contribuições (*Cf.* CARMO JR., 2007; COELHO, 2007; DIETRICH, 2008; SHIMODA, 2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEITAÇÃO. Grande Dicionário Houaiss, 2017. Disponível em < https://houaiss.uol.com.br >. Acesso em 3 ago. 2017.

ÁLBUM. Grande Dicionário Houaiss, 2018. Disponível em < https://houaiss.uol.com.br >. Acesso em 2 abr. 2018.

BADIR, Sémir. *Figures épistémologiques de la fragmentation*. *In*: Des écritures fragmentaires. Question d'énonciation. CONGRÈS DE L'ASSOCIATION FRANÇAISE DE SÉMIOTIQUE. Lyon: Association Française de Sémiotique 2-4/12/2010. 2011. Lyon. Disponível em < http://hdl.handle.net/2268/170311 > (acessado em 13/04/2019).

BOSCO, Franciso. *Dorival Caymmi*. São Paulo: Publifolha (Folha Explica), 2006.

CARMO Jr., José Roberto do. *Melodia e prosódia. Um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

CAYMMI, Dorival. *Canções Praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. 3.004.

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o Mar e o Tempo*. São Paulo: 34, 2014.

COELHO, Márcio Luiz Gusmão. *O arranjo como elemento orgânico ligado à canção popular brasileira: uma proposta de análise semiótica*. 2007. 226f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2007.

CONCEPT album. *In*: Dictionary by Merriam Webster, Disponível em <www.merriam-webster.com>. Acesso em 13 abr. 2019.

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.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: uma análise semiótica*. 2003. 197 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2003.

_____. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. 2008. 256f. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia. Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2008.

ELICKER, Martina. *Concept Albums: song cycles in popular music*. *In*: Bernhart, W. & Wolf, W. (org.). *World and music studies: essays on the song cycle and on defining the field*. Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2001.

FIORIN, José Luiz. *O* pathos *do enunciatário*. Alfa, vol 48. n. 2, p. 69-78. Disponível em https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4297/3885, 2004. Acesso em 29/03/2018

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Presses Universitaires de France, 2007 [1966].

_____. *Sobre o sentido II: Ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.

_____; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica.* São Paulo: Contexto, 2008.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KAMINSKY, P. *The Popular Album as Song Cycle: Paul Simon's 'Still Crazy after All These Years*. *In*: *College Music Symposium*,vol. 32, pp. 38-54. 2010.

MAMMÌ, Lorenzo. *A Era do Disco*. *In*: Revista Piauí, n. 89. São Paulo: Abril, 2014.

MÁXIMO, João. *Dez anos sem Dorival Caymmi, mestre nas canções praieiras e nos sambas*. *In*: O Globo. Rio de Janeiro, 8 ago. 2018. Disponível em <https://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/dez-anos-sem-dorival-caymmi-mestre-nas-cancoes-praieiras-nos-sambas-22959708 > (acessado em 13/04/2019).

MCFERRIN, Bobby. *Bobby McFerrin Demonstrates the Power of the Pentatonic Scale*. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ne6tB2KiZuk>. Acesso em: 13 abr. 2019.

MOLINA, Sergio. *A composição de música popular cantada*: *a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960*. 2015. 159f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

_____. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2018.

MOLINA, Sidney. *O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. 2006. 335f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2006.

NAVARRO, Eduardo de Almeida. *Dicionário Tupi Antigo: a língua indígena clássica do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

NESTROVSKI, Arthur; WISNIK, José Miguel. *As canções praieiras de Dorival Caymmi no olhar de José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski*. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W8WctNK5Qhs&t=1246s>. Acesso em: 13 abr. 2019.

O'HAGAN, Steve; BARBOUR, Hamish. When albuns ruled the world [Filme-Vídeo]. Produção de Hamish Barbour, direção de Steve O'Hagan. Londres, BBC Four. 90 min. color. Son.

PATO FU. *O Essencial de Pato Fu*. BMG Brasil/RCA, 1999. *Compact disc*.

REGINA, Elis; JOBIM, Tom. Elis & Tom. Produção musical: Aloysio de Oliveira. Los Angeles: CBD-Phonogram/Philips, 1974. 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo.

RESIGNAÇÃO. Grande Dicionário Houaiss, 2017. Disponível em < https://houaiss.uol.com.br >. Acesso em 3 ago. 2017.

RISÉRIO, Antonio. *Caymmi: uma utopia de lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROLLING STONE. *Os 100 maiores discos da música brasileira*. Disponível em: <http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/>. Acesso em: 01 abr. 2018.

SHIMODA, Lucas Takeo. *O estatuto conotativo do timbre em semiótica da canção*. 2014. 214 f. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2014.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Semiótica da Canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê editorial, 2004.

_____. *A canção e as oscilações tensivas*. Estudos semióticos, vol 6. n. 2, p. 14-21. Disponível em http://revistas.usp.br/esse/article/view/49266, 2010.

_____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

_____; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia & letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. PolyGram/Philips, Londres: 1971. 33 1/3 rpm, microssulco, estéreo. 3.004.

ZILBERBERG, Claude. *Razão e poética do sentido*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *La structure tensive suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*. Liège: Presses universitaires de Liège, 2012.

ANEXO 1 – O Essencial de Pato Fu (1999)

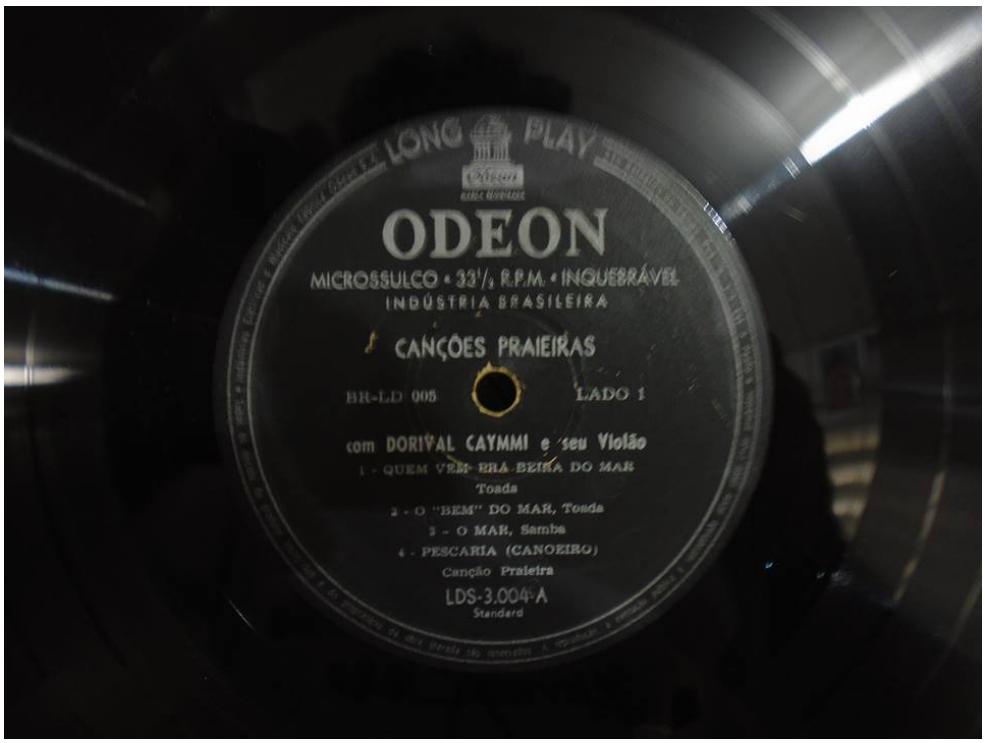
Anexo 1.1: Série *Focus* - Capa do encarte

Anexo 1.2: série *Focus* – contracapa do encarte e CD

Anexo 1.3: série *Focus* – detalhe da contracapa do encarte

ANEXO 2 – *Canções Praieiras* (CAYMMI, 1954)

Anexo 2.1: *Canções Praieiras* – capa (créditos: Chico & Zico Vinil)



Anexo 2.2: Selo do disco - Lado 1 (créditos: Chico & Zico Vinil)

Anexo 2.3: Selo do disco - Lado 2 (créditos: Chico & Zico Vinil)