

**Abordagem semiótica de álbuns:  
homogeneidade e heterogeneidade em *Canções praieiras* e  
*Tropicália ou panis et circencis*\***

Matheus Henrique Mafra\*\*

---

**Resumo:** O presente artigo reflete sobre diferentes possibilidades de manifestação de sentidos a partir do objeto *álbum*, entendido como um todo textual cujas significações emergem da *série* de faixas – e não das faixas consideradas em separado. Primeiramente, discute-se a definição de parâmetros de análise pertinentes a esse objeto, que se constitui na constante tensão entre *identidade do álbum* e *alteridade entre faixas*. A administração dessa tensão pode ser verificada no exame da *seleção* e do *sequenciamento* de faixas, atos enunciativos que definem os eixos paradigmático e sintagmático do disco. Ao salientar ora as continuidades, ora as discontinuidades entre grandezas textuais, esses atos podem criar, no conjunto, efeitos de *homogeneidade* ou *heterogeneidade*, que, compatibilizando-se com determinados conteúdos manifestados pelas faixas, salienta-os e dissemina-os no todo textual. Com isso em vista, realiza-se o cotejo de dois álbuns, *Canções praieiras* e *Tropicália ou panis et circencis*, visando mostrar como as tendências à homogeneidade e à heterogeneidade podem se manifestar a partir de diferentes utilizações das mesmas possibilidades textuais. Verifica-se, por fim, como essas tendências podem ser descritas tensivamente, entendidas como manifestações de dominâncias entre operações de triagem e mistura.

**Palavras-chave:** álbum; disco; semiótica; Caymmi; tropicália.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186367>.

\*\* Doutorando do programa de Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: mhmafra3@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0931-4546>.

## Introdução

**A** despeito de já ter sido o principal produto da indústria fonográfica, o álbum teve a sua morte decretada diversas vezes ao longo das últimas décadas. Com efeito, além de a indústria fonográfica atual estar muito longe de possuir o poder e o prestígio – e a rentabilidade – alcançados durante a *era do disco*,<sup>1</sup> sabe-se que em relativamente pouco tempo o consumo de música se voltou predominantemente para o *single* (ou seja, a faixa avulsa) em detrimento do *álbum* (formato que normalmente possui pouco mais de dez faixas e resulta numa duração média de quarenta minutos).

A recente ascensão dos serviços de *streaming*, ao mesmo tempo que foi resultado dessa mudança mercadológica, serviu para recrudescê-la. No entanto, basta abrir os próprios aplicativos de *streaming* para verificar que, apesar de os números ostentados nos perfis dos artistas contemporâneos se referirem exclusivamente a audições de faixas avulsas, os álbuns continuam a ser lançados, em alguns casos num ritmo de produção tão intenso quanto no auge da era do disco.<sup>2</sup> Em rápidas buscas pela internet, é fácil constatar que os álbuns não apenas circulam, como são aguardados, comentados, resenhados e, desse modo, são fundamentais para construir o prestígio de seus autores, ainda que em círculos restritos. Além disso, eles ainda funcionam como balizadores da trajetória de muitos artistas, como, por exemplo, as divas *pop*, cujas carreiras costumam ser divididas em diferentes “eras” que reúnem todo os trabalhos feitos em torno de um só projeto, quase sempre sintetizado por um álbum. É assim que fãs e imprensa musical podem se referir à Era *Lemonade* de Beyoncé ou à Era *Anti* de Rihanna.

Num contexto mais local e totalmente fora do *mainstream*, Paulo Menotti del Picchia descreve a importância do disco no cenário musical paulistano no início da década de 2010, mostrando que, apesar de não ser mais relevante enquanto mercadoria, esse objeto se mostra fundamental para construir a “pessoa artístico-musical” do artista (2013, p. 99). O autor se utiliza de uma

---

<sup>1</sup> Cada vez mais usa-se a expressão *era do disco (album era)* para referenciar o período do século XX em que, após o fim da *era do rádio*, o mercado fonográfico atingiu o seu auge, em grande parte graças ao formato álbum, ou *longplay*. Economicamente, as grandes gravadoras monopolizaram o setor cultural que mais lucrou na época (Dias, 2008, p. 35-49), enquanto, em âmbito mais estritamente cultural, o LP adquiriu um notável caráter identitário entre seus consumidores, que, conforme descreve Lorenzo Mammì, “basearam suas escolhas existenciais nos discos. Não apreciavam *jazz, pop, folk* ou *rock. eram jazz, pop, folk* ou *rock*” (2014, p. 41; grifo do autor). Salvo engano, não há marcos consensuais que delimitem exatamente o início e o fim da era. Alguns autores consideram que ela teria se iniciado nos anos 1950, logo após o advento do LP de vinil (ocorrido em 1948), terminando possivelmente nos anos 1990, com o agravamento da grande crise das gravadoras; mas é certo que o seu auge, tanto em termos de relevância econômica quanto de influência cultural, deu-se, em diversos lugares do mundo, incluindo o Brasil, entre os anos 1960 e 1980 (Dias, 2008, p. 55 e ss.). Além disso, vê-se nessa denominação uma tendência que se repete em diversos contextos (Picchia, 2013, p. 10), incluindo o presente artigo: a expressão *disco* é comumente usada como sinônima de *álbum*.

<sup>2</sup> Nesse sentido, destacamos o cenário do *rap* brasileiro, em que artistas da relevância de Djonga e Baco Exu do Blues lançam, até o momento em que este texto foi escrito, aproximadamente um álbum por ano desde 2017.

abordagem antropológica que inverte o fazer dos actantes, refletindo sobre a capacidade que os discos possuem de “gravar” os músicos (2013, p. 174 e ss.), na medida em que podem sintetizar a identidade artística desses últimos e, em seguida, promovê-la, permitindo que ela se dissemine de modo a influenciar toda a complexa rede de atores que sustenta a própria produção artística.

Muito ainda poderia ser dito sobre a relevância do álbum nos diferentes círculos musicais existentes atualmente, mas talvez essa pequena exposição baste para afirmarmos que, até o presente momento, tudo ocorre como se as “mortes” do disco implicassem sempre alguma “sobrevida”, decerto pouco gloriosa do ponto de vista estritamente econômico, mas que resulta inevitavelmente na manutenção de algum valor do álbum enquanto objeto cultural. Seja como um registro que marca determinado período de uma carreira musical, seja como um tipo de obra que possui especial relação metonímica com seus autores, tudo ocorre como se, tanto no século passado quanto neste, um traço comum que justifica a existência – ou resistência – do álbum enquanto tipo de expressão é a sua vocação para sintetizar um *ethos*, entendido ora como o *estilo* de determinado artista, ora como o estilo de um *determinado momento* de sua carreira, ora como uma proposta estética *sui generis* ou, frequentemente, tudo isso ao mesmo tempo. Com uma vantagem importante: para se conceber um álbum, não se abre mão nem da simplicidade que a canção popular costuma possuir – pois as canções são a sua própria substância – nem do caráter complexo ou heterogêneo, por vezes internamente contraditório, que dá consistência a uma “personalidade” ou a um modo de conceber mundos.<sup>3</sup>

Desde já, vê-se uma possível contribuição da semiótica para a compreensão desse objeto: sob essa visada teórico-metodológica, as análises caso a caso de discos certamente podem resultar em descrições de *estilos* e *formas de vida*, assuntos caros a desenvolvimentos mais recentes da teoria. Não obstante, para empreender tais análises, convém estabelecer parâmetros descritivos gerais que, em consonância com a metalinguagem teórica, compreendam as possibilidades formais do álbum, bem como os usos mais consagrados de tais possibilidades. Noutros termos, convém entender as peculiaridades do disco enquanto tipo de expressão, e como tais peculiaridades suscitam “modos de dizer” próprios desse formato. É nesse sentido que propomos a argumentação dos próximos itens: primeiramente, estabeleceremos uma perspectiva metodológica para a análise de álbuns e das coerções textuais que os definem enquanto tais, para, em seguida, realizarmos um cotejo de *Canções praieiras* (Caymmi, 1954) e *Tropicália ou panis et circencis* (Vários, 1968). Em que pese todas as diferenças contextuais

---

<sup>3</sup> Dito isso, é evidente que uma única canção também pode, por si própria, ter toda a força de um grande manifesto estético e ético. Entretanto, é inegável que as canções que possuem esse grau de relevância são excepcionais, como de fato o são “Feitiço da vila” (Noel Rosa), “Chega de saudade” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes), “País tropical” (Jorge Ben), “Tropicália” (Caetano Veloso), “Águas de março” (Tom Jobim), “Paratodos” (Chico Buarque), “Negro drama” (Racionais MC’s), “Não existe amor em SP” (Criolo) etc.

(artísticas e históricas) entre os dois discos, nosso objetivo é demonstrar que, ao manifestar propostas estéticas muito distintas a partir de diferentes explorações das possibilidades do formato álbum, cada uma dessas obras pode ser tomada como um exemplo notável de duas tendências contrárias e complementares que, salvo engano, marcariam a concepção de álbuns de música popular até os dias atuais.

## 1. Alguns parâmetros de análise

É fato que todo álbum possibilita um sem-número de experiências de escuta e, assim, a própria delimitação de uma metodologia de análise para esse tipo de discurso é algo, em si, desafiador. Escolhas epistemológicas se mostram necessárias para definir o trato analítico e se, por um lado, elas se mostram inevitavelmente arbitrárias, também é verdade que possibilitam ao analista valer-se de determinadas tradições de pensamento, o que, por sua vez, possui ao menos a dupla vantagem de muni-lo de um ferramental teórico-metodológico já consolidado ao mesmo tempo que o impede de ser demasiadamente especulativo ou subjetivo.

Com isso em mente, partamos do pressuposto de que o conteúdo sonoro é o elemento central do álbum, em torno do qual podem orbitar elementos de outra natureza de expressão, normalmente visuais – notadamente capa e encarte. Assim, pode se considerar que a pertinência semiótica desses últimos deve ser verificada caso a caso e que, ao menos por ora, as considerações mais gerais em torno do álbum enquanto formato dirão respeito especialmente a seu conteúdo sonoro, qual seja o conjunto de fonogramas que o compõe.

Concebendo a análise como a descrição de um sistema de dependências internas ao objeto analisado (Hjelmslev, 1975, p. 137; Greimas; Courtés, 2008, p. 29), a abordagem semiótica leva o pesquisador a tentar compreender os tipos de relações parte/todo que constroem o seu objeto. Consideremos que o formato álbum, em si, sugere de antemão ao menos uma divisão de todo e parte, manifestada nas possibilidades de relação entre *álbum* e *faixa*, sendo esta um componente daquele.

A partir disso, é possível pensar sobre os diferentes tipos de interação entre esses termos, que designam temporalidades distintas manifestadas num mesmo suporte. “Temporalidade”, evidentemente, carrega aqui uma acepção semiótica, que tem mais a ver com a apreensão subjetiva do tempo e de seu andamento do que com uma duração objetiva calculável em unidades de horas, minutos e segundos; no entanto, neste caso, faz sentido propor uma analogia concebendo o tempo em termos cronológicos. Pensemos, então, num álbum de canções: por diversas razões – históricas, culturais e tecnológicas –, as formas mais usuais do que conhecemos hoje como canção popular se cristalizaram de modo a resultar em durações que poucas vezes chegam a atingir quatro minutos;

assim, a diferença entre a temporalidade da canção, mais “curta”, e a temporalidade do álbum, mais “alongada”, faz com que o disco deva ser composto por uma *série* de canções, de modo que tudo aquilo que se refere à *série* configura os fazeres próprios da enunciação do álbum, distintos dos fazeres estritamente cancionais – embora, evidentemente, haja diversas congruências importantes entre estes e aqueles. Em outros termos, assumindo que as canções possuem autonomia enunciativa em relação ao álbum – voltaremos a essa questão mais adiante –, podemos, ao menos para fins de análise, considerar que os fazeres enunciativos do álbum incidem sobre as canções, manipulando-as para gerar outros sentidos, atribuíveis à *série*, isto é, à instância enunciativa do álbum.

Isto posto, pelo menos dois “atos” se configuram: a *seleção* e o *sequenciamento* de faixas. Evidentemente, estamos falando de simulacros metodológicos de atos “mínimos”, que configuram um mínimo gesto de intencionalidade presente em qualquer disco, por mais díspares que eventualmente suas faixas componentes sejam entre si, e mesmo nos casos em que elas, em conjunto, pareçam recusar qualquer unidade de sentido. Afinal, a despeito do maior ou menor grau de autonomia das faixas, a seleção e o sequenciamento estabelecem o todo textual do álbum, com seus próprios eixos paradigmático (delimitado pela seleção) e sintagmático (definido pelo sequenciamento).

Descrever esses atos seria impossível se considerássemos, como dissemos acima, todas as possibilidades de experiências de escuta de um disco. Se, por um lado, desde os primeiros LPs – e ainda mais com as mídias mais recentes, do CD ao *streaming* digital – o ouvinte possui enorme liberdade para escutar as faixas que quiser, na ordem que quiser, por outro lado é inegável que o texto do álbum propõe uma audição de determinada seleção de canções numa determinada sequência (no jargão habitual, o *roteiro do disco*) e, numa análise que se proponha imanente, tal proposta se mostra a mais pertinente. Não obstante, sabemos que optar por desconsiderar todas as possibilidades de escuta não é algo sem consequências para a análise – exatamente porque não é algo sem consequências na experiência de escuta – e, desse modo, é desejável que demorem um pouco sobre o assunto, visando compreender a dimensão da importância da seleção e do sequenciamento para a constituição do álbum enquanto texto.

### 1.1. Seleção e sequenciamento de faixas

Para descrever um processo de enunciação, a semiótica se atenta a gestos de *intencionalidade* manifestados no e pelo texto (Greimas; Courtés, 2008, p. 168). Embora a noção de intencionalidade nem sempre seja algo simples de se entender, especialmente quando aplicada a um campo teórico que visa abstrair intenções “pessoais” de autores “de carne e osso”, deve-se ter em mente que ela

decorre sempre de uma análise, ou seja, só pode ser depreendida *a partir* do texto. Ora, conforme dissemos há pouco, o álbum enquanto objeto semiótico evidencia por si próprio o caráter deliberado da seleção e do sequenciamento e, independentemente da importância que determinados artistas e produtores deem à definição de um repertório e de sua ordenação, o produto final que chega às mãos do ouvinte costuma explicitar verbalmente a enumeração dos fonogramas, tanto em capa e encarte quanto em outros componentes gráficos – seja o selo no centro do vinil, seja a interface do álbum numa plataforma digital.

Assim, por mais que as “motivações” da seleção pareçam se justificar apenas por instâncias que excedem o texto – por que escolher determinadas canções e não outras? –, ainda resta ao analista a possibilidade de compreender a maneira como esse ato contribui para a constituição dos sentidos do álbum. Com efeito, é a seleção que, ao escolher os elementos que serão sequenciados, estabelece o universo de grandezas sonoras e semânticas que serão mobilizadas ao longo do texto, bem como a gradação de contrastes internos entre essas grandezas. O sequenciamento, por sua vez, define a forma com que esse universo será apresentado, isto é, propõe um ritmo global do álbum, dispondo as grandezas de modo a salientar ora as suas continuidades, ora as suas discontinuidades.

Em outros termos, se entendermos seleção e sequenciamento como correlatos da dicotomia paradigmática/sintagmática, temos que a seleção *virtualiza* um escopo de grandezas sonoras e semânticas que serão *atualizadas* pelo sequenciamento, isto é, serão “convocadas” e “organizadas” visando a realização textual. É sobretudo o sequenciamento, portanto, que promove ora transições graduais entre faixas que manifestam grandezas semelhantes, ora saltos que aproximam faixas contrastantes. Juntos, seleção e sequenciamento geram efeitos de maior ou menor heterogeneidade no conjunto de faixas, o que pode ser crucial para a geração de sentidos próprios do álbum, como veremos mais adiante.

## 1.2. Identidade do álbum vs. alteridade entre faixas

Se as noções de seleção e sequenciamento de faixas se mostram pertinentes para a análise de álbuns, entendemos que isso se deve a uma característica imprescindível do formato: ele normalmente constrói o seu próprio sentido de modo a não prejudicar o senso de autonomia de suas faixas, que, na imensa maioria dos casos, “funcionam sozinhas”, podendo ser compreendidas como enunciados coesos e completos. É evidente que há, nisso, justificativas de ordem histórica e econômica, pois desde sempre são os fonogramas das faixas, mais “curtos” e “diretos”, que de fato conectam as práticas vigentes nas diferentes mídias, quais sejam o álbum, o rádio, a televisão e as plataformas digitais de áudio e vídeo. De todo modo, o que mais importa em termos de análise

textual é que isso resultou numa peculiaridade do formato álbum, que até hoje se mantém ambíguo entre os estatutos de *texto* e *contexto*, isto é, tende a se realizar, simultaneamente, tanto como um suporte formal de canções-enunciado quanto como um enunciado ele próprio.<sup>4</sup> Em outros termos, o texto manifestado pelo disco constrói-se sempre numa tensão entre, de um lado, o senso de *identidade* do álbum e, de outro, a relação de *alteridade* entre as faixas.

Essa tensão se manifesta das maneiras mais variadas, mas convém mencionar uma das mais recorrentes, que consiste em criar modos de compatibilização entre os elementos manifestados por uma dada faixa e a *posição* por ela ocupada na sequência do disco. Em termos teóricos, podemos dizer que, frequentemente, os álbuns associam determinadas faixas à aspectualidade do processo de enunciação do “todo”. Assim, a primeira e a última faixas de discos muitas vezes apresentam elementos que aludem a valores de limite, quais sejam aspectualizações incoativas e terminativas, resultando num forte efeito de “faixa de abertura” e “faixa de encerramento”. Ao que tudo indica, tais efeitos costumam estar ligados sobretudo ao conteúdo sonoro-musical – é comum dizer que determinadas músicas “soam” como faixas de abertura ou encerramento –, isto é, manifestam-se comumente por meios não verbais e, desse modo, merecerão ser mais profundamente investigados em outro momento. Contudo, é evidente que as canções, realizações de uma linguagem tão musical quanto verbal, também manifestam as referidas aspectualizações em seus componentes líricos, o que basta, neste momento, para exemplificarmos o procedimento. Alguns títulos são, em si, enfáticos: “Wanna be startin’ somethin’” é a faixa de abertura de *Thriller* (Michael Jackson, 1982), enquanto *Abbey road* (The Beatles, 1969) é “finalizado” por “The end”.<sup>5</sup> Nesse mesmo sentido, já elencamos, em outro trabalho, canções de abertura cujos temas salientam, por si próprios, valores incoativos, tais como a *saudação*, a *convocação*, a *origem*, o *nascimento* ou a simples *apresentação* de um sujeito ou objeto (Mafra, 2019, p. 46).

<sup>4</sup> Ao que tudo indica, essa ideia está presente, ainda que de forma difusa, entre pesquisadores, comentaristas, críticos e artistas em geral. Já mostramos que, mesmo quando partem de pressupostos opostos entre si, reflexões acerca das peculiaridades do álbum parecem sempre apontar para a *coexistência* de pelo menos duas diferentes instâncias enunciativas, sendo uma relativa à faixa e, outra, ao álbum. Assim, enquanto alguns analistas entendem o álbum como um suporte que eventualmente pode ser explorado enquanto todo textual, outros partem da unidade textual do álbum como algo dado de antemão, podendo tal unidade ser mais ou menos coesa, mais ou menos difusa – isto é, as faixas não necessariamente constroem um efeito de homogeneidade que explicita a unidade do todo (Mafra, 2019, p. 14-19).

<sup>5</sup> “Finalizado” entre aspas, porque de fato há uma faixa subsequente, “Her majesty”. No entanto, essa canção-vinheta reafirma, talvez paradoxalmente, o caráter terminativo de “The end” ao realizar dois efeitos de sentido: (1) o de extrapolação dos limites do álbum, obtido pelo longo silêncio de quase vinte segundos que precede essa faixa, mas também por sua sonoridade em violão e voz, contrastante com a densidade timbrística do resto do disco, que a todo tempo varia entre, digamos, “banda *pop*” e “orquestra”; e (2) o efeito de *imperfectividade* advindo da finalização abrupta da faixa. O caráter durativo, aliás, é recrudescido pela própria mixagem, que faz a faixa como um todo oscilar gradualmente entre os lados direito e esquerdo, como se voz e violão estivessem “de passagem”, transitando de um ponto indefinido a outro, igualmente indefinido.

Nesses casos, as temáticas “incoativas” em canções de abertura acabam por evidenciar uma aspectualização imperfeita, relativa ao enunciado do álbum, de modo a não ameaçar a perfectividade do enunciado cancional. Em outros termos, promove-se uma espécie de suspensão provisória da tensão entre identidade do álbum e alteridade entre faixas.

De fato, essa tensão enunciativa se mostra tão relevante nas reflexões sobre o formato que somos levados a considerá-la na própria análise dos sentidos que por ele se manifestam. Não à toa, tudo que descrevemos até aqui pode ser entendido como uma administração dessa propriedade: *o tipo de relação entre todo e partes*, que se caracteriza pela desnecessidade de estas se justificarem por aquele; *os atos de seleção e sequenciamento* como mínimos instauradores de uma intencionalidade enunciativa; bem como *o modo com que o sequenciamento pode gerar sentidos do álbum sem com isso prejudicar a autonomia das faixas* – nos casos das canções de abertura e encerramento.

Sendo o álbum uma expressão de natureza estética, é razoável pensar que esses dispositivos de configuração textual influenciam diretamente o plano do conteúdo. As breves descrições que faremos nos próximos itens mostrarão como isso pode ocorrer, comparando dois casos que representam maneiras distintas de se administrar a tensão entre identidade do álbum e alteridade entre as faixas.

## 2. Estudos de caso

A seguir, descreveremos alguns aspectos gerais de dois clássicos do cancionário do último século, *Canções praieiras* (Caymmi, 1954) e *Tropicália ou panis et circencis* (Vários, 1968), para, então, cotejar os diferentes modos como cada obra se utiliza do álbum, isto é, os diferentes modos como cada uma administra a tensão enunciativa que caracteriza o formato. O objetivo principal dessa comparação é mostrar como o uso das coerções textuais próprias do álbum, descritas acima, pode contribuir para efeitos de homogeneidade e heterogeneidade no conjunto de canções, o que, por sua vez, colabora para a geração dos sentidos específicos de cada disco.

É importante dizer desde já que não colocaremos em questão a homogeneidade evocada por Louis Hjelmslev, própria das dependências internas que compõem um objeto submetido a análise (1975, p. 33 e ss.). Por isso falamos em *efeitos* de homo ou heterogeneidade, relativos à ênfase dada ora às semelhanças, ora às diferenças entre elementos que compõem um texto sobretudo em sua superfície discursiva e no plano da expressão. Desse modo, veremos no exame de *Tropicália ou panis et circencis* um relevante caso de como o “efeito de heterogeneidade” pode se compatibilizar com o sentido fundamental de um texto que tem a própria *diversidade* como objeto. Sendo o objeto que garante certa unidade semântica às grandezas que compõem o texto, a “diversidade” enquanto isotopia garante a *homogeneidade* nas relações entre tais



grandezas, por mais díspares que essas últimas sejam entre si (isto é, por mais que as grandezas construam um *efeito de heterogeneidade* nas camadas mais superficiais de sentido ao *tematizar e realizar* a diversidade de que tratam).

Nesse mesmo sentido, não será colocado em questão, por exemplo, se os álbuns são mais ou menos “conceituais” – conforme jargão da cultura *pop* –, afinal não há dúvida de que ambos os discos aqui examinados constroem uma forte unidade entre suas faixas, com eixos temáticos muito bem definidos, podendo certamente ser considerados “conceituais”. Veremos que o foco deste artigo incide sobre outros aspectos, visando uma descrição estilística paralela à categorização “conceitual vs. não conceitual” – que, de resto, ainda carece de definição satisfatória (Mafra, 2019, p. 14-16).

Outro preâmbulo importante diz respeito ao modo como descreveremos cada disco nas próximas páginas. Evidentemente, uma descrição satisfatória de objetos dessa espécie deve passar por um minucioso exame faixa a faixa, considerando os mais diversos elos entre componentes verbais e musicais e, ainda, entre esses e os componentes gráficos, quando for o caso. No entanto, esse tipo de procedimento só poderia resultar numa exposição que, demasiadamente extensa, seria inviável para a presente ocasião. Diante disso, a escolha pelo tratamento de *dois* álbuns em poucas páginas pode parecer um contrassenso, mas, ao contrário, essa opção possibilita a omissão de etapas de análise para que elenquemos apenas algumas características gerais que nos permitem opor nossos *corpora* um ao outro – sendo que tais características serão ilustradas, sempre que possível, por passagens pontuais presentes nas faixas dos discos. Prescindimos de trocar em miúdos, portanto, aspectos já trabalhados de maneira consistente em diversas outras ocasiões, como a contextualização histórica necessária para a devida compreensão das figuras convocadas pelas canções tropicalistas ou, ainda, as sutilezas do excepcional trabalho de junção de melodia e letra feito por Dorival Caymmi, que, segundo alguns comentadores, teria o seu ápice no repertório praieiro do compositor.

Nesse mesmo sentido, vale pontuar que, para tornar a nossa exposição mais sucinta e acessível, a maior parte de nossas considerações se apoiarão no conteúdo linguístico dos álbuns, a despeito de esses serem compostos por canções, isto é, por enunciados cujo sentido emerge sempre da conjunção entre elementos verbais e musicais.

Esperamos que nosso recorte se mostre suficiente para os objetivos centrais do presente estudo.

## 2.1. *Canções praieiras*<sup>6</sup>

As oito canções que compõem o primeiro álbum de Dorival Caymmi, como boa parte da obra do cancionista baiano, tornaram-se, todas, clássicos do cancionero popular. Todas as faixas são executadas em violão e voz pelo próprio Caymmi, o que, em si, já instaura um grau de coesão importante no disco.<sup>7</sup>

Ao longo das faixas, o ouvinte é paulatinamente apresentado ao restrito conjunto de valores fundantes de certa comunidade de pescadores que reside nas proximidades de um Abaeté e de uma Itapuã míticos – por isso mesmo, redigiremos, daqui em diante, *Itapóan*, conforme consta no álbum original. Os devires da comunidade, bem como os seus contratos sociais, são totalmente regidos pelo ator *mar*, cujo estatuto divino e poder absoluto se mostram inquestionáveis – o mar desperta ora admiração, ora resignação, é amado e temido, mas jamais é objeto de confrontamentos ou maledicências. A figura do *pescador*, por sua vez, caracteriza-se pelo constante trânsito entre mar e terra, instâncias tão inconciliáveis quanto estruturalmente necessárias para justificar a sua existência: o pescador recebe do mar, além de uma irracional realização individual (“o bem do mar é o mar é o mar...”), o sustento da mulher e dos filhos (seus “bens de terra”), de modo que sempre precisa voltar à terra para dar sentido à relação com o mar. Finalmente, a configuração atorial da comunidade se completa pela *mulher praieira*, figura que é mãe, esposa e filha do pescador, marcada pelo desejo de conjunção com esse último e pelo temor em relação ao mar.

Essa estrutura comunitária é apresentada de modo quase didático, numa lógica muito bem-acabada de exposição dos fatos discursivos, o que se deve muito ao sequenciamento de *Canções praieiras*. Por isso, convém descrevê-lo brevemente.

“Quem vem pra beira do mar” abre o disco, apresentando, desde seu título, a entidade regente da comunidade – o mar. Nesse momento, inicia-se tanto a constituição do universo praieiro (metonimizado pelo mar, objeto da canção) quanto da própria situação de enunciação do disco (afinal, essa é a sua faixa de abertura). Em outras palavras, promove-se uma dupla *aproximação*, tanto do enunciatário em relação ao enunciado (digamos que o “ouvinte” se aproxima do “álbum”) quanto de um narratário “forasteiro” em relação à comunidade (o ator oculto da canção, a quem o mar é apresentado).

---

<sup>6</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=IhmgSTdyfBs&list=OLAK5uy\\_npgB\\_mY4boddRBdji3diUCsQeNtqUur7Y](https://www.youtube.com/watch?v=IhmgSTdyfBs&list=OLAK5uy_npgB_mY4boddRBdji3diUCsQeNtqUur7Y).

<sup>7</sup> Nesta seção, as nossas considerações acerca dos elementos sonoros se resumirão a esse dado, qual seja, a coesão da textura timbrística, que se mantém a mesma (violão e voz) ao longo de todo o álbum. É importante ter essa característica em mente, não apenas pela sua importância enquanto explicitadora da identidade do álbum no plano de expressão cancional, mas também pelo contraste em relação ao tratamento timbrístico do álbum tropicalista que descreveremos mais adiante.

Dois pequenos versos, “a onda do mar leva / a onda do mar traz”, sintetizam a principal configuração actancial do mar, qual seja a sincretização das funções de *destinador* (que “traz”, isto é, possibilita a conjunção entre sujeitos e objetos almejados) e de *antissujeito* (que faz disjuntar sujeitos e objetos, “levando” estes daqueles). As faixas subsequentes darão a devida medida do que é dito por esses versos, mostrando o mar ora como *provedor*, ora como *privador*. Nesse sentido, não se pode esquecer também o emblemático refrão de “O mar”, terceira faixa do álbum, que constrói uma série de oposições musicais e líricas para mostrar que esse ator manifesta a um só tempo beleza (“o mar [...] é bonito”) e tragédia (“quanta gente perdeu seus marido, seus filho, nas ondas do mar”).

A figura do pescador é exibida de modo explícito a partir da segunda faixa, “O bem do mar”, que o apresenta partindo da dupla relação conjunta que caracteriza esse ator (“o pescador tem dois amor”). As relações de junção com o mar e com a sua mulher (seu “bem de terra”) se dão sempre em direção contrária uma da outra: quando em conjunção com o mar, o pescador está necessariamente disjunto de sua mulher e vice-versa. Além disso, mostra-se que a mulher disforiza o afastamento (é ela quem “chora mas faz que não chora quando [o pescador] sai”) e, desse modo, a canção acaba por descrever o pescador também por meio de outra relação, isto é, a relação entre mulher e mar, que é a todo tempo de total disjunção, configurando um distanciamento que, ao menos da perspectiva da mulher, talvez seja fomentado por certo antagonismo em relação ao mar, conforme veremos mais à frente. A relação disjunta entre mulher e mar jamais é desfeita ao longo do disco.

As canções seguintes (“O mar”, “Pescaria”, “É doce morrer no mar” e “A jangada voltou só”) trazem novas informações sem nunca contradizer a configuração de relações entre pescador, mulher e mar construída nas canções anteriores. Pelo contrário, densificam-na figurativamente: tudo que caracteriza os atores coletivos “pescador” e “mulher” se manifesta também em atores individuais específicos, como Pedro, Chico Ferreira, Bento, Rosinha de Chica, Chiquinha, Iaiá e a narradora de “É doce morrer no mar”. O mar por vezes recebe denominações referentes à entidade lemanjá (“Dona Janaína”, “sereia do mar”...), o que serve não apenas para explicitar seu caráter divino, mas também para instituir a *feminilidade* como um traço de semelhança entre o mar e a mulher, fato que, nesse universo discursivo, serve como uma das principais justificativas tanto para a relação de “dupla atração” do pescador quanto para a valoração negativa do mar na perspectiva da mulher praieira. Sem dúvida, é sob esse último ponto de vista que o mar atua como antissujeito, afinal, a morte do pescador durante o exercício de seu ofício não é uma morte de fato, e sim um desígnio de lemanjá, que decidiu entrar, com o pescador, num eterno estado de conjunção amorosa (Cf. “É doce morrer no mar”).

As duas últimas canções do álbum possuem funções mais particulares no que se refere à constituição do universo praieiro. São como “exceções” apresentadas após o estabelecimento da “norma” e, com efeito, referem-se a insuficiências, ou seja, excessos e faltas.

Em “A lenda do Abaeté”, a misteriosa lagoa aparece como uma espécie de “tabu”, um objeto que deve ser ativamente evitado pelos membros da comunidade praieira (“o pescador deixa que seu filhinho / tome jangada, faça o que quiser / mas dá pancada se o filhinho brinca / perto da lagoa do Abaeté”). Aliás, o próprio álbum fomenta a leitura em termos de *tabu*, uma vez que, enquanto o mar é referido, explícita ou implicitamente, em absolutamente todas as canções, a lagoa é mencionada apenas nessa faixa, sendo caracterizada tanto pela sedução quanto pela interdição. Isso porque, enquanto o mar é entendido como a grande entidade reguladora da ordem comunitária e, desse modo, mostra-se um objeto de exaltação, a lagoa aparece nesse momento do disco como uma espécie de subversão dessa mesma ordem.

Encerrando o álbum, “Saudade de Itapoan (coqueiro de Itapoan)” é a única canção cujo *aqui* enunciativo se encontra distante da comunidade praieira. Seu narrador, disjunto em relação a Itapoan, lamenta essa situação, almejando recuperar algum grau de interação com o seu objeto. Para isso, apela para o auxílio do vento, esse adjuvante modalizado pela capacidade de transitar entre o *aqui* insuficiente e o *lá* desejado: “ô, vento, [...] me traga boas notícias daquela terra toda manhã / e jogue uma flor no colo de uma morena em Itapoan”. Deve-se notar que essa é justamente a última faixa do disco, precedendo imediatamente, na instância prática da escuta, a disjunção do ouvinte em relação ao universo discursivo de *Canções praieiras*. Ou seja, do mesmo modo que a faixa de abertura aproveita a sua posição no álbum para promover uma primeira aproximação da comunidade praieira, prometendo uma experiência altamente satisfatória (“quem vem [...] nunca mais quer voltar”), a faixa de encerramento discursiviza o próprio afastamento em relação à comunidade (nesse caso, incorporada por Itapoan), disforizando-o. Ao fazê-lo, de certa forma confirma o que havia sido prometido na faixa de abertura, pois, de fato, uma vez tendo ido a Itapoan, ou “pra beira do mar”, o sujeito “nunca mais quis” se disjuntir desse objeto.

Mas a importância do sequenciamento de faixas em *Canções praieiras* vai além dos valores de conjunção e disjunção manifestados pelas canções de abertura e encerramento. Em outra ocasião, vimos que as noções de aproximação e distanciamento contaminam as faixas vizinhas, de modo que, enquanto o lado 1 do disco é marcado por uma predominância de valores conjuntivos, o lado 2 prima pela disjunção – esse fato nos motivou a atribuir um título a cada face do disco, denominando o primeiro lado, mais “conjuntivo”, como a *onda que traz*, enquanto o segundo, mais “disjuntivo”, seria a própria *onda que leva* (Mafra,

2019, p. 136-143). Pode-se dizer então que, nesse caso, o texto constrói, entre faixas e álbum, uma “parte” intermediária, correspondente às faces do disco em sua relação de complementaridade mútua.

Em vista do que acabamos de descrever, pode se depreender um forte efeito de *homogeneidade* manifestado pelo álbum de Caymmi, e que se deve em grande parte: (1) à reiteração de elementos de expressão ao longo das faixas, fato que optamos por sintetizar, neste artigo, à onipresença dos timbres de voz e violão; (2) à extrema unidade temática e figurativa, uma vez que todas as faixas se referem a uma mesma comunidade composta por um enxuto grupo de atores que, por sua vez, seguem rigorosamente a configuração hierárquica de funções narrativas que definem seus papéis comunitários; e (3) ao modo como o sequenciamento privilegia a *continuidade*, promovendo não só a exposição paulatina dos fatos discursivos e narrativos, mas também uma aproximação e um distanciamento graduais em relação aos valores praieiros.

## 2.2. *Tropicália ou panis et circencis*<sup>8</sup>

*Tropicália ou panis et circencis* (Vários, 1968) marcou a história da canção brasileira como um disco-manifesto do movimento artístico liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil – fato que, em si mesmo, já aponta para algum grau de unidade entre as faixas do álbum, que, em conjunto, devem por princípio revelar os valores que caracterizam o movimento. Dizer que determinado texto possui caráter de “manifesto” equivale a dizer que o próprio movimento artístico será por ele tematizado e, não por acaso, o álbum já sugere, desde o seu título, uma leitura em termos intertextuais.<sup>9</sup> Assim, o enunciado estético manifestado pelo disco se insere explicitamente num contexto transcendente com o qual pretende dialogar e, desse modo, tal contexto passa a ser o objeto central do enunciado. Trata-se de um diálogo “ativo”, que visa empreender, a partir da própria enunciação, pelo menos dois grandes fazeres simultâneos: por um lado, um fazer cognitivo, que compreende e sanciona o contexto-objeto, e, por outro, um fazer que visa transformar esse último, de modo a fundar um novo sistema de valores – sistema esse que poderia ser entendido como o próprio *ethos* tropicalista.

<sup>8</sup> Disponível em: <https://youtu.be/KliwbHqtb7w>.

<sup>9</sup> Coerentemente, como veremos, com o estilo da estética tropicalista, o título do álbum é notavelmente polissêmico. A expressão “Tropicália” remete tanto ao movimento artístico sintetizado pelo disco quanto à conhecida instalação de Hélio Oiticica e à canção de Caetano – canção essa que hoje pode ser entendida como um gesto de “manifesto” das ideias do artista, mas que foi composta antes de o movimento tropicalista ser entendido enquanto tal e não consta no repertório que compõe o disco aqui examinado. “*Panis et circencis*”, do mesmo modo, refere-se tanto a uma peça cancional (“*Panis et circences*”, terceira faixa do lado A do disco) quanto ao conceito de *cultura de massas*, comumente metaforizado pelo “pão e circo” romano. A partir desses significados, bem como da oposição marcada pela conjunção *ou*, uma enorme quantidade de leituras se faz possível. Não cabe, aqui, apontá-las, mas, sim, assinalar que essa polissemia se sustenta pelo caráter autorreferencial e intertextual do título, ou seja, pelo diálogo direto com seu contexto histórico e com determinadas obras artísticas.

A reflexão proposta pelos tropicalistas não esconde a sua ambição totalizante, que visa, esteticamente, abranger o “contexto” de seu país e de sua época dialogando com as mais diversas esferas – cultural, artística, política, histórica, econômica... – e passando longe de entender o Brasil como mera soma de fatos internos, mas sim como resultado de suas relações com o restante do mundo. Assim, fica evidente desde já que um objeto de tamanha envergadura só pode ser devidamente compreendido por um sujeito dotado de notável saber enciclopédico, conhecedor de informações referentes não apenas ao que acontecia no Brasil e no mundo à época em que *Tropicália...* foi lançado (e nunca é demais lembrar que o álbum foi gravado em maio de 1968), mas também a parte considerável da história de nossa canção popular urbana e, em última análise, da própria história do Brasil até meados do século XX. Não obstante, exatamente por ser o objeto do texto, esse contexto é, como não poderia deixar de ser, construído ao longo do álbum, independentemente da compreensão que se tenha de todas as referências feitas, em discurso, a fatos e figuras “externos” – aliás, veremos mais adiante que, talvez mais do que compreendê-las uma a uma, importe sobretudo perceber que tais referências a objetos transcendentais são abundantes, profundas. É por isso que, por vezes, usaremos os termos *contexto* e *Brasil* como quase sinônimos: ambos resumem os componentes figurativos e temáticos mais importantes do disco, caracterizados pela condição paradoxal de estarem circunscritos pelo texto ao mesmo tempo que constroem uma diversidade inapreensível.

A construção do contexto-objeto pode ser constatada em diversos processos de instauração de isotopias que atravessam o álbum. Primeiramente, na própria tematização do Brasil, que ocorre explicitamente em diversas passagens, quando não em canções inteiras (Cf. “Parque industrial” e “Geleia geral”). O Brasil, por sua vez, é associado a diversas outras temáticas que constituem tanto a sua situação política quanto suas características culturais e, por que não dizer, comportamentais. Com isso em vista, o todo textual concilia, a seu modo, violência e doçura (aquela, por exemplo, em “Coração materno”; esta, em “Baby”), catolicismo e matriz africana (aquele em “Miserere nobis”; esta aludida musicalmente de modo difuso em algumas faixas e, verbalmente, em “Batmacumba”), conservadorismo e ímpeto de modernização (aquele nas apáticas “pessoas da sala de jantar” de “Panis et circences”; este realizado nas referências à cultura *pop* e ironizado em “Parque industrial”).

A tendência à conjunção de contrários se reflete também na remissão a diferentes gêneros e práticas musicais, característica marcante da produção cancional tropicalista, verbalmente sintetizada no “bumba-iê-iê-boi [...] bumba-iê-iê-iê” de “Geleia geral”. Se os gêneros, devido a seu caráter convencional, sempre trazem consigo implicações sociais, deve-se acrescentar que, no Brasil de meados dos anos 1960, estava em voga uma rígida associação feita entre

gêneros musicais e projetos políticos antagônicos, de onde decorre o valor de contrariedade que acabamos de mencionar. Entretanto, abstraindo-se – artificialmente, é claro – o fator político, temos que os processos de justaposição e sobreposição de gêneros resulta numa enorme variedade de configurações ligadas ao plano de expressão, responsáveis por torná-los reconhecíveis: diferentes células rítmicas, formações instrumentais, estilos de interpretação vocal, procedimentos de composição e arranjo etc.

Não cabe, aqui, alongarmo-nos na descrição desses diversos aspectos, mas talvez baste metonimizar a diversidade do plano da expressão na quantidade relativamente grande de timbres de voz distinguíveis ao longo do disco.<sup>10</sup> Esse fato se torna especialmente significativo se considerarmos que o procedimento contrário, qual seja a reiteração de um só timbre de voz em diferentes faixas, costuma ser algo que alimenta o sentido de homogeneidade nos álbuns, relacionando todas as canções ali contidas a um só corpo, um só ator da enunciação (Shimoda, 2020, p. 15-25), que, por sua vez, não raro figura na própria capa do disco.

Desse modo, a alternância de intérpretes em *Tropicália ou panis et circencis* reforça características muito importantes desse enunciado, a começar pelo seu caráter coletivo – afirmado desde a imagem da capa, que retrata todos os integrantes do grupo tropicalista –, mas sobretudo algo que, a esta altura, já se mostra um traço fundamental para a compreensão da identidade do movimento e daquilo que ele entende por realidade brasileira, seu “contexto-objeto”: a afirmação da *heterogeneidade* pelo próprio fazer estético, que preza pela profusão tanto de elementos formais da expressão, como acabamos de ver, quanto de componentes do nível discursivo.

Sobre esses últimos, já falamos rapidamente de seus elementos mais recorrentes, geradores de importantes isotopias que estabelecem coesão entre figuras e temas. Queremos salientar agora a tendência contrária existente nesse mesmo nível, a saber, a da não iteração de figuras. Sabe-se que o nível discursivo de um texto sempre tenderá a ser o mais complexo, contando com um maior número de elementos constituintes se comparado aos níveis narrativo e fundamental do percurso gerativo de sentido; não obstante, a discursivização de *Tropicália ou panis et circencis* ocorre de modo a saturar a quantidade de informações, trabalhando suas figuras de modo a enfatizar, a todo tempo, que elas tendem a compor classes não fechadas. Evidentemente, é possível elencar e categorizar as figuras e temas apresentados nas canções, mas isso apenas porque o álbum, em algum momento... termina. Situação muito diferente, por exemplo, da que vimos em *Canções praieiras*, na qual a quase totalidade dos

---

<sup>10</sup> No decorrer das doze faixas, ouvimos interpretações de Gilberto Gil, Caetano Veloso, os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sergio Dias Baptista), Nara Leão, Gal Costa e Tom Zé, além de formações de coro compostas por diferentes combinações desses cantores.

elementos figurativos e temáticos é apresentada logo nas primeiras duas ou três faixas para, em seguida, ser explanada e reafirmada de diferentes modos. No disco tropicalista, a maneira como os componentes discursivos são apresentados tende sempre à não iteração, de modo a construir um efeito de não finitude, de sistema “em aberto”.<sup>11</sup> É justamente essa ideia que favorece um procedimento que podemos chamar de “listagem” de figuras. “Baby”, por exemplo, elenca a piscina, a margarina, a Carolina, a gasolina, o sorvete, a canção do Roberto para constituir uma postura ética perante o mundo. Mas talvez seja ainda mais emblemática a listagem que ocorre em determinada altura de “Geleia geral”:

[...] quem não dança [...] não vê no meio da sala as relíquias do Brasil:  
doce mulata malvada  
um LP de Sinatra  
maracujá  
mês de abril  
santo barroco baiano  
superpoder de paisano  
Formiplac e céu de anil  
três destaques da Portela  
carne seca na janela  
alguém que chora por mim  
um carnaval de verdade  
hospitaleira amizade  
brutalidade e jardim

ê bumba-iê-iê boi  
ano que vem, mês que foi  
ê bumba-iê-iê-iê  
é a mesma dança meu boi

Note-se que esse excerto sintetiza algo importante na maneira como o álbum caracteriza o objeto Brasil. Nele, o país é apresentado justamente como um conjunto extremamente heterogêneo que, em sua diversidade figurativa tendente ao inapreensível, contém tempos, atores e espaços que, pertencendo ao “mundo real”, são conjugados de modos que poderiam, nesse mesmo mundo, ser tidos como inusitados e improváveis (“Formiplac e céu de anil”) ou, por vezes, beirando o inconcebível (“ano que vem, mês que foi”; “um LP de Sinatra” citado como uma das “reliquias do Brasil”).

---

<sup>11</sup> A ideia de *não finitude* chega a ser explicitada em algumas passagens, como na cidade “que não tem mais fim, não tem mais fim, não tem mais fim” de “Mamãe coragem”, quarta faixa do lado B. É também nesse trecho que a não finitude se materializa na manipulação do plano de expressão: pouco após o verso citado, a canção termina bruscamente, como se fosse interrompida ou, ainda, como se a finalização “esperada” não fosse jamais realizada.



Com isso em vista, voltemo-nos agora ao sequenciamento das faixas. Abaixo, a lista de canções que compõem o disco, com destaque para os seus intérpretes.

**Lado A:**

- 1 - “Miserere nobis” (G. Gil; Capinam) – *Gilberto Gil*
- 2 - “Coração materno” (V. Celestino) – *Caetano Veloso*
- 3 - “Panis et circences” (G. Gil; C. Veloso) – *Os Mutantes*
- 4 - “Lindoneia” (G. Gil; C. Veloso) – *Nara Leão*
- 5 - “Parque industrial” (Tom Zé) – *Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, Mutantes e Tom Zé*
- 6 - “Geleia geral” (G. Gil; T. Neto) – *Gilberto Gil*

**Lado B:**

- 1 - “Baby” (C. Veloso) – *Gal Costa*
- 2 - “Três caravelas (Las três carabelas)” (A. Alguero; G. Moreu; Braguinha) – *Caetano e Gil*
- 3 - “Enquanto seu lobo não vem” (C. Veloso) – *Caetano Veloso, Gal Costa e Rita Lee*
- 4 - “Mamãe coragem” (C. Veloso; T. Neto) – *Gal Costa*
- 5 - “Batmacumba” (G. Gil; C. Veloso) – *Gilberto Gil, Mutantes, Gal Costa e Caetano Veloso*
- 6 - “Hino ao Senhor do Bonfim da Bahia” (A. de Sales; J. A. Wanderley) – *Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Gal Costa e coro*

Ora, no universo de valores que vimos descrevendo, e que atravessa o conjunto do repertório, não caberia uma sequência que não valorizasse os saltos e contrastes, esses agentes sensíveis que, evocados sem cessar, promovem em grande parte a primazia da heterogeneidade sobre a homogeneidade. Vejamos.

No que se refere ao tratamento do plano da expressão, já dissemos que os contrastes entre faixas acontecem nos mais diversos parâmetros sonoros e musicais – aliás, em canções como “Panis et circences”, isso vale também para contrastes internos à própria faixa. Sendo assim, é verdade que a própria *seleção* de canções já institui um repertório de peças tão diferentes entre si que, aparentemente, qualquer ordenação seria incapaz de atenuar o caráter heterogêneo do conjunto. Entretanto, não é difícil perceber que o sequenciamento se dá de modo a ressaltar ainda mais essa característica. A já mencionada variedade de timbres de voz, por exemplo, é salientada pelo modo como essas diferentes vozes são sistematicamente alternadas. Vê-se que, ao longo de quase toda a primeira face do disco, cada mudança de faixa traz também uma mudança de intérprete – “Parque industrial” traz novamente Gilberto Gil, que já havia aparecido na primeira faixa, porém dessa vez em contexto coletivo, dividindo a cena com outros seis cantores.

Além disso, é importante observar que canções com elementos musicais minimamente comuns não são jamais posicionadas imediatamente uma após a outra.<sup>12</sup> Isso pode ser verificado ao longo do álbum inteiro, mas, para ficarmos apenas numa passagem, notemos que, entre “Baby” e “Enquanto seu lobo não vem” (faixas 1 e 3 do lado B), há “Três caravelas” (faixa 2 do lado B). Destacamos esse momento do disco porque, se comparadas ao restante do repertório, as duas composições de Caetano Veloso possuem uma quantidade razoável de elementos comuns: ambas não exploram dinâmicas musicais “fortes”; possuem andamento relativamente desacelerado; concentram as informações harmônicas num timbre de violão; aliás, ambas possuem grande semelhança em termos de condução harmônica, qual seja – em termos musicológicos –, a alternância constante de dois acordes com funções de tônica e subdominante, primeiro e quarto graus de suas respectivas tonalidades. Ao se entremear essas duas canções com a rumba dançante “Três caravelas”, algo que destoa totalmente da configuração musical que acabamos de detalhar, o sequenciamento de faixas garante que as sonoridades semelhantes permaneçam afastadas entre si.

Para finalizar esta sucinta descrição do arranjo sequencial de *Tropicália ou panis et circencis*, não podemos perder de vista que ele também promove alguns importantes elementos de coesão discursiva. Destacamos que, com “Miserere nobis” e “Hino ao Senhor do Bonfim”, o álbum se inicia e se encerra com a mesma interseção de temáticas, a saber, a religiosidade católica e o militarismo, que por sua vez são relacionadas, como não poderia deixar de ser, ao país dos tropicalistas. A faixa de abertura clama por misericórdia divina (“miserere nobis / ora pro nobis”) e associa *Brazil, fuzil e canhão* num insólito bê-á-bá, além de terminar com sons de disparos de canhão que não cessam até invadirem a introdução da canção seguinte, “Coração materno”. Já “Hino ao Senhor do Bonfim”, que verbalmente exalta a entidade presente em seu título, possui um arranjo que alude claramente a práticas musicais de desfiles militares, além de terminar com exatamente os mesmos ruídos de canhão que anteriormente conectaram as primeiras duas faixas do disco.

A esta altura já temos elementos mais que suficientes para afirmar que, em suma, *Tropicália ou panis et circencis* realiza uma notável conversão de quantidade em qualidade, afirmando em seus procedimentos estéticos – isto é, suas estratégias relativas ao nível discursivo e ao plano da expressão – o termo da heterogeneidade de modo a acentuar contrastes internos e, assim, primando pelos “saltos” cognitivos, em vez de explanações sobre a coocorrência dos termos.

---

<sup>12</sup> Há apenas um curioso momento em que a célula melódica repetida exaustivamente em “Batmacumba” é retomada logo na introdução da faixa seguinte, “Hino ao Senhor do Bonfim”, porém apenas por um breve período e envolvida por um contexto sonoro de timbres, intensidade e andamento completamente diferentes. Por trás dessa referência de uma canção na outra, há provavelmente uma motivação de ordem temática, aproximando a religiosidade de matriz africana aludida em “Batmacumba” da religiosidade católica explicitada em “Hino ao Senhor do Bonfim”.

Por outro lado, se esses saltos fazem sentido, é porque convergem em algumas isotopias centrais que, por sua vez, caracterizam tanto o movimento tropicalista quanto a sua concepção de Brasil. Desse modo, o texto constrói uma profunda identidade entre *movimento artístico* e *contexto*, apresentando aquele como o representante por excelência deste.

### 3. Triagem e mistura<sup>13</sup>

Já está claro que podemos sintetizar a comparação entre os dois álbuns a uma diferença relativa à iteração de grandezas, sendo que *Canções praieiras* tende à constante reiteração, garantindo um forte efeito de homogeneidade, enquanto *Tropicália ou panis et circencis* instaura uma franca propensão à não iteração, resultando na constante afirmação da heterogeneidade enquanto valor. No contexto teórico-metodológico da semiótica tensiva, esses dois “estilos” remetem, com efeito, às operações de *triagem* e *mistura*, que se interdefinem e agem uma sobre a outra, isto é, espera-se que uma mistura sempre tenha como objeto uma triagem que lhe é anterior e vice-versa. Ambas constituem a *extensidade*, dimensão que se refere ao “estado de coisas”, à inteligibilidade de um sujeito em relação a seu(s) objeto(s).

A vantagem do pensamento tensivo para este estudo é o fato de a extensidade, em sua sucessão de misturas e triagens, nunca ocorrer isoladamente, mas sim regida pela *intensidade*, dimensão relativa ao “estado de alma”, ou seja, à carga afetiva que acompanha as grandezas sob a perspectiva de um sujeito. Dessa maneira, triagem e mistura só formam um *valor* quando são associadas a uma carga intensiva qualquer.

As noções de intensidade e extensidade, além de notavelmente operacionais, possuem vasta abrangência descritiva. Limitaremos-nos a explicá-las no âmbito de interesse deste estudo, que, ao visar algo que se aproxima de uma descrição de diferentes estilos estéticos, prioriza a constituição do plano da expressão e dos níveis mais superficiais de sentido, como pode ser verificado nas seções anteriores. Dessa forma, a extensidade se aproximará mais da sua acepção de “quantidade” (Zilberberg, 2011, p. 257), sendo entendida como o conjunto das grandezas convocadas no decorrer do texto, especialmente os elementos formais do plano da expressão e, no plano do conteúdo, os itens figurativos e temáticos. Isso significa que a extensidade será *concentrada* ou *difusa* na medida em que o texto mobiliza, respectivamente, menos ou mais grandezas reconhecíveis em nível discursivo ou no plano da expressão.

A intensidade também dirá respeito à mobilização dessas mesmas grandezas, mas especificamente ao impacto gerado pela disposição delas no

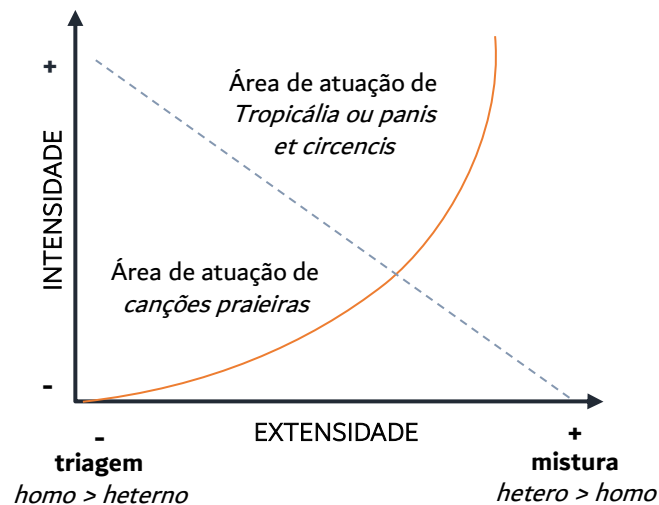
---

<sup>13</sup> Agradecemos a Adriana Elisa Inácio e a Ivã Carlos Lopes pelas conversas que em muito contribuíram para a formulação das reflexões apresentadas nesta seção.

campo de presença. Assim, à medida que um novo componente instaura alguma “novidade” no texto, destoando de outros componentes que integram uma mesma classe ou inaugurando uma nova classe, o efeito causado será o de aumento da intensidade ou, como acabamos de dizer, de impacto. Quando projetado na extensidade, esse último instaura uma *descontinuidade* que, por sua vez, pode se dar em maior ou menor grau, oscilando entre a simples diferenciação das grandezas (uma diferenciação afetivamente “indiferente”, de baixa intensidade) e a sua coexistência conflituosa (alta intensidade).

É nesse escopo que as relações entre extensidade e intensidade densificam as noções de homogeneidade e heterogeneidade dos álbuns, cujo valor estético reside na associação da quantidade de grandezas apresentadas – extensidade – à ênfase dada seja à continuidade, seja à descontinuidade entre tais grandezas – baixa e alta intensidade, respectivamente. Sob essa perspectiva, e à luz das descrições realizadas nos itens anteriores, podemos propor o seguinte gráfico (Figura 1), em que os diferentes procedimentos de *Canções praieiras* e *Tropicália ou panis et circencis* se interdefinem num só campo de presença.

**Figura 1:** Gráfico tensivo da mobilização de grandezas em *Canções praieiras* e *Tropicália ou panis et circencis*.



**Fonte:** elaboração própria, baseada em representações gráficas típicas de descrições semióticas de viés tensivo (ex.: Zilberberg, 2011, p. 90).

Note-se que os dois discos ocupam diferentes regiões de uma gradação que associa intensidade e extensidade em correlação inversa, isto é, numa relação do tipo “quanto mais... mais...”: quanto mais extensidade, mais intensidade e, no sentido contrário, quanto menos extensidade, menos intensidade (Zilberberg, 2011, p. 70).

Assim, o álbum de Caymmi manifesta uma “triagem átona”, isto é, de baixa intensidade. Com seus poucos elementos temáticos e figurativos, percorre uma região mais concentrada da extensidade, manifestando baixa intensidade na medida em que esse texto, como vimos, salienta o que há de continuidade entre suas grandezas, afirmando paulatinamente os valores da comunidade praieira e de seus atores e evidenciando a todo tempo a estreita dependência entre esses últimos, com suas estruturas actanciais fixas e contratos irrevogáveis. Como se isso não bastasse, essa rígida estrutura discursiva é reafirmada tantas vezes quanto possível, sempre associada aos mesmos valores narrativos e fundamentais. Por fim, o texto promove um gradual afastamento que, por sua vez, também serve para reafirmar, “à distância”, a positividade do universo discursivo praieiro.

No que se refere ao plano da expressão, o efeito de homogeneidade também é forte, já que todas as canções são executadas pelo mesmo violão de cordas de aço e pela mesma voz grave e potente. Com isso, evidentemente, não queremos ignorar a notável quantidade de recursos mobilizados pelo Caymmi arranjador e intérprete,<sup>14</sup> entretanto, um violão e uma voz jamais poderiam realizar a diversidade verificável no plano da expressão de *Tropicália ou panis et circencis*. Vimos que o efeito de heterogeneidade visado pelo estilo tropicalista se alimenta da grande quantidade de timbres, texturas sonoras, células rítmicas e gêneros musicais, mas também da profusão de espaços, tempos, atores e figuras de diversas naturezas, apresentadas de maneira a criar a sensação de não finitude das classes. Isso justificaria a extensidade predominantemente difusa atribuída ao disco na Figura 1, mas, se podemos falar de uma “mistura tônica”, com alta intensidade, é porque, como já vimos, os componentes textuais são evocados de modo a privilegiar as suas disparidades, tanto na instância da canção quanto na instância do álbum. Naquela, mostramos a preferência pela justaposição imediata de traços semânticos opostos e, neste, vimos que as dessemelhanças, inerentes ao conjunto de faixas, são ainda recrudescidas pelo sequenciamento, que tende a aproximar sonoridades diferentes e a afastar sonoridades com traços comuns entre si.

Salvo casos extremos, portanto menos frequentes, triagem e mistura não costumam se realizar de modo pleno e, logo, o que há, normalmente, é uma relação de dominância entre as operações – afinal, se uma delas atinge seu nível máximo, o resultado é o apagamento da diferenciação entre grandezas (Zilberberg, 2004, p. 76-77). Talvez resida aí o caráter paradoxal da mistura tônica, procedimento que caracteriza o disco tropicalista: como aponta Tatit, esse tipo de mistura estabelece “critérios para [...] a coexistência dos elementos” e, portanto, possui “algo que é inerente à triagem (a *seleção*)” (2019, p. 81-82,

---

<sup>14</sup> Vale destacar que, num contexto anterior a João Gilberto, a formação violão e voz conduzida por um mesmo intérprete estava longe de ser algo ordinário.

grifos nossos). Ora, isso é justamente o que define a proposta estética de *Tropicália ou panis et circencis*, que mistura diversos elementos com a intenção de formar a identidade do movimento artístico e da conjuntura em que ele se insere – eis o critério que direciona e, portanto, *delimita* o efeito de heterogeneidade, nesse caso.

## Considerações finais

Num primeiro momento, poderia soar trivial dizer que, enquanto *Canções praieiras* se constitui sob, digamos, uma estética da triagem, *Tropicália ou panis et circencis* exalta e realiza uma estética da mistura.<sup>15</sup> Não obstante, interessou-nos principalmente observar como o contexto do álbum, com os procedimentos textuais que lhe são próprios, contribui decisivamente para a instauração de cada uma dessas tendências. Vimos que triagem e mistura, manifestadas nos efeitos de homogeneidade e heterogeneidade dos conjuntos, não operam apenas no âmbito “paradigmático” dos álbuns, ou seja, nas canções consideradas em separado, mas sobretudo no modo como elas interagem local e globalmente sob um mesmo domínio sintagmático. Isso confirmaria o que dissemos sobre os estatutos virtualizante e atualizante atribuíveis, respectivamente, aos atos de seleção e sequenciamento de faixas.

Nos textos examinados, os efeitos de homogeneidade e heterogeneidade no conjunto de canções se compatibilizam fortemente com sentidos que atravessam as totalidades de cada álbum: num caso, a singularidade de uma comunidade coesa em todos os aspectos possíveis; no outro, a pluralidade como traço fundamental de um país em que tudo cabe. Em ambos, isso é feito sem prejudicar o senso de autonomia e perfectividade das canções, o que significa que tanto *Canções praieiras* quanto *Tropicália ou panis et circencis* promovem, ainda que a partir de procedimentos opostos, um quadro geral de equilíbrio na tensão entre identidade (do álbum) e alteridade (entre faixas) que, segundo propomos, subjaz a constituição de sentidos dos álbuns. Cremos que, daqui em diante, se quisermos elaborar uma tipologia de “estilos” de álbum, deveremos focar nessa relação entre, de um lado, o plano do conteúdo das faixas e, de outro, a ênfase dada à continuidade ou à descontinuidade no conjunto, de onde decorre a conveniência da visada tensiva, cujo nível de abstração possibilita a comparação entre grandezas de naturezas distintas – expressão e conteúdo –, segundo os mesmos critérios. Por ora, esperamos ter contribuído não só para um melhor entendimento das peculiaridades textuais que definem o formato álbum, mas também para o estabelecimento de alguns parâmetros de análise pertinentes a esse objeto.

---

<sup>15</sup> Aliás, qualquer semelhança com o modo como Tatit (2004, p. 99-104) descreve o gesto bossanovista, regido pela triagem, e o gesto tropicalista, regido pela mistura, não é mera coincidência.

Por fim e de passagem, vale comentar que a exploração criativa de diferentes posições entre as tendências à heterogeneidade e à homogeneidade é algo observável em um sem-número de discos, incluindo lançamentos mais recentes. Produções como *Recomeçar* (Tim Bernardes) e *AmarElo* (Emicida) possuem evidentes paralelos, respectivamente, com *Canções praieiras* e *Tropicália ou panis et circencis*, e parece razoável dizer que as semelhanças estariam menos em seus estilos cancionais e mais em seus estilos de concepção de álbum: enquanto Tim Bernardes constrói um forte efeito de subjetividade salientado por uma sonoridade coesa que é reafirmada ao longo de todas as faixas, o álbum de Emicida incorpora diversas vozes e gêneros musicais para falar sobre um tipo de coletividade que, em vez de atenuar as suas alteridades internas, exalta-as.

A repercussão desses discos, constatável numa rápida busca pela internet, fala por si mesma: obras como essas, além de confirmarem a vocação dos álbuns para a proposição de *étne* altamente consistentes, obsolescem qualquer decreto de morte do formato. ●

---

## Referências

- CAYMMI, Dorival. *Canções praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon, 1954.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MAFRA, Matheus Henrique. *Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras*. 2019. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- MAMMÌ, Lorenzo. A era do disco. *Revista Piauí*, n. 89. São Paulo: Abril, 2014.
- PICCHIA, Paulo Menotti del. *Por que eles ainda gravam?* Discos e artistas em ação. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- SHIMODA, Lucas Takeo. *Por um estudo semiótico do timbre na fala, na canção e na música*. 2020. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- TATIT, Luiz. *Passos da semiótica tensiva*. Cotia: Ateliê, 2019.
- VÁRIOS artistas. *Tropicália ou panis et circencis*. Philips, jul. 1968.
- ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati E. (org.). *Olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê, 2011.

---

**A semiotic approach to albums: homogeneity and heterogeneity in *Canções praieiras* and *Tropicália ou panis et circencis***

**MAFRA, Matheus Henrique**

**Abstract:** This paper reflects on different possibilities of manifestation of senses from the object *album*, understood as a textual whole. Its senses emerge from the *series* of tracks – and not from the tracks taken as separated objects. First, pertinent analysis parameters to this object are defined and discussed, considering that this object is constituted in the constant tension between the *album's identity* and the *otherness between tracks*. The administration of this tension can be verified in the exam of *selection* and *sequencing* of tracks, enunciative acts which define the album's paradigmatic and syntagmatic axes. By emphasizing continuities or discontinuities between textual entities, these acts can create, as a whole, effects of *homogeneity* or *heterogeneity*, which, making themselves compatible with contents manifested by the tracks, highlight and disseminate them in the textual whole. With that in mind, two albums are compared, *Canções praieiras* and *Tropicália ou panis et circencis*, aiming at showing how tendencies towards homogeneity and heterogeneity can be manifested by different uses of the same textual possibilities. Finally, it is verified how the tensive approach can describe these tendencies, understood as manifestations of dominances between operations of sorting and mixing.

**Keywords:** album; semiotics; Caymmi; tropicália.

---

**Como citar este artigo**

MAFRA, Matheus Henrique. Abordagem semiótica de álbuns: homogeneidade e heterogeneidade em *Canções praieiras* e *Tropicália ou panis et circencis*. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 347-369. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Acesso em: dia/mês/ano.

---

**How to cite this paper**

MAFRA, Matheus Henrique. Abordagem semiótica de álbuns: homogeneidade e heterogeneidade em *Canções praieiras* e *Tropicália ou panis et circencis*. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17. 3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021, p. 347-369. Retrieved from: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 30/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 03/08/2021.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0.  
This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 License.

