



## A CANÇÃO NA TRAMA DO DISCO: RELAÇÕES DE CLASSE E COMPONENTE

### THE SONG IN THE FABRIC OF THE ALBUM: CLASS-COMPONENT RELATIONS

Carolina Lindenberg Lemos<sup>1</sup>  
Matheus Henrique Mafra<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo descreve algumas propriedades textuais do álbum de canções sob um ponto de vista semiótico, visando sobretudo demonstrar em que medida a canção enquanto faixa constitui um objeto de análise distinto da canção tomada isoladamente. Primeiramente, apontam-se fazeres enunciativos que caracterizam o álbum (notadamente a seleção e o sequenciamento de faixas) e que indiciam a tensão existente entre, de um lado, a autonomia textual das faixas e, de outro, o senso de unidade do álbum. Em seguida, evoca-se a concepção de análise segundo Louis Hjelmslev a fim de se estabelecerem critérios para a descrição das relações entre determinada totalidade (classe) e suas partes (componentes). Essas reflexões servem de base para uma descrição de “É doce morrer no mar” enquanto componente da classe *Canções praieiras*, primeiro álbum lançado por Dorival Caymmi. Verifica-se que as influências entre as duas instâncias se dão em via dupla: enquanto a canção dá voz ao sujeito mulher praieira, que se expressa a si mesmo em seu estado resignado, o conjunto de faixas, manifestando os valores da coletividade praieira, instaura um sentido profundo de suficiência que justifica tal estado. Assim, mesmo se atendo apenas à descrição de seu nível verbal, vê-se que o corpus em questão ilustra a relação de interdependência entre álbum e faixas na geração de sentidos próprios a essa totalidade textual.

**Palavras-chave:** semiótica; análise; álbum; Canções praieiras; Caymmi.

**Abstract:** This article describes some of the textual properties of musical albums from the semiotic point of view, aiming at demonstrating how songs as record tracks constitute objects of investigation that are different from a song by itself. Firstly, enunciative practices typical to albums (especially the selection and sequencing of tracks) are discussed, bringing forth the tension that they establish between, on one side, the autonomy of tracks and, on the other, the album’s sense of unity. Next, the concept of analysis as proposed by Louis Hjelmslev is evoked in order to provide criteria for the description of the relations between a given ensemble (a class) and its parts (components). These considerations serve as basis for the description of the song “É doce morrer no mar” as a component of the class *Canções praieiras*, first album launched by Dorival Caymmi. Both instances exert influence on each other: while the song gives voice to the woman from the beachside community, who expresses her resignation, the collection of tracks as an ensemble manifests the values of the beachside community and creates a deep sense of sufficiency which justifies the woman’s resignation. Thus, even by working strictly with the verbal component, the corpus illustrates the interdependence between album and track in the generation of meanings typical to this textual totality.

**Keywords:** semiotics; analysis; album; Canções praieiras; Caymmi.

---

1 Professora Adjunta da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil.  
carolina.lemos@ufc.br

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0114-2548>.

2 Doutorando da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. mhmafra3@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0931-4546>.

## INTRODUÇÃO

Pode-se dizer que, ao longo do século XX, o disco e a canção popular evoluíram juntos. O percurso desses dois fatos culturais, com efeito, não se teria dado em paralelo, mas, antes, numa relação de influência recíproca, em que um interferiu diretamente nas transformações do outro. Assim, Tatit reconhece a importância do advento do fonograma (e da indústria fonográfica) como um dos possibilitadores da transição entre uma prática cancional – digamos – “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 de 78 rpm, que mal chegava a quatro minutos, é um indicador da compatibilidade existente entre os formatos mais tradicionais de canção popular 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*.<sup>3</sup> Quanto às influências do disco na canção, talvez possamos nos limitar a dizer, aqui, que o contexto de auge do mercado fonográfico possibilitou à canção popular experimentar novas formas de realização – formas essas que, segundo Sergio Molina (2017, p. 26 e ss.), teriam introduzido de vez a canção popular na “era da obra de arte montável” conceitualizada por Walter Benjamin. Ao que tudo indica, a *era do disco* (MOLINA, 2006; O’HAGAN; BARBOUR, 2013; MAMMÌ, 2014), numa confluência de fatores de ordens econômica, tecnológica e comportamental, apresentou um cenário propício para que a canção popular se atualizasse e ampliasse seus horizontes.

De qualquer forma, especulações historiográficas à parte, é interessante notar a aparente conexão entre a canção popular e o desenvolvimento dos fazeres enunciativos próprios do formato *álbum*. Este artigo é um movimento na direção de descrever tais fazeres sob um ponto de vista semiótico e assim se insere numa pesquisa mais ampla sobre os álbuns de canção, em particular, e da constituição semiótica de séries e conjuntos, em geral. Nas próximas páginas, descreveremos um dos impactos da imbricação entre o formato habitual da canção e a temporalidade mais alongada do álbum, fator-chave para compreendermos a tensão enunciativa entre, de um lado, a identidade do álbum de canções e, de outro, a relação de alteridade entre suas faixas – reconhecíveis, cada uma, como uma canção que pode ser apreciada independentemente do álbum. Mostraremos que, ao se partir da concepção de análise proposta por Louis Hjelmslev, o disco passa a ser entendido como um sistema de dependências que define, não só os seus próprios conteúdos, mas também os conteúdos de cada uma de suas faixas, de modo que a canção contida numa determinada faixa constitui um objeto de análise distinto da canção tomada isoladamente. Vale mencionar que as próximas páginas evidenciarão como nosso

---

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* (The Beatles, 1967).

interesse pelo pensamento hjelmsleviano possui lastro numa tradição de pensamento posterior, mas fortemente debitária, ao projeto glossemático do linguista dinamarquês, a saber, a semiótica greimasiana e pós-greimasiana, sobretudo, neste caso, os trabalhos de Claude Zilberberg e Luiz Tatit.

## 1. O OBJETO *ÁLBUM DE CANÇÕES*

O próprio formato *álbum*, quando direcionado à canção popular, já impõe um processo de triagem que muito diz sobre suas peculiaridades enunciativas. Podemos pensar na disparidade entre a duração objetiva do LP (a mídia que difundiu o formato álbum, com mais de vinte minutos em cada face em seu tamanho tradicional) e o tempo da canção (que, como já dissemos, cristalizou-se culturalmente em configurações que costumam resultar numa duração oscilante entre dois minutos e meio e quatro minutos). Esse fato faz com que, antes de mais nada, seja necessário selecionar uma *série* de canções para compor o álbum. A partir daí, a própria condição humana de imersão fundamental no universo de sentido impulsiona para a constituição 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, usada como sinônimo de *identidade*<sup>4</sup> – 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), isso quando não conjugavam todas essas características a um só tempo (*King Cole for Kids*, King Cole Trio, 1951; *Canções Praieiras*, Dorival Caymmi, 1954).

Na dita era do disco, cujo auge teria se dado entre as décadas de 1960 e 1980 (O'HAGAN; BARBOUR, 2013; MAMMI, 2014), o que se vê em termos de canção popular, em linhas gerais, é uma franca experimentação que joga, 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 nos exemplos britânicos mencionados mais acima (Cf. nota 3), mas também em muitos casos brasileiros. O lado A de *Construção*, de Chico Buarque (1971), por exemplo, não apenas apresenta peças marcantes que, isoladamente, tornaram-se clássicos de nosso cancioneiro, mas o faz atribuindo a “Deus lhe pague” o estatuto de canção de abertura e de encerramento, amarrando desse modo todas as faixas da primeira face do disco, que se torna uma espécie de “primeiro ato” em que importa menos a clareza narrativa e a coerência figurativa do conjunto (outro modo de dizer que a autonomia de cada faixa é

---

4 Sobre o conceito de identidade no universo cancional, ver Saraiva (2013). Nesse trabalho, o autor faz uma retomada de importantes reflexões semióticas sobre a referida noção, que, sempre dependente de seu oposto, a alteridade, pode também ser entendida como “a persistência de um indivíduo no seu ser ao longo das transformações narrativas lato sensu” (p. 95). O objetivo central do texto de Saraiva resulta numa descrição do ethos Pessoal do Ceará (denominação atribuída ao famoso o grupo de cancionistas nordestinos que adquiriu relevância nacional no contexto pós-Tropicália), por meio da imbricação da noção de ethos à narratividade. Desse modo, descreve-se o Pessoal do Ceará como a resultante de um só percurso narrativo que pode ser depreendido a partir da reunião de diferentes canções-enunciado, sendo cada uma dessas últimas entendidas, então, como a expressão de uma etapa de um percurso em outro nível, numa relação interdefinicional. A reflexão de Saraiva guarda semelhanças à nossa na busca de recorrências que se compõem num nível superior, mas não se trata aí de um objeto suscetível às exigências da linearidade como o álbum de canções.

preservada) e mais o liame abstrato que manifesta, vagamente, um sujeito inconformado e desesperançoso, insatisfeito com o seu “Cotidiano” (segunda faixa), abatido em seu “Desalento” (terceira faixa) e finalmente morto, talvez delirante, talvez suicida, em “Construção”.

Diante disso, podemos apreender um primeiro fazer enunciativo basal para a constituição de um álbum de canções. Ao que tudo indica, ao elaborar esse tipo de manifestação, o sujeito da enunciação faz as suas escolhas de modo a descrever uma gradação entre, de um lado, a autonomia das faixas (que devem remeter às coerções da linguagem cancional) e, de outro, o senso de unidade do álbum. Portanto, são as escolhas do enunciador do álbum, pressuposto pela existência do álbum-enunciado, as responsáveis pelo grau de “unidade” do álbum, que, por sua vez, pode ou não se dar em certo detrimento das correspondências entre o conteúdo sonoro das faixas e as coerções textuais normalmente associadas à canção.

Entendemos ainda 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 logicamente 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 exclusivamente na ordem do fazer musical, isto é, na composição, arranjo ou interpretação da peça.<sup>5</sup> Assim, se as escolhas enunciativas de discos que contêm uma só peça musical constituem 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* e o *sequenciamento* das faixas.

Desse modo, o nosso objetivo semiótico “álbum” se compõe necessariamente por duas ou mais faixas reconhecíveis; tais faixas, por sua vez, possuem autonomia discursiva<sup>6</sup> 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 *dependência* (HJELMSLEV, 1975, p. 29): numa posição hierárquica superior, a dependência entre disco e faixas; numa análise interna às faixas, uma dependência entre elementos verbais e elementos musicais.

## 2. ANÁLISE EM HJELMSLEV

No intrincado sistema de definições concebido por Louis Hjelmslev, a análise se apresenta como o modo de descrição por excelência, no qual se deve apresentar um objeto “através das dependências homogêneas de outros objetos em relação a ele e entre elas reciprocamente” (1975, p. 137). Dito de outra forma, para o linguista dinamarquês, a

---

5 A título de ilustração: se houver a intenção de se registrar em LP de vinil a *Sinfonia n° 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.

6 O que chamamos aqui de “autonomia discursiva” pode ser entendido como a manifestação de um efeito de *totalidade de sentido*. Tal efeito existe de modo relativamente desacoplado da própria semantização do sentido. No caso da faixa do álbum, por exemplo, é perfeitamente possível reconhecê-la como uma canção integral (com seus próprios indicadores, tanto verbais quanto musicais, de início, meio e fim), antes ainda de compreender seus estratos mais superficiais de significado. Assim, a canção-faixa impõe uma autonomia discursiva em relação ao álbum, isto é, “funciona sozinha”, como um texto integral, sob coerções de uma outra semiótica, que em nada depende da semiótica do disco: a saber, a semiótica da canção.

totalidade de um objeto só deve ser seccionada – 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. Isso porque, numa análise, “uma totalidade não se compõe de objetos, mas sim de dependências” (HJELMSLEV, 1975, p. 28). Os objetos internos à totalidade só serão assim considerados, portanto, na medida em que estabelecerem, com o todo, relações de dependência. 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 para com a classe, serão consideradas como componentes<sup>7</sup> (HJELMSLEV, 1975, p. 137).

Definida desse modo, a análise, por si própria, convida-nos a ir contra qualquer concepção de álbum que o compreenda apenas como mero suporte de peças musicais e cancionais. Ao se analisar um álbum de canções sob essa perspectiva, 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 – já dissemos – cada faixa de um disco de canções possui grande autonomia discursiva. Cabe ao analista, pois, investigar e descrever as relações *entre faixas*, tanto em ordem sintagmática quanto paradigmática, visando a compreensão da dependência que elas exercem entre si.

### 3. A CANÇÃO ENQUANTO COMPONENTE

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*.

Pensemos numa situação hipotética, apenas a título de ilustração. Ao narrar uma situação em que escutou, no rádio, “Inútil paisagem” cantada por Elis Regina, uma pessoa (que chamaremos, aqui, de “ouvinte”) refere-se à peça como “a última música do *Elis & Tom*”. De fato, o que chegou aos seus ouvidos no momento em que ouvia o rádio é sonoramente idêntico ao que se ouve nos últimos três minutos do lado B do antológico disco 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 *Elis & Tom* (1974). Segundo Hjelmslev, num contexto de análise, a relação de dependência entre os componentes e a classe deve ser homogênea; o linguista é categórico ao dizer que a homogeneidade da dependência é:

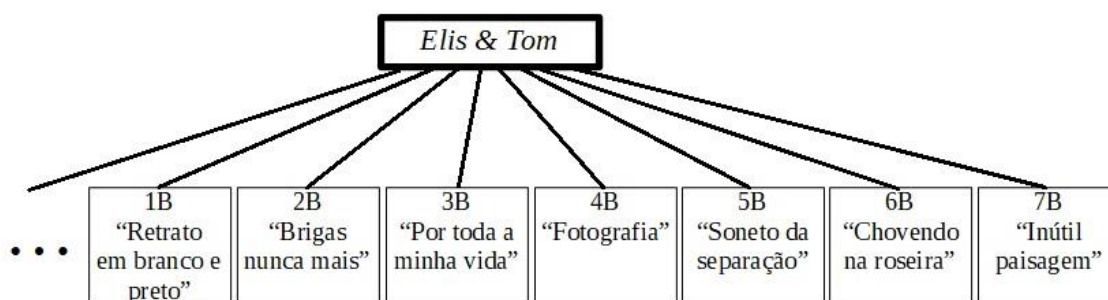
o fato particular que caracteriza a dependência entre a totalidade e as partes, que *a diferencia de uma dependência entre uma totalidade e outras totalidades* e que faz com que os objetos descobertos (as partes) possam ser considerados como *interiores e não exteriores* à totalidade (isto é, o texto)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

---

7 Embora, evidentemente, a faixa seja uma categoria de componentes do álbum entre outras. Nos LPs em vinil, por exemplo, a divisão em duas faces muitas vezes é aproveitada para instaurar oposições significativas entre dois grupos de faixas, constituindo nesses casos um componente intermediário entre faixas e álbum. Do mesmo modo, internamente às canções, portanto internamente às faixas, a análise dos elos entre melodia, letra, arranjos e interpretação nada mais é do que a análise das dependências entre os componentes cancionais. Assim, a faixa ganha destaque na nossa argumentação apenas por ser o componente talvez mais representativo do formato álbum, a ponto de ser possível sugerir que são as relações entre álbum e faixas que sintetizam as particularidades desse tipo de manifestação textual.

Ora, a descrição de nosso ouvinte hipotético 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 faixa do *Elis & Tom*”, enquanto objeto subordinado a uma totalidade (ou seja, um componente), que pretenda se dar em termos de análise poderia ter como resultado a seguinte representação (fig. 1):<sup>8</sup>

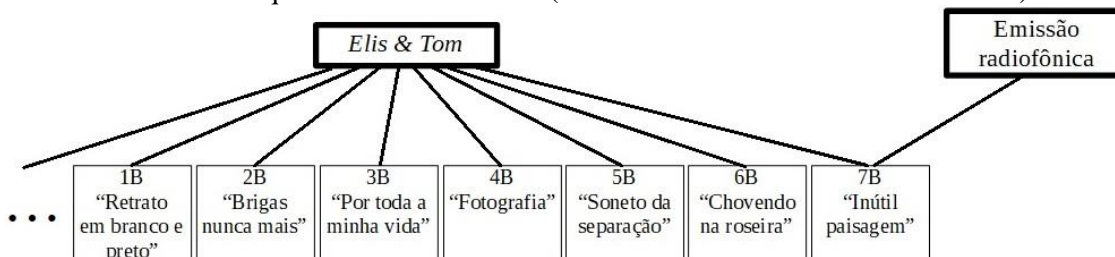
Figura 1: Esboço de análise da relação entre “Inútil paisagem” e o álbum *Elis & Tom*



Fonte: Elaboração própria

Por outro lado, a descrição em termos de fragmentação, feita pelo nosso ouvinte fictício, resultaria em algo como (fig. 2):

Figura 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)



Fonte: Elaboração própria

Com efeito, é no álbum e não na emissão radiofônica que “Inútil paisagem” pode ser entendida como elemento que corrobora e sintetiza um ethos que, faixa a faixa, constrói-se na valoração de diferentes manifestações dos eixos temáticos da natureza e do amor romântico. Esses dois temas são tratados, ora juntos, ora separadamente, no decorrer do álbum e, se quiséssemos descrever algo que poderia ser chamado de “ethos *Elis & Tom*”, certamente teríamos que reconstruir analiticamente os elos entre, de um lado, os modos de tratamento de tais temas e, de outro, reiterações relativas ao plano da expressão (timbres, instrumentação, estilo de interpretação, gêneros musicais evocados...).

Em suma, uma descrição que se pretenda analítica – da forma como Hjelmslev concebe a análise, isto é, pela dupla dependência da canção no álbum (em relação às outras faixas e, também, em relação ao próprio álbum) – deve visar, exclusivamente, a

<sup>8</sup> Tanto na Figura 1 quanto na Figura 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.

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.<sup>9</sup>

Indo mais além, seria possível dizer que, ao ser tomada como parte e não como totalidade, a canção no álbum se torna imediatamente um objeto diferente da canção “avulsa”. De um ponto de vista estritamente analítico, essa última seria o objeto último da semiótica da canção (a canção “por excelência”, digamos), enquanto aquela, a “*canção-faixa*”, ao ser examinada via semiótica da canção, revelaria apenas dados primeiros, parciais num processo de análise que deve, em seguida, descrever as relações de dependência entre os sentidos da canção e os sentidos gerais do enunciado do disco. Se essa distinção se mostra pertinente, se se pode realmente diferenciar a “canção” da “canção-faixa”, podemos ainda afirmar que a relação entre álbum e faixas constitui uma *interdependência*, ou seja, uma relação de dependência mútua em que um termo pressupõe o outro e vice-versa. Ao contrário, se considerássemos a faixa como equivalente da canção “avulsa”, teríamos uma *determinação*, isto é, uma dependência unilateral em que um termo pressupõe o outro mas o contrário não ocorre – o álbum pressupõe a canção, mas a canção não pressupõe o álbum (HJELMSLEV, 1975, p. 29).

A seguir, apresentaremos um exemplo mais detido de como uma canção pode ser analisada enquanto componente da classe álbum, isto é, enquanto faixa. É importante ressaltar que se optamos, neste estudo, pela ênfase no conteúdo verbal das canções mencionadas abaixo, não é, de forma alguma, porque consideramos os elementos musicais prescindíveis para a compreensão do objeto cancional. Muito pelo contrário, sabe-se que a abstração dos elementos musicais é apenas um artifício eventualmente usado pelo analista quando a letra da canção já manifesta, por si própria, muito daquilo que é pertinente a uma dada argumentação – é o que ocorre neste caso.

#### 4. ABORDAGEM ANALÍTICA DE UMA CANÇÃO-FAIXA

##### 4.1 “É doce morrer no mar”

REFRÃO:

*É doce morrer no mar  
nas ondas verdes do mar*

*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 de “É doce morrer no mar” são envolvidas por seu célebre refrão: “*é doce morrer no mar / nas ondas verdes do mar*”. Este emoldura o texto, que se inicia pelo refrão e é por ele finalizado. O trecho expressa certa serenidade (“é doce [...]”) diante da disjunção definitiva

---

9 Ou, ainda, pode-se dizer que a proposição de uma leitura intertextual é a proposição de um outro objeto de análise, isto é, uma outra totalidade mais englobante. É preciso também postular a possibilidade de analisar a sequência da emissão radiofônica que inclui “Inútil paisagem” como uma totalidade com suas possibilidades de sentido e construção valorativa. Ainda que se configurem como objetos pertinentes, a leitura intertextual e a emissão radiofônica não constituem o foco deste estudo.

figurativizada pela morte do pescador, mas veremos que os outros segmentos da letra indicam que tal “serenidade” não se converte numa extinção dos valores disfóricos associados, nesse caso, ao estado de disjunção.<sup>10</sup> Assim, seria plausível dizer que a canção como um todo traduz, para além da simples “aceitação” da morte, um sentido de *resignação*.<sup>11</sup>

Os trechos seguintes apresentam uma série de elementos em comum, a começar pela associação a um mesmo percurso melódico que pode ser classificado, dentro do jargão habitual, como a segunda parte da canção. No plano verbal, a segunda parte de “É doce morrer no mar” está sempre associada a uma narrativa apresentada em forma de relato.

Verifica-se desde já uma evidente partição estrutural no encadeamento da canção. De um lado, o refrão apresenta um caráter generalizante, obtido tanto pela aspectualização *durativa* da conjugação no presente do indicativo (FIORIN, 2016, p. 133) quanto pelo processo de *debreagem enunciativa*<sup>12</sup> de pessoa ativado pela remissão exclusiva à terceira pessoa (“é doce morrer no mar [...]”). O presente do indicativo, tempo verbal enunciativo, é também típico dos aforismos e, não à toa, os versos do refrão são os únicos reiterados exatamente da mesma forma ao longo da canção, fato que coaduna com o estatuto atemporal, ou de verdade “absoluta”, digamos, que acompanha a frase. Em sentido complementar ao do refrão, a segunda parte traz à baila a *subjetividade* da mulher lutuosa, que instaura um processo de *debreagem enunciativa* de pessoa ao se colocar no discurso (“a noite que ele não veio foi de tristeza *pra mim*”). Na *debreagem* de tempo, conjugam-se todos os verbos num pretérito perfeito que marca a *terminatividade* ou a consumação dos fatos relatados.

Num nível mais abstrato de sentido, pode-se dizer ainda que refrão e segunda parte se solidarizam entre si para realizar um ajuste tensivo em que o caráter disfórico da canção é *restabelecido* no momento do relato da mulher praieira e *atenuado* no refrão (ZILBERBERG, 2011, p. 55-61). *Grosso modo*, é como se o aforismo do refrão possuísse a função de “acalmar os ânimos” diante da disforia tematizada pelo luto, e é justamente essa curva descendente de afetividade diante do objeto disfórico que nos permite falar sobre o efeito de sentido de *resignação*.

Atentemo-nos, então, àquilo que é dito em cada estrofe do relato, nas “segundas partes”. A primeira execução da segunda parte revela uma personagem de luto (a própria narradora) e justifica a máxima do refrão. Primeiramente, apresenta-se o estado do sujeito, *disjunto*<sup>13</sup> (“a noite que ele não veio [...]”; “saveiro voltou sozinho [...]”) e *disfórico*<sup>14</sup>

---

10 Com efeito, Mafra (2019, p. 79) demonstrou que o próprio refrão de “É doce morrer no mar” já manifesta, por si próprio, valores que remetem mais à *resignação* do que à simples *aceitação* da morte. Tais valores estariam ligados ao conteúdo sonoro que compõe o trecho, sobretudo em sua inflexão melódica.

11 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; grifo nosso).

12 A *debreagem* é a instalação no enunciado das marcas de pessoa, espaço e tempo. Na *debreagem enunciativa*, instalam-se os actantes da enunciação (eu, aqui e agora); na *debreagem enunciativa*, apagam-se essas marcas e apresentam-se apenas os actantes do enunciado (ele, lá e então) (FIORIN, 2016, p. 38).

13 A categoria de *junção* estabelece a relação que une o sujeito e o objeto, configurando um enunciado de estado. Sendo assim, se estão conjuntos (ou em *conjunção*), o sujeito possui o objeto. Inversamente, o sujeito que está separado de seu objeto, está *disjunto* (ou em *disjunção*) (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 279).

14 A categoria da *timia* é responsável pela transformação de microuniversos de sentido (como é o caso desta e de qualquer canção, por exemplo) em *axiologias*. A *euforia* instaura uma valorização positiva; a *disforia*, uma valorização negativa (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 505).



("[...] foi de tristeza pra mim"; "[...] triste noite foi pra mim"). Mostra-se, também, que o evento desencadeador desse estado disfórico é figurativizado<sup>15</sup> pela morte de um "ele" e, ao longo da canção, não resta dúvidas de que "ele" é um pescador. Todavia não se sabe ainda qual é a causa (o *fazer* pressuposto) desse sobrevir,<sup>16</sup> que fica em aberto, mas poderia, por ora, ser interpretada como um acidente de trabalho, ou algo que o valha, e que caracterize o evento quase como um fruto do "acaso". O refrão é então retomado, manifestando novamente o seu caráter atenuador.

Em seguida, a segunda ocorrência 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, com seu caráter fortuito, é posto em suspensão, portanto. Atribui-se a causa do sobrevir às intenções de uma entidade mística ligada ao mar.

Mais adiante, a conclusão do relato apresenta um arranjo aspectual que garante novo contorno à história. O "marinheiro bonito", até então um actante passivo, objeto comum dos sujeitos da narrativa (narrador 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 ativação 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. Nessa 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 teria matado, ou não teria resistido à ação de Iemanjá, porque sabe que "é doce morrer no mar".

Evidentemente, nem mesmo o narrador pode saber o que houve de fato, mas o importante é notar que, independentemente do que tiver ocorrido, o narrador (a mulher) decide, seguindo a tendência instaurada na estrofe anterior, atribuir uma explicação causal à morte do pescador. Vê-se, desse modo, que, ao longo da canção, o narrador vai aos poucos concebendo a morte de seu amor como um evento motivado e, com isso, construindo discursivamente, na escansão dos versos e estrofes, a possibilidade subjetiva de aceitação da perda brusca.

Nesse sentido, "É doce morrer no mar" parece também realizar, na totalidade de seu conteúdo verbal, o mesmo percurso tensivo proporcionado, pontualmente, nas alternâncias entre relato e refrão. A pura constatação do impacto do acontecimento na primeira parte do relato ("saveiro voltou sozinho / triste noite foi pra mim"), com toda a falta de nitidez própria desse momento – não se tenta, então, estabelecer causas ou justificativas para o ocorrido –, pouco a pouco cede espaço para a explicação das motivações e dos agentes por trás do fazer narrativo, numa sutil transição do sensível para o inteligível. Trata-se, com efeito, de um percurso descendente, rumando do assomo à resolução (ZILBERBERG, 2011, p. 18-32).

Embora estejamos, aqui, abstraído os elementos musicais, vale comentar de passagem algo cuja constatação é muito simples, e que tem a ver com o fato, já mencionado, de a segunda parte apresentar sempre um mesmo percurso melódico: a

---

15 A figurativização é o processo de recobrir categorias mais profundas e abstratas da geração do sentido com traços sensíveis, dando-lhes assim maior concretude (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 210-212). Nesse caso, o valor profundo da disforia se vê representado, na superfície discursiva, pela morte.

16 O modo como uma grandeza adentra o campo de presença do sujeito pode se dar de duas maneiras: se progressivamente, pela via da paciência, diz-se que instalou-se pelo modo do *pervir*; se de modo súbito e inesperado, apresenta-se pelo modo do *sobrevir*. São esses os modos de eficiência das grandezas semióticas segundo Zilberberg (2012, p. 37).

própria reiteração de uma mesma melodia nos diferentes trechos do relato também é fator de atenuação. Em sua primeira aparição, ela pode até surpreender como informação nova e relativamente contrastante com o *pervir* instaurado previamente pelo refrão – “sobrevém” na canção da mesma forma que o acontecimento enunciado na narração. A repetição desse percurso melódico, porém, estabiliza o relato e o torna mais previsível, transferindo esse trecho, gradualmente, da lógica do *sobrevir* (regime concessivo) para a do *pervir* (regime implicativo).

O refrão, por outro lado, repete-se sempre com a mesma letra e o mesmo percurso melódico, mas vimos há pouco que essa reiteração do ponto de vista da expressão não significa que o sentido do refrão esteja plenamente dado desde a sua primeira ocorrência. A interação com novas informações que aparecem a cada execução da segunda parte tende a enriquecê-lo.<sup>17</sup> Assim, cada ciclo da canção enfatiza diferentes sentidos que constituem, todos, um só dizer, o próprio refrão. É essa complexidade de sentidos que permite compreender o refrão como uma verdadeira expressão de um *ethos* comunitário, uma visão de mundo – ademais, corroborada e densificada por outros enunciados, como veremos adiante.

Assim, em suma, constitui-se gradualmente uma *diminuição* de tonicidade e uma *abertura* em termos de extensidade, tanto no percurso do relato da mulher praieira (enunciado) quanto no modo de apresentação dos fatos discursivos (enunciação). Em ambas as instâncias, o que havia surgido como relativa surpresa se torna, paulatinamente, algo apreendido cognitivamente pelo sujeito. No que se refere à enunciação, isso ocorre, com efeito, simultaneamente em letra e em melodia: nesta, a *alteridade* da alternância entre refrão e segunda parte acaba por se tornar a própria *identidade* da canção enquanto, naquela, a simples apreensão passiva do evento disfórico (primeiro trecho do relato) dá lugar a um fazer cognitivo que, não apenas descreve tal evento, como justifica-o. Numa palavra, tanto o fazer do narrador quanto o tratamento enunciativo se dão numa mesma direção, a saber, partindo do regime concessivo da fórmula paradoxal — apesar de morte, ainda assim doce — e da impossibilidade de sentido da perda violenta e súbita, rumo ao regime implicativo tanto quanto possível (ZILBERBERG, 2011, p. 96-100). Veremos que, no universo discursivo de *Canções praieiras*, isso está longe de ser desimportante.

## 4.2 O contexto de *Canções praieiras*

Consideramos que, apesar de o álbum de canções possibilitar diferentes escutas – de fato, um dado ouvinte pode escutar as faixas na ordem que quiser; pode, ainda, ouvir o lado B antes do lado A... –, esse objeto propõe um começo, meio e fim que costuma ser explicitado tanto pela disposição dos fonogramas no disco quanto pela numeração constante no encarte (faixa 1, faixa 2, faixa 3, etc.). No caso dos discos em vinil, a ordem de escuta das faces também está sugerida pelas denominações “lado A”, “lado B”; “lado 1”, “lado 2”, etc.

Esse preâmbulo se faz necessário porque a objeção de que não precisamos seguir a ordem proposta aparece com frequência quando se propõe análises de álbuns de canção. Isso tem relação direta com a discussão deste artigo, uma vez que propomos investigar justamente a relação e os graus de dependência e independência das faixas em relação ao álbum. É importante apontar, entretanto, que a escolha do leitor/ouvinte/espectador sobre como apreender uma obra é sempre algo aberto. É possível interromper um filme e voltar a vê-lo, inclusive reassistindo a determinados trechos. É possível pular excertos de um

---

17 Para um estudo de como a repetição de partes pode, a cada vez, veicular sentidos distintos e recrudescer os efeitos visados pelo texto, ver Lemos (2015); para a aplicação dessa lógica à canção, ver Lemos (2023).

romance. Isso sem falar de livros de contos e livros de poemas – talvez mais próximos da lógica de um álbum de canções. Nada disso impede que se reconheça uma escolha enunciativa no conjunto, que organiza o todo e lhe atribui um sentido que é distinto da soma de suas partes.

Com isso não estamos dizendo, evidentemente, que a subjetividade da escuta é desimportante. Trata-se, aqui, de uma opção metodológica que, ao mesmo tempo que se compatibiliza com os preceitos epistemológicos da semiótica, delimita um objeto de análise plausível (qual a viabilidade, ou qual seria o proveito, de se analisar criteriosamente todas as diversas possibilidades de escuta de um álbum?). Uma opção arbitrária, como não poderia deixar de ser, mas que se justifica por aquilo que está inscrito no próprio objeto, conforme argumentamos mais acima ao mencionar a disposição dos fonogramas no disco e as informações contidas no conteúdo gráfico que costuma acompanhá-lo. Esse modo de conceber o objeto nos permite afirmar ainda que, se o ouvinte optar por uma audição alternativa à proposta por tais elementos, estaremos diante de um texto distinto daquele conduzido estritamente pelo álbum; um texto no qual o ouvinte assume, ele próprio, parte da função do enunciador – algo que também valeria para os outros tipos de realização textual que mencionamos no parágrafo anterior.

Voltemos então ao nosso *corpus*. “É doce morrer no mar” integra o primeiro álbum de Dorival Caymmi, *Canções praieiras* (1954),<sup>18</sup> que possui a seguinte disposição de faixas:

LADO 1:

- 1) “Quem vem pra beira do mar”
- 2) “O bem do mar”
- 3) “O mar”
- 4) “Pescaria (canoeiro)”

LADO 2:

- 1) “É doce morrer no mar”
- 2) “A jangada voltou só”
- 3) “A lenda do Abaeté”
- 4) “Saudade de Itapoan (coqueiro de Itapoan)”

“É doce morrer no mar” abre o lado 2 do disco e, dessa forma, aparece já incluída num contexto preparado pelas canções anteriores, componentes do lado 1, que se solidarizam entre si para, pouco a pouco, associarem a figura discursiva *mar* a uma série de atributos relevantes.<sup>19</sup> Assim, no universo discursivo instaurado no álbum de Caymmi, referente a uma comunidade de pescadores, o mar figurativiza duas instâncias narrativas opostas, respondendo ora pelo destinador, ora pelo antissujeito. Quase todas as canções do disco, com exceção das duas últimas, mostram como o mar rege praticamente sozinho todos os percursos narrativos da comunidade praieira, sendo responsável por todas as transformações juntivas ocorridas nesse discurso.<sup>20</sup> O mar é destinador quando permite que o pescador exerça o seu ofício continuamente, sem obstáculos – isto é, /faz/ o pescador

---

18 Embora tenha sido lançada individualmente treze anos antes, em 1941.

19 A descrição de cada uma dessas canções, bem como a análise do discurso integral do disco, consta da dissertação de mestrado *Um álbum de canções: reflexões semióticas sobre Canções Praieiras* (MAFRA, 2019).

20 Na análise de Mafra (2019, p. 118 e ss.), mostrou-se que os pescadores e suas mulheres formam um grupo de atores praieiros que foram denominados “terrenos” (em oposição aos atores “místicos”, entre os quais figura, com maior destaque, o mar). Os atores terrenos manifestam exclusivamente sujeitos de estado que possuem apenas a mínima característica que nos permite considerá-los sujeitos, a saber, uma relação de junção com um objeto (GREIMAS; COURTÉS, 2016, p. 488). Seus fazeres, quando referidos, são – digamos – “fazeres-atributo”, dirigindo-se à vida cotidiana, e não efetivamente fazeres narrativos, transformadores de estados juntivos. A modalização pelo /ser/, nos sujeitos atorializados pelo pescador e pela mulher, é evidente em algumas canções, especialmente em “É doce morrer no mar”; no entanto, não há nenhum indício, no álbum, de que o sujeito pragmático pressuposto por esses sujeitos de estado seja, em algum momento, atorializado pelos atores terrenos.

/fazer/ pescar (Cf. “Pescaria”) –, mas revela-se antissujeito toda vez que interrompe a vida dos pescadores e relega suas mulheres ao luto (Cf., além de “É doce morrer no mar”, “O mar”). É nesse sentido que se pode dizer que o mar das *Canções praieiras* é uma figura, a um só tempo, provedora e privadora (MAFRA, 2019, p. 66; 123).

É importante notar, ainda, como o mar se configura enquanto ator discursivo no percurso faixa a faixa. A canção de abertura, “Quem vem pra beira do mar”, apesar de só euforizar essa figura, sintetiza a sua dupla actancialidade num aforismo: *a onda do mar leva, a onda do mar traz*, sendo que o contexto do álbum, nas próximas faixas, reforça a leitura da frase em termos de disjunção (*a onda do mar leva...*) e conjunção (*...a onda do mar traz*). Nesse sentido, a terceira faixa, “O mar”, mostra tanto a *onda que traz* a beleza para o universo de discurso praieiro, permitindo sua fruição estética (“o mar / quando quebra na praia / é bonito”), quanto a *onda que leva* embora os pescadores (“quanta gente perdeu seu marido, seu filho, nas ondas do mar”). Em seguida, a quarta faixa, “Pescaria (canoeiro)”, manifesta exclusivamente a *onda que traz* o sustento da comunidade, retratando a euforização de uma pescaria bem-sucedida. É após a instauração desse estado de coisas que se ouve “É doce morrer no mar”, a primeira canção a tratar exclusivamente do caráter disjuntivo do mar, na *onda que leva* embora a vida do pescador e motiva o lamento da mulher praieira. Notemos que a configuração sintagmática que acabamos de descrever explora a característica central do mar, sua alternância actancial, em manifestações cada vez maiores, partindo de um só verso (disjuntivo em “a onda do mar leva [...]” e conjuntivo em “[...] a onda do mar traz”) e chegando a duas canções distintas (conjuntivo e destinador em “Pescaria”; disjuntivo e antissujeito em “É doce morrer no mar”), passando pela dimensão “intermediária” de uma só canção (alternando-se entre as duas funções actanciais ao longo de “O mar”). Vemos assim que a canção que elegemos analisar mais detidamente se encontra num ponto de virada na estrutura global do álbum. Há uma exploração progressivamente detalhada dos dois caracteres centrais do *mar* que culmina em seu tratamento detido e alongado em cada canção.

Não é, portanto, sem consequências que esse momento de maior exploração dos aspectos disjuntivos do mar se encontre justamente no centro do álbum, na passagem para o lado 2. Com efeito, enquanto o lado 1 parece privilegiar os valores conjuntivos, o lado 2 enfatiza a disjunção (MAFRA, 2019, p. 139-143). Isso, inclusive, motivou Mafra a denominar as faces do álbum como a *Onda que traz* (lado 1) e a *Onda que leva* (lado 2). Não podemos nos deter, aqui, nos pormenores que justificam essa classificação, mas é importante mencioná-la para salientar a importância do posicionamento de “É doce morrer no mar”, que inaugura a *Onda que leva* depois de “Pescaria (canoeiro)” ter encerrado a *Onda que traz*.

Aliás, cabe notar os contrastes entre essas duas faixas. Tomadas individualmente, ambas se mostram contrárias entre si ao atribuir afetividades distintas (uma essencialmente eufórica e outra, como vimos, disfórica) para estados conjuntivos distintos (em “Pescaria”, o mar permite a conjunção; em “É doce morrer no mar”, ele provoca a disjunção). No contexto do álbum, todavia, o enunciatário – esse ouvinte ideal – “escuta” cada uma dessas canções já sabendo que elas apresentam, cada uma, visões *parciais* de um mesmo objeto, dado que, conforme já mencionado, ambas são precedidas por três faixas que expõem as duas facetas actanciais do mar. Há, aí, mais uma evidência de como as faixas constroem, entre si e em relação ao disco, uma dependência que nos permite constatar sentidos próprios da *classe* e não de cada um de seus componentes.

Diante disso, podemos dizer também que *Canções praieiras* como um todo, na sua proposta de sequenciamento de faixas, privilegia a continuidade em certo detrimento da descontinuidade ou, ainda, salienta a “gradualidade” ao evitar, tanto quanto possível,

qualquer tipo de “salto” argumentativo. Tudo ocorre no álbum como se a *descontinuidade* só existisse para assegurar um mínimo de sentido, garantindo apenas a diferenciação entre elementos que, num nível superior, constituem forte senso de *continuidade* no conjunto por eles constituído.<sup>21</sup> Com efeito, acabamos de ver que o sequenciamento promove uma exposição linear – “didática” – dos elementos que compõem o sistema discursivo-narrativo do álbum, exibindo primeiramente o ator que regula a comunidade para depois discorrer sobre os papéis que ele representa nas *relações* com os outros atores, sendo que as canções que enfatizam exclusivamente uma de suas facetas (“Pescaria” e “É doce morrer no mar”) só são executadas depois de o caráter ambivalente do mar já estar devidamente instaurado. Por sua vez, esse sistema, que é a própria comunidade praieira interna ao enunciado, compõe-se de uma hierarquia atorial marcada tanto pela sua rigidez quanto pelo total acordo entre suas partes, o que parece apontar para um profundo sentido de *suficiência* em torno dessa organização comunitária.

Aqui talvez fique mais claro o porquê de afirmarmos que as descontinuidades observáveis nesse universo de valores existem apenas para compor um “mínimo” de sentido, sem atrapalhar a primazia, em outro nível, dos valores contínuos: é graças à descontinuidade que podemos identificar, por exemplo, os traços que distinguem os componentes comunitários entre si (mar, pescador, mulher...); entretanto, esses traços distintivos coexistem num contexto de perfeita “assonância”, sob a égide de um contrato social inabalável que é apenas reafirmado a cada nova narrativa apresentada, muitas vezes explicitamente euforizado, e sobretudo jamais posto à prova por quaisquer dos atores da comunidade praieira. Com efeito, a primazia da continuidade, bem como a forte associação da *espera* à *suficiência*, fazem com que a *euforização do regime da implicação* se apresente como uma importante configuração axiológica subjacente ao sistema discursivo de *Canções praieiras*, o que por sua vez se reflete na própria configuração textual do álbum, como vimos nas estratégias relativas ao sequenciamento e na homogeneidade timbrística que marca o plano da expressão.

Ora, já vimos que “É doce morrer no mar” preza justamente pela manutenção do regime implicativo. Assim, na conjuntura que vimos descrevendo, essa canção possui relevância, entre outros motivos, pelo seu poder de revelar como mesmo a mais disfórica das descontinuidades existentes no universo praieiro – a disjunção que tem na mulher o seu sujeito e, no pescador, seu objeto – tende a ser assimilada a partir da lógica comunitária. Voltando ao refrão, podemos acrescentar que esse excerto visa um desvio da *falta* rumo à *suficiência*, não só atenuando o valor disfórico do ocorrido (“é doce...”), mas também sugerindo que a morte do pescador está no regime da espera, algo que se pode depreender na já mencionada aspectualidade durativa de seus versos (“é doce...”), que se opõe ao aspecto terminativo do relato individual que marca a segunda parte da canção, com seus verbos no pretérito perfeito. Se o refrão “sugere” o regime da espera, o álbum não deixa dúvidas de que é nesse domínio que se encontra a morte do pescador (Cf. “O mar” e “A jangada voltou só”) e, mais que isso, tudo ocorre como se a constante manutenção do regime da espera fosse um elemento que justifica toda a hierarquia comunitária e, dessa forma, mantém o seu estatuto de “suficiente”, como se todo o jogo conjunto inerente a esse modelo comunitário, isto é, as conjunções e disjunções que nele podem ocorrer, possuíssem ao menos a “vantagem” de não implicar eventos completamente inesperados.

---

21 Não podemos deixar de mencionar que as escolhas relativas à constituição do plano da expressão do álbum (estratégias normalmente associadas ao arranjo e à interpretação) também manifestam um forte sentido de continuidade, especialmente no que se refere ao tratamento timbrístico, uma vez que todas as faixas apresentam uma mesma sonoridade em violão e voz que, por sua vez, associam-se a um só ator enunciativo, o próprio Caymmi.

Em suma, “É doce morrer no mar” não só colaboraria para a devida compreensão da medida da euforização do regime implicativo – fazendo a sua “parte” para impactar a totalidade do álbum – como também se justificaria, ao menos parcialmente, por ela – isto é, enquanto parte, também é impactada pela totalidade: é nesse contexto que a resignação da mulher praieira faz sentido de fato.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos ter mostrado que, numa apreciação de *Canções praieiras* que considere o disco como uma totalidade, os achados paradigmáticos, tais como a caracterização do mar e o tratamento de sua complexidade – ora numa só canção, ora escandido na sequência de canções – ou, ainda, a isotopia da resignação, não são elementos manifestados “em separado”, trabalhados pontualmente num trecho de canção ou numa canção inteira, como se o discurso do disco pudesse resultar da simples soma das informações contidas em cada faixa. Ao contrário, pudemos verificar que a organização discursiva do álbum, na sua relação específica entre figuras e arranjos narrativos, bem como a vinculação desses a determinada axiologia, é fruto de uma patente solidariedade entre faixas que, não apenas manifestam determinados valores, mas sobretudo os reafirmam e os hierarquizam ao reiterá-los de diferentes maneiras, em diferentes momentos.

Assim, a despeito de sua indiscutível autonomia enquanto enunciado, vimos que “É doce morrer no mar” assume, em *Canções praieiras*, funções específicas. Sendo a canção da perspectiva da mulher praieira por excelência, contribuindo para isso seu papel de narrador em primeira pessoa – nas outras, quando a mulher é referida, emprega-se sempre a terceira pessoa –, “É doce...” acaba tendo um impacto particular no álbum, no sentido de ser uma das maiores confirmações do sentido de suficiência subjacente à sua hierarquia atorial, uma vez que nessa faixa o mais prejudicado dos atores, a própria mulher praieira, busca conformar-se com a sua condição a partir da (re)afirmação da superioridade de outro ator, o mar. Em contrapartida, é sobretudo o restante do repertório do álbum que esmiúça o papel do mar e permite compreender porque “vale a pena” submeter-se aos caprichos dessa entidade: se o mar é o eventual antissujeito da mulher praieira, ele costuma atuar na maior parte do tempo como o destinador que provê o ofício – e o deleite estético – do pescador e, assim, é também responsável pelas condições materiais de subsistência da mulher. É justamente nessa influência recíproca em relação às outras faixas e ao álbum que “É doce morrer no mar” pode ser entendida, portanto, como um *componente* na acepção hjelmsleviana do termo, já que constrói ou salienta sentidos na pura *relação com os outros componentes* (outras faixas), enquanto o conjunto desses tem na *relação com a classe* (o álbum) a sua razão de ser. Em outras palavras, pode-se dizer que, se a resignação da mulher é algo dado em “É doce morrer no mar”, o caráter necessário desse atributo, seu dever-ser enunciativo, é tributário da relação com o repertório de *Canções praieiras*. Na canção, a atitude da mulher é anedótica; no álbum, é inescapável – o que apenas reforça o senso de total continuidade entre o individual e o coletivo que marca a comunidade praieira.

Os resultados obtidos da análise dessa canção no contexto geral do álbum de Caymmi permitem reafirmar o proveito de uma análise que toma o álbum como a totalidade da qual suas faixas são componentes. Com isso, distingue-se a análise de dependências internas (álbum e suas faixas) da decupagem por fragmentação que associaria a canção a diferentes totalidades (canção no rádio *vs.* canção no álbum) e que, afinal, acabaria por enfatizar a independência da canção, deixando encobertos os

eventuais sentidos mobilizados na sua inserção na totalidade álbum. Mais ainda, a análise de “É doce morrer no mar” mostrou de que forma os conteúdos da canção são determinados pelo conteúdo da totalidade e, inversamente, como os sentidos do álbum são incrementados pelo sentido particular dessa canção. Sendo assim, encerra-se a *interdependência* como função que rege a relação entre o álbum e suas faixas.

## REFERÊNCIAS

- ACEITAÇÃO. *Grande dicionário Houaiss*, 2017. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 3 ago. 2017.
- BADIR, Sémir. Figures épistémologiques de la fragmentation. *In: Des écritures fragmentaires*. Question d'énonciation. Congrès de l'Association Française de Sémiotique. Lyon, 2-4 dez. 2010. 2011. Lyon. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2268/170311>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- BUARQUE, Chico. *Construção*. Rio de Janeiro: Philips, 1971. 33 ½ rpm, microsulco, estéreo. 33340-1.
- CAYMMI, Dorival. *Canções praieiras*. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. 33 ½ rpm, microsulco, estéreo. 3.004.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Contexto, 2016.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- LEMONS, Carolina Lindenberg. *Condições semióticas da repetição*. 2015. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- LEMONS, Carolina Lindenberg. O percurso na circularidade: estudo da emoção na letra, na música e na voz, *Todas as letras*, São Paulo, v. 25, n. 2, ago. 2023 (no prelo).
- 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, *Piauí*, n. 89. São Paulo: Abril, 2014.
- 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.
- MOLINA, Sergio. *Música de montagem: a composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- O'HAGAN, Steve; BARBOUR, Hamish. *When albums ruled the world* [Filme-Vídeo]. Produção de Hamish Barbour, direção de Steve O'Hagan. Londres, BBC Four, 2013. 90 min. color. Son.
- REGINA, Elis; JOBIM, Tom. *Elis & Tom*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. 33 ½ rpm, microsulco, estéreo. 6349112.
- RESIGNAÇÃO. *Grande dicionário Houaiss*, 2017. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. Acesso em: 3 ago. 2017.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*. Fortaleza: Edufc, 2013. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10239/3/2013\\_liv\\_jabsaraiva.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10239/3/2013_liv_jabsaraiva.pdf). Acesso em: 14 jul. 2022.
- TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- ZILBERBERG, Claude. *La structure tensiva* suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique. Liège: PULg, 2012.

Recebido: 14/7/2022

Aceito: 21/3/2023

Publicado: 30/5/2023