

Problematização da definição de disco conceitual, e tentativa de sua aplicação à discografia da Música Popular Brasileira

Lauro Meller*
Edson Pereira Silva*

Resumo

A ideia de discos que são trabalhados com uma clara intenção de unidade entre as suas canções é algo que parece evidente, ao contrário da definição de disco conceitual que é problema teórico. Neste trabalho, aborda-se a questão a partir de um modelo contínuo, no qual os discos iriam de conceituais lassos até estritos. Dessa forma, as dificuldades de uma definição categórica são resolvidas sem, contudo, fechar a discussão. A partir desse ponto, então, são analisados os discos **Canções praieiras** (Dorival Caymmi, 1954), **O povo canta** (CPC, 1962) e **Sociedade da Grã Ordem Kavernista** (Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Mirian Batucada e Edy Star, 1971), na tentativa de sintetizar a metodologia e as soluções possíveis para o problema evidente, porém elusivo, desse produto da indústria cultural que é o disco conceitual.

Palavras-chave: Formato LP; Álbum de Música; Base Narrativa

Abstract

Conceptual records definition have challenged theorists, although the idea of albums that are created with a clear intention of unity between their songs is something that seems evident. In this work, the problem is approached from a continuous model in which the records would range from loose to strict concept albums. In this way, the difficulties of a categorical definition are resolved without, however, closing the discussion. From this point onwards, the albums **Canções praieiras** (Dorival Caymmi, 1954), **O povo canta** (CPC, 1962) e **Sociedade da Grã Ordem Kavernista** (Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Mirian Batucada and Edy Star, 1971) are analysed in an attempt to synthesize the methodology and possible solutions to the evident, but elusive, problem of this product of the cultural industry that is the concept album.

Keywords: LP Format; Music Album; Narrative Base

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão sobre os assim chamados discos conceituais. Há pelo menos dois motivos para a sua inclusão neste volume: o fato de este livro tratar de LPs e, também, o fato de se tomar a definição de disco conceitual como algo claro e autoexplicativo, o que não é bem verdade. Desde já, sublinhamos que a classificação de disco conceitual não encerra um juízo valorativo, ou seja, um disco não se torna melhor ou pior por ser conceitual.

A primeira parte do artigo traz um breve histórico do som gravado e de alguns de seus principais suportes, culminando com o desenvolvimento do LP, formato que possibilitou uma maior duração da experiência auditiva *sem interrupções* e que favoreceu o surgimento dos discos conceituais. Então, adentraremos a explicação do que seja o disco conceitual, segundo dois autores que se dedicam ao assunto, Gareth Shute e Marianne Letts. Os exemplos, nessa seção, pertencem à discografia da música popular anglo-americana, em especial do *rock*, mas também com alguns exemplos do *folk*.

Devido à falta de consenso sobre uma definição abrangente do que seja um disco conceitual, na segunda parte, será introduzida a abordagem de Paige Sorensen para o problema. Neste caso, ao invés de tentar uma definição unidimensional, o autor propõe uma ideia de contínuo na qual os discos poderiam ser completamente conceituais ou apresentar uma flexibilidade em relação ao conjunto de características que têm sido usadas para definir a natureza dos discos. Por fim, percorreremos alguns títulos da discografia da MPB, averiguando se eles se classificariam como álbuns conceituais ou não, e por quê.

Breve histórico do som gravado

Em 1877, Thomas Edison (1847-1931) lança o fonógrafo, equipamento capaz de, pela primeira vez, gravar sons e reproduzir essas mesmas matrizes. O usuário falava através de um cone e as vibrações produzidas eram gravadas mecanicamente, na extremidade oposta, por meio de uma agulha de metal, numa folha de estanho envolvendo um cilindro que girava numa espécie de torno.

É curioso pensar que a motivação de Edison não foi o desejo de gravar e de reproduzir peças musicais. Ele vinha trabalhando na invenção de um equipamento análogo ao telefone – paralelamente a Alexander Graham Bell (1847-1922), que apresentou seu produto antes de Edison, em 1876 – e pretendia criar um dispositivo que repetisse o sinal da voz ao longo da linha telefônica, seguindo o mesmo princípio do repetidor telegráfico. Por acidente, acabou inventando outra coisa: um equipamento capaz de registrar sons de forma permanente.

Ironicamente, o próprio Edison não sabia o que fazer com sua invenção. Michael Chanan, autor de **Repeated Takes: a short history of recording and its effects on music**, reproduz parte de um artigo de Edison para a **North American Review**, publicado em 1878, no qual o inventor sugeria algumas possíveis aplicações para o fonógrafo: ditado, livros sonoros para pessoas cegas, ensino de elocução, registros familiares (como as últimas palavras de um moribundo), relógios que anunciam o horário dos compromissos, propósitos educacionais (como os comentários de um professor, para posterior consulta), utilização em conexão com o telefone (não como repetidor do sinal, como ele teria pensado inicialmente, mas para preservar conversas importantes) e reprodução de música.

Embora seja emocionante perceber, aproximadamente cento e cinquenta anos depois, que quase todas essas aplicações se tornaram realidade (dos audiolivros aos grampos telefônicos), nenhum destaque especial é dado à gravação e reprodução de música. Isso se justifica pela precariedade do som gravado, nesse estágio inicial. Mas não somente isso: Edison não havia ainda resolvido o problema de *duplicar* uma gravação sonora, ou seja: de modo análogo às suas tataranetas, as fitas-cassete, muito populares entre as décadas de 1970 e de 1990, o cilindro era utilizado para fazer gravações domésticas e reproduzir essas mesmas gravações – mas ainda não era possível duplicar essas matrizes em larga escala.

Esse problema só seria solucionado dez anos depois, por Emil Berliner (1851-1929), inventor alemão radicado nos Estados Unidos. Em 1887, ele apresenta o disco de 78rpm como alternativa ao cilindro. E, ao contrário do que se possa pensar, a grande vantagem do disco sobre o cilindro *não* era ter dois lados aproveitáveis, assim comportando mais tempo de música (pois os primeiros discos tinham apenas um lado gravado). A vantagem era ainda maior: o disco, finalmente, podia ser duplicado, o que

abriu a possibilidade de um mercado fonográfico, dentro da mesma lógica do mercado editorial.

Contudo, assim como o cilindro, os primeiros discos tinham qualidade sonora precária. Numa era anterior à gravação elétrica, que possibilitaria a amplificação da voz e dos instrumentos, a gravação mecânica dependia diretamente da força com que esses sinais sonoros chegavam ao autophone, sendo registrados em um disco-matriz, através de uma agulha. Não surpreendentemente, as primeiras gravações comerciais foram feitas por grupos ou cantores que conseguiam imprimir bastante volume à sua execução, como as bandas de *jazz* ou as orquestras. Na esfera da música cantada, apenas os intérpretes de ópera, como o italiano Enrico Caruso (1873-1921), ou os de inspiração operística, como o brasileiro Vicente Celestino (1894-1968), conseguiam gravar sob essas condições.

Mas, além da precariedade do som, o disco de 78rpm tinha duas outras limitações: sua fragilidade e o curto tempo de reprodução. Ao contrário de seus sucessores de vinil, os primeiros discos eram feitos de *shellac* (goma-laca), fabricados a partir da secreção extraída da fêmea do besouro *Kerria lacca* (Kerr, 1782), espécie oriunda da Ásia. Além disso, a duração dos 78s era parecida com a dos cilindros: em torno de três minutos (no caso dos discos, três minutos de cada lado). Mesmo quando Edison finalmente desenvolveu uma técnica para a duplicação dos cilindros em maior escala, em 1902, colocando esse formato no mercado para fins de comercialização de música, os discos de 78rpm se provaram superiores e acabaram sendo o principal suporte utilizado pela indústria fonográfica em seus anos iniciais.

Restava o problema das sucessivas interrupções de escuta. Uma peça extensa do repertório erudito, por exemplo, era gravada ao longo de vários discos de 78rpm, acondicionados em álbuns de capa dura, contendo envelopes individuais para cada disco, que deveriam ser reproduzidos em sequência (no caso das peças eruditas) ou não (no caso das canções populares), mas sempre com interrupções a cada três minutos, para mudança do lado ou troca do disco.¹ A solução veio por meio do *jukebox*, criado pela *Automatic Music Instrument Company*, em 1927, que combinava as vantagens do som amplificado com o conforto do *disc changer*. No entanto, por seu custo e tamanho, as *jukeboxes* eram equipamentos destinados a espaços públicos, e não à audição doméstica.

¹Advém daí o termo *álbum*, mais tarde usado, equivocadamente, como sinônimo de LP.

Veio a crise de 1929 e, a seguir, a Segunda Guerra Mundial. O *crash* arrefeceu completamente o mercado fonográfico, que não conseguiu se recuperar completamente durante os anos de 1930 e, a invasão de boa parte dos países asiáticos pelos japoneses significou o corte no fornecimento de goma-laca para o Ocidente. Havia que se desenvolver um material alternativo para a produção de discos, problema que foi solucionado com o cloreto de polivinila (PVC, da sigla em inglês, *polyvinylchloride*), desenvolvido pela *US Union Carbond Carbide Company*, ainda nos primeiros anos de 1930.

Restava a questão da duração de escuta. Duas empresas, a Columbia e a RCA Victor, apostaram em soluções diferentes, mas que se provaram complementares: a Columbia desenvolveu os microsulcos e lançou, em 1948, o *Long Play* de vinil que, girando mais lentamente, a 33 rotações e 1/3 por minuto, comportava em torno de 20 minutos de cada lado. A RCA, por sua vez, apresentou sua solução em 1949: discos de vinil 45rpm e de 7 polegadas (compactos), comportando uma ou duas faixas de cada lado, mas que, para compensar essa limitação, eram reproduzidos em um equipamento com dispositivo de mudança de discos, permitindo, assim, uma escuta contínua.

Se ambas as tecnologias empatavam na questão da duração de escuta ininterrupta, o LP apresentava melhor fidelidade sonora. Por outro lado, os 45rpms, por suas menores dimensões e capacidade de armazenamento, eram naturalmente mais baratos. Assim, a Columbia investiu no repertório erudito e de *jazz*, voltado ao público adulto, com maior poder aquisitivo e com ouvidos mais exigentes quanto à qualidade de reprodução. A RCA Victor se especializou no repertório de música popular, consumido principalmente pelo público mais jovem e cujas exigências de escuta eram proporcionais à sua mesada.

Rock: dos singles aos discos conceituais

Se o termo disco conceitual pressupõe algum tipo de unidade entre as faixas, então, no limite, qualquer experiência de escuta que ultrapasse a canção de três minutos poderia nos levar a uma indevida generalização. Mariane Letts, autora de **Radiohead and the**

Resistant Concept Album, afirma que “o termo ‘álbum conceitual’ não é bem definido” (LETTS, 2010, p. 13), censurando o mau hábito de se considerar essa expressão como se fosse autoexplicativa.

De fato, qualquer LP ou CD, independentemente de ser conceitual ou não, traz uma sequência de faixas (*running order*) que acaba sendo internalizada pelo ouvinte, mesmo que não haja qualquer conexão temática ou musical entre elas. Os ouvintes provavelmente têm sua expectativa rompida ao ouvirem um CD no modo *shuffle*, e isso é compreensível. Isso demonstra que a mera ordem de execução das faixas pode funcionar, ainda conforme Letts, como marca coesiva, mas não como elemento conceitual.

Uma outra possibilidade que precisamos descartar, novamente para não cairmos na generalização, são as coletâneas organizadas por um critério temático como “Hits do Momento”, “Canções de Natal” etc. Ou, ainda, os discos que se ancoram num mesmo tipo de arranjo como elemento coesivo. Um bom exemplo é a série de CDs **Versão acústica**, em que o cantor e violonista mineiro Emmerson Nogueira reinterpreta clássicos do *rock* e do *pop* internacionais.

Apesar de haver elos coesivos entre as canções que compõem os exemplos acima, é necessário estabelecer alguns critérios mínimos para que se considere um disco como conceitual, sem o que a discussão se esvazia. No caso das coletâneas de Natal, as canções não foram escritas pelos mesmos compositores, sendo colocadas num mesmo LP ou CD, numa determinada ordem, por outrem – portanto, não houve a intenção autoral de que elas figurassem daquela maneira, tendo sido as canções retiradas de seu contexto original. Do mesmo modo, no caso dos *covers*, não apenas não se trata de material original, como eles foram retirados de seu contexto original e tiveram seu arranjo modificado.

Um bom critério *mínimo* é o fato de o disco ter sido composto intencionalmente por um artista ou grupo de artistas com um mesmo tema subjacente, ou com uma narrativa que se constrói ao longo das faixas. Por essa lógica, já ficariam excluídas as coletâneas e demais casos citados mais acima, o que é um bom começo. Sendo então o disco composto por um mesmo artista ou grupo, restaria verificar se o suposto tema ou fio condutor realmente perpassaria todas as faixas, além de estar refletida na capa e demais elementos que acompanham o vinil, na construção de uma obra com senso de unidade estética. Conforme veremos, muitos discos que se pretendem conceituais não cumprem de fato o requisito de integrarem todas as suas faixas com um tema ou narrativa (embora haja uma

clara intenção nessa direção) e é necessário que o crítico ou estudioso não confunda o que a obra é com aquilo que ele gostaria que ela fosse.

Gareth Shute, que dedicou um livro inteiro à teorização do disco conceitual, aponta os anos de 1960 como o momento em que os discos conceituais começaram a ganhar corpo. Segundo ele, eram “discos que amarravam todas as suas faixas através de uma narrativa” (2015, p. 7) ou “um álbum com canções que convergiam para uma ideia central” (2015, p. 10). Mesmo assim, tanto ele quanto Marianne Letts apontam o álbum **Dust Bowl Ballads** (1940), de Woody Guthrie², como primeiro exemplo de disco que consistentemente apresenta um fio temático entre as faixas (neste caso, sobre o fluxo migratório de Oklahoma para a Costa Oeste, motivado pelas tempestades de areia dos anos 30). Shute acrescenta pelo menos três discos de Johnny Cash – já em formato de LP – nesse rol de discos conceituais pioneiros: **Ride this Train** (1960), sobre a expansão para o Oeste, com direito a comentários entre as faixas; **Blood, sweat and tears** (1963), sobre a formação dos EUA enquanto nação; e **Bitter tears: Ballads of the American Indians** (1964), sobre o sofrimento dos nativos americanos diante da ocupação dos brancos. Tanto Guthrie quanto Cash eram espécies de *troubadours*, que tinham um público-nicho, à margem do *mainstream*. Por isso, e na tradição do *folk*, eram os compositores de suas próprias canções, dando-se o luxo de comporem obras narrativas com maior extensão.

Os artistas de *rock*, por outro lado, estavam, em sua maioria, presos à lógica mercantilista da indústria fonográfica, que lhes cobrava um giro rápido: deveriam gravar canções simples, muitas vezes escritas por compositores profissionais, que sabiam como combinar melodias e refrãos pegajosas com letras que falassem à realidade do jovem público-alvo. E, tão importante quanto: canções cuja duração não extrapolasse aquela dos compactos de 45rpm, os únicos acessíveis a esse público. Assim, os artistas da primeira geração do *rock'n'roll*, surgida nos anos de 1950, com Elvis Presley, Chuck Berry e Little Richard, construíram suas carreiras baseados nos *singles* (“Jailhouse Rock”, “Johnny B. Goode”, “Tutti-Frutti”), assim como a geração *bubblegum* do final dos anos 1950 e início dos 1960 (Neil Sedaka, Paul Anka etc.) e os artistas da *Motown* (“Be my baby”-Ronettes;

²**Dust Bowl Ballads**, anterior ao advento do LP (1948), foi lançado pela Victor em dois álbuns contendo três discos de 78rpm cada um. Apesar de teoricamente haver espaço para doze canções (uma por lado), o álbum continha onze canções: “Tom Joad” ocupava os lados A e B de um dos discos (Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Dust_Bowl_Ballads. Acesso: 07/07/2021).

“My Girl”-The Temptations; “Stand by Me”-Ben E. King; “Please Mr Postman”-The Marvelettes; “You’ve Really Got a Hold on Me”-The Temptations etc.). A mesma lógica se aplica aos sucessos iniciais da chamada “Invasão Britânica”: os Beatles (“She Loves You”, “I wanna hold your hand” etc.), os Rolling Stones (“Satisfaction”), os Kinks (“You Really got Me”) e o The Who (“My Generation”), dentre outros, se notabilizaram, numa fase inicial de suas carreiras, por meio de *singles*.

Não surpreendentemente, foram os Beatles, com seu estrondoso sucesso comercial, que conquistaram *carte blanche* da gravadora EMI (leia-se: tempo de estúdio ilimitado e orçamento liberado para contratação de músicos de orquestra, dentre outras facilidades) para investirem em composições de maior fôlego. Assim, no segundo semestre de 1966 eles anunciam sua aposentadoria dos palcos e se trancam por seis meses nos estúdios de *Abbey Road*, para trabalharem em seu novo disco. O resultado foi o LP **Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band**.

Pepper é frequentemente apontado como primeiro disco conceitual e colaboram para isso o diálogo entre a capa, em que os Beatles se trajam como seu *alter ego*, a Banda do Sargento Pepper, e as faixas “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, em que eles se apresentam em meio a ruídos de plateia, como que abrindo um espetáculo, e “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band (reprise)”, a penúltima faixa, em que se despedem (a última faixa, “A Day in the Life”, corresponderia ao bis). Também contribuem para certo sentido de unidade a supressão do *banding* (isto é, o intervalo em silêncio) entre as faixas um e dois, e o fato de a última canção, mais extensa e solene, terminar com um vertiginoso *crescendo* que culmina num poderoso (e longo) acorde em mi maior, ao piano, como que colocando um inequívoco ponto final ao disco.

Por outro lado, o ouvinte tem de fazer um certo malabarismo para encaixar as outras faixas num todo coerente: com exceção da primeira e da penúltima faixas, as outras não guardam qualquer relação aparente umas com as outras e nem os personagens são os mesmos – o que ajudaria **Pepper** a se classificar como um disco conceitual do tipo narrativo, ou seja, cujas faixas funcionariam como capítulos de um romance, em que há um protagonista, além de personagens e conflitos periféricos, todos convergindo para um mesmo ponto. O próprio John Lennon, quando indagado sobre **Sgt. Pepper**, declarou que suas canções para o disco (“Lucy in the Sky with Diamonds”, “Being for the Benefit of Mr Kite”, “Good morning good morning”, e coautoria em “A Day in the Life”) não

guardam qualquer relação com o Sargento Pimenta e sua banda e que poderiam estar em qualquer outro disco dos Beatles. Uma análise honesta nos levaria à mesma conclusão.

Embora **Pepper** não cumpra todos os requisitos para ser considerado conceitual, ele definitivamente foi um passo importante no sentido de apontar a possibilidade de se compor em termos de *discos*, e não de *canções*: ao contrário dos LPs do início da década, em que havia uma ou duas canções de trabalho seguidas de muitas faixas secundárias, agora o propósito é que não houvesse hierarquia entre as faixas, todas elas concorrendo para uma unidade de sentido, que compreendia não apenas a música ali gravada, mas também a capa. Assim, o LP, e não mais o *single*, se tornou o formato preferencial dos artistas já estabelecidos. Tanto isso é verdade que os artistas que gozavam do mesmo prestígio junto às gravadoras se lançaram à tarefa de comporem pensando no disco em sua totalidade (ainda que nem sempre o resultado fosse coeso): Pink Floyd (**The Piper at the Gates of Dawn**), Rolling Stones (**Their Satanic Majesties' Request**), Moody Blues (**Days of future passed**), Kinks (**Village Green Preservation Society**), dentre outros, todos lançados entre 1967 e 1968.

No entanto, poucos músicos detinham as ferramentas necessárias para comporem de modo tão extenso. O conhecimento de técnicas de composição musical, como a apresentação de um tema, o desenvolvimento desse tema com variações, até a sua retomada, não era algo muito frequente no *rock*. Não surpreende que os Beatles, malgrado todo seu talento, tivessem a assistência de um produtor do quilate de George Martin para direcionar seu impulso criativo. Por isso, é relativamente comum encontrarmos, principalmente a partir do advento do *rock* progressivo, no final dos anos 60 até a segunda metade dos anos 70, faixas extremamente longas e elaboradas, ou mesmo lados inteiros (“Thick as a brick”, do Jethro Tull, é um exemplo clássico, ao lado de “Close to the Edge”, do Yes e de “2112 Overture”, do Rush, todas elas ocupando um lado inteiro do vinil), mas poucos discos que realmente pudessem ser considerados conceituais, ou seja, com um fio condutor narrativo ou temático formando um todo coerente.

Esse objetivo só foi alcançado com a *ópera-rock* **Tommy** (1969), do The Who. O disco narra a história de um garoto que fica cego, surdo e mudo após testemunhar o assassinato de seu pai pelo amante da mãe. Segundo Gareth Shute, essa condição seria uma metáfora para a vida moderna, na qual somos cegos, surdos e mudos para a dimensão espiritual. Como a medicina tradicional não pode ajudar o protagonista, Tommy começa

sua jornada em busca de respostas. Outros personagens aparecem ao longo do disco, mas todos eles em interação com o personagem principal, garantindo-se, assim o fio narrativo, que afinal se resolve quando ele empreende uma jornada interior, recobrando, então, os sentidos. O motivo musical “See me, feel me, touch me, heal me” é tocado ao longo do disco, reforçando a amarração das faixas do ponto de vista musical.

Após a bem-sucedida empreitada do The Who, outras bandas viram o caminho aberto. Merecem destaque os Kinks: após o sucesso inicial com um *single* (“You really got me”, 1964), Ray Davies passa a se interessar cada vez mais por composições mais elaboradas e extensas, reforçando a ideia de se trabalhar em termos de disco e não de faixa. Vários LPs dos Kinks podem se classificar como conceituais, por exemplo, **Lola vs The Powerman** (1970, com faixas que criticam a indústria musical) e **Village Green Preservation Society**, que acabou tendo de ser dividido em dois discos, **Preservation Act One** (1973) e o duplo **Preservation Act Two** (1974), sobre dois políticos rivais, Mr. Flash e Mr. Black.

A chegada do *rock* progressivo, na virada da década de 1960 e 1970, representou terreno fértil para as ideias musicais e líricas mais extensas e complexas. Trata-se de um subgênero do *rock* que prima pela maior elaboração composicional, aliada ao virtuosismo técnico. Embora o Pink Floyd seja frequentemente citado como uma banda de *rock* progressivo (e não de *rock* psicodélico, como consideraríamos mais pertinente), os verdadeiros representantes dessa vertente incluem Rick Wakeman, Yes, Genesis, Jethro Tull e Emerson Lake & Palmer. Uma análise pormenorizada dos seus discos foge ao nosso escopo, mas basta dizer que discos como **Journey to the Centre of the Earth**, **Tales from Topographic Oceans**, **The Lamb Lies down on Broadway**, **A Passion Play** e **Tarkus**, todos lançados na primeira metade da década de 1970, indicam ter sido esse período o auge da produção de discos conceituais na música anglo-americana. Isso antes que o *Punk* surgisse como reação à (talvez exagerada) elaboração do progressivo e propusesse, então, um retorno ao *rock* no que ele tinha de mais despojado.

A breve análise descritiva dos discos feita até aqui deixa claro que a definição de disco conceitual é elusiva, o que impõe dificuldades, por exemplo, a qualquer tentativa de apontar, com precisão e objetividade, qual teria sido o primeiro disco conceitual na história da música. Isso porque a identificação de um disco como conceitual depende da definição e dos critérios aplicados na sua classificação. Neste sentido, se considerados

todos os diferentes critérios, é possível dizer que o conjunto dos discos produzidos até hoje apresenta um contínuo em relação ao que pode ser considerado como um disco conceitual. É com base nisso que o problema dos discos conceituais será abordado na próxima seção, a partir de um modelo multidimensional.

Disco conceitual em um modelo de contínuo

Paige C. Sorensen, no seu *Honors Senior Capstone Project*, intitulado **The Concept Album Continuum** (2019), apontou os limites de definições unidimensionais para dar conta da diversidade de características que compõem aquilo que deve ser considerado como um disco conceitual. Como o título do trabalho já diz, a proposta é abordar o problema a partir de um contínuo, no qual os discos iriam de conceituais lassos até estritos. Segundo Sorensen, a primeira e mais importante característica que deve ser examinada na classificação de um disco como conceitual é a presença de uma forte narrativa, enredo ou base conceitual. Outro aspecto importante na identificação é a conexão e repetição de elementos musicais entre as faixas (melodias, padrões rítmicos, motivos, letras, instrumentação etc.). Uma terceira característica é o propósito dos compositores em realizar um trabalho conceitual, o que define, também, uma consistência de compositores para a maioria, senão todas, as faixas do disco. Componentes visuais de suporte, incluindo capa ou filme relacionado é mais um atributo relevante. Como critério de corte neste contínuo, Sorensen propõe que seja usada a presença de uma das duas características que considera mais relevantes, sendo elas a base narrativa e a continuidade musical.

Com o modelo *Concept Album Continuum*, Sorensen resolve dois problemas relevantes na discussão sobre os discos conceituais. Primeiro, escapa de uma definição estrita, oferecendo uma alternativa para a diversidade de critérios e características que têm sido marcadas como relevantes na definição de um disco conceitual, bem como atende a muitas das idiosincrasias das obras e dos seus criadores. Segundo, estabelece um critério de corte que é operacional, permitindo uma classificação que abarca boa parte dos discos sobre os quais se discute até hoje sua natureza conceitual. No quadro 1, a seguir, adaptado de Sorensen (2019), estão descritas as características do contínuo que devem ser usadas na análise de um disco conceitual. Embora algumas delas possam não

ter uma definição completamente objetiva, o quadro geral oferece uma visão estruturada que permite a análise, comparação e classificação dos discos dentro desse contínuo.

A partir do seu quadro, Sorensen parte para discutir um dos mais aclamados álbuns conceituais da história da música, e já discutido aqui: **Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band**, dos Beatles. Muitos dos argumentos do autor são iguais àqueles que já discutimos. Contudo, sua conclusão sobre o disco escapa da ambiguidade de classificação, considerando que, uma vez que a estrutura do disco é vaga e, desta forma, falha em exibir uma base conceitual forte que o colocaria na região “estrita”, a conclusão é que **Sgt. Pepper**, pelo modelo do contínuo, se classifica como um disco conceitual que se encontra na região intermediária para “lassa” do contínuo.

#	CARACTERÍSTICA	FREQUÊNCIA
1	Forte caráter narrativo, enredo ou fundação conceitual	
	a) Presença do nome de um personagem ou narrador	
	b) Canções relacionadas pela personagem ou narração	
2	Elementos musicais conectados entre as faixas	
	a) Melodia (ou repetição dela)	
	b) Ritmo	
	c) Motivos	
	d) Letra da música	
	e) Instrumentação	
	f) Outras conexões-chave	Presença
3	Intenção clara ou declarada dos autores	
4	Componentes visuais de apoio	Ou
	a) Arte da capa se relacionada com o conceito	
	b) Encarte com material gráfico relacionado com o conceito	Ausência
	c) Existência de videoclipes relacionados ao disco e ao conceito	
	d) Existência de filme relacionado ao disco e ao conceito	
5	Transição suave entre faixas	
	a) Uma	
	b) Mais de uma	
	c) Ausência de transição	
6	Autoria das canções	
	a) Um único compositor	
	b) Maioria das faixas do mesmo compositor	

Quadro 1 Conjunto de características a serem usadas na classificação do disco conceitual como lasso ou estrito. A base narrativa e a continuidade musical são os dois critérios de corte para que um disco seja considerado como conceitual.

Com base em tudo que foi exposto até aqui podemos agora passar a analisar a natureza conceitual de alguns discos da MPB com base neste modelo de contínuo, classificando-os como estritos, intermediários ou lassos.

Discos brasileiros no contínuo conceitual

O primeiro disco a que nos dedicaremos é **Canções praieiras**, de Dorival Caymmi (1954), sobre o qual se lê na biografia do cancionista baiano, realizada por sua neta:

Caymmi gravou seu primeiro LP – acompanhando-se ao violão em todas as faixas, o resultado revelava a profunda unidade que existia entre compositor e intérprete. O disco incluía a faixa “O mar”, considerada depois por Dorival como uma das músicas mais representativas de seu cancionário. A imagem reproduzida na capa é de autoria do próprio baiano (Caymmi, 2001, p. 514).

Pelo que se depreende da descrição acima, a obra apresenta elementos de unidade musical na sua instrumentação e uma intenção clara do autor relativamente a um conceito, o que é expresso, inclusive, na arte da capa, produzida por Caymmi, um reconhecido pintor amador. O caráter conceitual das **Canções praieiras** é dado pelo fato de que:

Existe um sujeito enunciador do álbum, com fazeres próprios e distintos do sujeito enunciador das canções. Enquanto este último regula os seus fazeres numa quantificação entre, de um lado, graus de oralização e musicalização e, de outro, graus de concentração temática e expansão passional, o enunciador do álbum empreende um processo de triagem que diz respeito, ao menos, a dois fazeres fundamentais: a seleção e o sequenciamento de canções no álbum (Mafra & Fernandes, 2019, p. 2).

Outro aspecto relevante do disco enquanto conceitual é a recorrência semântica em todas as letras de elementos que remetem ao mar. Palavras como onda, água, praia, vento, vela, barco etc. atravessam e amalgamam o seu conteúdo. Este procedimento de composição e coerência semântica produz um efeito de sentido temático e figurativo ao longo de todo o disco. Contudo, embora presente esta forte unidade musical, temática e na arte gráfica, **Canções praieiras** não impõe a presença de um nome ou personagem narrador forte e identificável e nem elementos musicais de recorrência e conexão entre as faixas num todo de narrativa única. Assim, seguindo o quadro apresentado anteriormente, o primeiro LP de Dorival Caymmi se enquadra como um disco conceitual na zona intermediária do espectro.

O povo canta, segundo disco analisado por nós neste artigo, foi produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1962. Composto de 5 faixas, o disco traduz as orientações ideológicas da UNE naquele momento da história. Assim, as letras desfilam posições políticas explícitas, como o

desenvolvimentismo (“O Subdesenvolvido” e “Canção do Trilhãozinho”, ambas de Carlos Lyra e Francisco de Assis), a valorização da cultura nacional (“João da Silva”, de Billy Blanco), a reforma agrária (“Grileiro vem, Pedra Vai”, de Raphael de Carvalho) e a luta contra a exploração capitalista (“Zé da Silva é um Homem Livre”, de Geni Marcondes e Augusto Boal). Em termos sonoros, o disco trabalha com pastiches e clichês musicais, em coerência com o didatismo das suas letras. A arte da capa traz a apresentação das letras das canções em uma composição estética (e política) que dialoga, também, com uma proposta popular e engajada, assemelhando-se a um jornal, cartilha ou panfleto. Apesar da forte intenção política, ideológica e didática d’**O povo canta**, que nos faz considerá-lo, sem sombra de dúvidas, um disco conceitual, ele não apresenta, também sem sombra de dúvidas, um caráter conceitual lasso em relação às características definidas por Sorensen (2019).

O terceiro e último disco a ser analisado aqui é a **Sociedade da Grã Ordem Kavernista apresenta Sessão das Dez**, de Raul Seixas, Sérgio Sampaio, Mirian Batucada e Edy Star (1971). O título do disco é uma referência à ansiedade e à incerteza presentes em um mundo dominado pela Guerra Fria e pela ameaça de aniquilação nuclear que, em acontecendo, levaria a humanidade de volta às cavernas. A capa do LP encena os quatro compositores e líderes da Grã Ordem em frente ao que seria a sede dessa associação. As faixas são conectadas por comentários e interferências sonoras que indicam ao ouvinte que ele está participando de uma sessão (das Dez) dos Kavernistas que, contudo, que não se restringe à sua sede, mas inclui ecos autobiográficos dos seus integrantes, questionamentos sobre a vida cotidiana, ironias sobre *showbusiness* etc. Não é objetivo descrever em detalhe esse disco, ficando o convite para que o leitor faça a sua audição, mas indicar que sob qualquer um dos critérios utilizados (Ver Quadro 2), ele se enquadra perfeitamente na categoria de um disco conceitual estrito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este artigo, esperamos ter demonstrado que, longe de ser auto-evidente, a definição de disco conceitual é algo complexo e que tem desafiado os teóricos. Indiscutivelmente ligado ao formato LP, que permitiu uma maior duração da experiência auditiva, os discos conceituais alcançaram a sua forma acabada com as experiências

explícitas do *rock* progressivo. Porém, a ideia de discos que são trabalhados como uma clara intenção de unidade entre as suas canções é algo que, ao contrário da definição, nos parece evidente. Foi nesse sentido que, após uma discussão sobre o som gravado e a emergência da discussão sobre os discos conceituais, optou-se pelo modelo do contínuo, que resolve as dificuldades de uma definição categórica sem, contudo, fechar a discussão. Por fim, esperamos que a breve análise dos discos realizada na última seção deste artigo tenha sintetizado a problemática, a metodologia e as soluções possíveis para o trabalho com o evidente, porém elusivo, produto da indústria cultural que é disco conceitual.

#	CARACTERÍSTICAS	CANÇÕES PRAIEIRAS	O POVO CANTA	SOCIEDADE DA GRÃ ORDEM KAVERNISTA
1	Forte caráter narrativo, enredo ou fundação conceitual			
	a) Presença do nome de um personagem ou narrador	-	-	X
	b) Canções relacionadas pela personagem ou narração	X	X	X
2	Elementos musicais conectados entre as faixas			
	a) Melodia (ou repetição dela)	-	-	-
	b) Ritmo	X	-	-
	c) Motivos	-	-	X
	d) Letra da música	X	-	X
	e) Instrumentação	X	-	X
	f) Outras conexões-chave	X	X	X
3	Intenção clara ou declarada dos autores	X	X	X
4	Componentes visuais de apoio			
	a) Arte da capa se relacionada com o conceito	X	X	X
	b) Encarte com material gráfico relacionado com o conceito	-	-	-
	c) Existência de vídeos relacionados ao disco e ao conceito	-	-	-
	d) Existência de filme relacionado ao disco e ao conceito	-	-	-
5	Transição suave entre faixas			
	a) Uma	-	-	-
	b) Mais de uma	-	-	X
	c) Ausência de transição	-	-	-
6	Autoria das canções			
	a) Um único compositor	X	-	-
	b) Maioria das faixas do mesmo compositor	-	-	X
	CLASSIFICAÇÃO FINAL COMO DISCO CONCEITUAL	Intermediário	Lasso	Estrito

Quadro 2 Os três discos analisados conforme as características usadas por Sorensen (2019) e sua classificação como disco conceitual lasso, intermediário e estrito.

Referências

- CAYMMI, Stela. **Dorival Caymmi: o mar e o tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- CHANAN, Michael. **Repeated takes: a short history of recording and its effects in music**. London/New York: Verso, 1995.
- KLEIN, Savannah. The Development of the Concept Album. Honors Projects. 761, 2019. <https://scholarworks.gvsu.edu/honorsprojects/761>.
- LETTS, Marianne. **Radiohead and the resistant concept album**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- OSBORNE, Richard. **Vinyl: a history of the analogue record**. Farnham: Ashgate, 2014.
- SAX, Richard. **A vingança dos analógicos: por que os objetos de verdade ainda são importantes**. Trad. Alexandre Matias. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2017.
- SHUTE, Gareth. **Concept albums**. [S.l.]: Investigations Publishing, 2015.
- SORENSEN, Paige C. 2019. **The Concept Album Continuum**. Honors Senior Capstone Projects. 43, 2019. https://scholarworks.merrimack.edu/honors_capstones/43.
- TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ed. 34, 2014.
- ZAK III, Albin J. **The poetics of Rock: Cutting tracks, making records**. Berkeley: University of California Press, 2001.
- MAFRA, Matheus Henrique & FERNANDES, Cleyton Vieira. 2019. Sobre o uso criativo da actualização das faixas nos álbuns de canção: um exemplo em **Canções praieiras**. 9 p. In: XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Pelotas.

***Lauro Meller** é Professor Associado II na Escola de Ciências e Tecnologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Letras pela PUC-Minas, com estágio pós-doutoral no Institute of Popular Music, Universidade de Liverpool. Autor de **Poetas ou Cancionistas?** Uma discussão sobre música popular e poesia literária (Appris, 2015) e **Iron Maiden: uma jornada através da História** (Appris, 2018).

***Edson Pereira Silva** possui bacharelado em Biologia Marinha (1988) e mestrado em Genética pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991), doutorado em Genética pela University of Wales-Swansea (1998) e pós-doutorado em Genética Molecular pela University of Swansea. Atualmente é professor associado da Universidade Federal Fluminense. Tem experiência na área de Genética, com ênfase em Genética de Populações de Organismos Marinhos, atuando principalmente nos seguintes temas: teoria evolutiva, epistemologia e ensino. Além disso, participa dos grupos de pesquisa Interferências

Literatura & Ciência (Letras UFF) e Literaturas, Linguagens & Contextos (Letras UFRRJ). Publicou o livro de poemas **marEmoto** em 2018 pela Editora Texto Território e o artigo “Música popular e as contradições do processo de modernização no Brasil: o projétil tropicalista” na revista **Matraga** (DOI: 10.12957/matraga.2022.70330) em 2023.