

Refletir a partir de um texto: as canções de Chico Buarque nas análises semióticas introdutórias e intermediárias de Tatit

**JOÃO VITOR RODRIGUES
ALENCAR**
joao.alencar.edu@gmail.com

Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo, Brasil (2022)
Professor no Instituto Federal do Pará, Brasil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6914-1819>

PALAVRAS-CHAVE:
Semiótica;
Epistemologia;
Canção popular brasileira.

ARTIGO RECEBIDO A:
05/05/2025
ARTIGO APROVADO A:
25/08/2025

RESUMO: A semiótica da canção elaborada por Tatit não pode ser compreendida como uma mera aplicação de uma determinada teoria considerada como pronta e acabada a um novo objeto de estudo qualquer. Pelo contrário, como todo texto analisado pelo autor, seu objeto de análise deve ser concebido enquanto um ponto de partida de reflexão, em que os referenciais teóricos adotados podem ser reelaborados durante a investigação. No caso da canção popular brasileira, esse princípio é intensificado pela própria natureza do objeto, o qual constitui para uma parcela do público brasileiro um modo já estruturado de ver, ouvir e sentir o mundo. É por isso que o próprio autor chega a designar as canções de Chico Buarque que ele analisa como verdadeiros ensaios sobre diferentes aspectos do processo de significação. Nesse sentido, a articulação entre semiótica e canção tem uma dimensão didática, que percebe em seu objeto um processo de significação estruturado estratégico para o ensino não só de uma teoria, mas do próprio fazer científico na medida em que as análises das canções possibilitam a reflexão sobre o próprio referencial teórico de base. Para demonstrá-lo, iremos destacar como a obra de Tatit: 1) aponta teoricamente para essa dimensão didática; 2) mostra a partir de seus textos introdutórios e intermediários de análise, respectivamente “A abordagem do texto” e *Análise semiótica através das letras*, que teoria semiótica e análise de canções se articulam para realizar seu objetivo didático.



Reflecting from a Text: Chico Buarque's Songs in Tatit's Introductory and Intermediate Semiotic Analyses

**JOÃO VITOR RODRIGUES
ALENCAR**
joao.alencar.edu@gmail.com

PhD in Literature, University of São Paulo, Brazil (2022)
Professor at the Federal Institute of Pará, Brazil
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6914-1819>

KEYWORDS:
Semiotics;
Epistemology;
Brazilian Popular Song.

ARTICLE RECEIVED ON:
05/05/2025
ARTICLE ACCEPTED ON:
25/08/2025

ABSTRACT: Tatit's semiotics of song cannot be understood as a mere application of a ready-made and complete theory to any new object of study. On the contrary, as with every text analyzed by the author, the object of analysis must be conceived as a starting point for reflection, in which the theoretical frameworks adopted may be reworked throughout the investigation. In the case of Brazilian popular song, this principle is intensified by the very nature of the object, which, for part of the Brazilian audience, constitutes an already structured way of seeing, listening to, and feeling the world. This is why the author himself refers to Chico Buarque's songs, which he analyzes, as genuine essays on different aspects of the meaning-making process. In this sense, the articulation between semiotics and song assumes a didactic dimension, perceiving in its object a strategically structured process of signification for teaching not only a theory, but also the very practice of scientific inquiry, insofar as the analysis of songs enables reflection on the theoretical framework itself. To demonstrate this, we highlight how Tatit's work: 1) theoretically points to this didactic dimension; and 2) shows, through his introductory and intermediate analytical texts—respectively “*A abordagem do texto*” (“Approaching the Text”) and *Análise semiótica através das letras* (Semiotic Analysis through Lyrics) – that semiotic theory and song analysis are articulated in order to fulfill this didactic purpose.



. . . refletir a partir de um texto é sempre prestar um tributo a sua intrigante singularidade.
Tatit (2011, p. 207)

INTRODUÇÃO

Na trajetória de Luiz Tatit (2007, pp. 6-95) são reunidas, com rigor, algumas das principais linhas de força da experiência intelectual brasileira do século XX. Sendo compositor desde a juventude e tendo se formado em música e letras na década de 1970 na Universidade de São Paulo, curso este em que prosseguiu como pesquisador enquanto pós-graduando e depois professor na área de linguística, além de ser um dos principais responsáveis pela implantação acadêmica da semiótica no país, sua obra pode ser lida como uma articulação entre esse campo teórico, não só no que se refere à pesquisa mas também ao ensino, e nossa canção popular. Ainda que o próprio autor diga em diversas entrevistas que sua prática como acadêmico não chega a ajudar na composição e vice-versa (o que não quer dizer que não haja influência, já que sua vida como professor universitário acaba comparecendo como assunto de suas canções), ele mesmo reconhece que a familiaridade com a canção brasileira veio a calhar no momento de escolher um objeto para suas pesquisas. Essa decisão, cujas consequências iremos abordar, teve como resultado a criação de um domínio de investigação e docência específico: a semiótica da canção.

A confluência entre essas práticas, todavia, não deve ser encarada apenas como a escolha de um objeto singular qualquer para a verificação de uma determinada teoria assumida já de saída como pronta e acabada. A hipótese geral de fundo que será abordada nos limites deste artigo é que o campo de estudos formulado por Tatit não pode ser reduzido a uma mera aplicação de conceitos prontos de antemão a um novo objeto com a finalidade de simplesmente

referendá-los ou não, devendo antes ser entendido como uma reflexão sobre a canção popular brasileira enquanto elemento constitutivo do próprio fazer científico da semiótica e de seu ensino. Nesse sentido, parafraseando uma das proposições do autor, poderíamos dizer que essa canção não é apenas um tema entre outros quaisquer, mas um discurso cuja construção do significado permite à análise semiótica ir desentranhando as noções técnicas que surgem do corpus, atravessando seus estratos de sentido e se projetando num quadro teórico que vai se reformulando gradativamente. Mais ainda, como discurso estruturado que já permeia, com profundidade singular, a vida de boa parte dos brasileiros, ela terá papel privilegiado na própria implantação da teoria semiótica no país.

1. A SEMIÓTICA DA CANÇÃO E SUA DIDÁTICA: A CANÇÃO BRASILEIRA COMO UM MODO DE VER, OUVIR E SENTIR O MUNDO

Antes de entrar nas análises de texto, precisamos discutir melhor a dimensão didática dos textos de Tatit, que nem sempre são levadas em consideração, a fim de direcionar nossa discussão, justificando nosso método e a seleção do nosso corpus. Como Acauam de Oliveira (2012) e David Treece (2004) já notaram, um dos elementos mais promissores da obra de Tatit é a metodologia, ao mesmo tempo rigorosa (na medida em que busca um nível abstrato comum entre o campo verbal da letra e o não verbal da melodia) e de fácil acesso e adoção, já que sua leitura e utilização não necessitam de grandes conhecimentos na área musical – como exige a leitura de partituras, por exemplo. Para além disso, gostaria aqui de chamar a atenção para como esse aspecto permite a construção de um conhecimento estruturado desde o ponto de vista de um campo acadêmico com pretensão científica (a semiótica) para decifrar um outro discurso também rigorosamente estruturado (a canção popular brasileira), que já era utilizado como *um modo de ver, ouvir e sentir o mundo*, para retomarmos os termos da contracapa de O cancionista, provavelmente escrito pelo próprio Tatit (2012).

Com essa finalidade, elegemos aqui um compositor-chave: Chico Buarque. Em relação à dimensão didática, suas canções são abordadas nos textos introdutórios e intermediários de Tatit que analisaremos e, no que se refere ao elemento epistemológico, elas são tratadas por Tatit como *verdadeiros ensaios* sobre diferentes aspectos dos processos de significação – aqui poderíamos citar algo já sugerido em nossa epígrafe, mas que é mais explícito na frase final do capítulo sobre “Olê, olá”, de *Elos de melodia e letra*, de Tatit e Ivã Carlos Lopes (2008, p. 97): “Quando os artistas já fazem semiótica, cabe aos semioticistas apenas explicitá-la”. A escolha, como esperamos demonstrar ao longo do texto, não é fortuita, mas obedece a uma peculiaridade com que o semioticista trata a obra de Chico, que extrapola o quadro teórico de referência das análises e, por isso mesmo, solicita sua reformulação ao longo da investigação, servindo a seu propósito de não apenas explicar um sistema teórico, mas como paradigma de introdução a seu fazer científico.

Para dar rigor ao tratamento das obras e fazer com que elas caibam nos limites aqui propostos, nos restringimos àquelas que se enquadram nos critérios didáticos e epistemológicos apontados acima, isto é, às obras introdutórias ou intermediárias que possuem um ou mais capítulos dedicados a Chico Buarque. Deixaremos de lado, então, tanto os trabalhos em que o autor pratica a semiótica da canção em seus níveis mais avançados (como o já citado *Elos de melodia e letra*, escrito em coautoria com Lopes) quanto as várias referências mais pontuais ao compositor que proliferam no conjunto de sua obra – por mais importantes que elas sejam, como no momento em que os versos do compositor são utilizados para Tatit (1999, p. 280) concluir o livro *Semiótica da canção*. Assim, iremos nos debruçar sobre duas obras: “A abordagem do texto” (Tatit, 2011) e *Análise semiótica através das letras* (Tatit, 2008). Nosso objetivo aqui é justamente investigar as diferentes formas como Tatit equaciona a relação entre o referencial teórico, a prática analítica e seu caráter didático ao estudar canções brasileiras através da semiótica.

2. “A ABORDAGEM DO TEXTO”

2.1. INTRODUÇÃO TEÓRICA DE “A ABORDAGEM DO TEXTO”

A “Abordagem do texto” foi publicado pela primeira vez em 2002 como penúltimo capítulo do primeiro volume da obra coletiva *Introdução à linguística*, organizado por José Luiz Fiorin. Como o título indica, trata-se de uma obra que tem como principal objetivo introduzir estudantes em uma visão de conjunto dos modos como a ciência da linguagem trata o fenômeno linguístico. Para isso, são apresentados o caráter descritivo e explicativo dessa ciência, sua perspectiva sobre a comunicação humana, sua teoria dos signos e seus cinco principais objetos teóricos: a *langue*, a competência, a variação, a mudança e o uso – este último abordado por duas vertentes: a pragmática e a discursiva. É nessa última vertente que se encontra a contribuição de Tatit, que passamos a analisar a partir de agora.

Em seus momentos iniciais, a linguística quase nunca ultrapassou a dimensão da frase em sua investigação sobre a língua, o que apareceu nos desenvolvimentos desse campo de investigação como um desafio para a abordagem do texto, pois mesmo uma análise minuciosa de cada uma das frases seria incapaz de contribuir para a compreensão mais global dele. Com o desenvolvimento do campo, então, foi-se elaborando a necessidade de criar uma área específica para compreender o texto e o discurso. É dessa necessidade que resulta a significativa mudança de enfoque da proposta de uma semântica estrutural do lexicólogo lituano Algirdas Julien Greimas, posteriormente denominada de semiótica.

Inspirada na associação entre as estruturas de um enunciado simples e de um espetáculo, proposta por Lucien Tesnière com fins didáticos, Greimas buscou realizar uma teoria narrativa cujos elementos conceituais visariam o texto em sua integridade através de uma abordagem

sintáctica – termo criado para indicar esse campo textual, não mais restrito ao domínio da frase (para este domínio foi reservada a tradicional palavra “sintático”). Para tanto, o esforço do criador da semiótica se baseou no trabalho do folclorista e etnólogo russo Vladimir Propp. Depois de reunir e estudar uma grande quantidade de contos populares, Propp formulou uma teoria em que os componentes básicos visam identificar seus aspectos narrativos mais elementares, chegando à conclusão de que tais contos se constituem em torno de um núcleo simples, cuja estrutura possibilita estudar todos esses diferentes contos a partir de uma mesma abordagem teórica.

Assim, a existência de um possível denominador comum entre a frase e o texto será inicialmente buscada na hipótese de que seu sentido pode ser analisado como um espetáculo que se estrutura como uma narrativa. Para usar o próprio exemplo de Tatit (2011, p. 187), a frase “O pai dá um presente ao filho” pode ser compreendida como um espetáculo em que personagens (o pai, o filho) se relacionam com objetos (o presente) tendo seus estados transformados (o filho se alegra com seu presente). Esse espetáculo condensado serve como um esquema básico que poderia ser estendido, por exemplo, para um romance que contasse as peripécias de um pai que não poupa esforços para conseguir presentes para agradar seu filho. Como se pode perceber, ao contrário das gramáticas frasais de que partimos nesta seção, a semiótica não abriu mão da dimensão semântica dos textos como parte de seu objeto de estudo. No entanto, é importante notar que seu objetivo último é extrair valores que permitam estabelecer um coeficiente sintáxico desses elementos semânticos.

Assim, através do que Tatit chama de *solução horizontal*, Greimas estendeu as perspectivas de análise à dimensão do texto, o que fez com que as categorias que ainda mantinham interseção com a abordagem frasal (sujeito e objeto, por exemplo) fossem reconfiguradas como papéis narrativos que teriam seu verdadeiro sentido no contexto de um texto integral – como um

romance, uma canção etc. Greimas, todavia, não considerou essa ampliação suficiente como quadro teórico para a descrição dos diferentes estratos de sentido do texto como um todo. Com a finalidade de alcançar esse objetivo, o autor lituano também promoveu uma solução que Tatit chama de *vertical*: uma perspectiva *gerativa*, que preconiza que as unidades manifestadas na superfície do texto não seriam elementos simples, mas complexos, provenientes da articulação entre categorias mais simples e abstratas localizadas em patamares mais profundos que só o procedimento descritivo pode revelar.

Esse seria um resumo do primeiro momento da disciplina (que podemos mais ou menos delimitar entre os anos 1960 e 1980), em que os semioticistas dedicaram-se aos estudos que compreendem as dimensões pragmáticas e comunicativas ligadas aos sujeitos. Como bem resume Oliveira (2012, p. 132), essa era uma semiótica do fazer narrativo. A partir dos anos 1980, especialmente com os trabalhos de Claude Zilberberg, mas também com a preocupação do próprio Greimas em elaborar uma semiótica das paixões em sua colaboração com Jacques Fontanille, essa ciência se volta para a investigação das condições anteriores a esse fazer narrativo, a partir de uma compreensão que busca especificar de maneira mais exata os desejos e frustrações que provocam ou paralisam aquelas ações dos personagens, que foram o foco das preocupações iniciais da semiótica.

Segundo Oliveira (2012, p. 133), a partir daí trata-se de: “uma semiótica voltada para os estados passionais dos sujeitos, para o ser”. Podemos exemplificar essa transformação com a articulação da categoria fórica, categoria-chave na semiótica tensiva, que busca compreender a relação de dominância entre os elementos eufóricos e disfóricos do texto. Aproveitando a formulação de Tatit (2008, p. 19), poderíamos dizer que “a foria é uma espécie de proto-sintaxe, decorrente da presença sensível do homem (categorizada como um enunciador universal), que

determina, em termos sumários, que algo acontece (em *distensão*) ou deixa de acontecer (por *contenção*)”.

Essa passagem do aspecto narrativo para o tensivo visa especialmente o nível profundo, em que o tempo será encontrado como elemento-chave na construção do sentido. Assim, para que se possa construir alguma significação, essa abordagem busca categorias temporais que podem ser consideradas como pré-requisitos das categorias narrativas. Adiantando um pouco as próximas seções deste texto, é neste momento que Oliveira (2012, p. 133) localiza o ponto em que “Tatit vai conseguir estabelecer o salto que vai articular o projeto narrativo da letra com o projeto narrativo da melodia na canção, pois em última instância, ambas são formas de dar sentido ao tempo”. Como aqui ainda estamos abordando o arcabouço teórico formulado para dar conta de uma canção como um texto meramente comunicativo, deixemos essa questão para mais adiante.

2.2. ANÁLISE DE “COM AÇÚCAR, COM AFETO”

Depois dessa fundamentação teórica propedêutica, Tatit passa a comentar os dispositivos da análise semiótica a partir de um texto concreto, a canção “Com açúcar, com afeto”. Ele identifica no nível narrativo três etapas distintas que caracterizam um esquema-padrão: manipulação (o narrador busca convencer o outro a não sair), ação e sanção – ele sai e é julgado pelo narrador por isso.

Aqui importa o esforço do destinador de despertar a confiança do destinatário para que ele realize (ou não) algo na esfera do *fazer*. Aquele busca despertar o querer do deste através do empenho na boa qualificação de um objeto (o preparo de seu doce predileto), mostrando assim as vantagens de parar em casa.

Ao entregar-se aos prazeres da rua, ações do destinatário, no entanto, opõem frontalmente ao destinador. Ele está na verdade executando um programa de outro destinador, – que, todavia, não é explicitado na letra da canção. Assim, podemos detectar a função de antissujeito, aceitando a persuasão de um antidestinador oculto. A realização desse programa, todavia, não confere a ele um estado de completa ruptura com a instância do primeiro destinador. Ele faz o que Tatit chama de “desvio de rota”, que por fim volta ao ponto de partida.

No plano discursivo, essa ação narrativa é enriquecida por processos de isotopia que nos permitem alocar a cena na esfera do lazer – como na expressão “saias”, que na canção tem pouco a ver com a veste em si e muito mais com o corpo feminino. Do mesmo modo, “bar” e “copo” reforçam a figurativização sensorial gustativa, enquanto a conversa e o samba o fazem com a auditiva, tudo isso criando um campo discursivo que caracteriza esse plano outro que não o doméstico.

Cansado, o destinatário acaba voltando ao lar e à companhia do narrador, que julga sua ação. Ao chorar o perdão, o ator denuncia seu papel de sujeito destinatário de um julgamento perante o qual já reconhece a própria incapacidade de cumprir os termos do contrato inicial. Embora a canção apresente as três etapas típicas de uma narrativa completa, cada uma de suas partes vem introduzida por um dispositivo linguístico que anuncia o rompimento das expectativas previstas pelo modelo padrão: *qual o quê*. A partir desse dispositivo, a manipulação inicial não se completa, a ação não se desenrola como o sujeito anuncia e o julgamento não termina com a punição típica.

O ator “eu”, que também tem a função de destinador (manipulador e julgador), acumula ainda a de narrador onisciente que descreve tudo que o destinatário faz e que não o surpreende em nada. De antemão, ele já sabe que o outro não irá cumprir o contrato sobre os deveres

domésticos ou mesmo de trabalhador. Este por sua vez comporta-se como quem não responde por si. Ao fazer seu juízo, o destinador leva isso em conta, o que é reforçado pela isotopia infantilista.

Mesmo a ação desviante, feita a partir de uma simulação, em que ele se veste como quem se dirige ao trabalho para na verdade aproveitar o lazer fora de casa, tentando ludibriar a pessoa mais a par do feitio de suas ações, configura um registro infantil. É essa incapacidade, figurativizada no plano discursivo como isotopia infantilista, que leva o destinador à sanção da trajetória do sujeito como um percurso inevitável e, por isso, merecedor do perdão.

Tatit passa então a abordar o nível profundo, em que se pode resumir os percursos narrativo e discursivo em termos gerais instituídos por operações de transformação que podem ser condensadas no quadrado semiótico, representação que prevê uma sintaxe sumária que busca apreender as transformações de operações de *negação* e *asserção*. Com a primeira, instaura os termos contraditórios, que frequentemente funcionam como termos de passagem, enquanto, com a segunda, instaura os termos contrários que articulam a principal oposição contida no texto.

Tatit propõe para “Com açúcar, com afeto” os termos contrários *integração* (S_1) ao universo doméstico e *transgressão* (S_2) executada pela saída dele, o “perdão” final sendo uma nova oportunidade de integração. A passagem entre um polo e outro das categorias, S_1 e S_2 , nunca se dá diretamente, precisando um termo ser negado para que o outro possa ser afirmado. No texto, o destinatário-sujeito não acolhe a manipulação (não integração), passando a executar os programas narrativos antagonistas (a transgressão), para finalmente ser reintegrado, anulando o peso de suas ações (não transgressão), até receber o perdão (integração).

Na semiótica greimasiana, o ser vivo deixa marcas sensíveis ao se relacionar com as categorias semânticas, em cujo microuniverso é possível identificar um índice axiológico portador de valores considerados atraentes ou repulsivos, que correspondem respectivamente às articulações *euforia* e *disforia* da categoria complexa *foria*, que ajuda a compreender, inclusive de maneira mais nuançada, o mecanismo sintáxico de negação, que no quadrado semiótico é responsável pela passagem indireta de um polo ao outro. Na canção, a operação que vai da não transgressão à integração possui uma tendência euforizante, enquanto a via contrária é disforizante.

Ao projetarmos a categoria fórica sobre as articulações semânticas do nível profundo, estamos atribuindo-lhes valores tensivos, nos quais já estão contidas tendências que, nos níveis mais superficiais, são percebidas como progresso narrativo, mudanças de estado ou de intensidade passional. O caráter tensivo desses termos introduz um componente sintáxico na instância fundamental que vai além das operações de negação e asserção previstas no quadrado semiótico.

Começando pela ruptura de um contrato e mantendo-se na transgressão quase até o final, é possível detectar, por trás do relato do narrador, um *enunciador geral* que privilegia os valores disfóricos. A contenção dessa disforia mostra sua presença subjacente desde o primeiro “qual o quê”, indicando uma nova condição em que a ruptura não foi tratada apenas como *parada* do estado de integração, mas também como *retenção* da ordem transgressiva, como *continuação da parada*.

Conservando-se entre a contenção e a retenção, o enunciador garante dois expedientes: 1) a configuração pormenorizada do percurso do antissujeito deixa transparecer o aspecto disten-

sivo; 2) a ilusão desse mesmo aspecto eufórico quando submetido à ação do tempo. Ou seja, como a *parada* (a ruptura do contrato de ficar em casa) não pode durar para sempre, faz-se necessária a *parada da parada*, expressão de distensão do retorno para casa.

Ao apontar que a letra possui um foco na contenção inicial, Tatit está introduzindo a noção de parada no âmbito de um processo pretensamente contínuo. Na medida em que não se trata mais de um ponto de parada, mas de força de permanência, ela possui uma extensão que permite identificá-la ao estado de *retenção* (continuação da parada), de ampliação do tempo disfórico. Assim, é possível conceber que a escolha dos elementos *contenção* e *retenção* no nível profundo deu origem às noções de ruptura do contrato e à permanência do sujeito na nova condição, como agente de transgressão, no nível narrativo. Do mesmo modo, quando o enunciador seleciona os valores *distensão* e *relaxamento*, está operando o mesmo princípio sintático, mas propondo agora a parada da parada, para a determinação de nova continuidade (relaxamento). O auge dessa tensão aparece, em nível discursivo, no cansaço que faz o sujeito retornar ao lar. A *distensão* instrui, no nível narrativo, esse retorno e o abandono dos antiprogramas, e o relaxamento surge com sua reintegração ao âmbito doméstico.

Na canção de Chico, há um complexo jogo de cena com a mistura dos recursos de embreagem e debreagem: a projeção do “eu” num evento narrativo passado (“Fiz seu doce predileto”) desloca o actante para a instância enunciativa, em que se integra como actante de uma narração de episódios presumivelmente concluídos. Entretanto, a debreagem de “eu” e “você” comporta traços da instância enunciativa (“Você sai não acredito...”), como se eles estivessem acontecendo aqui e agora. O resultado, segundo Tatit (2011, p. 204), é que “a dimensão enunciativa ressoa no enunciado assim como este ressoa na enunciação”. Assim, o assunto tratado fica a serviço da intenção enunciativa de trazer o passado para o presente como indício de repetição futura.

Subordinado à debreagem do “eu”, tanto na tendência enunciativa quanto na enunciativa, o espaço em que se situa o narrador é eleito como referência principal dos actantes, determinando os movimentos do sujeito em seu distanciamento e reaproximação das transformações narrativas. Assim, enquanto a temporalização põe em sequência pelo desenvolvimento narrativo, a espacialização oferece uma base tópica para que sejam construídos os temas e as figuras examinadas nos níveis mais superficiais do texto. Ao manobrar todos esses recursos “horizontais” e “verticais”, o enunciador geral exerce uma atividade muito próxima daquela que na letra caracterizou o projeto de ação inicial do eu-narrador.

No plano da teoria, “Com açúcar, com afeto” possui grande abrangência de fundamentos conceituais, que são retomados através de uma detalhada reconstituição do debate teórico em que eles foram elaborados – tanto da criação da semiótica narrativa quanto da elaboração da tensiva. Na abordagem metodológica, chama a atenção o fato de que, embora ela seja toda fundamentada numa canção popular brasileira, esta não é abordada pelo aspecto que consagrou a semiótica da canção: o elo entre melodia e letra. Preocupado em demonstrar como se processa a construção do sentido na dimensão do texto num nível didático, a canção é abordada por seus conteúdos, sem lançar mão de aspectos musicais e poéticos.

No entanto, e é isso que o caracteriza como um texto propedêutico, toda sua discussão teórica está mobilizada em função da abordagem preponderantemente tensiva de uma canção popular brasileira, justamente o texto que o próprio Tatit reitera ser o ponto de partida da reflexão. Em outras palavras: embora se trate de um artigo introdutório sobre análise do discurso, é possível perceber no recorte de sua fundamentação teórica, na peculiaridade da escolha de seu objeto e no tratamento analítico que reserva a ele um desenvolvimento muito particular que servirá tanto como uma forma de propedêutica para a concepção de Tatit sobre a semiótica em

geral quanto para o seu tratamento específico da canção, duas dimensões que na realidade se articulam dentro do projeto do autor – projeto em que a *Semiótica da canção* é realizada *Musitando a semiótica*, poderíamos dizer, aproveitando dois títulos de Tatit (1997, 1999).

Nesse sentido, vale comparar o texto de Tatit com “Estudos do discurso”, de Diana Luz Pessoa de Barros (2003, pp. 187-219), que compõe o segundo volume da mesma coleção de introdução à linguística, também organizado por José Luiz Fiorin, mas agora voltado para princípios de análise. Nele, uma canção tomada como objeto, “A galinha”, versão de Chico para letra de Sérgio Bardotti, convive com notícias publicadas na grande mídia, trechos de obras em verso e prosa, uma propaganda com elementos verbais e imagéticos, debates políticos e um quadro de Van Gogh, todos utilizados nos exemplos de algum determinado conceito da análise do discurso. Note-se como aqui a variedade dos textos é expandida não só em número, mas também na natureza da linguagem: verbal e não verbal, sonora e imagética, verso e prosa, literatura e grande mídia etc. Além disso, se pode perceber que as análises estão dispostas em função da ilustração pedagógica dos conceitos, o que dá ao artigo de Barros uma sistematicidade extremamente didática.

No entanto, a questão aqui não é comparar os eventuais méritos de cada abordagem, mas ressaltar uma diferença em suas abordagens, especialmente na relação entre teoria, metodologia e objeto. Enquanto Barros ilustra os conceitos expostos com análises de diversos objetos, Tatit explica os conceitos à medida que a análise de uma determinada canção avança. Esse modo peculiar de praticar e expor a abordagem semiótica é um dos fatores que mostram por que a sistematicidade do trabalho de Tatit é menos evidente, pois ela busca recuperar não só como os conceitos se encaixam na teoria, mas também como a própria análise é um elemento constitutivo da reflexão.

Assim, embora a semiótica da canção não esteja sendo propriamente exercida em sua efetividade aqui, também não se trata de um texto indiferente a suas preocupações, e sim de um texto que introduz o leitor no debate semiótico que leva até ela e demonstra em sua forma de fazer semiótica a abordagem científica de que ela se utiliza. Assim, o próprio fato de a análise ser centrada na canção de uma determinada tradição, que o autor declara ser o ponto de partida da reflexão, já aponta o objetivo de defender uma determinada forma de se fazer semiótica.

3. ANÁLISE SEMIÓTICA ATRAVÉS DAS LETRAS: “O CIO DA TERRA” E “GOTA D’ÁGUA”

3.1. INTRODUÇÃO TEÓRICA DE ANÁLISE SEMIÓTICA ATRAVÉS DAS LETRAS

Em 2001, Tatit (2008) já havia publicado um livro com essa intenção didática, *Análise semiótica através das letras*. Logo na introdução ele retoma, de maneira bem mais resumida, o percurso de constituição da semiótica que acabamos de ver em linhas também gerais, indicando como, dos enfoques lexicológicos e das abordagens meramente narrativas, ela tomou a forma geral de estratos gerativos de sentido, infletindo o núcleo da ação para o da paixão, adotando a tensividade como parâmetro para a análise do universo sensível, reunindo assim critérios para uma descrição estética. É justamente essa dimensão que agora vai tomar corpo nas análises, ainda que não no nível musical, escolha justificada pelo caráter propedêutico da obra.

Apesar das potencialidades da disciplina no terreno científico, ela continuava distante da prática descritiva dos estudantes interessados em análise dos textos. A razão dessa distância é explicada pela complexidade teórica da disciplina, preterida então por métodos mais imediatos, calcados em interpretações e paráfrases. Faltariam obras “intermediárias” que estabelecessem uma ponte entre análises particulares de textos e reflexão teórica sobre os conceitos

mobilizados. A carência de uma bibliografia específica seria uma das razões de boa parte dos alunos se formarem sem saber elaborar uma análise de texto, tanto no que se refere às letras, em geral, quanto à semiótica, em particular – embora Tatit faça menções honrosas.

A escolha de letras de canção como ponto de partida também está relacionada a uma questão didática: ela tem como objetivo diminuir as dificuldades dos estudantes com o próprio objeto da pesquisa. Isso não só porque, neste caso, Tatit está deixando de lado o aspecto melódico que, segundo sua própria tese principal, é essencial à linguagem da canção, mas por conta do papel que as canções têm na cultura nacional e, por conseguinte, na vida dos próprios estudantes. Tatit pretende se ater ao plano do conteúdo dos textos analisados justamente para não levantar questões de ordem artística que desvirtuariam a finalidade didática do trabalho. Assim, o principal de Tatit (2008, p. 13) nesse momento é “contribuir para a redução da distância que separa a teoria da prática semiótica”.

Segundo Tatit, o olhar semiótico é aquele que detecta, por detrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem tensiva, que mantêm entre si interações sintáxicas, constituindo assim um microuniverso semântico que serve como ponto de partida para as descrições do pesquisador, cujo objetivo último é a revelação de uma forma imanente ao texto, descrições que podem ser compreendidas como operações conceituais que atuam implicitamente no instante de sua compreensão. A tarefa da semiótica tem sido organizar essas operações abstratas, que estão na base de nossa produção e compreensão de sentido, e reformulá-las em estratos que vão assinalando o grau de profundidade dos conceitos à medida que eles se afastam do nível de manifestação mais imediato que se encontra na superfície do texto, até que se alcance um modelo relativamente simples que abarque o que há de essencial em toda a extensão do texto, o nível profundo.

Nesse momento Tatit nos dá uma indicação importante para a questão de nosso artigo: ele diz que saber localizar cada categoria em seu respectivo nível predeterminado pela teoria (discursivo, narrativo etc.) é bem menos importante do que *o exercício de busca das categorias e articulações pressupostas durante a análise*. Em outras palavras, mais importante do que memorizar o sistema constituído pela teoria semiótica a fim de reencontrá-lo tal e qual num objeto qualquer é a capacidade de descobrir as categorias e articulações no próprio objeto. É este, segundo o autor, o verdadeiro *fazer* da semiótica, na medida em que permite ao analista conjugar o emprego dos conceitos já consagrados pela teoria com uma constante revisão de sua coerência e rendimento numa descrição específica. Como se pode perceber, aqui reencontramos a formulação da importância dos objetos particulares de investigação como um elemento constitutivo do campo teórico.

3.2. ANÁLISE DE “O CIO DA TERRA”

A letra de “O cio da terra” apresenta programas narrativos, todos caracterizados por um fazer específico, que são encadeados em favor de um programa principal maior. Esse encadeamento pode ser considerado como um caminho de aquisição de competência e, por fim, de consumação da mudança de estado juntivo do sujeito. “Debulhar o trigo” e “Recolher a cana”, assim como as outras ações, supõem um sujeito realizador a serviço de um projeto geral de trabalho agrícola que só é plenamente definido ao longo da letra. Assim, um sujeito exerce sua atividade em nome de um destinador, ambos podendo ser coletivos. É na interação entre esses dois agentes, um que *faz* e outro que *faz fazer*, que se pode compreender o desejo e/ou dever desses programas narrativos. O encadeamento fluente entre esses programas demonstra que esse destinador, ainda que oculto, exerce seu poder com grande eficácia. No entanto, é possível notar um antissujeito, de forma discreta, nas dificuldades insinuadas a cada atividade.

Os dois versos iniciais das primeiras estrofes constituem programas narrativos auxiliares, que reúnem as condições para a execução dos programas principais, representados pelas transformações de estado – “Forjar no trigo o milagre do pão” e “Roubar da cana a doçura do mel”. A transformação, no entanto, só se processa de forma realmente brusca na última etapa da função narrativa. Na última estrofe, as funções narrativas se organizam de outro modo. Os conteúdos passivos e cognitivos de “Afagar a terra” revelam uma busca de sintonia no nível da competência dos sujeitos implicados. Em vez de um programa no campo do *fazer*, a letra apresenta uma evolução no domínio do *ser*. Além disso, pode-se perceber aí uma ambiguidade actancial: a conotação afetiva e sensual do verbo “afagar” apresenta uma orientação dupla, de maneira que os actantes implicados se tornam, a um só tempo, sujeito e objeto do ato.

O que está em jogo, portanto, é uma questão de confiança entre os sujeitos: “O principal desejo do sujeito do verbo ‘afagar’, ‘conhecer’ e ‘fecundar’ é fazer da ‘terra’ um outro sujeito” (Tati, 2008, p. 88). Assim, além de estimular e conhecer seu desejo, ele precisa “poder esperar” a “propícia estação”. Essa busca de acordo e entrosamento é um sintoma da relação entre destinatário e destinador, na medida em que o afeto é estendido deste para aquele, criando, na base da confiança, uma cumplicidade emocional que possibilita o trânsito das modalidades entre os actantes – “Conhecer os desejos da terra” é desenvolver um *saber* sobre o *querer* do outro. Assim, se de início parece haver algo de persuasão sedutora em “Afagar a terra”, num segundo momento fica mais claro que é o primeiro sujeito que age segundo os desejos da terra, como um destinatário que cumpre os anseios do destinador.

O emprego do infinitivo ressalta o próprio processo, proporcionando indícios sobre as escolhas do texto: de um lado, o sujeito tensivo adota as *segmentações* e, de outro, a *direção* que atribui aos primeiros valores o seu desenrolar progressivo. No limite, são escolhas de um su-

jeito enunciador que coloca intencionalidade nas etapas gerativas de sentido. As segmentações constituem escalas aspectuais abstratas que privilegiam as durações em detrimento dos polos iniciais e finais, opondo-se assim às demarcações. O aspecto gradativo das segmentações da canção, representadas pelo uso do infinitivo, não explica porém a força progressiva que dá sentido à canção examinada.

As segmentações são dotadas de valores fóricos que lhes impõem uma dinâmica tensiva, podendo ser eufórica ou disfórica, dependendo da prevalência das retomadas de fluxo ou dos elementos impeditivos. Na letra em questão, embora nada pareça obstruir a continuidade das etapas, os mesmos traços que mobilizam o fazer do sujeito definem-se por oposição a uma axiologia com prevalência de valores de limite. Esse conteúdo, “firmado sobre durações cujos ciclos devem ser respeitados”, justifica os sinais intersubjetivos da paciência, figura passional decisiva da última estrofe, explicando assim por que no nível tensivo há adoção de “valores contínuos cujo investimento eufórico define-se pela gradação e, por conseguinte, pela desaceleração do processo”, afirma Tatit (2008, p. 91).

Passando por fim ao nível discursivo, podemos encarar os verbos no infinitivo como realizações de predicado narrativo exercido pela noção de fazer: eles produzem um efeito de ação contínua que tem como elemento semântico comum o tema do trabalho. Mas nem por isso ele deixa de atribuir o papel temático de trabalhador ao sujeito camuflado pela forma infinitiva do verbo. Na confluência desses dois papéis, actancial e temático, surge no discurso a figura do *ator*. Simultaneamente, os objetos parciais que aparecem ao longo da letra se configuram como produtos agrícolas que, a despeito de suas especificidades semânticas, são portadores de traços comuns que contribuem para criar um contexto sêmico que integra o clasema /*agro*/, base para a formulação de isotopias figurativas superpostas ao tema do trabalho.

Mesmo sem os recursos típicos de uma gramática típica, Tatit busca uma relação de força entre os lexemas. Embora o clasema geral /agro/ primeiro se configure como /agricultura/, a partir do verso “Afagar a terra” se produz um jogo de forças em que ele começa a dividir a hegemonia com uma isotopia nascente baseada no clasema /humano/. Examinado à luz das estrofes anteriores, a força sêmica do lexema “terra” prevalece sobre o conteúdo do verbo, que se traduz como um cuidado especial com ela. Entretanto, em relação ao texto que segue, o lexema “afagar” ganha peso significativo, ligando-se definitivamente à categoria /humano/, mais precisamente à subcategoria /sexualidade/. Como a isotopia agrária permanece, o que resulta é a sexualização da relação do homem com a terra. Plenamente instaurada, a isotopia da sexualidade realimenta o universo sêmico de expressões das primeiras quadras, espalhando-se por toda a canção. Por fim, ainda é preciso assinalar a presença da isotopia temática que cobre a etapa narrativa da sanção. O rito cíclico com o cumprimento de uma *missão* e sua recompensa.

3.3. ANÁLISE DE “GOTA D’ÁGUA”

Embora haja nesse texto uma relação entre um destinador (eu) e um destinatário (tu), não há propriamente comunicação entre eles. O primeiro chega a fazer súplicas ao segundo, mas as rupturas ameaçam o estabelecimento de qualquer contrato. Sob o efeito da descontinuidade, essa relação tende a se transformar em outra, de sujeito/antissujeito. É nessa tendência que se concentra a tensão do texto, e seu sentido, por conseguinte, está na transição. A personagem em primeira pessoa constitui assim um sincretismo de funções narrativas, incluindo a de ac-tante sujeito passional. Este não *age*, mas gostaria de *ser agido*, de ser desejado, pois em algum momento já cumpriu sua parte no contrato, doando seus principais atributos. Ora, como se trata de um contrato concebido apenas no plano do eu, dificilmente ele poderia ser honrado pelo segundo sujeito, que nem sequer tem conhecimento do compromisso. Mesmo assim o *eu*

se pauta por esse simulacro de relacionamento intersubjetivo que ele próprio criou. Ainda que fictício, é desse contrato que depende toda a confiança depositada no segundo sujeito, e seu não cumprimento representa o desmoronamento da crença que sustenta o universo passional do actante. Decorre daí a ameaça contida na advertência (“faça não”) do enunciador, restando assim ao actante apenas desenvolver uma narrativa que compense os danos sofridos e reequilibre o seu universo passional.

Demasiadamente genérico, o aspecto passional precisa ser aprofundado, o que Tatit busca no ritmo interno específico do conteúdo dessa letra. Essa situação traz à tona os valores descontínuos, mas instaura, simultaneamente, um movimento progressivo no aumento da tensão emocional – responsável pela imagem central do pote que se encheu gradativamente de mágoa e que transbordaria com apenas uma gota a mais: “A evolução do estado passional é contínua, mas não interminável. . . . O estágio atual descrito ainda pertence ao curso gradativo, mas está prestes a sofrer uma transformação brusca” (Tatit, 2008, p. 114-115). No entanto, o sentido desse movimento não reside na realização dessa transformação, pois aquelas tendências aparentemente contrárias, na realidade, se retroalimentam.

Assim, o sentido das perdas iniciais está na constituição emocional do enunciador, bem como o sentido dessa evolução está na iminência de sua ruptura catastrófica. Assim, o “transbordamento” deixa entrever uma retomada da evolução por meio de um desagravo qualquer. Esse ritmo, portanto, alterna valores intensos (descontínuos) e valores extensos (contínuos), justamente por definir a presença dos primeiros pela falta dos últimos, e vice-versa. É também nesse sentido que essa imagem de transbordamento do pote de mágoa se conjuga com outra, a do desfecho da festa: este é ponto final de um estado de coisas, enquanto aquele é o ponto inicial de uma nova situação. Em ambas, incidem os conceitos tensivos, elementos mais apropria-

dos de análise da transição do que os narrativos, pois o conteúdo dessa letra não se restringe à apresentação de um estado passional, para o qual esses aspectos seriam talvez mais adequados, já que ele traz em seu interior a continuidade e a descontinuidade a um só tempo.

Tatit, por fim, se debruça sobre o apelo “Deixa em paz meu coração”. O que aflige o enunciador é a iminência de uma mudança brusca, cujas consequências incalculáveis colocariam em risco sua própria constituição. Para evitar a fratura da identidade, ele prefere alongar seu estado passional a ultrapassar o limite do desconhecido. Ora, esse contraste entre alongamento e iminência de uma ruptura nos remete à oposição entre desaceleração e aceleração. Ao pedir “paz” o enunciador está, em profundidade, clamando pela desaceleração de um processo que tem por limite a transformação repentina. Ainda que desconfortável, o estado atual dá ao enunciador condições mínimas de segurança para conduzir seus passos sem pôr em risco sua própria identidade. O compromisso do enunciador com os valores responsáveis pelo alongamento de seu estado passional reflete o seu receio da velocidade, que certamente ocasionaria uma fratura no seu próprio ser e tornaria seu futuro imponderável.

Em comparação com a análise de “Com açúcar, com afeto”, essas duas últimas vão bem mais direto ao ponto no que se refere aos problemas semióticos abordados e à escolha dos elementos a serem analisados. O princípio metodológico de partir de determinadas canções para em função delas organizar o debate teórico e as categorias de análise é reafirmado, mas num outro patamar de desenvolvimento e especialização, pois aqui já não há mais a preocupação de apresentar a disciplina através de seus conceitos, mas de amadurecer procedimentos de análise a partir deles.

Essa mudança metodológica tem que ver com o próprio nível intermediário dos textos, que contam com um leitor já familiarizado com o debate semiótico e conhecedor das canções, mas que ainda está formando sua capacidade de realizar análises através das categorias da disciplina. Agora a letra vai ganhar centralidade num adensamento da complexidade da abordagem, que vai refinar seus procedimentos para dar conta de sua construção estética. Ainda não haverá um tratamento pormenorizado dos elementos sonoros da música que são centrais para a semiótica da canção – especialmente a contraparte que a melodia apresenta para o elemento verbal, formando uma unidade analítica fundamental do campo. Assim, é como se a abordagem metodológica dessas análises constituísse o passo seguinte ao do texto analisado anteriormente, formando o percurso que poderá se completar nos textos mais avançados de Tatit, em que aqueles elos serão enfim abordados.

4. DISCUSSÃO

Os textos abordados são a realização dos princípios didáticos destacados na primeira seção deste artigo. É possível perceber como cada um deles retoma aqueles princípios dentro de um projeto pedagógico particular no ensino de como *se faz semiótica* a partir de canções populares brasileiras. O trato desse objeto mostrou que este não é apenas um exemplo ilustrativo de uma explicação acessível dos conceitos já constituídos desse campo acadêmico, mas *um ponto de partida da reflexão*. Assim, a análise da canção “Com açúcar, com afeto” se mostrou como uma possibilidade de intervir nos debates teóricos, especialmente nas mudanças de abordagem do nível profundo a partir da semiótica tensiva.

Evidentemente, essa estratégia tem um preço a pagar, inclusive em termos didáticos. Em comparação com outros textos introdutórios da mesma área, o de Tatit (2011) possui um ca-

minho argumentativo menos direto. Todavia, o que se buscou mostrar ao longo do artigo é que sua complexidade não é resultado de falta de didática, mas da escolha de seu objetivo de aprendizado específico: enquanto outros textos privilegiam a explicação acessível de um corpo teórico sistemático, utilizando as análises como exemplos que ilustram seus conceitos, Tatit busca realizar um paradigma reproduzível de análise de textos preocupado desde o primeiro momento em funcionar como um momento constitutivo da própria teoria.

Esse objetivo didático peculiar é rearticulado num nível intermediário em *Análise semiótica através das letras*, a partir do qual suas escolhas teóricas e metodológicas são reelaboradas em função da abordagem da construção poética das letras e de questões semióticas mais específicas, mas mantendo uma mesma postura: a de repensar os processos de significação e, por conseguinte, o próprio fazer semiótico à luz das canções analisadas.

Segundo Carolina Lindenberg Lemos (2021), uma das originalidades de Tatit decorre de sua forma de questionar a rígida divisão entre: 1) objeto e teoria; e 2) o papel da análise e da reformulação de princípios teóricos. Isso porque na obra de Tatit as análises deixam de ser entendidas como meras aplicações de um referencial já consolidado a um objeto qualquer, na medida em que o próprio processo de significação apresentado a partir da linguagem artística investigada tem papel constitutivo nas reformulações e avanços dos princípios teóricos. Para a autora, esse elemento tem que ver tanto com o modo específico como a linguística é estudada no país quanto com uma característica amalgâmica do objeto canção, proposto nesses termos pelo próprio Tatit (1986, p. 1).

Complementando a hipótese de Lemos, buscamos demonstrar que Tatit possui a preocupação de conceber textos que funcionam como introdução e desenvolvimento dessa determinada

forma de fazer semiótica. Vimos assim como Tatit constrói textos didáticos muito particulares, que visam não só uma introdução ao campo constituído, mas a sua maneira de construir a ciência no interior dele. Nos textos analisados, encontramos uma postura pedagógica e científica recorrente em alguns textos, que mantêm certos aspectos metodológicos e epistemológicos, mesmo variando na abordagem do texto de acordo com o nível introdutório ou intermediário em função de um processo formativo do leitor. Tatit formula, desse modo, paradigmas que possibilitam que seu público, que tanto estima essas canções, possa decifrar o mistério com que elas já lhes fazia sentir, ver e ouvir o mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos casos analisados aqui, o objeto canção não é prioritariamente abordado pela metodologia avançada que caracteriza a semiótica da canção. Em razão dessa peculiaridade de nosso corpus é que não abordamos a relação entre melodia e letra que caracteriza seus trabalhos mais avançados. No entanto, é preciso compreender que essas análises introdutórias e intermediárias possuem fundamentação teórica e metodologia específicas, que preparam seu leitor para o enfrentamento das questões avançadas da semiótica, inclusive aquela relação fundamental entre os elementos verbais e não verbais. Por questão de seleção do corpus e de espaço, a relação entre os textos didáticos e os avançados não foi enfrentada aqui. No entanto, fica indicado um encaminhamento futuro da pesquisa como investigação do modo específico como a metodologia propedêutica delineada aqui se relaciona com aquela exercida nas análises como as de *Elos de melodia e letra* através da manutenção do princípio metodológico de se refletir sempre a partir do texto.

REFERÊNCIAS

- Barros, D. L. P. (2003). Estudos do discurso. In J. L. Fiorin (Org.), *Introdução à linguística: II. Princípios de análise* (4ª ed., pp. 187-219). Contexto.
- Lemos, C. L. (2021). O fazer do semioticista à luz de Luiz Tatit. *Estudos Semióticos*, 17(3), 104-114.
- Oliveira, A. S. (2012). O modelo semiótico de Luiz Tatit e suas implicações na análise da canção popular no Brasil: Algumas considerações iniciais. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, 16(2), 131-147.
- Tatit, L. (1986). *A canção: eficácia e encanto*. Atual.
- _____(1997). *Musicando a semiótica*. Annablume.
- _____(1999). *Semiótica da canção* (2ª ed). Escuta.
- _____(2007). *Todos entoam: Ensaios, conversas e canções*. Publifolha.
- _____(2008). *Análise semiótica através das letras* (3ª ed). Ateliê.
- _____(2011). A abordagem do texto. In J. L. Fiorin (Org.), *Introdução à linguística: I. Objetos teóricos* (6ª ed., pp. 187-210). Contexto.
- _____(2012). *O cancionista: composição de canções no Brasil* (2ª ed). Edusp.
- Tatit, L., & Lopes, I. C. (2008). *Elos de melodia e letra: Análise semiótica de seis canções*. Ateliê.
- Trece, D. (2004). Melodia, texto e *O cancionista*, de Luiz Tatit: Novos rumos da música popular brasileira. *Teresa: Revista da Literatura Brasileira*, (4-5), 332-350.

