

# No que tange a trigos e sentidos: uma análise da canção «Pão doce» à luz da Semiótica Francesa

JOSELY TEIXEIRA CARLOS

Universidade de São Paulo (USP)  
(Brasil)

## RESUMO:

O objetivo deste artigo é seguir um *percurso metodológico* para a *análise do gênero discursivo canção*, com base na Semiótica de orientação francesa. Para explicitação desse percurso, analisamos as duas semioses (letra e melodia) da música «Pão doce», composição de Carlos Sandroni, registrada por Adriana Calcanhotto, no CD *Enguiço* (1990). Fundamentamo-nos nas pesquisas de Greimas (1966 e 1970), interpretadas por Barros (2000) e Fiorin (1989); e nos estudos de Bertrand (2000), Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2006). Na análise da dimensão musical, nos apoiamos nos trabalhos empreendidos por Tatit (1996) e em pesquisas de nossa autoria (Carlos, 2013). Levando em conta o *percurso gerativo de sentido*, analisamos três níveis da materialidade textual: o nível *fundamental*, o nível *narrativo* e o nível *discursivo*; além de nos debruçar sobre um quarto nível, o *tensivo*. De modo geral, analisamos quatro dimensões do texto canção: a *narrativa* (o relato: atores e programas); a *passional* (o universo afetivo); a *figurativa* (a representação) e a dimensão *enunciativa* (a posição do sujeito).

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica Francesa; Gênero de Discurso; Canção; Adriana Calcanhotto.

**ABSTRACT:**

The goal of this article is to follow a methodological approach to the analysis of the discursive genre song based on the French Semiotic. To explain this approach we analyze two semiosis (lyrics and melody) of the song “Pão doce” by Carlos Sandroni, that was recored on the CD *Enguiço*, in 1990, and was performed by Adriana Calcanhotto. Our studies are founded on the researches of Greimas (1966 and 1970) – reviewed by Barros (2000) and Fiorin (1989) –, Bertrand (2000), Fontanille & Zilberberg (2001) and Zilberberg (2006). For the analysis of the musical dimension we rely on Tatit’s studies (1996) as well as on our own researches (Carlos, 2013). Considering the generative path of meaning, we analyze three levels of the textual materiality: the fundamental, the narrative and the discourse levels. Moreover, we focus on another level called tensive. In a general way, we analyze four dimensions of the song, such as: the narrative (description: actors and programs), the passionate (affective universe), the figurative (representation), and the level of enunciation (subject position).

**KEYWORDS:** French Semiotic; Discourse Genre; Song; Adriana Calcanhotto.

Data de recepção: 29/07/2012

Data de aceitação: 13/06/2013

## 1. A proposta

Neste artigo, analisamos de acordo com os postulados da Semiótica Francesa a canção «Pão doce»,<sup>1</sup> composta por Carlos Sandroni e interpretada por Adriana Calcanhotto, em seu disco de estreia, *Enguiço* (CD, Sony Music, 1990).<sup>2</sup> Mais do que analisar um texto isolado, o objetivo deste trabalho é seguir um *percurso metodológico para a análise de textos de música*, sempre pensando na realidade textual e discursiva desses objetos de significação. Sabe-se que o objeto da semiótica é o *sentido*, mais precisamente o «parecer do sentido», apreendido por meio das formas da linguagem e, mais concretamente, dos discursos que o manifestam. Por conta disso, consideramos em nossa análise as principais formas que compõem o gênero canção, quais sejam a letra e a melodia. É por meio dessas duas semioses que os diversos discursos materializam-se na *canção*, gênero por excelência do *discurso verbo-musical brasileiro*. Esse discurso resulta das variadas práticas de uma

1 Inicialmente interpretada por Clara Sandroni na coletânea *Circo voador*, gravada ao vivo na casa de show homônima no Rio de Janeiro.

2 Informações técnicas do álbum podem ser encontradas no *site* oficial de Adriana Calcanhotto.

comunidade específica formada pelos compositores, cantores, produtores de discos, radialistas, consumidores, apreciadores e divulgadores da canção, gênero de discurso produzido por essa comunidade para outros membros da mesma comunidade, que são os ouvintes. Analisaremos neste artigo uma canção composta por Carlos Sandroni e interpretada pela cantora Adriana Calcanhotto, com violão de Raphael Rabello e gaita de Renato Borghetti (todos sujeitos dessa esfera discursiva). Nossa metodologia inspira-se naquela utilizada na obra *Précis de sémiotique littéraire* de Denis Bertrand (2000), que na introdução do livro afirma que seu método consiste em «considerar o texto propriamente dito, em reconhecer sua autonomia relativa de objeto significante, em considerar o texto como um “todo de significação” que produz em si mesmo, ao menos parcialmente, as condições contextuais de sua leitura». Assim como no texto literário, uma das propriedades do texto verbomusical é a de que ele incorpora seu contexto e contém em si mesmo o seu «código semântico»: ele integra, assim, atualizado por seu leitor (e ouvinte) e independente das intenções de seu autor, as condições suficientes para sua legibilidade.

No capítulo de análise (seção 2.1), investigamos quatro níveis da materialidade textual: o *fundamental*, o *narrativo* e o *discursivo* (percurso gerativo de sentido); e o nível *tensivo*. Ao lado desses níveis, de modo geral, analisamos quatro dimensões do texto canção: a *narrativa* (o relato: atores e programas); a *passional* (o universo afetivo); a *figurativa* (a representação) e a dimensão *enunciativa* (a posição do sujeito).

Para tanto, fundamentamo-nos teórica e metodologicamente nas pesquisas de Greimas (*Sémantique structurale -recherche de méthode*, 1966, e *Du sens*, 1970),<sup>3</sup> interpretadas por Barros (2000) e Fiorin (1989); e nos estudos de Bertrand (2000), Fontanille e Zilberberg (2001) e Zilberberg (2006). Para analisarmos a dimensão musical da canção, nos apoiamos em pesquisas feitas por Tatit (1996) e Carlos (2013). A análise da parte propriamente musical da canção encontra-se na seção 2.2 do capítulo de análise.

---

3 As traduções brasileiras datam de 1976 e 1975, respectivamente.

## 2. O percurso

Transcrevemos a seguir a letra da composição “Pão doce”, segundo o encarte do álbum original.

### Pão doce

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <i>Não adianta mentir pra mim mesma<br/>Ficar me enganando, tentando dizer<br/>Que nunca na vida, nunca na vida eu<br/>[<sup>iv</sup>gostei de pão doce<br/>Porque por mais que eu queira esconder</i></p>   | <p>20. <i>Lânguidas me seduziam<br/>E minha língua sofria<br/>De incontrolável fascínio<br/>Por cremes dourados<br/>E frutas cristalizadas</i></p>  |
| <p>5. <i>A verdade é que eu adorava pão doce<br/>Não podia passar sem pão doce<br/>Bastava ver padaria, que logo eu ia, que<br/>[logo eu ia<br/>Comprar<br/>Não adianta mentir pra mim mesma</i></p>   | <p>25. <i>Feito rubis incrustadas<br/>Nas crostas crocantes dos pães<br/>Mas hoje<br/>Hoje tudo é diferente<br/>Se eu olho pruma padaria, me ponho<br/>[cismando, chego a duvidar</i></p>   |
| <p>10. <i>Porque no fundo, porque no fundo eu sei<br/>[muito bem<br/>Que essa história toda de não comer<br/>[açúcar<br/>Que essa história toda de não comer pão<br/>[branco<br/>Que essa história toda de viver de mel e<br/>[de pão integral<br/>Isso tudo só foi começar muito depois</i></p> | <p>30. <i>Como é que pôde um dia<br/>Eu ter entrado tanto lá!...<br/>Porque por mais que eu queira, mais<br/>[que eu queira<br/>Mentir pra mim mesma<br/>Ficar me enganando, tentando dizer</i></p>   |
| <p>15. <i>Depois de um tempo em que eu era<br/>Tão completamente ingênua<br/>Tão sem força de vontade<br/>Que as doces delicadezas<br/>De qualquer guloseima</i></p>   | <p>35. <i>Que nunca na vida, nunca na vida eu<br/>[gostei de pão doce<br/>Fazendo um exame detido, sendo<br/>[sincera, eu tenho que admitir<br/>Que a verdade, meus amigos (pelo<br/>[menos no que tange a trigos)<br/>A verdade no duro, doa a quem doer<br/>A verdade é que eu adorava pão doce</i></p> |
|  | <p>40. <i>Ai, adorava pão doce<br/>A verdade é que eu adorava pão doce...</i></p>   |

### 2. 1. Análise dos níveis: fundamental, narrativo, discursivo e tensivo

A semântica do *nível fundamental* baseia-se na oposição /conjunção/ *versus* /disjunção/ (Fiorin, 1989: 20):

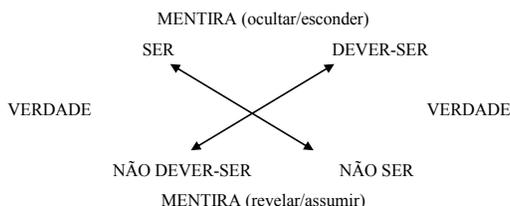
Cada um dos elementos da categoria semântica de base de um texto recebe a qualificação semântica /euforia/ *versus* /disforia/. O termo ao qual foi aplicado a marca /euforia/ é considerado um valor positivo;

<sup>iv</sup> O colchete indica a continuação do verso da linha anterior.

aquele a que foi dada a qualificação /disforia/ é visto como um valor negativo.

De acordo com Fiorin (*idem: ibidem*), a sintaxe do nível fundamental é normalmente descrita de acordo com a sequência: (afirmação da disjunção → negação da disjunção → afirmação da conjunção). No entanto, o texto em análise, que nos quer passar uma ideia de questionamento dos valores do passado, apresenta uma sintaxe fundamental específica que vai da **ocultação da conjunção com o objeto-valor** → **revelação da conjunção com o objeto-valor** → **reafirmação da revelação da conjunção com o objeto-valor**. Essa estrutura, no nível fundamental, será recoberta, no nível discursivo, com o tema da mentira e da verdade, que oscilarão na tensão entre o ocultar/esconder e o revelar/assumir a conjunção com o objeto-valor.

Essa sintaxe pode também ser representada no quadrado semiótico como a relação entre o /ser/ e o /dever-ser/, como vemos abaixo:



A notação da estrutura do *nível narrativo* (Barros, 2000: 16-52) será feita de acordo com a seguinte legenda:

PN	Programa Narrativo	↯	Transformação Não Ocorrida
E	Enunciado de Estado	(+)	Estado Eufórico
S	Sujeito de Estado	(-)	Estado Disfórico
O	Objeto-Valor	U	Disjunção
SF	Sujeito do Fazer	∩	Conjunção
ASF	Antissujeito do Fazer	≈	Programas Similares
Adjuv	Adjuvante	≠	Programas Diferentes
→	Transformação Ocorrida	o	Não atua

PN1: A tensão entre a mentira e a verdade: linhas 1 a 14

	SF enunciador	
E1 (S mulher $\cap$ O mentira)	$\rightarrow$	E1' (S mulher $\cup$ O mentira)
(-)	ASF enunciador	(+)
TEMPO PRESENTE		TEMPO PRESENTE

Destinador-Manipulador: enunciador

Tipo de Manipulação: sedução e tentação

Modalização da Competência: saber/poder

Modalização da Performance: querer-fazer

Destinador-Julgador: enunciador (cognitivo e pragmático) e enunciatário (amigos)

Sanção: autorrealização e alívio (cognitiva e pragmática)

PN2: A mulher comprando o pão doce (um passado rememorado): linhas 5 a 8 e 15 a 26

	SF enunciador	
E2 (S mulher $\cap$ O pão doce)	$\Leftarrow$	E2' (S mulher $\cap$ O pão doce)
(+)	ASF $\emptyset$	(+)
TEMPO PASSADO		TEMPO PASSADO

Destinador-Manipulador: enunciador

Tipo de Manipulação: sedução e tentação (autossatisfação)

Modalização da Competência: saber/poder

Modalização da Performance: querer-fazer

Destinador-Julgador: enunciador (cognitivo e pragmático)

Sanção: autorrealização (cognitiva e pragmática)

PN3: A transição entre o comer o pão doce (açúcar, pão branco), no passado, e o não comer, no presente: linhas 10 a 14

	SF enunciador	
E3 (S mulher $\cap$ O pão doce)	$\rightarrow$	E3' (S mulher $\cup$ O pão doce) (S mulher $\cap$ O mel e pão integral)
(+)	ASF enunciador	(+)
TEMPO PASSADO		TEMPO PRESENTE

Destinador-Manipulador: enunciador

Antidestinador-Manipulador: discurso sobre a alimentação

Tipo de Manipulação: provocação e intimidação

Modalização da Competência: saber/poder

Modalização da Performance: dever-fazer

Destinador-Julgador: enunciatário (cognitivo e pragmático)

Sanção: aceitação (cognitiva e pragmática)

PN4: A relação mulher e pão doce no presente: linhas 27 a 31

	SF enunciador	
E4 (S mulher U O pão doce)	↺	E4' (S mulher U O pão doce)
(+)	ASF enunciador	(+)
TEMPO PRESENTE		TEMPO PRESENTE

Destinador-Manipulador: enunciador      Modalização da Performance: querer-fazer  
 Antidestinador-Manipulador: discurso sobre a alimentação      Destinador-Julgador: enunciador (cognitivo e pragmático)  
 Tipo de Manipulação: sedução e tentação (autossatisfação)      Sanção: autorrealização (cognitiva e pragmática)  
 Modalização da Competência: saber/poder

PN5: A admissão da verdade: linhas 32 a 41

	SF enunciador	
E5 (S mulher U O verdade)	→	E5' (S mulher ∩ O verdade)
(-)	ASF enunciador	(+)
TEMPO PRESENTE		TEMPO PRESENTE

Destinador-Manipulador: enunciador      Modalização da Performance: querer-fazer  
 Tipo de Manipulação: sedução e tentação      Destinador-Julgador: enunciador (cognitivo e pragmático) e enunciatário (amigos)  
 Modalização da Competência: saber/poder      Sanção: autorrealização e alívio (cognitiva e pragmática)

Podemos constatar através dos programas narrativos (PNs) descritos que o texto é estruturado enfatizando tanto a relação entre programas narrativos similares entre si (PN1 ≈ PN5), quanto entre programas narrativos diametralmente opostos (PN2 ≠ PN4), bem como em programas narrativos de transição (PN3), similitude que alcança também o nível temático. Aqui, além de enunciador e enunciatário equivalerem, na maior parte do tempo, ao mesmo sujeito (mulher), o actante enunciador coincide, na maioria dos programas narrativos, com os destinadores manipulador e julgador (com exceção dos PN3 e PN5). São estes que fazem o sujeito fazer e que o recompensam, respectivamente. Por isso, a sanção vai ser caracterizada pela *autorrealização*, em quatro dos cinco programas narrativos. O único programa narrativo que difere é o PN3, que reflete a mudança de um tempo passado para um tempo presente e que mostra claramente a relação entre destinador manipulador/julgador, enunciador e enunciatário. Nesse programa, o antidestinador-manipulador corresponde a um discurso sobre o modo de alimentar-se. Esse discurso *provoca* o sujeito (ainda destinatário) a mudar de hábito e o *in-*

*timida*. Já o destinador-julgador é o enunciatário e é ele que deve aceitar ou não a ação do sujeito de passar a consumir produtos mais saudáveis como mel e pão integral. No programa narrativo 5, quando o sujeito admite a verdade (que adorava pão doce), seu destinador-julgador tanto é ele próprio (enunciador), como seu enunciatário. É para os *amigos* que ele faz a revelação. São esses amigos que devem motivar o alívio para o enunciador. Mais adiante veremos que esses três conjuntos de programas narrativos são usados para estruturar, ao nível discursivo, o tema da reflexão, no presente, sobre os hábitos do passado.

O *nível da manifestação* ou *discursivo* (Fiorin, 1989: 29-38; Barros, 2000: 53-67) é o nível de superfície do texto. É ele que dá a forma aos conceitos trabalhados no nível do significado. No texto, a narrativa em primeira pessoa é apresentada na forma de uma reflexão feita por uma mulher sobre os seus valores do passado. *A enunciativa*-protagonista dialoga consigo mesma e vive um dilema: no presente, ela deve continuar escondendo os seus valores do passado ou deve assumi-los, «doa a quem doer»? No nível discursivo, as formas abstratas do nível narrativo são revestidas de termos que lhe dão concretude. Esse nível produz as variações de conteúdos narrativos invariantes. É também o mais próximo da manifestação textual, pois as suas estruturas são mais específicas, complexas e *enriquecidas* semanticamente do que as estruturas narrativas e as estruturas fundamentais. Portanto, o que se chama discurso equivale à narrativa *enriquecida* por todas as opções de tempo, espaço e pessoa, feitas pelo sujeito da enunciação (Barros, *ibidem*: 53).

O texto em estudo tem a seguinte estrutura narrativa: num tempo determinado, que é o tempo da enunciação, um sujeito que está em disjunção com um objeto, no presente, revela o embate interior e exterior entre *esconder* e *assumir* que já esteve em conjunção com esse mesmo objeto em um tempo passado. A disjunção, no presente, entre o sujeito mulher e o pão doce –marcado aqui por meio do topônimo padaria<sup>4</sup>– pode ser observada nas linhas 27 a 31: «Mas hoje/ Hoje tudo é diferente/ Se eu olho pruma padaria, me ponho cismando, chego a duvidar/ Como

4 Para Greimas e Courtés (s/d [1979]: 464), o conceito topônimo designa previamente um espaço por meio de um nome próprio. Assim, ao considerar o termo «padaria» como tal, amplio/desloco a noção dos pesquisadores, na falta de um termo mais preciso.

é que pôde um dia/ Eu ter entrado tanto lá!...». Já a conjunção, no passado, com o mesmo pão doce é verificada nas linhas 6 a 8 («Não podia passar sem pão doce/ Bastava ver padaria, que logo eu ia, que logo eu ia/ Comprar»), 18 a 26 («Que as doces delicadezas/ De qualquer guloseima/ Lânguidas me seduziam/ E minha língua sofria/ De incontável fascínio/ Por cremes dourados/ E frutas cristalizadas/ Feito rubis incrustadas/ Nas crostas crocantes dos pães»). A tensão entre o ocultar e o revelar a conjunção com o pão doce é vista das linhas 1 a 5 («Não adianta mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce/ Porque por mais que eu queira esconder/ A verdade é que eu adorava pão doce»), 9 a 14 («Não adianta mentir pra mim mesma/ Porque no fundo, porque no fundo eu sei muito bem/ Que essa história toda de não comer açúcar/ Que essa história toda de não comer pão branco/ Que essa história toda de viver de mel e de pão integral/ Isso tudo só foi começar muito depois») e 32 a 35 («Porque por mais que eu queira, mais que eu queira/ Mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce»). Na última parte da letra da canção (linhas 36-41), o sujeito acaba assumindo a conjunção:

Fazendo um exame detido, sendo sincera, eu tenho que admitir  
Que a verdade, meus amigos (pelo menos no que tange a trigos)  
A verdade no duro, doa a quem doer  
A verdade é que eu adorava pão doce  
Ai, adorava pão doce  
A verdade é que eu adorava pão doce.

Aquí, há uma espécie de sanção positiva marcada tanto pela autorrealização quanto pelo alívio, recompensa do sujeito para o sujeito, que começa a narrativa em conjunção com a mentira e termina em conjunção com a verdade.

Cabe à *sintaxe do discurso* (Fiorin, *ibidem*: 39-62; Barros, *ibidem*: 53-67) explicar as relações do sujeito da *enunciação* com o discurs-

so-enunciado e também as relações que se estabelecem entre *enunciador* e *enunciário*. A *enunciação* é o ato de produção do discurso, a instância de mediação entre estruturas narrativas e discursivas pressupostas pelo enunciado; não se aplica ao contexto. O *enunciado* é o produto da *enunciação*. O *enunciador* é o produtor do *enunciado*; realiza um fazer persuasivo. O *enunciário* é quem recebe; realiza um fazer interpretativo e está presente na mensagem. O *enunciador* pode ou não reproduzir a *enunciação* no interior do *enunciado*. Mas, mesmo quando os elementos da *enunciação* não aparecem no *enunciado*, a *enunciação* existe, uma vez que nenhuma frase se enuncia sozinha.

A semiótica analisa as relações entre enunciação e discurso sob a forma das diferentes projeções da enunciação (Fiorin, *ibidem*: 40-52; Barros, *ibidem*: 54-62) com as quais o discurso é construído. A enunciação projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas de espaço e de tempo do discurso, que não se confundem com o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação. A sintaxe do discurso, ao estudar as marcas da *enunciação* no *enunciado*, analisa três procedimentos de discursivização: a *actorialização*, a *espacialização* e a *temporalização*.

Existem dois mecanismos básicos para construção do discurso: a *debreagem* e a *embreagem* (Greimas; Courtés, s/d [1979]: 95-98 e 140-142). O primeiro é o mecanismo em que se projeta no *enunciado* quer a pessoa, o tempo e o espaço da *enunciação*, quer a pessoa, o tempo e o espaço do *enunciado*. «O sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir» (Barros, *ibidem*: 54). O segundo é o mecanismo em que ocorre a suspensão das oposições de pessoa, tempo ou de espaço. As *debreagens* podem ser *internas* ou de 2.º grau, quando o *enunciador* dá a palavra a uma das pessoas do *enunciado* ou da *enunciação* já instaladas no *enunciado*.

«Pão doce» é construída em sua totalidade por *debreagens enunciativas*. Podemos destacar os seguintes trechos:

(a) Linhas 1 a 8 e 10:

Não adianta mentir pra **mim mesma**

Ficar **me** enganando, tentando dizer

Que nunca na vida, nunca na vida **eu gostei** de pão doce

Porque por mais que **eu queira** esconder

A verdade é que **eu adorava** pão doce

Não **podia** passar sem pão doce

**Bastava ver** padaria, que logo **eu ia**, que logo **eu ia**

Comprar

[...]

Porque no fundo, porque no fundo **eu sei** muito bem.

- debreagem actancial: um eu (mulher) fala para si mesma (o seu enunciatário);
- debreagem espacial: indefinida, não especificada no texto;
- debreagem temporal: a fala da mulher, no presente do enunciado, recorda um momento passado.

(b) Linhas 27 a 31:

Mas **hoje/ Hoje** tudo **é** diferente

Se **eu olho** pruma **padaria**, **me ponho** cismando, **chego** a duvidar

Como é que pôde **um dia**

**Eu ter entrado** tanto **lá!**...

- debreagem actancial: um eu (mulher) fala para si mesma (o seu enunciatário);
- debreagem espacial: em frente a padaria (lugar e situação imaginados);
- debreagem temporal: momento da enunciação (hoje); a fala da mulher está no presente do enunciado, mas quer refletir um tempo anterior à enunciação; no momento da enunciação, ela compara o tempo presente com o tempo passado.

(c) Linhas 36 a 41:

Fazendo um exame detido, sendo **sincera, eu tenho** que admitir

Que a verdade, **meus amigos** (pelo menos no que tange a trigos)

A verdade no duro, **doa a quem doer**

A verdade é que **eu adorava** pão doce

Ai, **adorava** pão doce

verdade é que **eu adorava** pão doce...

- debreagem actancial: um eu (mulher) fala para si mesma e para seus amigos (há dois enunciatários);
- debreagem espacial: indefinida, não especificada no texto;
- debreagem temporal: a fala da mulher, no presente do enunciado, momento da enunciação (hoje), recorda um momento passado.

A letra pode ser dividida basicamente em duas partes. Na primeira (linhas 1 a 4; 9 a 14; 32 a 35), o enunciador, no tempo presente, *tende a* esconder sua conjunção com o pão doce, dada no passado, e, por isso, aproxima-se da mentira. Na segunda parte (linhas 5 a 8; 36 a 41), o enunciador, no tempo presente, assume sua conjunção, no passado, com o pão doce. Ele sucumbe à sinceridade. Aqui, o sujeito entra em conjunção com a verdade, mas continua em disjunção com o pão doce.

O enunciador passa a maior parte do seu discurso falando para um enunciatário presente no enunciado, ele mesmo. A mulher dialoga consigo o tempo todo. Este diálogo anterior pode ser visto nos trechos:

Não adianta mentir pra mim mesma  
Ficar me enganando, tentando dizer  
Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce  
Porque por mais que eu queira esconder/ A verdade é que eu adorava  
pão doce.

Somente no final do texto (linha 37), surge um outro enunciatário, *meus amigos*. É como se a mulher, depois de dialogar consigo própria, passasse a dialogar com um interlocutor externo. Se a mulher já assumira internamente para ela mesma a verdade, agora deveria assumir para as pessoas de seu convívio.

Barros (*ibidem*: 54) afirma que, ao estudarmos as projeções da enunciação, devemos verificar, além dos procedimentos utilizados para constituir o discurso, quais os efeitos de sentido produzidos pelos mecanismos escolhidos. Considerando que todo discurso procura persuadir seu destinatário de que é *verdadeiro* (ou falso), há dois efeitos básicos produzidos pelos discursos com a finalidade de criar a ilusão de verdade. São o de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e o de *realidade* ou *referente*. O enunciador de «Pão doce», ao narrar sua história toda em primeira pessoa, produz o efeito de subjetividade com relação aos fatos vividos e narrados. Por contar o que ele próprio viveu, seu discurso está impregnado de *parcialidade*. Em linhas gerais, insere-se no discurso como protagonista da história, ou seja, ele narra sua tensão interna entre ocultar e revelar uma prática, entre escolher a mentira ou a verdade. Daí vem a força de seus argumentos.

Ele, desse modo, se torna para o enunciatário um exemplo vivo da tensão entre fazer e não fazer algo, entre assumir ou não assumir valores vividos. Ao se colocar como protagonista, ele espera a adesão do seu interlocutor no sentido de compreender que esse impasse entre dizer ou não dizer («ser ou não ser!») é próprio do humano. Essa é a estratégia que o enunciador utiliza como força de sua persuasão.

Passando à *semântica discursiva* (Fiorin, *ibidem*: 63-91; Barros, *ibidem*: 68-79), é nessa instância que vemos o revestimento e, por isso, a concretização das mudanças de estado do nível narrativo. São os *temas* e *figuras* que podem revestir os esquemas narrativos tornando-os mais concretos. Daí, a *tematização* e a *figurativização* serem os dois procedimentos semânticos de concretização do discurso. A *figura* é o termo que remete a algo do mundo natural (existente ou construído). É mais concreta que o tema e tem a função de descrever ou representar. O *tema*

é um investimento semântico, de natureza conceitual, que não remete ao mundo natural. É mais abstrato e tem a função de predicar ou interpretar.

De acordo com Bertrand (2000: 151), o conceito de *figuratividade* (ou figurativização), estendido tanto às linguagens verbais quanto não verbais, designa a propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas, por meio da «semelhança, representação e imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície». Desse modo, a figuratividade permite localizar no discurso esse efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimesis*. A dimensão figurativa «se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso, ou seja, basicamente, a percepção e as formas da sensorialidade» (Bertrand, *ibidem*: Introdução). O semioticista chama a atenção de que a figuratividade é uma característica central do discurso literário. É ela que faz surgir aos olhos do leitor a «aparência» do mundo sensível (Bertrand, *ibidem*: Introdução):

A literatura é, entre outros, um discurso figurativo: ele representa, estabelece, na leitura, uma relação imediata, uma semelhança, uma correspondência entre as figuras semânticas que desfilam sob os olhos do leitor e as do mundo, que ele experimenta sem cessar em sua experiência sensível.

Nos limites do nosso trabalho, estendemos a afirmação de Bertrand para o texto verbomusical. Assim como na literatura, na música cantada, é a *figuratividade que torna possível uma imagem do mundo. Por meio dela, e materializados nas canções, vemos tempo, espaço, objetos, valores.*

Para saber se um dado discurso é mais temático ou figurativo, é preciso analisar a predominância de *percursos temáticos ou figurativos* (Fiorin, *ibidem*: 69-76; Barros, *ibidem*: 68-74). Dá-se o nome de *percurso figurativo* ao encadeamento de figuras e *percurso temático* ao

encadeamento de temas. Para as figuras pertencerem ao mesmo percurso figurativo e os temas ao mesmo percurso temático, é preciso que haja um traço semântico comum entre eles.

Pode-se dizer que o texto em estudo, em sua superfície, é essencialmente figurativo (e menos temático), pois há a predominância de figuras. Identificamos dois percursos figurativos. O primeiro deles pode ser resumido com a figura do «**pão doce**», representada também por outras figuras, tais como «**padaria**», «**açúcar**», «**doces**», «**guloseima**», «**cremes dourados**», «**frutas cristalizadas**» e «**crostas crocantes**». O segundo percurso figurativo é construído com as figuras «**mel**» e «**pão integral**». Esses dois percursos estão associados por meio da forma verbal *comer*. Comer *pão doce*, no passado, opõe-se a comer *pão integral*, no presente. Assim, o enunciador organiza seu discurso a partir do *ter comido* algo, no passado, e do *comer* algo, no presente. É por meio da figuratividade que vemos materializado esse algo (pão), ou seja, os objetos de valor do enunciador nos são mostrados por meio das figuras do texto, as principais delas são a do «**pão doce**» e a do «**pão integral**». Na parte seguinte, na qual analisaremos as isotopias presentes no texto, veremos a quais temas se ligam esses dois percursos figurativos.

No que se refere à *isotopia*, essa dimensão figurativa da significação, a mais superficial e rica, a do imediato acesso ao sentido, é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre as outras dimensões, mais abstratas e profundas. O que implica dizer que o significado figurativo veicula uma mensagem abstrata. De todo modo, a figuratividade dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme (ou ao ouvinte de uma canção), o mundo a ver (a ouvir), a sentir, a experimentar (Bertrand, *ibidem*: 51).

Em semiótica discursiva, dá-se o nome de *isotopia* à permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso (Greimas, 1976: 93-135; Bertrand, *ibidem*: 151-206). Corresponde à iteração de um elemento semântico (*sema*) produtor de um efeito de permanência das significações ao longo da cadeia sintagmática dos enunciados, ou seja, é a recorrência no plano da expressão do mesmo traço semântico ao longo de um texto. Esse fenômeno dá coerência ao texto através da rei-

teração, redundância e repetição de traços e elementos de significação. Essa recorrência de traços semânticos estabelece a leitura que deve ser feita do texto, ou seja, a isotopia assegura o desenvolvimento semântico dos discursos e determina o *plano de leitura*.

As isotopias dividem-se em dois tipos: *figurativas* e *temáticas* (Barros, *ibidem*). As primeiras concernem aos atores, ao espaço e ao tempo, no desenvolvimento de uma narrativa, por exemplo. Já as temáticas são mais abstratas e estabelecidas pela leitura a partir da superfície figurativa. Essas são, na maioria das vezes, complexas e entrelaçadas na realidade textual.

A isotopia presente no texto é principalmente figurativa, pois em «Pão doce» há uma redundância de traços figurativos. O que nos faz ler o texto em estudo com a **isotopia da dulcilidade** é a recorrência das seguintes figuras unidas por um mesmo traço semântico (*sema doce*): «**pão doce**», «**açúcar**», «**doces**», «**guloseima**», «**cremes dourados**», «**frutas cristalizadas**» e «**crostas crocantes**». Essa isotopia contrapõe-se a uma outra isotopia que pode ser classificada como isotopia da **não dulcilidade** (*sema não doce*), construída com a figura «**pão integral**». Dessas duas classificações, tivemos de excluir as figuras «**padaria**», «**pães**» e «**trigos**», por não terem nem o sema da dulcilidade nem o sema da não dulcilidade. Pelo contrário, essas três figuras são genéricos representativos tanto de uma como de outra isotopia. Aqui, as figuras «**padaria**», «**pães**» e «**trigos**» são três *núcleos isotopantes*, que regem as isotopias de nível inferior, **dulcilidade versus não dulcilidade**.

Como o lexema «**mel**» não possui o traço não dulcilidade, mas o inverso, e porque na canção esse lexema está no mesmo plano semântico de «**pão integral**» (*Que essa história toda de viver de mel e de pão integral*), somos levados a pensar em outras isotopias. Portanto, nossa análise chegou às seguintes isotopias que se opõem.

(a) Isotopia da alimentação saudável: «**pão integral**» e «**mel**»;

(b) Isotopia da alimentação não saudável: «**pão doce**», «**açúcar**», «**doces**», «**guloseima**», «**cremes dourados**», «**frutas cristalizadas**», «**crostas crocantes**».

Essas duas isotopias podem ser resumidas com as seguintes figuras de valores opostos: «**pão integral**» e «**pão doce**». Se confrontarmos essas quatro isotopias figurativas, teremos:

ISOTOPIAS nível 1	ISOTOPIAS nível 2
dulcilidade	alimentação não saudável
não dulcilidade	alimentação saudável

Essas isotopias figurativas vão servir de base para a instauração da temática principal (a mais aparente) do texto, qual seja a de um sujeito que está no impasse entre ocultar e revelar os valores e práticas do seu passado. Na temporalidade do presente, o instante da enunciação, o sujeito enunciador considera com valor *eufórico* as isotopias *não dulcilidade* e *alimentação saudável*, e com valor *disfórico* as isotopias *dulcilidade* e *alimentação não saudável*. No entanto, no passado dá-se o contrário: o enunciador considera(va) com valor *disfórico* as isotopias *não dulcilidade* e *alimentação saudável*, e com valor *eufórico* as isotopias *dulcilidade* e *alimentação não saudável*.

Após a identificação da temática mais concreta do texto (*mentira X verdade*), observada na análise dos outros níveis do percurso gerativo de sentido, analisamos a seguir outras temáticas subjacentes às isotopias figurativas descritas. Nossa preocupação é saber quais outros possíveis temas são concretizados por esses percursos figurativos. Nossa análise segue a metodologia proposta por Bertrand (*ibidem*, 151-206), que afirma:

A leitura consistirá muitas vezes em hierarquizá-las e reconhecer, isolando-a, uma isotopia regente mais profunda, que dominará e controlará os conjuntos de isotopias de nível superior. A análise textual consiste precisamente em selecionar e justificar uma ou várias isotopias que comandam a significação global.

Voltando ao que dissemos acima, que o significado figurativo veicula uma mensagem abstrata, a leitura do texto em análise nos faz colocar algumas questões:

( $\alpha$ ) Considerando que o enunciador teme revelar o seu passado, representado pela *dulcilidade*, como podemos interpretar os valores associados a essa *dulcilidade*?

( $\beta$ ) Para além dos temas *alimentação não saudável X alimentação saudável*, qual o significado das figuras «**pão doce**» e «**pão integral**»?

Para analisarmos o sentido do lexema *dulcilidade*, recorremos ao *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2009). Como não encontramos nenhuma acepção desse lexema, procuramos os significados de verbetes associados ao sema *doce*, dos quais destacamos três:

VERBETE	ACEPÇÃO
Doce	(ô). [Do lat. <i>dulce</i> ] <i>Adj.</i> 2. g. 1. Que tem sabor como o do mel ou do açúcar. 2. Que tem sabor agradável. 3. Que não é salgado, azedo nem picante. 4. Meigo, terno, afável, afetuoso. 5. Suave, ameno. 6. Que não é escabroso. 7. Brando, benigno. 8. Ditoso, feliz. 9. Encantador, atraente, delicioso.
dulcificar	[De <i>dulci</i> + <i>ficar</i> ] <i>V. t. d.</i> 1. Tornar doce; adoçar. 2. Tornar agradável, ditoso, feliz; adoçar. 3. Suavizar-se, abrandar(-se).
Adoçar	[De <i>a</i> + <i>doce</i> + <i>ar</i> ] <i>V. t. d.</i> 1. Tornar doce; aduçar. 2. Tornar doce, agradável, aprazível. 3. Abrandar, suavizar. 4. Comover, sensibilizar.

Como vimos acima, o lexema *dulcilidade* associa-se no texto a dois valores: a um eufórico (passado) e a um disfórico (presente). O mesmo não acontece com a significação do sema *doce*, no dicionário, *sempre* associado a valores eufóricos e positivos: agradável, meigo, terno, afável, afetuoso, suave, ameno, brando, benigno, ditoso, feliz, encantador, atraente, delicioso.

Mas ainda permanece a pergunta: se o texto usa a *dulcilidade* com um valor disfórico, como podemos interpretar essa utilização? Para tentar entender essa mudança de valor desse sema efetuada no texto, passemos à reflexão sobre nossa segunda pergunta: qual o significado das figuras «**pão doce**» e «**pão integral**».

Esses dois termos podem ser entendidos como *conectores de isotopia*, pois instalam a coexistência de dois planos de significação que se apresentam simultaneamente à interpretação do interlocutor. O primeiro plano já vimos acima: *pão doce* associado à *alimentação não saudável* e *pão integral* à *alimentação saudável*. Sem deixar de considerar a polissemia e a pluralidade de sentidos que os termos evocam, formulamos

algumas hipóteses de interpretação acerca de outros planos de significação.

Se, no passado, o pão doce tinha valor eufórico, tornando-se disfórico, no presente, acontecendo o contrário com o pão integral, podemos considerar o semema **pão doce** como representativo de prazeres de uma **fase passada de ingenuidade e imaturidade** («[...] um tempo em que eu era/ Tão completamente ingênua/ Tão sem força de vontade»), **ansiedade** («Não podia passar sem pão doce/ Bastava ver padaria, que logo eu ia, que logo eu ia/ Comprar») e **lascívia** («[...] as doces delicadezas/ De qualquer guloseima/ Lânguidas me seduziam/ E minha língua sofria/ De incontrolável fascínio/ Por cremes dourados/ E frutas cristalizadas/ Feito rubis incrustadas/ Nas crostas crocantes dos pães»). Nessa fase, o sujeito «adorava pão doce» e não tinha condições de julgar a significação desses prazeres. Já o semema **pão integral** pode ser interpretado como representativo de práticas de uma **fase presente de reflexão, maturidade e consciência de si** («Não adianta mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ [...] / Porque no fundo, porque no fundo eu sei muito bem»), na qual **o sujeito vive diferentemente** do que vivia no passado («Hoje tudo é diferente») e **se autoavalia** («[...] me ponho cismando, chego a duvidar/ Como é que pôde um dia/ [...] / Fazendo um exame detido, sendo sincera, eu tenho que admitir»). Esse sujeito é consciente do que viveu e, por isso, mudou as suas práticas, depois de uma autoanálise, ao considerá-las como fruto da imaturidade.

Se interpretarmos o **pão doce** com o sema da imaturidade, é possível compreender o motivo do enunciador tanto temer revelar o seu passado, e o porquê do sema *dulcilidade* está associado a um valor disfórico. Para entender essa dulcilidade com valor negativo, podemos fazer uma comparação com o ditado popular «Tudo o que é bom, engorda». Ou seja, todas as coisas que dão muito prazer ao indivíduo e que são feitas em excesso também podem fazer muito mal. Até que um dia, «acabou-se o que era doce».

Vimos que, no nível narrativo, o sujeito é motivado pelo destinador-manipulador a fazer algo em busca do objeto. Essa ação é sempre impulsionada pelo destinador. Assim, é a *falta do objeto* que faz a ação

avançar. Por outro lado, no *nível tensivo*<sup>5</sup> (Fontanille; Zilberberg, 2001; Zilberberg, 2006), a grande motivadora é a presença da *parada*, a qual é provocada pela ação dos antissujeitos.

Nesta narrativa, temos antissujeitos encarnados e todos cumprem a função actancial da descontinuidade e trazem aos sujeitos (mulher) elementos disfóricos. Esses sujeitos passionais são movidos pelas modalidades virtuais do querer e do dever.

Os antissujeitos encarnados são investidos no nível discursivo pelo ator mulher. Esse ator tenta fazer o sujeito parar. No texto em análise, identificamos claramente que os actantes sujeito e antissujeito correspondem no nível discursivo ao mesmo ator, ao enunciador mulher.

Os momentos de quase parada são ilustrados nos trechos: («Não adianta mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce/ Porque por mais que eu queira esconder») e («Porque por mais que eu queira, mais que eu queira/ Mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce»). Aqui, a atuação do sujeito (mulher) vai no sentido de **assumir a verdade**. Por outro lado, a ação do antissujeito (a mesma mulher) vai no sentido de **continuar escondendo a verdade**. Ele quer fazer o sujeito enunciador parar, mas a atuação do destinador (a mesma mulher) é mais forte fazendo com que o sujeito entre em conjunção com o objeto-valor: a verdade.

O destinador (função actancial da continuidade, que atua no momento de virtualização)<sup>6</sup> de «Pão doce» é investido no nível discursivo pelo ator mulher, enunciador, que enuncia em primeira pessoa. Portanto, um mesmo ator (mulher) concentra os papéis actanciais de sujeito, antissujeito e destinador. Mas é o ator *consciência da mulher* que ocupa, por excelência, o papel de *destinador transcendente*, etéreo, aquele, que, nas palavras de Greimas, é o guardião de valores de

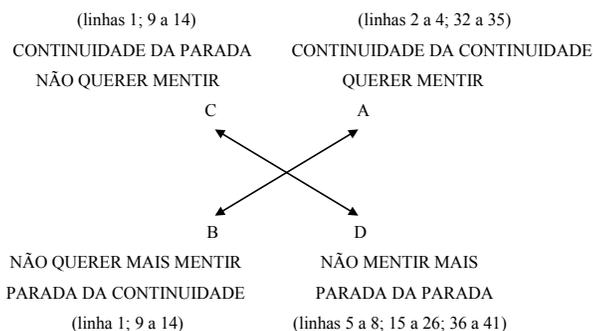
5 «Tensividade é a relação que o sema durativo de um processo contrai com o sema terminativo: isso produz o efeito de sentido “tensão”, “progressão” (por exemplo: o advérbio “quase” ou a expressão aspectual “a ponto de”). Essa relação aspectual sobredetermina a configuração aspectual e a dinamiza de algum modo. Pragmaticamente, tensividade opõe-se à distensividade» (Greimas; Courtés, s/d [1979]: 457-458).

6 É no momento de virtualização que o destinador faz o sujeito querer.

uma sociedade, uma instância superior, uma função extraordinária que não entra em ação, mas convoca o destinatário para ser o sujeito da busca por um objeto. É a consciência da mulher, cuja intensidade intrínseca vai sendo super tonificada (como se constata na repetição do trecho «Não adianta mentir pra mim mesma»), quem chama o sujeito enunciador a recuperar sua harmonia perdida, a voltar para a direção certa. É essa consciência o grande guia desta narrativa, o responsável pela principal *parada da parada*, e aquele que nunca deixa o sujeito parar. É ela que faz com que o sujeito assuma a verdade, valor eufórico em nossa sociedade. É o que vemos no trecho:

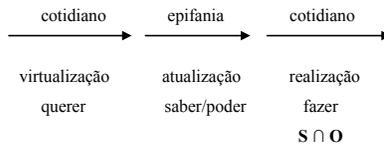
Fazendo um exame detido, sendo sincera, eu tenho que admitir  
 Que a verdade, meus amigos (pelo menos no que tange a trigos)  
 A verdade no duro, doa a quem doer  
 A verdade é que eu adorava pão doce.

O percurso tensivo do texto da canção pode ser assim entendido: de A para B, passando para C e indo para D.

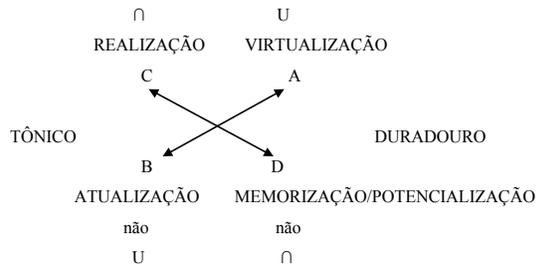


Aqui, temos como valor *emissivo* (Greimas; Courtés, *ibidem*: 143), que tem como objetivo a parada da parada, a tomada de consciência (a moral) do sujeito enunciador, que não teria mais condições psíquicas de continuar mentindo para si próprio e para os outros. Quando o destinador transcendente investe nesse valor emissivo, todos os outros

possíveis valores remissivos (continuar mentindo) ficam latentes no sujeito enunciador. O destinador transcendente, carregado de uma noção de superioridade e elevação, também é o responsável pelo momento epifânico da narrativa. No momento epifânico, o enunciador rende-se à verdade por meio de uma autorreflexão sobre sua própria vida. Ele decide assumir suas ações passadas. Após o momento epifânico, a narrativa chega ao momento da realização. Temos o seguinte esquema:



Aqui, a conjunção final do sujeito mulher com o objeto verdade é realizada, de forma tonificada, como observamos no esquema abaixo: de A para B, de B para C, não chegando a D.



O momento epifânico do aparecimento da verdade («A verdade no duro, doa a quem doer/ A verdade é que eu adorava pão doce») tem *status* de acontecimento, pois busca atingir o todo, sua penetração é rápida (andamento acelerado), mas a resposta a ele é demorada, como se comprova no impasse da mulher entre escondê-la e assumi-la. Esse acontecimento extraordinário é revestido de ordinário e causa prazer (e não surpresa)<sup>7</sup> ao sujeito enunciador, que espera o inesperado: conseguir resolver o impasse. Por isso, o andamento acelerado da penetração desacelera-se motivado pela espera do sujeito enunciador («Porque no fundo, porque no fundo eu sei muito bem). Esse quadro actancial que regula a apreensão do acontecimento é chamado de es-

7 Confrontar o trecho «Ai, adorava pão doce/ A verdade é que eu adorava pão doce».

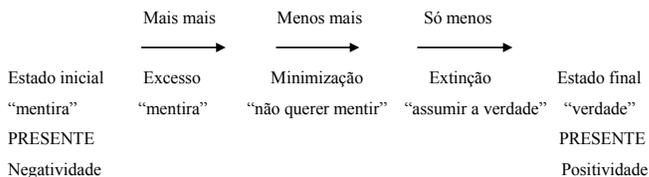
capatória. O destinador transcendente, assim como o destinador e o enunciador, também é destinador de si mesmo, o que o torna destinatário. E esse destinatário torna-se sujeito pelas características ativas (mentir, enganar-se, querer esconder), como se vê no trecho: «Não adianta mentir pra mim mesma/ Ficar me enganando, tentando dizer/ Que nunca na vida, nunca na vida eu gostei de pão doce/ Porque por mais que eu queira esconder».

Um resumo do parâmetro tensivo da canção é:

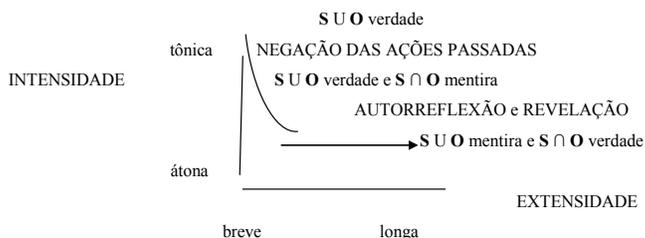


No que se refere à modulação tensiva, o percurso em “Pão doce” é representado no esquema:

esquema:



O sujeito passa de um estado inicial de conjunção total com a mentira a um estado de conjunção total com a verdade. Na cifra tensiva *mais mais* podemos observar que quanto mais o enunciador negava seu passado, mais a consciência dele vinha incomodar. E foi essa consciência que fez com que o enunciador se autoanalisasse e chegasse à conclusão que de nada adiantaria continuar negando suas experiências vividas. Por isso, ele resolve, apesar das consequências, em tudo e em todos e sobretudo nele mesmo, assumir seu passado. Vejamos:



O gráfico mostra que o sujeito enunciator, em disjunção com a verdade, sai de uma fase intensa, tônica, de negação dos atos do passado, passa para uma fase menos intensa ou mais atonizada, na qual reflete sobre os valores do passado, e finalmente chega numa fase onde assume as práticas do passado. A disjunção entre o sujeito e as coisas do mundo da dulcitude (*o pão doce*) permanece, mas o sujeito entra em conjunção definitiva com as coisas do mundo moral, com a verdade.

## 2. 2. Elementos musicais

Considerando a outra semiose da canção, a musical, temos também a predominância daquilo que Tatit (1996: 20 e 21) chama de *figurativização*, pelo caráter do canto falado, que deixa transparecer a fala por mais que a canção já esteja estabilizada. Nas canções figurativas, há o «desenvolvimento do percurso melódico no limiar da pura entoação linguística». E a métrica da expressão fica a serviço da ordenação argumentativa. Como vimos acima, em «Pão doce» há o destaque para a «situação enunciativa» em si: na letra, a presença de verbos, vocativos e pronomes provoca uma «deitização linguística». A cantora simula a presença de uma situação enunciativa na enunciação. Percebe-se nessa canção, como diria Rousseau, um ser sensível por trás de quem fala. Essa figurativização parece-nos ser um componente de um modo específico e recorrente de enunciar da intérprete Adriana Calcanhotto (de seu «grão da voz»),<sup>8</sup> um dos traços principais que constituiria o estilo<sup>9</sup> dessa

8 «O grão é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa» (Barthes, 1982: 243). Tradução de nossa responsabilidade.

9 O conceito de estilo foi tratado em nossa pesquisa de doutoramento (Carlos, 2013) na Universidade de São Paulo, na qual investigamos a constituição da identidade (ou estilo) no discurso verbomusical brasileiro.

cancionista na música popular brasileira. Os conteúdos da letra também são reforçados pelo modo de cantar (dicção) da intérprete Adriana Calcanhotto (Tatit, 1996), que com sua expressividade vocal (investimento na força entoativa), acompanhada apenas por um violão e uma gaita sutil, dá ênfase ao plano de conteúdo da semiose verbal.

A canção «Pão doce» também é um exemplo de *passionalização* (Tatit, 1996: 22). Caracteriza-se por uma desaceleração da marcação, prolongamentos vocálicos (final dos versos) e das pausas, predomínio dos «tonemas» (terminação melódica das frases entoativas), valorização do percurso melódico, ausência de refrão e pela ênfase nos verbos modais no discurso (querer/dever, saber/poder). Na *passionalização*, o estado modal narrativo, como comentamos na análise do nível narrativo, gira em torno da «conjunção/disjunção» dos actantes narrativos: sujeito e objeto-valor. O sujeito dessa canção está sempre num grau de alta emotividade, pelo sentimento de falta do objeto desejado, e sofre por isso. O sofrimento do sujeito é com relação aos valores e práticas do passado. O sujeito sofre porque perdeu seu objeto de valor (seja o pão doce, seja a verdade), predomina aqui a disjunção. Canções passionais também são caracterizadas pela gradação melódica. «Pão doce» é uma canção desacelerada. A gradação na canção reforça a espera (a espera do acontecimento epifânico: a assunção da verdade). A desaceleração marca o afastamento do sujeito com relação ao objeto.

### 3. Implicações

Com este artigo, esperamos ter atingido o principal objetivo deste trabalho: o de seguir, aplicando os fundamentos da Semiótica Francesa, um *percurso teórico-metodológico para a análise de Textos do gênero discursivo canção*. Com a análise de «Pão doce», tentamos nos entrelaçar na realidade textual e discursiva desse objeto híbrido de significação, considerando as partes que o compõe: a verbal e a musical. Mas destacamos que essa é somente uma das muitas possibilidades de leitura desse texto, visto que, pela própria natureza dos textos, estes são polissêmicos e revelam uma multiplicidade de significações.

Por fim, desejamos também que nosso exercício seja um exemplo de aplicação empírica de um conjunto de conceitos teóricos da Semiótica a um *corpus* da música brasileira, contribuindo para validar o discurso verbomusical brasileiro enquanto campo a ser abordado semiótica e discursivamente.

## REFERÊNCIAS

- BARROS, D. L. P. de. *Teoria Semiótica do texto*. São Paulo. Ática. 2000.
- BARTHES, R. Le grain de la voix. *L'obvie et l'obtus -Essais critiques III*. Paris. Seuil. 1982, 236-245.
- BERTRAND, D. Acesso à figuratividade. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru, SP. EDUSC. 2003, 151-206. Trad. I. C. LOPES et alli. (Original: *Précis de sémiotique littéraire*. Paris. Nathan, 2000).
- CALCANHOTTO, A. *Site Oficial*. 2012. <<http://www.adrianacalcanhotto.com.br>>. Acesso em: 10 junho 2012.
- CARLOS, J. T. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma Análise Retórico-Discursiva das Relações Polêmicas na Construção da Identidade do Cancionista Belchior*. Universidade de São Paulo, 2013. (Tese de Doutorado. Área de concentração Análise do Discurso. Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa).
- FERREIRA, A. B. de H. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba. Positivo. 2009.
- FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo. Contexto/EDUSP. 1989.
- FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo. Humanitas/Discurso Editorial, 2001.
- GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural: Pesquisa de Método*. São Paulo. Cultrix/EDUSP. 1976. Trad. H. OSAKABE e I. BLIKSTEIN. (Original: *Sémantique structurale : Recherche de méthode*. Paris. Larousse. 1966).
- GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido: Ensaio Semióticos*. Petrópolis. Vozes. 1975. (Original: *Du sens*. Paris. Seuil, 1970).
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo. Cultrix. s/d. Trad. vários autores. (Original: *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris. Hachette. 1979).
- TATIT, L. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo. EDUSP. 1996.
- ZILBERBERG, C. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges. Pulim, 2006.