

## A polissensorialidade sinestésica como fiador da relação enunciativa: análise semiótica do fazer-sentir em “Tropicana”\*

Paulo Jefferson Pereira Barreto\*\*

---

**Resumo:** Se se parte do princípio de que as sinestésias não implicam necessariamente um dado *a priori* aos textos, compreende-se que a percepção que elas simulam é uma percepção cujo ponto de partida são, de fato, operações discursivas estrategicamente textualizadas. A questão é definir quais os mecanismos ou os procedimentos acionados no texto que garantem essa compatibilização quando, na canção, letra e melodia projetam misturas de sensações. Este artigo tem como objetivo contribuir com a discussão sobre o impacto dos efeitos sinestésicos na emergência da significação, tendo como foco o estudo de uma canção. A análise, baseada na perspectiva da semiótica francesa, nos permite partir do princípio de que a compreensão dos modos como letra e melodia se entrecruzam revela o intrínseco processo por meio do qual a relação enunciador-enunciatário está no cerne da própria relação entre a dimensão temático-figurativa da letra e sua projeção tensiva na melodia. Concluímos que todo esse jogo relacional é convocado em função do fazer-sentir que a leitura do texto propõe, de modo que a canção seja apresentada como uma experiência a ser sentida, vivenciada pela mistura de sensações.

**Palavras-chave:** sinestésias; semiótica; discurso; canção; efeitos enunciativos.

---

---

\* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2021.186437>.

\*\* Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: [pjbjefferson@gmail.com](mailto:pjbjefferson@gmail.com). ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-9834-9670>.

## Introdução

**N**os últimos anos, a literatura científica em semiótica discursiva abriu novos caminhos para a discussão teórica e para a aplicação analítico-metodológica de abordagens, inicialmente, pouco retratadas quando tomamos os processos de significação. São essas novas fronteiras que permitem alargar o debate dos estudos em tensividade, em semiótica da canção ou em sincretismo.

No alicerce desse percurso estão pesquisas cujo escopo amplia o olhar sobre a enunciação e as estratégias de construção do sentido nos mais diversos textos e como os discursos são manejados em uma ou outra direção. Este artigo, então, tem como objetivo contribuir com a discussão sobre o impacto dos efeitos sinestésicos na emergência da significação, tendo como foco o estudo de “Tropicana”<sup>1</sup> e, mais precisamente, o modo como a sinestesia é convocada no enunciado-canção, gerando efeitos específicos no estabelecimento da relação enunciador-enunciatário.

Para efeito deste trabalho, assumimos, com Tatit (1997), a ideia de que o núcleo duro da canção constitui o elo letra-melodia. Embora o estudo sobre a construção de sentido nas canções não negue a incorporação de outros elementos importantes nessa discussão, conforme defendem autores como Shimoda (2013) e o próprio Tatit (1997), nossa análise leva em conta a relação de vínculo entre letra e melodia. O foco, entretanto, está na letra, visto que é nela que os encadeamentos figurativos se sobressaem, definindo algum grau de realidade ao apelo sinestésico nesse texto e conferindo ao arranjo melódico a responsabilidade de reforço do efeito de intensidade sobre o simulacro sensorial, como se, partindo da letra, o arranjo melódico pudesse nos dizer algo sobre o conjunto geral em análise.

Assume-se, portanto, a ideia de que a produção de uma canção passa pela produção de compatibilidades entre letra e melodia. Afinal, de acordo com Tatit (1997, p. 117), é esse entendimento que nos permitiria pensar o modo como essa relação configura um “sentido coeso” para a canção. A questão é saber quais são os mecanismos ou os procedimentos acionados no texto que garantem essa compatibilização operada quando letra e melodia projetam misturas de sensações.

Creemos que a resposta passa pela centralidade da enunciação. Ela parece ser a porta de entrada para essas questões. Nesse sentido, quando se trata de analisar efeitos sinestésicos em textos dessa natureza, vamos considerar pelo menos três aspectos: 1. A relação enunciador-enunciatário; 2. A relação temático-figurativa que define os percursos sensoriais; 3. A relação entre os arranjos de letra e melodia.

---

<sup>1</sup> Música lançada em 1982, no álbum *Cavalo de Pau*, de autoria de Alceu Valença e Vicente Barreto.

O entendimento sobre cada um desses pontos pode nos permitir traçar o esboço geral sobre o papel enunciativo da polissensorialidade não só no âmbito do texto sobre a qual nos debruçamos aqui. Podemos pensar sobre isso também em outros textos marcados pelas sinestésias, em que estas sejam elemento definidor da interação enunciativa erigida pela compatibilidade entre letra e melodia.

## 1. Discurso e enunciação

Uma análise sobre o discurso é um olhar sobre a maneira como suas estruturas se organizam em determinada direção. Nesse sentido, é justamente o entendimento de que há uma instância subjacente a suas estruturas que permite ao discurso funcionar como espaço de redes relacionais e significativas. Essa instância é a enunciação, segundo já defendia Benveniste (1988; 1989). Então, mais do que garantir as condições para a produção do discurso, ela é quem o coloca em movimento e que nos possibilita defini-lo ora “como objeto produzido pelo sujeito da enunciação”, ora “como objeto de comunicação entre um destinador e um destinatário”, conforme Barros (2005, p. 52).

Assim, podemos partir de dois pontos iniciais. O primeiro deles é que, como nada nos discursos é gratuito, tudo que ele agencia aponta – direta ou indiretamente – para escolhas realizadas pelo sujeito da enunciação. São essas escolhas que operam estrategicamente efeitos de sentido, fazendo cada texto significar de maneira específica.

O segundo ponto é que – como objeto de comunicação – o discurso instaura inevitavelmente um jogo relacional. Por isso, o sujeito da enunciação se desdobra em duas instâncias: enunciador e enunciatário. A partir daí, a enunciação assume sua condição mediadora, estabelecendo contratos enunciativos que gerenciam essas relações. Só assim é possível compreender enunciador e enunciatário travestidos como destinador e destinatário. Isso porque, em última análise, todo discurso atua no campo de um fazer ou não-fazer credível, conduzindo mecanismos persuasivos no horizonte do fazer-criar no que se diz, definindo um contrato(s) veridictório(s). Dessa maneira,

O discurso constrói a sua verdade. Em outras palavras, o enunciador (*como projeção do suj. da enunciação*) não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas fabrica discursos que criam efeitos de verdade ou de falsidade, que parecem verdadeiros ou falsos e como tais são interpretados. Por isso, emprega-se o termo “veridicção” ou “dizer-verdadeiro”, já que um discurso será verdadeiro quando for interpretado como verdadeiro, quando for dito verdadeiro (Barros, 2005, p. 62, grifo do autor).

Isso significa que as operações desse fazer-criar são resultados de procedimentos discursivos. Assim como as relações que as fundamentam, elas

não têm existência fora do discurso que as alicerça. Nesses termos, o fazer-criar é uma possibilidade dentre outras que as estruturas discursivas gerenciam. No caso dos efeitos sinestésicos, ele é o ponto de largada para se pensar a articulação do fazer-sentir. Um não substitui o outro. Na verdade, ambos parecem agir concomitantemente.

Assim, o fazer-sentir que a polissensorialidade sinestésica gera, na verdade, tem como efeito o reforço do fazer-criar que o discurso manipula para se constituir como verídico. E mais do que isso. Enquanto procedimento discursivo, a polissensorialidade confere ao texto não só uma dimensão credível, mas também um caráter sensível. Não se trata, portanto, de construir uma verdade a ser chancelada, mas de instituir textualmente uma verdade que precisa ser experienciada e sentida. Sob essa lógica, a percepção sinestésica não é um dado *a priori* ao texto, mas um dado *a posteriori*, um construto.

Em grande parte, sua construção acontece na medida em que as estruturas semânticas são agenciadas a nível de discurso. É no nível dessas estruturas que a enunciação mais se revela, uma vez que expõe não só como a escolha de temas e figuras é operada, mas também como todo o arranjo textual é organizado com vistas ao efeito perceptivo de sinestesia, manobrando o fazer-sentir na relação enunciador-enunciatário e simulando traços sensoriais que diluem as fronteiras entre o texto e uma ideia de mundo fora dos domínios do próprio texto.

Por essa razão, o estudo da figuratividade, segundo Barros (2001), implica uma reflexão sobre a relação entre língua (ou discurso) e realidade. Para a autora, o estatuto dessa relação não deve ser entendido sob o ponto de vista da instauração de laços analógicos entre aquilo que seria do âmbito da realidade e aquilo que é da ordem do discurso, porque o discurso figurativizado resulta da construção de sentido efetuada pelo sujeito da enunciação. Então, o discurso não é a reprodução de uma realidade que lhe é externa, mas a criação de efeitos de realidade que conferem maior concretude ao simulacro de sensações. Assim, os procedimentos de figurativização estariam vinculados à concepção de figuras do conteúdo determinadas por traços “sensoriais” que particularizam e concretizam os discursos.

Nessa perspectiva, ao articular tanto propriedades sensíveis quanto propriedades discursivas, conforme aponta Nogueira (2007), a figuratividade estabelece significação para tudo o que se liga a nossa percepção do mundo exterior (pelos cinco sentidos: visão, tato, olfato, audição e paladar) por meio do discurso.

Bertrand (2003, p. 155), afirma que essa ligação se dá por meio de um processo gradual que envolve duas vias: a “iconicidade” e a “abstração”. A primeira seria responsável por definir uma ilusão referencial que aproxima as figuras presentes nos textos das “imagens do mundo” – enquanto objetos concretos do mundo, por assim dizer – ao passo que a segunda sugere valores, num grau de densidade sêmica menor, afastando-as do “real”.

Entretanto, como estamos falando de fenômenos essencialmente arquitetados no âmbito do discurso, vale dizer que essas estratégias só são possíveis graças à discursivização, que maneja o processo de manifestação das seleções e das combinações operadas pelo enunciador quanto ao modo de contar a narrativa (Duarte, 2013). Isso nos permite entender que:

A discursivização lança mão de distintos dispositivos de ordem semântica e/ou sintática – tais como a tematização, a figurativização, a temporalização, a espacialização, a actorialização, a aspectualização –, a serem acionados pelo enunciador, de maneira a manifestar – sob a forma de estratégias discursivas de ordem narrativa e/ou enunciativa, e de mecanismos expressivos – as escolhas por ele realizadas na construção dos sentidos e na significação dos textos (Duarte, 2013, p. 52).

Obviamente, todos esses procedimentos são construídos no âmbito do próprio texto. Isso significa dizer que a sinestesia, no texto, é efeito de discurso. A literatura que acompanha os estudos na área tem atestado essa compreensão (Teixeira, 2009; Torres, 2016). Contudo, nessa constatação também residem algumas questões fundamentais: qual o cerne do efeito sinestésico? O que nos permite afirmar que ele é um procedimento enunciativo? Dizer que o efeito sinestésico tem fundo discursivo responde a apenas parte dessas perguntas.

Se se assume que a sinestesia recria discursivamente a relação perceptiva do sujeito com o mundo, compreende-se, em primeiro lugar, que a percepção tem caráter relacional. Ela estabelece uma ponte entre aquilo que é da ordem do campo de presença do sujeito e aquilo que lhe é exterior. Então, a polissensorialidade ou a mistura de sensações que ela simula se fundamentam num regime de interação enunciativa, ora entre sujeitos, ora entre sujeito e objeto.

A ilusão referencial que a figuratividade cria, por exemplo, nada mais é do que um simulacro produzido com base nos contratos enunciativos projetados pelo discurso, seja sob a ótica de um crer, de um fazer ou de um sentir compartilhado, igualmente realizado e constituído na dimensão discursiva.

## **2. O fazer-sentir como simulacro sinestésico**

Os diferentes modos de presença das figuras no discurso, portanto, implicam efeitos de sentido particulares. Como vimos, se, por um lado, elas podem ser agenciadas no horizonte do fazer-creer que mobiliza as estruturas discursivas em direção ao efeito de verdade construído nos textos, por outro, é igualmente delas que podemos considerar um regime de interações discursivas cujo fundamento é o fazer-sentir.

Só assim é possível vislumbrar a sinestesia como estratégia enunciativa, procedimento de discurso. Isso porque ela instaura nos textos um efeito de

percepção que simula a experiência sensível e, deste modo, atua na seara do fazer-sentir. Segundo Teixeira (2009, p. 52), a sinestesia é justamente essa possibilidade de recriar discursivamente o efeito de mistura de sensações com base em nossa relação perceptiva com o mundo, concepção semelhante à discutida por autores como Barros (2001) e Nogueira (2009) quando estes tratam dos procedimentos discursivos de figurativização.

Esse entendimento é importante porque nos ajuda a situar em que terreno o presente estudo se delinea. Todavia, cabem aqui pelo menos duas ponderações. A primeira é que, embora Greimas (1976, p. 15) já falasse da percepção como lugar não linguístico de apreensão da significação – o fazer sentido –, é preciso ter em mente qual o estatuto dessa percepção a que nos referimos.

Num primeiro momento, a tendência é considerar a noção de um ato perceptivo puro – por assim dizer. Ou seja, do que seria uma “camada de sentido pré-intelectual e pré-discursiva”, para usar as palavras de Teixeira (2009, p. 52) novamente. Mas, dificilmente, seria isso, porque o ato perceptivo em si e por si parece ter algum componente da ordem do inalcançável. Se o sentido é uma possibilidade de transposição, qualquer tentativa de abarcar esse ato perceptivo puro resultaria inevitavelmente na sua releitura em estruturas significantes<sup>2</sup> e, desta forma, já não seria a percepção em si, pré-discursiva, mas uma instância (enunciativa) de percepção.

Em consequência, a segunda ponderação é que – nesses termos – a percepção só pode ser tomada como lugar de “passagem do contínuo para o descontínuo, quando se engendram as categorias sobre as quais se irão erigir as bases do sentido, os sistemas de valor e, conseqüentemente, os conjuntos significantes que são os textos” (Saraiva, 2014, p. 55). Trata-se, então, de uma percepção depositada na linguagem e simulada nos discursos, conforme defende Denis Bertrand (2003, p. 238). E é nessa direção que seguimos.

Assim, a sinestesia como efeito de sentido não pode ser tomada fora da instância enunciativa que a constrói. Ela nos permite compreender, via enunciado, os movimentos do sujeito da enunciação a fim de delegar o fazer-sentir que ecoa na relação enunciadador-enunciatário, simulando um efeito de sentido cuja particularidade é exatamente ser sentido, experienciado como sensação.

Esse debate não é exatamente novo. Autores como Torres (2010), Silva (1996), Oliveira (1996; 2010) e, claro, Landowski – com a teoria sociosemiótica – já trataram do modo como esse fazer-sentir se desdobra. Segundo Torres (2010, p. 7), por exemplo:

---

<sup>2</sup> Greimas (1975, p. 15) alerta para isso ao considerar que “a produção de sentido só tem sentido se for a transformação do sentido dado; a produção de sentido é, por conseguinte, em si mesma, uma formação significativa, indiferente aos conteúdos que transforma. O sentido, enquanto forma do sentido, pode ser definido então como a possibilidade de transformação do sentido”.

Se na teoria narrativa clássica (*a greimasiana*) a persuasão é concebida como um fazer persuasivo do enunciador que corresponde a um fazer interpretativo do enunciatário ligado à instância da enunciação, no quadro teórico da Sociossemiótica, por sua vez, a persuasão passa a ser vista não somente como um fazer o outro fazer, mas também como um fazer o outro sentir (Torres, 2016, p. 9, grifo nosso).

No entanto, uma questão que se coloca é qual a pertinência de se supor a separação entre essas duas dimensões do fazer persuasivo. Separá-las implica, ainda que minimamente, sobrepor uma à outra, o que não nos parece plausível, já que o fazer-sentir não se sobrepõe ao fazer-fazer, nem o nega. Inclusive, talvez seja possível pensar o fazer-sentir no universo dos desdobramentos do fazer-fazer, sem necessariamente sair de sua órbita, na medida em que fazer-fazer é também fazer-sentir, assim como o é fazer-criar. Só assim a persuasão – o fazer persuasivo – poderia ser entendida no âmbito de uma série de estratégias distintas para garantir a eficácia discursiva. É o que propõe ainda Torres (2016) em sua tese:

Um dos modos de persuasão, a nosso ver, pode ser definido como um fazer persuasivo caracterizado por um conjunto de estratégias que, de alguma maneira, organiza o simulacro da sensorialidade nas interações discursivas, ou, de outro modo, como o resultado de uma mescla de estratégias discursivas que pressupõe diferentes regimes de sentido entre enunciador e enunciatário (Torres, 2016, p. 21).

No caso do fazer-sentir, essas estratégias tendem a construir o que seria uma condição estética,<sup>3</sup> manifestada no encadeamento temático-figurativo do discurso, nos movimentos breantes, nos percursos isotópicos, na textualização dessas estruturas etc. A maneira como isso é explorado pode variar discursivamente nos textos, porque depende do modo como elas são gerenciadas enunciativamente.

A princípio, tende-se a associar tal efeito a textos de natureza visual, seja por meio das figuras do discurso ou de elementos plásticos. Entretanto, é possível reconhecê-lo em uma gama de possibilidades, inclusive nas canções. É o que percebemos – por exemplo – em “Tropicana”, música de autoria de Alceu Valença e Vicente Barreto, lançada em 1982, no álbum *Cavalo de Pau*.

### 3. O gosto e o sumo: análise de efeitos sinestésicos em “Tropicana”

Se se toma como ponto de partida desta análise a letra da canção e tenta-se reduzir suas estruturas discursivas a uma estrutura semionarrativa,

---

<sup>3</sup> Segundo Oliveira (2010b, p. 2), podemos definir estesia como “a condição de sentir as qualidades sensíveis emanadas do que existe e que exala a sua configuração para essa ser capturada, sentida e processada fazendo sentido para o outro”.

evidenciam-se os movimentos de um sujeito cujo percurso seria, pelo menos num primeiro plano, determinado pela busca. Isso porque o que o define é a falta, firmada pelo estado de disjunção com o objeto valor em pleito: a posse, aquela que incide sobre um objeto de natureza variável. Por isso, aquilo que mobiliza esse sujeito e confere sentido ao curso da própria narrativa é o desejo sobre a posse. Ela destaca o objeto em falta, aquilo que se busca. A cada estrofe, destaca-se um programa de aquisição cujo querer do sujeito delinea o caráter passional de sua relação com o objeto desejado. Vejamos:

### **Tropicana**

(Alceu Valença / Vicente Barreto)

Da manga rosa  
Quero gosto e o sumo  
Melão maduro, sapoti, juá  
Jaboticaba, teu olhar noturno  
Beijo travoso de umbu-cajá

Pele macia  
Ai! Carne de caju!  
Saliva doce, doce mel  
Mel de urucu

Linda morena  
Fruta de vez temporana  
Caldo de cana-caiana  
Vem me desfrutar! (2x)

Morena Tropicana  
Eu quero teu sabor  
Ai, ai, ai, ai (Ô, iô, iô, iô)  
Morena Tropicana  
Eu quero teu sabor  
Ai, ai, ai, ai (2x)

Morena Tropicana  
Eu quero teu sabor  
Ai, ai, ai, ai (Ô, iô, iô, iô)

Morena Tropicana!

Inicialmente, somos tentados a supor que a posse enquanto objeto valor em jogo, nesse caso, incide sobre uma figura feminina, figurativizada pela “morena tropicana”. No entanto, a análise do encadeamento figurativo nos permite ir além. Primeiro, porque a própria figura da “morena tropicana” na letra



é construída com base numa rede sinestésica que envolve pelo menos outras 16 figuras:

**Tabela 1** - Composição e grau de hierarquia das figuras no discurso.

Figura central	Figuras de apoio
morena tropicana	Gosto
	Sumo
	Manga rosa
	melão maduro
	Gosto
	Sumo
	Sapoti
	Juá
	Jabuticaba
	beijo travoso
	umbu-cajá
	pele macia
	carne de caju
	saliva doce
	mel de uruçú
	fruta de vez temporana
caldo de cana-caiana	
Sabor	

**Fonte:** elaboração própria.

É esse encadeamento em torno da figura central que arquiteta as bases para o fazer-sentir, responsável por projetar, na letra, a figurativização da “morena tropicana” num jogo entre o visual (*manga-rosa*), o tátil (*pele macia*) e o gustativo (*beijo travoso*; *saliva doce*; *sabor*; *gosto*) simultaneamente. Só assim, efetiva-se o efeito sinestésico “pelas afinidades entre as sensações”, conforme defende Gomes (2014, p. 212), na medida em que uma parece ser transposta na outra, numa relação de interdependência.

Ao que parece, reside nessa estratégia a chave para entender como o aspecto sinestésico da canção arquiteta seu caráter imagético. O modo como cada figura é convocada no texto, numa sucessão com poucas intercalações entre uma e outra, explora um efeito de visualidade construído na medida em que a canção é entoada de um /eu/ para um /tu/. Essa visualidade simultânea é a porta de entrada para se convocar as relações de cheiro, gosto e toque construídas como simulacro figurativo no enunciado. Assim, denuncia-se o esforço do sujeito da enunciação em fazer sentir o que se canta.

Deste modo, mais do que um jogo de palavras com o intuito de concretizar figuras do mundo, o que ocorre na extensão da letra e na melodia, que tende a participar desse processo, é a articulação de um efeito de sentido que aproxima elementos sensoriais do simulacro de relação entre as instâncias do /eu/ e do /tu/, debruadas enunciativamente na canção como projeções de enunciador e enunciatário.

**Tabela 2** - Estratégias implícitas ou explícitas na letra e efeitos gerados.

Estratégias	Efeito de sentido	Efeitos secundários
1. Aproximação da figura da mulher com as figuras das frutas;	Homologação da relação enunciador-enunciatário pela sensação;	Compartilhamento do universo de valores entre enunciador e enunciatário;
2. Alusão às formas múltiplas e não retilíneas (das frutas);		Aproximação dos planos enunciativos, de modo que enunciador e enunciatário partilhem uma experiência comum: a polissensorialidade, efetivando o fazer-sentir.
3. Alusão às cores vibrantes e quentes (das frutas);		
4. Indicação de aromas e gostos;		
5. Indicação de texturas macias.		

**Fonte:** elaboração própria.

A tabela acima mostra parte das estratégias usadas no texto e os efeitos de sentido que elas podem despertar. O simulacro polissensorial depende tanto da aproximação da figura feminina com as figuras que remetem às frutas, quanto do adensamento semântico proporcionado pela figurativização. Nesse processo, as cores, as formas, o sabor, o aroma e a textura são construídos numa rede (inter)relacional.

Assim, uma vez que se explora o doce da cana e do mel, por exemplo, é possível relacionar a sensação gustativa do que seria o sabor adocicado à emergência de aromas nessa mesma direção (doces), muito embora a letra não apresente figuras de natureza olfativa explicitamente. Na verdade, o cheiro é

simulado a partir de relações gustativas, numa mistura de sensações por afinidade, conforme Gomes (2014) defende.

Do mesmo modo, não se mencionam cores e formas, mas é possível apreendê-las. O adjetivo “maduro”, usado para caracterizar a figura /melão/, bem como a figura /jaboticaba/ indicam traços cromáticos específicos, apontando para pelo menos duas cores em perspectiva (amarela e roxa). No caso das formas, não há um padrão definido, mas privilegiam-se figuras curvilíneas ou multiformes. Isso acontece porque as frutas são apresentadas em consonância com a ideia de sinuosidade do corpo feminino, em mais um reforço da relação de proximidade figurativa entre elas.

De um modo ou de outro, trata-se de um trabalho de resgate que o enunciatário é convidado a fazer para efetivar sua experiência sensorial. Desta forma, se, por um lado, a figura da “morena tropicana” é o objeto de desejo do sujeito da canção, por outro, ela é igualmente apresentada ao enunciatário (ouvinte) na condição de um objeto a ser sentido, experienciado *in natura*, assim como as frutas e os demais alimentos figurativizados no texto.

Nesse ponto, a escolha lexical na letra da canção tem função enunciativa bem definida, ora criando possibilidades de debruçamentos enunciativos ora reforçando o efeito sensorial projetado nas figuras lexicalizadas. A letra da canção é construída em primeira pessoa, o que denuncia a emergência de um “eu”, de uma voz a ser ouvida. Tatit (2014, p. 35) afirma que a expressão direta do “eu” na letra de uma canção “aguça a reconstituição do momento enunciativo” e produz, no ouvinte, a “ilusão de que o intérprete (da canção) fala de si como uma personagem do mundo”, embora tenha fundo discursivo. Trata-se de um ser cuja existência é enunciativa e gerida na relação com o outro, o “tu” para quem entoia.

É isso que permite o efeito de compatibilização entre dois universos de valores distintos. Uma vez que se tenta aproximar uma instância enunciativa da outra, engendra-se também a aproximação de campos de presença diferentes, por assim dizer. A partir daí, não podemos descartar a possibilidade de enunciador e enunciatário serem instados – pelo efeito das sensações que partilham e constroem juntos no texto – a dividir inclusive o mesmo “corpo”, um corpo que sente letra e melodia enunciativamente.

Quase não há verbos na letra. Predominam elementos de natureza eminentemente figurativa, que se sobrepõem estilisticamente. Trata-se de um recurso importante se se considera que a intencionalidade desse tipo de enunciado age no sentido de materializar as figuras do texto como figuras do mundo, de tal forma que seja possível corporificá-las. Para além de potencializar o efeito de verdade das sensações, cria-se, assim, um intensificador da relação enunciador-enunciatário.

Embora poucos verbos componham esse enunciado (são três: querer, ir e desfrutar), cada um deles desempenha papel fundamental nesse processo, seja no sentido de despertar o desejo, de convocar a aproximação entre os planos

enunciativos daquele que canta e daquele que escuta, ou seja no sentido de convidá-los a gozar da experiência conjunta que deve ser sentir a canção.

No caso do verbo ir, isso fica evidente ao colocar em paralelo as expressões “Vou te desfrutar!” e “Vem me desfrutar!”, visto que elas funcionam como marcadores de uma debreadagem actancial enunciativa. Ao evidenciar os pronomes “te” e “me”, instaura-se a percepção de um /eu/ e de um /tu/ enquanto instâncias reiteradas na letra e no compasso melódico, como um movimento pendular entre ambos, numa tentativa de estabelecer a relação de um nós enquanto instância conjunta.

Nesse ponto, a entoação ganha relevo, destacando os procedimentos usados pelo enunciador-cantor na tentativa de instituir semelhanças com a voz falada. As expressões “Vou te desfrutar!” e “Vem me desfrutar!” se sobressaem novamente, pois, debreadas enunciativamente, criam o efeito de aproximação entre a instância do “eu” que canta e a instância do “tu” que escuta, aproximando os planos do enunciador e do enunciatário, visto que funcionam como projeções deles. Assim, reforça-se o vínculo entre um e outro e adensa-se figurativamente essa relação, conferindo-lhe maior concretude.

Segundo Tatit (2014, p. 34), isso acontece porque não basta, ao cancionista, a simples “coerência musical (harmônica ou motívica)”, é preciso a “conversão dos segmentos melódicos em inflexões figurativas que só se completam com a criação da letra e, conseqüentemente, das unidades entoativas”. Ou seja, letra e melodia se coadunam e o sentido da canção como um todo depende dessa relação.

Por isso, tanto a escolha do léxico textualizado na letra quanto o modo como ele é trabalhado no arranjo melódico podem apontar para redes temático-figurativas colocadas em evidência na canção. É o caso do verbo “desfrutar”. Se por um lado ele reitera o efeito aproximativo do qual falamos, por outro, revela vestígios do que seria um apelo sexual velado. Em ambos os casos, tonifica-se a necessidade e o desejo de tornar conjuntas duas instâncias que não têm uma à outra. Ou seja, superar a noção da falta que define o sujeito, fazendo-o tomar posse de/sobre (algo).

Num primeiro momento, portanto, indica-se o tema da sexualidade, erigido figurativamente pela natureza tropical de uma mulher cujo corpo é moldado em formas frutuosas e hiperbólicas. É possível dizer que essa sinuosidade corporal, construída pelas figuras na letra, também se manifesta no desenho melódico que constitui o plano de expressão da canção. A todo momento, trabalha-se com um fundo sonoro cujos movimentos exploram compassos rítmicos alternados, acompanhando os picos entoativos ascendentes sobretudo na entoação das palavras “manga”, “cajá”, “caju”, “uruçu”, “morena”, “tropicana”, “temporana”, “sabor” e “desfrutar”.

Como vimos, esse léxico é articulado para estabelecer alusões importantes a texturas, cores fortes, formas curvilíneas, aromas, gostos e uma aproximação

com a figura feminina. Entretanto, ele também é um elemento participante do processo que garante algum grau de compatibilização entre letra e melodia, jogando luz sobre os temas destacados no enunciado-canção.

A Tabela 2 nos mostra que, de início, a configuração temática em destaque é construída pelo imbricamento de dois percursos figurativos. De um lado, temos figuras que personificam o feminino. E, de outro, uma rede cujo foco são figuras relacionadas predominantemente às frutas. Intermediando cada percurso, têm-se expressões de apelo sinestésico (travoso, macio e doce).

Tabela 3 - Relação de encadeamento entre as figuras.

Trecho da letra	Encadeamentos figurativos
[...]	
Jaboticaba, teu olhar noturno	<input type="checkbox"/> Figuras secundárias que apontam para a figura feminina.
Beijo travoso de umbu-cajá	
Pele macia	<input type="checkbox"/> Figuras relacionadas a alimentos.
Ai! Carne de caju!	
Saliva doce, doce mel	
Mel de urucu	<input type="checkbox"/> Expressões/figuras de apelo sinestésico.
Linda morena	
Fruta de vez temporana	
[...]	

Fonte: elaboração própria.

Nesse processo, a figura feminina é construída com base na metáfora do exagero. Seus olhos não são só negros (“noturnos”), são negros como a jaboticaba; sua saliva é doce como mel e – especificamente – como o mel de urucu; o beijo é amargo (“travoso”) tanto quanto a umbu-cajá; e a pele morena é macia tal qual a carne de caju. Assim, o adjetivo ou a locução adjetiva – lexicalizados nas figuras que atravessam a letra – não só qualificam, mas também especificam e intensificam a existência da figura feminina pela conexão isotópica baseada na analogia. Há, então, uma hiperbolização do seu ser.

Até aqui, a análise tem se centrado no âmbito da superfície que as figuras ancoram. No entanto, quando nos debruçamos sobre a canção, vemos o esforço do enunciador em superar os limites do dito, manejando um modo de dizer que desdiz e sobrediz nas entrelinhas. Tal estratégia é interessante porque, ao colocar em embate o dito e o não dito, joga-se com implícitos. Segundo Greimas (1976b, p. 16-17), isso traz para discurso o problema da transmissibilidade do saber e

dos objetos do saber, tendo em vista que o discurso é, ao mesmo tempo, produção e produto destinado a ser comunicado. Para o semioticista, trata-se de uma questão de estabelecimento do limite entre o que pode ser mantido implícito e o que deve ser explicitados:

Uma estratégia da comunicação, à qual se liga o problema da transmissibilidade, aparece assim como complementar da estratégia da organização do discurso. De maneira geral, ela apresenta-se sob a forma de uma escolha prévia, a ser feita pelo sujeito-destinador, do nível de inteligibilidade do discurso, sendo este nível definido como implicitação do conhecido e explicitação do conhecível. Como, em princípio, o conhecido pertence ao destinatário e sua implicitação depende de uma decisão unilateral do destinador, esta repousa então numa avaliação do grau dos conhecimentos do receptor e apresenta-se como uma abertura, como uma proposta de contrato a ser estabelecido entre os dois participantes do discurso, contrato esse baseado no saber implícito compartilhado (Greimas, 1979, p. 17).

No caso da letra de “Tropicana”, percebe-se que há, de fato, um sujeito em busca. É o que move a narrativa e estrutura a axiologia do discurso. Todavia, ao contrário do que seria possível imaginar de imediato, o olhar mais apurado mostra que o valor em questão não é o corpo figurativizado nas características das frutas nem necessariamente uma figura feminina. O que fundamentalmente está em jogo é o outro. E mais: o ser do outro.

Põe-se em perspectiva um sujeito que busca, na superfície do outro, aquilo que o define como ser. Isso constrói um embate entre o uniforme e o disforme, o efêmero e o duradouro, o contínuo e o descontínuo. A todo momento, o texto traz à tona elementos passageiros. As frutas são sazonais, a cana é sazonal, o mel é sazonal, a própria morena é “de vez temporana”, se entendermos a expressão “de vez” como o estado intermediário entre o verde e o maduro e “temporana” como indício de algo fora da sazonalidade, fora da época apropriada. De um modo ou de outro, aponta-se para diferentes estágios na maturidade da fruta, indicando se ela está pronta ou não para o consumo.

Então, diante disso, o tema da sexualidade se apequena, porque o que se diz no plano do enunciado é, de alguma maneira, negado no plano da enunciação. Desse modo, o desejo não incide sobre as frutas, a cana ou o mel. O almejado mesmo é o sabor, o gosto e o sumo. Todas as figuras postas em circulação entre os enunciados que denunciam o querer no texto funcionam, portanto, mais como intensificadores do desejo (ver Tabela 2). O próprio uso do verbo querer em “quero o gosto e o sumo” e “quero teu sabor” reforçam o entendimento do querer-ser modalizado pelo sujeito da canção. Ele é o real foco do discurso, o centro de perspectiva para onde as redes figurativas apontam.

Nesses termos, o núcleo do querer não é a efemeridade do corpo do outro, mas sua essência. Ou seja, o invariável, aquilo que não pode ser mensurado, dado forma, tocado numa condição de existência física. Isso significa que o desejo que move os simulacros de sujeito nesse tipo de texto (de canção) não reside no caráter concreto que a polissensorialidade sinestésica simula, mas na possibilidade de relação enunciativa com o outro que ela gera ao mobilizar efeitos de sensação.

**Tabela 4** - Manifestação do desejo e encadeamentos figurativos secundários.

Trecho da letra	Expressão do desejo
Da <b>manga rosa</b> Quero gosto e o sumo	<input type="checkbox"/> Manifestação do desejo.
<b>Melão maduro, sapoti, juá</b> <b>Jaboticaba</b> , teu <b>olhar noturno</b> <b>Beijo travoso de umbu-cajá</b>	
<b>Morena Tropicana</b> Eu quero teu sabor Ai, ai, ai, ai (Ô, iô, iô, iô)	<input type="checkbox"/> Encadeamentos figurativos secundários.
<b>Morena Tropicana</b> Eu quero teu sabor Ai, ai, ai, ai (2x)	

**Fonte:** elaboração própria.

Neste ponto, o “desfrutar” assume novo papel e duplo sentido. Se, de início, ele conota uma sexualidade velada, agora pode ser entendido no horizonte de um processo que nega. O prefixo “des” agencia um efeito de ação contrária, no qual a “morena tropicana” deixa de ser entendida apenas no limiar da figura feminina e passa a assumir a condição de um outro. É quando se muda o foco da superfície – definida pelas marcas de presença das frutas, da cana e do mel, do sólido e do líquido – para o centro do outro, de formas indefinidas, do sabor, do gosto e do sumo.

Para além dessa mudança de foco, no entanto, o que vemos é a ressemantização dos encadeamentos figurativos. Em grande medida, é esse mecanismo que garante a passagem, no texto, de uma ode à mulher e ao desejo para a exaltação do ser, desprovido de qualquer traço que denuncie sua aparência

puramente superficializada no/pelo corpo. Desta forma, arquiteta-se uma canção alicerçada entre a tematização, – conservando características de canções tematizadas, como o andamento mais acelerado e rápido ou a ênfase no refrão –, e a passionalização, explorando a disjunção entre sujeito e objeto e a modalidade do ser, segundo defende Oliveira (2015).

Ao que parece, o arranjo melódico acompanha esse processo. A observação da melodia, nos autoriza a dizer que há regularidades em seu modo de construção, com compassos marcados numa espécie de movimento pendular entre os sons de fundo. Do começo ao fim, os momentos de maior tensão – que, de alguma maneira, representam rupturas nessa continuidade – coincidem exatamente com o refrão da canção, lugar da intensidade, onde o querer/desejo se impõe e onde a essência, figurativizada pelo sabor e o sumo, ganha destaque como verdadeiro valor posto à prova.

Dois procedimentos se sobressaem neste aspecto. O primeiro deles é o alongamento vocal. Surgindo no começo e no final da maior parte das frases entoadas, ele é usado como recurso de passagem entre uma e outra, definindo o ritmo da entoação. É ele o responsável por indicar sua ascendência e marcar parte das oscilações tensivas que regulam os processos de tematização, passionalização e figurativização na canção.

**Tabela 5** – Alongamento vocal na entoação da letra – por palavra.

Palavras
sabor
manga
juá
beijo
cajá
caju
uruçu
desfrutar
sapoti

**Fonte:** elaboração própria.

O segundo é a colocação em perspectiva das interjeições “Ai Ai Ai Ai” e “Oi Oi Oi Oi”, que – repetidas no refrão em duas vozes diferentes – tendem a



intensificar e reiterar o desejo manifestado pelos encadeamentos temático-figurativos no texto, além de traçar as fronteiras do clímax entre letra e melodia.

A reiteração do desejo parece ancorada num processo de passionalização do apelo entoativo das interjeições, sinalizando o caráter passional da relação entre o /eu/ e o /tu/ na canção. O clímax ocorre justamente nesse momento, quando intensidade e tensão atingem suas máximas, consolidando o efeito de correspondência entre letra e melodia, na medida em que ocorre tanto o pico da entoação, com aceleração rítmico-melódica, quanto o fortalecimento do efeito de aproximação entre as instâncias do enunciador e do enunciatário após a entoação de “eu quero teu sabor”.

Possivelmente, é por esse motivo que se recorre a duas vozes distintas para entoar cada interjeição – uma sobreposta a outra – como se o sujeito da enunciação tentasse, com isso, simular o momento e o próprio ato de conjunção entre essas instâncias, de fato, em um só corpo, mergulhado nas sensações que ele convoca para o texto.

Embora ainda haja muito a decifrar nesses processos, isso nos ajuda a compreender em que medida letra e melodia caminham juntas e como a passionalização melódica se impõe na relação entre a dimensão figurativa da letra e sua projeção tensiva na melodia.

## Considerações finais

Há algumas considerações importantes a serem feitas. A primeira delas indica a necessidade de reconhecermos os movimentos de uma instância enunciativa que maneja o discurso – e, conseqüentemente, as estruturas semionarrativas que o sustentam em função de efeitos distintos. Fora desta instância, o fazer sentido perde o rumo, porque a significação não é obra do acaso. Ela implica um modo de construção, de se (re)fazer.

A segunda consideração é que, sob esse ponto de vista, temos acesso a um conjunto de estratégias enunciativas marcadas tanto no dito quanto no modo de dizer. Assim, falar de um efeito sinestésico e do fazer-sentir que ele gerencia não poderia negligenciar essa questão. Se o fazer-sentir implica um traço persuasivo, ele é subsumido nesse processo. Por isso, desvelar como os textos dizem o que dizem nos permite entender de que modo as estruturas significantes são mobilizadas para agenciar efeitos específicos tanto em termos de sua produção quanto de sua apreensão.

De uma maneira ou de outra, isso nos leva ao terceiro ponto. Como enunciador e enunciatário são projeções do sujeito da enunciação – e, portanto, entidades de natureza discursiva –, a leitura da interação simulada entre eles só pode partir da maneira como os efeitos de sentido são

apresentados/organizados/construídos. Então, a interação é também simulacro, na medida em que é forjada no e pelo discurso.

Em nossa análise, vimos que, no cerne dos procedimentos acionados no/pelo texto para assegurar o efeito polissensorial na canção, estão as operações que definem a economia geral da relação enunciador-enunciatário. A conformidade entre melodia e letra, o princípio da figuratividade e, portanto, as relações temático-figurativas que definem o simulacro de sensações, são convocadas em função do fazer-sentir que a leitura do texto propõe.

Pelo que vimos, a relação enunciador-enunciatário é sustentada em debreagens enunciativas que simulam a aproximação dessas duas instâncias. O simulacro de aproximação entre elas assegura o efeito de compartilhamento da experiência sensível que o enunciador sugestiona ao enunciatário, de modo que a canção seja apresentada como um texto a ser sentido pela mistura de sensações.

Soma-se a isso a relação temático-figurativa que define o percurso da isotopia do sabor numa rede relacional, envolvendo aromas, texturas, cores e formas explicitamente ou alusivamente. Concomitantemente, a relação entre letra e melodia se sobressai, interligando cada estratégia convocada num arranjo que confere traços mais passionais à canção, intensificando o desejo sobre o outro. ●


---

## Referências

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3. ed. São Paulo: Humanitas / FLLCH / USP, 2001.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 1989.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1988.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes *et al.* Bauru: Edusc, 2003.
- DUARTE, Elizabeth Bastos. A televisão se dá ao tom. *In*: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da (org.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2013, p. 51-93. (Série Trilhas Linguísticas, n. 25).
- GOMES, Regina Souza. O sincretismo de linguagens em poesias eletrônicas. *In*: CORTINA, Arnaldo; SILVA, Fernando Moreno da (org.). *Semiótica e comunicação: estudos sobre textos sincréticos*. Araraquara: Cultura Acadêmica, 2014, p. 201-231. (Série Trilhas Linguísticas, n. 25).
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural*. Trad. Haqira Osakabe; Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1966.

- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica e ciências sociais*. Trad. Álvaro Lorencini; Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1976.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério de. 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), 2015. DOI: 10.5216/lep.v16i2.28496. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/view/33541>. Acesso em: 28 mai. 2021.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. Discurso midiático como experiência do sentido. Por uma tipologia das interações discursivas. In: *XIX Encontro da COMPOS*, 2010, Rio de Janeiro, 2010a. Disponível em: [http://compos.com.puc-rio.br/media/gt7\\_ana\\_claudia\\_de\\_oliveira.pdf](http://compos.com.puc-rio.br/media/gt7_ana_claudia_de_oliveira.pdf). Acesso em: 2 out. 2021.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. Estesia e experiência do sentido. *Cadernos de Semiótica Aplicada*. v. 8, n. 2, dez. de 2010b. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376>. Acesso em: 23 mai. 2021.
- NOGUEIRA, Fernanda Ferreira Marcondes. Isotopia temática e figuratividade em "Eis os amantes" e "Intradução" de Augusto de Campos. *Estudos semióticos*, n. 3, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/49189>. Acesso em: 2 out. 2021.
- SARAIVA, José Américo Bezerra. *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade*: um estudo semiótico das canções do pessoal do Ceará. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10239/3/2013\\_liv\\_jabsaraiva.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/10239/3/2013_liv_jabsaraiva.pdf). Acesso em: 2 out. 2021.
- SHIMODA, Lucas Takeo. Timbre em semiótica da canção: retrospectivas e perspectivas. Natal: *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, v. 4, 2013. Disponível em: [http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/\\_uploaded/artigo/N4/RBEC\\_N4\\_A10.pdf](http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N4/RBEC_N4_A10.pdf). Acesso em: 29 mai. 2021.
- TATIT, Luiz. *Musitando a semiótica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1997.
- TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 29, 2014, p. 33-38. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/836PyLCxFNR3dPTh9X9zh8n/?lang=pt>. Acesso em: 26 mai. 2021.
- TEIXEIRA, Lucia. Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (org.). *Linguagens na comunicação*: desenvolvimentos da semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009, p. 41-77.
- TORRES, Lyssandra Maria Costa. *A persuasão entre o fazer fazer e o fazer sentir*: os regimes de sentido em peças de catálogos de produtos Avon e Natura. 2016. 140 f. Tese (Doutorado em Linguística) — Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016. Disponível em: [http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/22153/1/2016\\_tese\\_lmctorres.pdf](http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/22153/1/2016_tese_lmctorres.pdf). Acesso em 2 out. 2021.

---

 **Synesthetic polysensoriality as guarantor of the enunciative relationship: semiotic analysis of making-feel in “Tropicana”**

 BARRETO, Paulo Jefferson Pereira

**Abstract:** If we assume that synesthesias does not necessarily imply a priori data to texts, we understand that the perception they simulate is a perception whose starting point is, in fact, strategically textualized discursive operations. The point is to define which mechanisms or procedures in the text guarantee this compatibility when, in the song, lyrics and melody project different sensations. This article aims to contribute to the discussion of the impact of synesthetic effects on the emergence of meaning, focusing on the study of a song. The analysis, based on the perspective of French semiotics, allows us to assume that understanding the ways in which lyrics and melody intersect each other reveal the intrinsic process through which the enunciator-enunciatee relationship is at the heart of the relationship between the thematic and figurative dimension of the lyrics and its tensive projection on the melody. We conclude that these relationships is called in function of the make-feel that the reading of the text proposes, so that the song is presented as an experience to be felt by the different sensations.

**Keywords:** synesthesias; semiotics; discourse; song; enunciative effects.

---

#### Como citar este artigo

BARRETO, Paulo Jefferson Pereira. A polissensorialidade sinestésica como fiador da relação enunciativa: análise semiótica do fazer-sentir em “Tropicana”. *Estudos Semióticos* [online], volume 17, número 3. Dossiê temático: “Semiótica, Música e Canção”. São Paulo, dezembro de 2021, p. 131-149. Disponível em: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Acesso em: dia/mês/ano.

---

#### How to cite this paper

BARRETO, Paulo Jefferson Pereira. A polissensorialidade sinestésica como fiador da relação enunciativa: análise semiótica do fazer-sentir em “Tropicana”. *Estudos Semióticos* [online], vol. 17.3. Thematic issue: “Semiotics, Music, and Song”. São Paulo, december 2021. p. 131-149. Retrieved from: [www.revistas.usp.br/esse](http://www.revistas.usp.br/esse). Accessed: month/day/year.

---

Data de recebimento do artigo: 31/05/2021.

Data de aprovação do artigo: 15/07/2021.

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

