

DOI: 10.5748/9788599693131-14CONTECSI/RF-5006  
A SEMANTIC REFLECTION OF LENINE'S SONG "PACIÊNCIA"

Ivaldo Moreira (Universidade Anhembi-Morumbi, São Paulo, Brasil) –  
ivaldomusico@gmail.com

Colaborador:

Luis Fernando Ferreira de Araujo (Centro Universitário Senac Santo Amaro, São Paulo, Brasil) – lusfernandoaraujo40@gmail.com

This article deals with the imagetic representation intrinsic to a certain song, originating from its textual figure, almost always poetic. The goal is to draw attention to the symbolic construction of the receiver's imagination. The methodological approach is based on the reading of Lúcia Santaella's works, *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*, and the literary works of Luiz Tatit: *Musicando a semiótica: ensaios* and *Análise semiótica através das letras*. The article submits the song to a native perspective of its lyrics, and the sensory ability of reaching them. As a basis for this study, were made two semantic readings of Lenine's song "Paciência". The first made by Luiz Tatit and a second, elaborated by us, as an observation procedure.

Keywords: song; semantic; representation; receiver; semiotics.

#### UMA REFLEXÃO SEMÂNTICA SOBRE A CANÇÃO "PACIÊNCIA" DE LENINE

Este artigo trata da representação imagética intrínseca a uma determinada canção, oriunda de sua figura textual, quase sempre poética. O objetivo é chamar a atenção para a construção simbólica que se dá na imaginação do receptor. A abordagem metodológica parte da leitura da obra de Lúcia Santaella: *Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia* e das obras de Luiz Tatit: *Musicando a semiótica: ensaios* e *Análise semiótica através das letras*. O artigo submete a canção a uma perspectiva originária de sua letra, e da capacidade sensorial de alcançá-la. Como base neste estudo foram feitas duas leituras semânticas da música "Paciência" de Lenine. A primeira feita por Luiz Tatit e uma segunda, elaborada por nós, como procedimento de observação.

Palavras-chave: canção; semântica; representação; receptor; semiótica

#### Introdução

Este artigo trata da observação imagética em uma determinada canção, oriunda de uma representação simbólica, dos acenos emergentes do texto lírico contido em sua letra musical, ou seja, do ponto de vista interpretativo e empírico alojados na sua estrutura literária, onde se busca alcançá-las por meio da capacidade sensorial, interpretando-as, dando forma e traduzindo-as.

Este estudo é baseado na nossa compreensão de conceitos extraídos da semiótica, abarcados na interpretação dada pelos autores Lúcia Santaella (2005) e Luiz Tatit (1998, 2001) e de abordagens conceituais de outras fontes que referenciam seus trabalhos numa tentativa de explicar ou dese fazer entender a partir do enfoque apresentado e discutir esses conceitos à luz dos autores que os influenciaram no campo da Semiótica e, ou Semiologia.

Inicialmente ponderamos sobre a dimensão da palavra que abriga em suas formas variáveis, possibilidades estéticas e construções gramaticais abundantes, observadas desde a arte erudita ocidental, dos cantos medievais, aos hinos religiosos, dos poemas declamados, dos recitativos aos sermões entoados, o texto e a palavra cantada emolduram, recobrem e abrigam a música vocal.

Compreendida como “poesia oral”, a palavra tem colocado em questão a sua relevância na canção; e a reflexão deste estudo tem despertado bastante interesse – embora múltipla para compreendê-lo. Ao longo do tempo teve por alguns estudiosos, suas dimensões fragmentadas, por considerarem, distinta a função e origem de cada uma; ora palavra falada, ora palavra cantada, embora, palavra falada e palavra cantada tenham como fim o mesmo desejo...o de expressão por meio da fala.

A questão é, no entanto, complexa. É fácil partir do princípio de que existe apenas uma forma correta segundo a qual o texto, a música e a performance se inter-relacionam, e, conseqüentemente, apenas um método auto-evidente (sic) para conceituar essa forma. Mas, de fato, há muita diversidade – e múltiplas controvérsias também (Finnegan, 2008: 16).

A “canção”, que por nós é reconhecida como “poesia cantada”, comporta três dimensões sendo elas: texto, música e performance. O texto lírico contém, sentimento, prazer, medo, tensão, dramas acolhidos em uma realidade interior onde o poeta se expressa a partir de sua relação empírica com o mundo. “A escritura questiona o mundo, nunca oferece respostas; libera a significação, mas não fixa sentidos. Nela o sujeito que fala não é, preexistente, mas produz-se no próprio texto, em instâncias sempre provisórias” (Perrone-Moisés, 1985: 55) e ainda numa perspectiva semântica, segundo Diana Luz (1998) a Semiótica distingue texto e discurso: o discurso é uma construção do plano do conteúdo; no texto casam-se expressão e conteúdo. Dessa forma, a aspectualização<sup>1</sup> linguístico-textual supõe a aspectualização dos diferentes níveis de construção da significação. Na canção de Lenine, que tomamos, como exemplo, para contextualização no nosso objeto de estudo, observamos que há texto e discurso, detectamos a presença destes dois elementos.

A música é a segunda dimensão intrínseca à palavra cantada e conforme Santaella (2005: 97) apresenta inúmeros estudos e, portanto, a colocam em discussão. Um dos mais emblemáticos é se a música pode ser considerada como umalinguagem sobre o aspecto

---

<sup>1</sup>Aspectualização, aquilo que simula a produção e a interpretação do significado, do seu conteúdo.

docaráter sistêmico da língua, tais como: diacronia (através do tempo) e sintonia (ao mesmo tempo), língua e fala (caracterizada pela norma), significante (sendo o elemento perceptível na forma gráfica ou sonora) e significado (conceito, conteúdo). O signo é resultante da união, paradigma (um pressuposto filosófico, um conjunto de elementos similares que se associam na memória e que assim formam conjuntos) e do sintagma (o encadeamento desses elementos). A expressão (que são as relações paradigmáticas que operam com base na similaridade de sons) e conteúdo (as relações paradigmáticas que se baseiam na similaridade de sentido na associação entre o termo presente na frase, e a simbologia que ele desperta em nossa mente). O fonema (que está relacionado ao som de um vocábulo) e monema (sendo aquilo que altera o significado de um vocábulo) etc., estas são definições, dicotomias baseadas nos conceitos de Saussure (1857-1913). Segundo Tatit (1997: 22) considera que as relações entre pensamento semiótico e pensamento musical podem ser extremamente proveitosas para ambos os campos e que todos os modelos de análise musical baseiam-se nas formas de identidade e desigualdade da progressão musical, ou seja, na qualidade de idêntico e dessemelhança pertinente ao desencadeamento musical, nas formas de contração e expansão do material melódico, nas regularidades intervalares (do que é separado por intervalos), harmônicas (que é relativo ao campo harmônico) ou contrapontísticas (técnica usada na composição onde duas ou mais vozes melódicas são compostas levando-se em conta, simultaneamente o perfil melódico de cada uma delas e a qualidade intervalar e harmônica gerada pela sobreposição das duas ou mais melodias) etc., e, no entanto jamais se propuseram a investigar o lugar teórico desses conceitos que, em última análise, visam descrever o sentido.

É a terceira dimensão a performance que para Santaella (2005), é uma forma de arte que combina elementos tanto da música, quanto do teatro e das artes visuais. Considera a performance como a mais híbrida das dimensões da canção, pois, contempla a combinação de elementos, das matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal, que serão ventiladas mais adiante, embora, se saiba, estas três dimensões, frequentemente são consideradas por alguns autores em separado, tentando lhes atribuir prioridades a uma ou a outra, apesar de estarem interligadas, como poderemos perceber.

### **A matriz sonora e suas modalidades segundo Lúcia Santaella.**

No primeiro capítulo de sua obra, “Matrizes da linguagem e Pensamento” Santaella (2005) em fontes e propósitos das matrizes e classificações, a autora atenta ao fato de que, para Peirce, todo pensamento, linguagem ou raciocínio se dá em signos e se desenvolve por meio de símbolos, tornando-se fundamental estudar todos os possíveis tipos de signo, suas interações e a forma com que sofrem, variações. Não há pensamento sem signos e que nenhum tipo de signo é autossuficiente ou completo. Segundo Takeda (2013), a autora discute a música como linguagem e estuda o som como pertencente ao domínio do quali-signo icônico, remático em Peirce, ou seja (referindo-se ao signo ligado ao seu objeto) por sua relação icônica, pela proeminência do caráter qualitativo do som e a mera suposição em relação ao seu intérprete.

Para Santaella (2005), o fundamento fenomenológico e semiótico em Peirce, estabelece três categorias e estas geram a hipótese de que há uma correspondência básica entre elas, a percepção humana e linguagens humanas. A autora relaciona a sonora pertencendo à matriz da primeiridade, onde a qualidade da consciência imediata é uma impressão. Considera o

sentimento como qualidade, “o conjunto, invisível, não analisável, frágil, aquilo que dá sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata, aquilo que se oculta ao nosso pensamento” (Santaella, 2005: 15). Com isso na primeiridade acontece a busca da qualidade, essa qualidade é um poder ser, é uma qualidade de sensação imaginada pelo receptor. Para Santaella, a sonoridade, independente da relação anexadora de sentidos. ” A sonoridade não pressupõe a forma, eixo da matriz visual, nem pressupõe o discurso, eixo da matriz verbal” (Santaella, 2005: 80). Na secundidade, aparece a “arena da existência cotidiana”, onde a relação se configura, ou seja, cabe uma representação onde “o sujeito lê com compreensão e profundidade de seu conteúdo”. É a capacidade de síntese do objeto pela representação da primeiridade que o interpretante faz do signo. E a terceiridade, esta corresponde segundo a autora à “camada de “inteligibilidade”, onde o pensamento se dá em signos, através do qual representamos e interpretamos o mundo. Podemos exemplificar que essas três categorias produz uma existência física do objeto mas qualifica e representa de acordo com a transformação do discurso em imagem dentro da articulação da cadeia significativa que o discurso permeia, por meio dos signos.

Peirce concluiu que há três elementos formais que ele trata de universais: qualidade, relação e representação. Para Santaella, o ponto de partida para as matrizes é esta tríade, que é a semente do corpo fundamental do sistema lógico de Peirce e a fenomenologia, entendida como uma quase ciência que busca prover o fundamento observacional para o restante das disciplinas filosóficas.

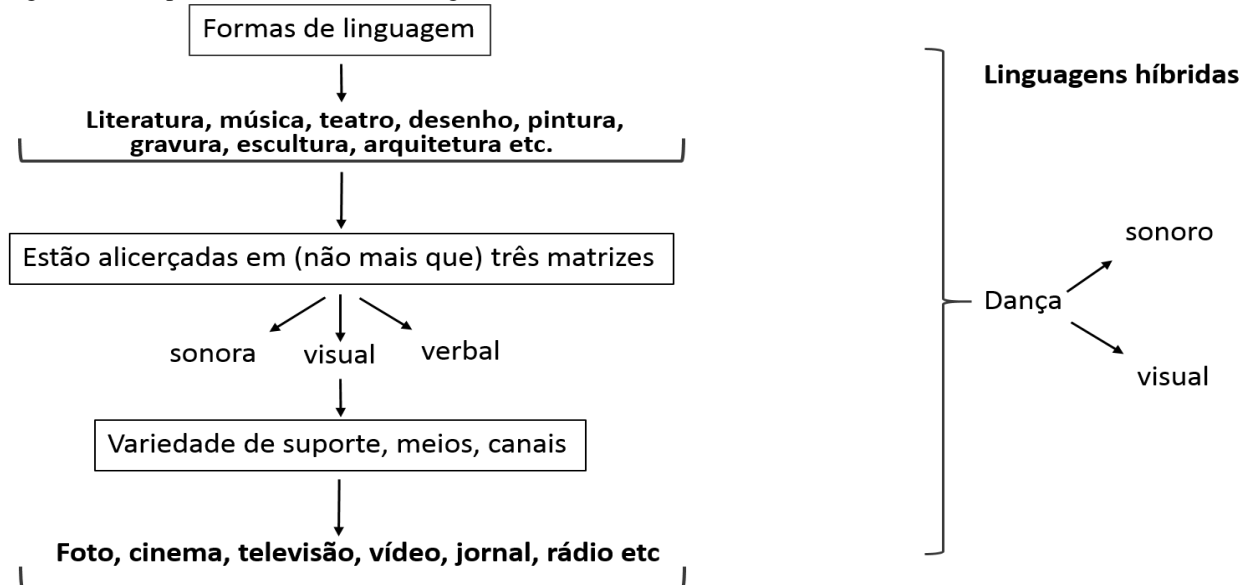
A autora estabelece nove sintaxes sonoras, sendo elas: no primeiro grupo as sintaxes do acaso (1- O puro jogo do acaso; 2- O acaso como busca e 3- As modelizações do acaso); no segundo grupo as sintaxes dos corpos sonoros (1- A heurística das qualidades sonoras; 2- A dinâmica das gestualidades sonoras; 3- O som sob a tutela das abstrações) e no terceiro grupo as sintaxes das convenções musicais (1- o ritmo e a primeiridade; 2- A melodia e a secundidade; 3- A harmonia e a terceiridade), para a compreensão do funcionamento da sonoridade como matriz da linguagem, e desta forma justifica: “É certo que a sintaxe sonora é necessariamente uma sintaxe do tempo e no tempo, o que quer dizer que sintaxe e tempo, em música, são inseparáveis, pois, conforme muitos já afirmaram (por exemplo, Stravinski, Messian etc.) o tempo é tudo na música”, mas, chama a atenção ao fato de que “Apesar de haver, sem dúvida, essa ligação umbilical entre tempo e sintaxe, tomar o tempo como eixo das modalidades da sonoridade teria exigido o exame de fundamentos e implicações que lhe são próprios” (Santaella, 2005: 118).

A sintaxe do acaso é entendida como um jogo que corresponde justamente à visão da sintaxe sonora como pura possibilidade, eventualidade em aberto, leve, solta, não constrangida por nenhuma determinação, nenhum controle. O mais bonito nisso tudo é que a sonoridade é capaz desse tipo de sintaxe, daí ela ser, para nós a fonte o embrião mais legítimo de todas as sintaxes possíveis.

Em as sintaxes dos corpos sonoros a partir da heurística (método de investigação baseado na aproximação progressiva de um dado problema) considerada pura apreensão do som, em si, como possibilidade qualitativa positiva sem nenhum desvio para a indicação de sua origem, ou de fontes daquilo que o causou. Ela cita François Bayle como o teórico exemplar dessa modalidade, pois, para Bayle (1993: 141-144), há uma dificuldade anômica que se manifesta na impossibilidade quase constitutiva de encontrar um nome conveniente para a coisa musical, evocada tanto como concreta, ou como eletrônica, experimental ou informática.

As sintaxes das convenções musicais sustentam a tríade (melodia, ritmo e harmonia) das combinações que emolduram a canção, ou seja, elementos formais da música a partir da sua perspectiva estrutural e estética.

Figura 1 – A hipótese das três matrizes segundo Santaella (2005)



Fonte: (elaborado pelo autor)

## Musicando a Semiótica nos ensaios de Luiz Tatit

Em entrevista a Márcio Ferrari, Luiz Tatit, diz: “Faço canções embebido de linguagem coloquial e escrevo textos calibrados na árida tradição do discurso semiótico francês” (Revista Pesquisa-Fapesp, 2016: 29). Portanto, para Tatit, a compreensão lírica parece estar atrelada ao simples fato de se fazer compreender a partir do que foi expresso, de forma coloquial dando significado e significante as coisas.

Embora se deve a gênese do Estruturalismo a Ferdinand de Saussure, fundador do pensamento estrutural e cujas ideias influenciaram intelectuais nas primeiras décadas da segunda metade do século XX, quem foi modificar no final dos anos 1980, foi um outro autor, o francês Claude Zilberberg com a semiótica tensiva<sup>2</sup> que discordada interpretação,

<sup>2</sup> Semiótica tensiva: é uma vertente da Semiótica Greimasiana, Semiótica Francesa ou Semiótica da Escola de Paris, que teve como fundador Algirdas Julien Greimas. O livro *Semiótica da Canção*, de Luiz Tatit, publicado em 1994 é considerado o marco inicial dos estudos tensivos no Brasil. A história da Semiótica Greimasiana pode ser dividida em 5 fases, a ver: Semântica Estrutural, Estudos das Modalidades (nestas duas primeiras fases as atenções estavam voltadas ao *fazer*); Investigações sobre as modalizações do *ser*; Estudo da Semiótica das Paixões, Proliferação de diversas vertentes teóricas, dentre elas a chamada “Semiótica Tensiva”. Enquanto a última estava calcada em análises do discreto e binário, com atenção voltada para a narrativa (*o fazer*) a abordagem tensiva passa a considerar em primeiro plano o contínuo, o dinâmico, o gradual e centra seus estudos na primazia do ser, possibilitando o estudo de fenômenos discursivos que não podiam ser analisados anteriormente. Há um enfoque no nível profundo e ocorre uma temporalização do modelo que, antes, considerava apenas o tempo no nível discursivo. Ademais, cabe destacar que o modelo greimasiano diz respeito ao plano

então predominante de Saussure que tratava de estruturas estáticas<sup>3</sup>. Zilberberg incluiu aspectos dinâmicos e temporais da fala no cerne do modelo semiótico, como as inflexões de andamento (pressuposto pelas oscilações de tempo e de espaço) e tonicidade (propriedade da sílaba tônica está relacionada e é dependente da temporalidade regida pela extensidade<sup>4</sup>, causadora do efeito de ritmo). Acrescenta que essas noções permitiram pensar em categorias gerais que pudessem sustentar ao mesmo tempo os processos linguísticos e melódicos (Ferrari, 2016: 29).

Depois de uma geração de pensadores humanitários, éticos e políticos como fora a dos existencialistas (Sartre, Camus e Malraux) surgia uma nova “geração” (não uniforme quanto à faixa etária) caracterizada por um saber **especializado, técnico**; uma geração de mestres que não pretendiam *ensinar* a “pensar” ou a “engajar”, mas a **decifrar signos**, estudar o funcionamento de sistemas, desmontar discursos, destacando arranjos formais e estruturas subjacentes. Era o **estruturalismo** (Perrone-Moisés, 1985: 41, grifos nossos).

Na vertente europeia, o signo apresenta caráter duplo e é composto de dois planos complementares, forma e/ou significante, e conteúdo e/ou significado, assim a Semiologia relaciona uma certa sintaxe, esta relativa à "forma" a uma semântica, relativa ao "conteúdo".

Santaella (2005), faz correspondência com o fundamento fenomenológico de Peirce para a matriz sonora na percepção e linguagem humana da primeiridade, ao proclamar que o som é airoso, ligeiro, fugaz, é omnidirecional, sem bordas transparentes e capaz de atingir grandes latitudes e que nós não tropeçamos no som, ao contrário, ele nos atravessa. Essa condição faz do som e da música presença pura, movente e fugidia. Paralelamente observa que outras linguagens também podem alcançar um nível similar de desprendimento, a poesia, por exemplo especialmente a simbolista

Cabe aqui então questionar se o texto literário contido nas letras musicais, torna-se uma questão incondicional para se alcançar uma representação simbólica da imagem?

Podemos pensar ainda, que ao apresentar-se em sua forma pura, o som é representado inicialmente na sua sintaxe em seu significante, ou seja, na primeiridade, para posteriormente ganhar significado, intensão que será expressa em sua letra musical, atribuindo-lhe uma semântica, portanto, simbologias, qualidades específicas, conteúdo etc.

Tatit distingue o objeto-canção da música, por considerar como acontecimentos diferentes. Em suas pesquisas, constatou que muitos compositores compõem sem saber música, entende dessa maneira que o processo se dá a partir de uma outra coisa. Esse desprendimento, gera em nós a sensação de que não há obrigatoriedade nem um caminho a seguir, não há, portanto, hierarquia nesse sentido, pois, o processo não obriga que a composição se dê a partir da forma, ou seja, do seu significante, pois o conteúdo literário, expresso na poesia, poderá indicar uma outra situação para o caminho melódico a ser seguido eximindo assim a “primeiridade” da matriz sonora, reger a trajetória da canção, em nossa interpretação.

---

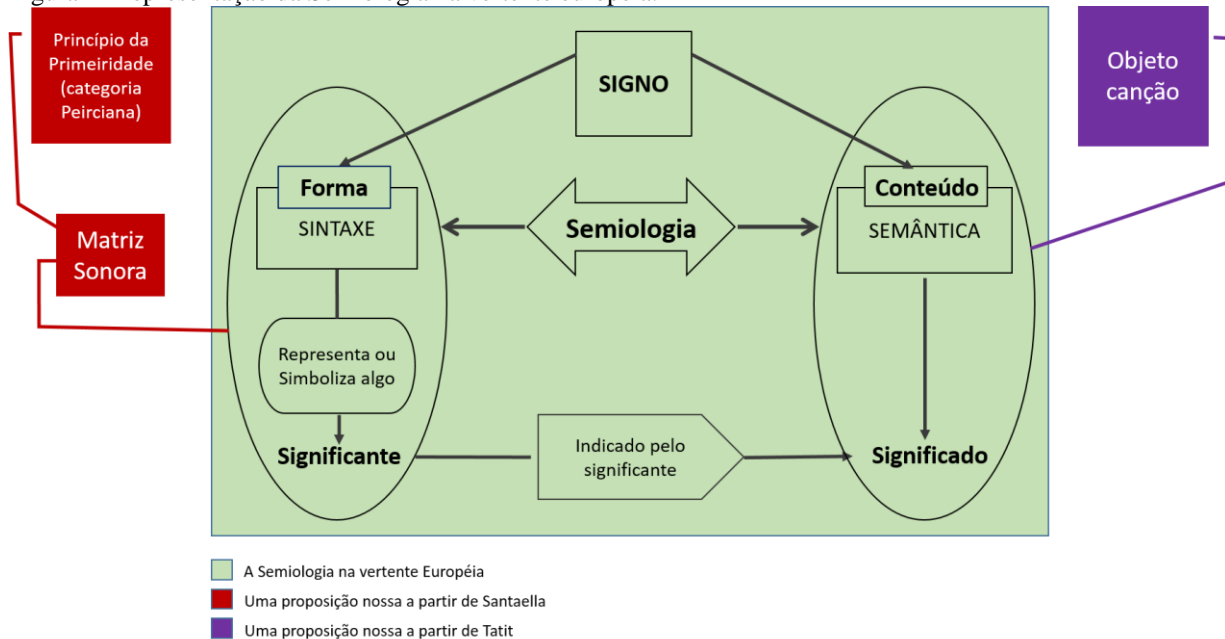
do conteúdo, ao passo que a orientação tensiva incorpora estudos do plano da expressão (Almeida, 2009: 13).

<sup>3</sup> Ocupa-se do estudo do objeto em si e das relações de presente e passado existentes no sistema da língua, inertes ao tempo.

<sup>4</sup> Intensidade está relacionado à altura, enquanto a extensidade se relaciona ao alargamento do campo, graficamente representados seriam tratados em eixos diferentes, porém, podem ainda ser considerados contínuos ou complementares dentro dos processos linguísticos e melódicos.

Para efeito de análise, propusemos uma representação gráfica bastante simplificada dessas premissas abordadas pelos autores Lúcia Santaella e Paulo Tatit, em conformidade com a vertente Europeia da Semiologia. O quadro resulta numa interpretação breve, baseada numa leitura própria dos conceitos aqui trabalhados, e constrói por assim dizer uma perspectiva da observação que fazemos.

Figura 2- Representação da Semiologia na vertente europeia.



Fonte: (elaborado pelo autor)

Não obstante, os efeitos de compatibilidade entre melodia e letra se apresentam de maneira desprendidos da superfície das canções. Essa é a distinção feita por Luiz Tatit em seu modelo semiótico, quando trata da canção, mais precisamente no campo da linguística, distinguindo assim o objeto-canção da música. Segundo Tatit citado por Ferrari (2016), são coisas muito diferentes. Em seus estudos, o seu questionamento, seguia na direção de que todo cancionista que ele conhecia e de que gostava não sabia música e isso precisava ser explicado. Canção não é música. Para ele, a questão é difundir ou tentar explicar por que existe a diferença entre canção e música que em geral não se percebe não só no Brasil como no mundo todo.

Ainda conforme (Tatit citado por Ferrari, 2016: 27), foi desenvolvendo a ideia de que aqueles sambistas da velha guarda, como Noel Rosa, Ismael Silva, Lamartine Babo, Cartola, para citar alguns e também os contemporâneos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Paulinho da Viola, provavelmente compunham a partir de outra coisa que pouco tinha a ver com a teoria musical, ou seja a base da construção não está necessariamente associada ou dependente de um conhecimento prévio da escrita musical. Quase não dispunham de recursos musicais e o grande trunfo seria emitir a melodia e depois estabilizar aquilo para ser repetido sempre da mesma forma, da mesma maneira. Tinham a habilidade de transformar a modulação da fala em melodia cancional. Conclui que os autores não têm consciência disso, porque não é papel deles refletir sobre a linguagem da canção.

## **A complexidade acústica metamorfose da palavra em música**

Para ilustrar a nossa compreensão em relação ao suposto caminho percorrido pela voz, através da palavra cantada, submetemos alguns critérios também relacionados à palavra falada para compor a nossa argumentação sobre a resposta acústica e seus desdobramentos. Embora, neste modelo gráfico elaborado a seguir não se tenha pretensão de aprofundar conhecimentos tão específicos sobre os campos da complexidade acústica - como o próprio título sugere - o que se busca é a tradução compreensível do processo de transformação pelo qual a voz é submetida na palavra cantada e na canção, em sua construção poética de forma a harmonizar sua trajetória com as possíveis leituras semióticas contidas e possíveis apreciações e leituras por meio da letra da canção, de que trata esse artigo.

É no campo acústico que reside a canção, onde o som se propaga, porém o que se percebe é que as dimensões da canção dentro de um campo acústico estão precedidas de relações multissensoriais que a amplificando-lhe complexidade tornando-a multidimensional. Vale dizer que a palavra cantada apresenta em seu espectro estilos diversos, além das aparências variáveis que assumem – resultantes de um processo semântico no qual se traduzem – e ainda respondem por diferentes papéis na performance que as vezes adquirem caráter de maior destaque, ou as vezes de caráter mais evasivo ou emudecido.

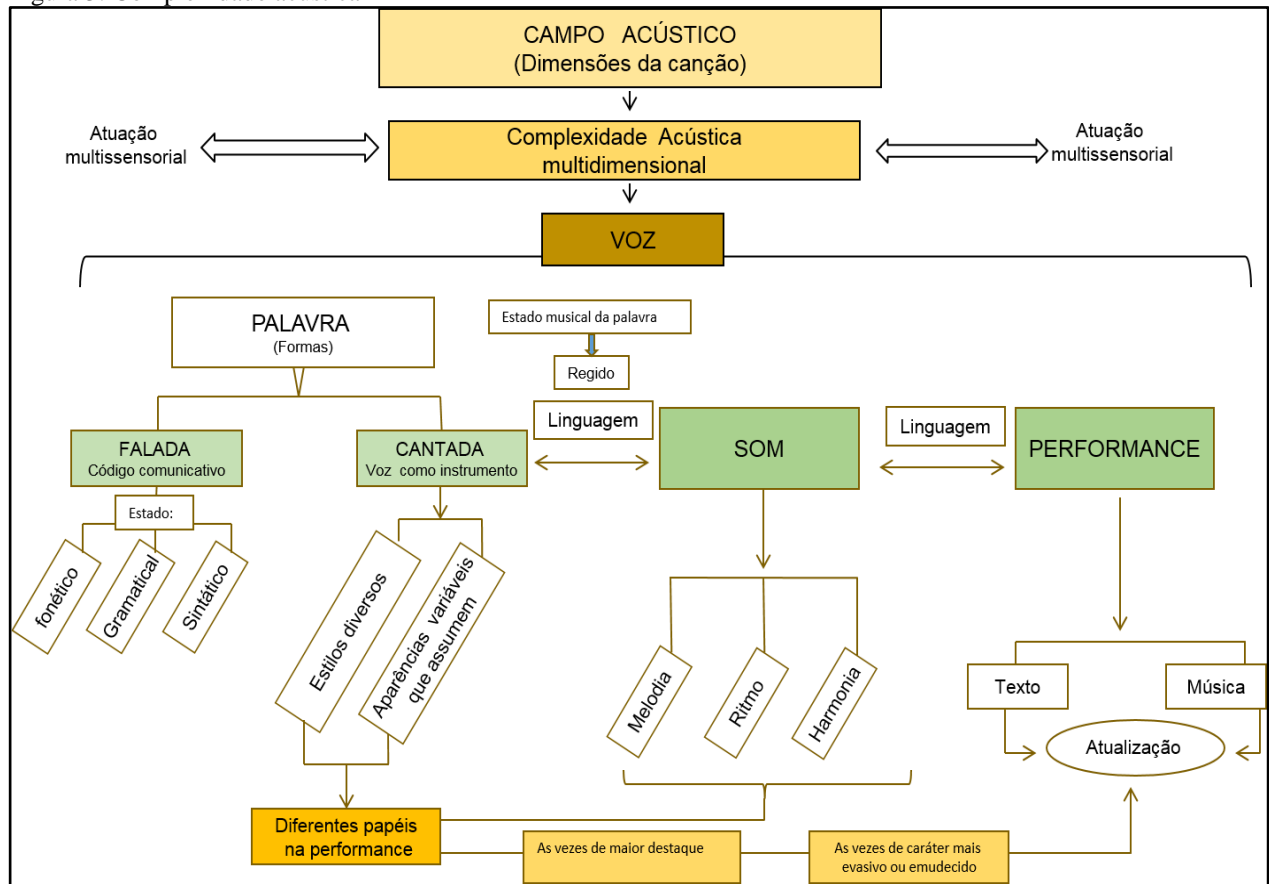
Todo esse processo de passagem do estado da palavra, da eloquência, retórica e oratória, para um novo status de música cantada, se dá por meio da atualização do texto e da própria música, por complementação e fim, originando assim numa linguagem que motivada por uma atitude performática, pela ação da própria linguagem que a precede, projeta uma nova etapa traduzida pelos diferentes papéis, às vezes, de mais destaque ou de caráter mais evasivo (fugidio), ou mesmo emudecido (em silêncio ou suspense), constitutivos da performance.

A palavra então assume duas formas que tomaremos como: palavra falada (código comunicativo) nos estados fonético (que diz respeito aos sons da fala), gramatical (referente a estrutura da língua) e sintático (conforme as regras da sintaxe) e palavra cantada (a voz como instrumento que propaga seus estilos e aparências variáveis que assumem).

O estado musical da palavra cantada é regido por um processo de complementação que se dá pela via sonora originando uma linguagem que somada aos elementos formais da música (melodia, ritmo e harmonia), orientam a canção a partir dos seus estilos diversos (clássico, pop, instrumental, rock, samba, country, indie etc) e das aparências variáveis que assumem, sob influência de seus elementos que a caracterizam como: timbre (fonte sonora), intensidade (tempo forte / fraco), altura (grave / agudo), duração (curto / longo) e densidade (propagação de sons simultâneos).

A figura abaixo de forma bastante simplificada, tem a aspiração de traduzir o texto referido para o fenômeno da complexidade acústica.

Figura 3: Complexidade acústica



Fonte: (elaborado pelo autor)

Em “Análise semiótica através das letras” (2001), Tatit faz um estudo para tratar apenas das letras e deixa de lado o componente melódico, afastando a necessidade de conhecimento prévio especializado próprio das linguagens estéticas (musical, plástica, cinestésica). A leitura que se busca nesse modelo é tanto pela abordagem dos conteúdos do mundo inteligível como do mundo sensível, ou seja, a forma de interpretação pela qual os signos estão dispostos e se apresentam. Chama a atenção ainda para os termos “[...] ao plano de conteúdo desses textos, lugar em que a semiótica concentrou seus mais produtivos esforços de modelização ao longo desses anos” (Tatit, 2001: 14).

### Uma leitura semântica de Paciência

O nosso discurso segue a percepção imagética de uma determinada canção que cognomina o termo paciência. Em um de seus estudos a partir da aplicação de teorias em textos verbais, Tatit faz uma análise semiótica do conceito de *paciência* tematizado na letra de Lenine, que também tem o termo como título da canção.

## Paciência

(Lenine / Dudu Falcão: 2006)

*Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma  
Até quando o corpo pede um pouco mais de alma...a vida não para  
Enquanto o tempo acelera e pede pressa  
Eu me recuso, faço hora, vou na valsa...a vida é tão rara*

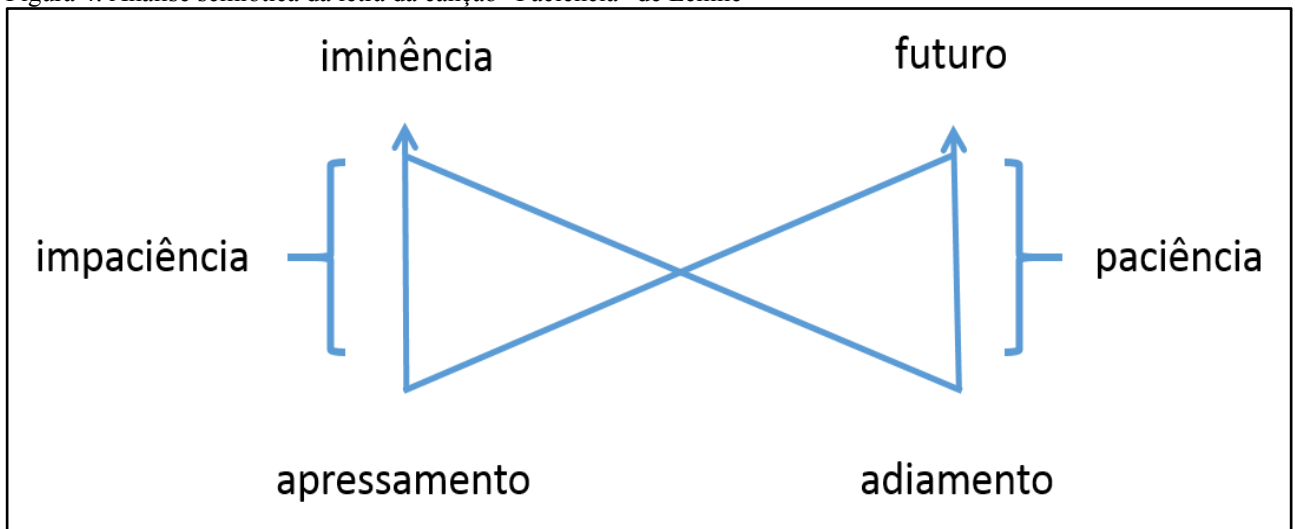
*Enquanto todo mundo espera a cura do mal  
E a loucura finge que isso tudo é normal...eu finjo ter paciência  
O mundo vai girando cada vez mais veloz  
A gente espera do mundo, e o mundo espera de nós  
Um pouco mais de paciência*

*Será que é tempo que lhe falta pra perceber?  
Será que temos esse tempo pra perder?  
E quem quer saber...a vida é tão rara, tão rara*

*Mesmo quando tudo pede um pouco mais de calma  
Mesmo quando corpo pede um pouco mais de alma  
Eu sei...a vida não para*

Segundo Luiz Tatit, a análise semiótica da canção “Paciência” de autoria do cantor e compositor Lenine pode assim ser compreendida:

Figura 4: Análise semiótica da letra da canção “Paciência” de Lenine



Fonte: Análise Semiótica através da Letras (Luiz Tatit, 2001: 121)

A noção de *paciência* está na base da posição narrativa do sujeito de estado. Depende de um destinador que o *faz fazer* (ou *não fazer*), esse sujeito apenas espera a suavez. Mas, ao contrário do sujeito “impaciente”, o paciente *sabe* esperar e *pode*, em

princípio, permanecer indefinidamente nessa condição. A canção de Lenine pressupõe a inclusão desses atributos modais – sintetizados como *saber esperar e poder ser* - na competência do sujeito paciente. Mas o autor ainda explora, no nível discursivo, alguns valores de *temporalidade* e de *andamento*, associados à figura da “paciência”, que reportam nitidamente a categoria do nível tensivo. No que concerne à temporalidade mnésica (referente ao passado e ao futuro), o enunciador deixa transparecer sua predileção pelos valores extensos, aqueles que permitem a formação de durações e que requerem necessariamente um andamento desacelerado. O sujeito paciente espera o futuro em sua dimensão extensa, ou se quisermos, *adiada, retardada* etc. Do mesmo modo, esse sujeito rejeita o futuro em sua dimensão intensa, ou seja, como *iminência* decorrente de algum tipo de *apressamento* ou de antecipação. Reproduzimos aqui, com algumas alterações lexicais, o quadrado semiótico proposto por J. Fontanille e C. Ziberberg a partir das noções de *tempo ascendente* e *tempo descendente* de G. Guillaume, no qual os autores estabelecem a dêixis<sup>5</sup> da paciência (Tatit, 2001: 121).

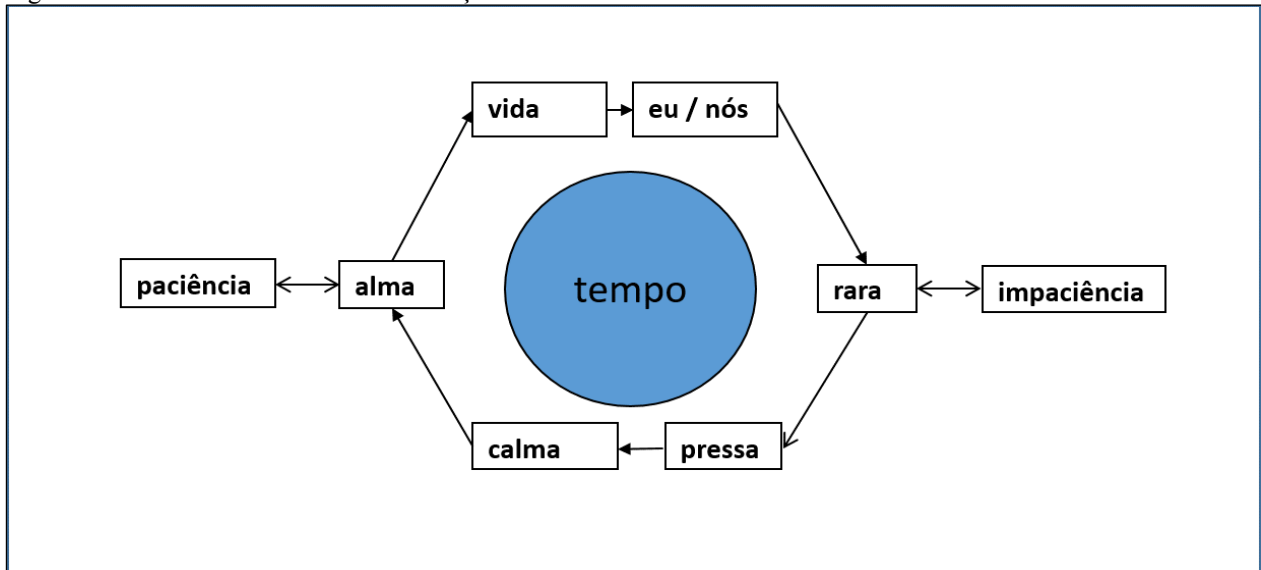
A análise semântica da mesma canção “Paciência” de autoria do cantor e compositor Lenine por nós interpretada ficou assim:

Na semântica musical de *Paciência*, o cenário anunciado, traz fortes indícios de tensão e necessidade de controle. O autor inicia sua fala poética num tom de súplica. Chama a atenção para o envolvimento do receptor envolvendo-o na trama da canção. Em complemento ao enunciado anterior, a figura do tempo surge como a responsável e o agente perturbador, enquanto o autor se apresenta e se posiciona em negação à vontade do tempo. A expectativa da cura está vinculada ao tempo. A loucura, serve de sinônimo para a imputabilidade ou a falta dela, e o protagonista “finge ter paciência”, sentimento contrário, dominado pelo ato do controle. A referência de “tempo que não para” imprime sensação de “maior” velocidade. Relação de troca de expectativa em relação ao ponto chave da questão proposta...paciência! A indagação diante da dúvida, o tempo é a chave, o símbolo da resposta, já que sua preciosidade é a sua própria representação. O descaso subtendido do símbolo tempo para a resposta pretendida, contrapõe com a ideia de valor da vida...tão rara. O autor retoma a introdução ao tema. Na semântica musical de *Paciência*, o cenário que se anuncia, traz fortes indícios de tensão e necessidade de controle, imprimindo novamente a relação de súplica. Chama a atenção novamente para o envolvimento do receptor envolvendo-o na trama da canção na dimensão da alma. Afirma que “a vida não para”, pois está condicionada ao próprio tempo. (Moreira, 2016).

---

<sup>5</sup> Dêixis, a raiz etimológica do vocábulo dêixis remete à noção de indicação. Dêixis significa, na tradição greco-latina, “apontar”, “indicar”, “demonstrar”; mas, na Linguística contemporânea, faz referência à função dos pronomes pessoais e demonstrativos, tempos verbais e outras categorias gramaticais que relacionam enunciados aos aspectos de tempo, espaço e pessoa na enunciação, isto é, dêixis é a localização e identificação de pessoas, objetos, eventos, processos e atividades sobre as quais falamos ou a que nos referimos no momento da interação verbal. Disponível em: <http://conhecimentopratico.uol.com.br/linguaportuguesa/gramatica-ortografia/22/artigo179006-1.asp>. Acesso em 30/11/2016.

Figura 5: Análise semiótica da letra da canção “Paciência” de Lenine



Fonte: (elaborado pelo autor)

Esse ensaio da análise semântica permite ao receptor leigo, traduzir de forma simbólica a experimentação da representação sígnica da forma para o conteúdo, da sintaxe para a semântica, ou seja, do significante e lhe dar significado, e assim “Podemos perceber que o modelo semiótico destinado ao estudo da palavra vai pouco a pouco caminhando para um estudo musical mais abrangente (Dietrich, 2008: 16).

### Considerações finais

A conformidade desse estudo, confere ao leitor a dimensão da leitura que se pretendeo proporcionar uma descrição da canção que vai além da sua expressão literária, e de sua sonoridade emitida como veículo de linguagem.

A interpretação semântica aproxima a nossa compreensão fazendo relações importantes que materializam o pensamento abstrato conduzindo-o em direção ao pensamento tangível, construindo por meio dos signos e sua representação simbólica o elemento objeto dando significado ao imaginário.

Os autores Luiz Tatit e Lúcia Santaella, promovem a conscientização pelos sentidos e principalmente pelas percepções poéticas possíveis orquestradas pela dimensão dada em um cenário complexo na construção da sintaxe, da forma e do discurso, pela possibilidade eminente e perceptível do campo musical e pelo metabolismo das linguagens que se complementam na tradução semiótica da canção.

Tatit, ao referenciar o estudo da semântica na semiótica, considera, pois, que o olhar semiótico, é aquele que detecta, atrás das grandezas expressas no texto, valores de ordem actancial, modal, aspectual, espacial, temporal, numa palavra, valores de ordem tensiva, mantendo – ou esboçando – entre si interações sintáticas, ou seja, é o cerne do organismo

ilustrativo da trama poética e do valor da fala regida pela linguagem, por meio do código comunicativo, que dá o tom dos *inputs* e *outputs* em um nível um pouco mais profundo.

Santaella chama a atenção para as modalidades da sintaxe sonora, não estritamente à sintaxe musical, pois, diante do panorama multifacetado e pluridimensional, ficam evidentes as limitações e a estreiteza de uma classificação da linguagem musical pautada apenas nos ingredientes do ritmo, melodia e harmonia. Uma classificação que a autora considera capaz de absorver ou ser absorvida dentro do universo aberto e exponencial da música contemporânea.

Notamos dentro da análise da canção de Lenine que há um observador instalado no texto, por meio da enunciação que remete ao discurso dentro da ação narrativa à determinação do tempo, do espaço, pela categorização da continuidade e descontinuidade que toma significações diferentes da categoria semântica dentro da canção no ato de expressar a simbologia da palavra paciência. O envolvimento da canção de Lenine nos leva a ter uma afinidade afetiva e emocional de uma conversa interior com as relações entre expressão e conteúdo do nosso dia a dia com contornos para assim fazermos uma leitura de mundo.

## Referências

- Barros, D.L. P.de. (1994/1995). Procedimentos de construção do texto falado: aspectualização. *Língua e Literatura*, n. 21, p. 67-76. Projeto NURC-SP (Projeto de Estudo da Norma Linguística Urbana Culta). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, SP, Brasil.
- Casali, C. (2012). *Semiótica Narrativa Greimasiana*. Material Didático para Disciplina de Semiótica da Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Dez/2012. Disponível em: <<https://pt.slideshare.net/carolcasali/semitica-narrativa-greimasiana>>. Acesso em: 27/11/2016.
- Dietrich, P. (2008). *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit. São Paulo, SP, Brasil.
- Ferrari, M. (2016, agosto). A forma exata da canção. *Revista Pesquisa-Fapesp*. Nº 246. São Paulo: Dinap-Instituto UNIEMP. p. 24-29.
- Finnegan, R. (1992). *Oral traditions and the verbal arts: a guide to research practices*. Routledge London, England.
- \_\_\_\_\_. (2008). O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? [Which comes first: the words, the music or the performance?]. In: Neiva de Matos, Cláudia; Travassos, Elizabeth and da Teixeira de Medeiros, Fernanda eds. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz* [Word Cantada: Essay on poetry, music and voice]. Disponível em: <<http://oro.open.ac.uk/10895/>>, acesso em 26/11/2016. Rio de Janeiro, Brazil: 7 Letras, pp. 15–45.

- Lenine. Falcão, D. (1999, fevereiro) Paciência. Álbum Na Pressão. Disponível em: <<https://goo.gl/KzKACk>>. Sony BMG Music Entertainment. São Paulo, SP, Brasil
- Moreira, I. (2010, julho). Relação entre os campos acústicos da palavra cantada: Estudo das diferenças de complexidade acústica entre o estado musical da palavra e seu estado fonético, gramatical e sintático. Artigo apresentado no programa de pós-graduação para a disciplina: Tópicos Especiais A Metamorfose da palavra em música: motivo e perspectiva temática na história e teorias da música ocidental. UNESP. São Paulo, SP, Brasil. Mimeo.
- \_\_\_\_\_ (2016). Análise semântica da canção “Paciência” de autoria do cantor e compositor Lenine e Dudu Falcão. São Paulo, SP, Brasil.
- Santaella, L. (2005) Matrizes da linguagem e pensamento. Sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia. 3ª ed., São Paulo: Iluminuras-FAPESP.
- Sundberg, J. (1987). The Science of the singing voice. Illinois: Northern Illinois University press.
- Takeda, T. (2013). Matrizes da Linguagem e Pensamento: Sonora, Visual, Verbal Lucia Santaella Disponível em: <<https://goo.gl/13ikwE>>, acesso em 30/11/2016. São Paulo: Iluminuras,. Ed. Interpretação e análise: p.3
- Tatit, L. (1997). Musicando a semiótica: ensaios. São Paulo: Annablume-FAPESP.
- \_\_\_\_\_ (2001). Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê Editorial.