

REGINA FEITOSA VASTO

**O SENTIDO DA MÚSICA ANALISADO PELA SEMIÓTICA DA
CANÇÃO**

FACULDADE DE EDUCAÇÃO SÃO LUÍS

NÚCLEO DE APOIO DE SÃO PAULO

JABOTICABAL – SP

2013

REGINA FEITOSA VASTO

O SENTIDO DA MÚSICA ANALISADO PELA SEMIÓTICA DA CANÇÃO

Trabalho de conclusão de curso
apresentado à Faculdade de Educação São Luís,
como exigência parcial para a conclusão do curso
de Pós Graduação *Latu Sensu* em Língua
Portuguesa: Compreensão e Produção de Textos

Orientador: Profa Me. Janaína Maria
Lopes Ferreira

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO SÃO LUÍS
NÚCLEO DE APOIO DE SÃO PAULO
JABOTICABAL – SP
2013**

RESUMO

Propomos para esse trabalho abordar a organização passional do conteúdo da canção “Saudosa maloca”, de Adoniran Barbosa, aplicando na prática do estudo da Semiótica das Paixões, de Greimmas, cujo tema conduz o ouvinte ao sentimento da saudade. A música foi escolhida por sua poesia, que tem o foco passional, facilmente percebida no plano do conteúdo (letra), que se apresenta, de forma muito didática, com suas ações e seus oponentes. Saudosa maloca foi escolhida também por suas análises, narrativa e discursiva, que sustentam a composição de uma letra e serem de fácil compreensão. O conflito apresentado pela letra descreve as emoções sentidas pelo actante, ou sujeito 1 (nós: eu, Mato Grosso e o Joca). Por outro lado, o sentido narrativo firma-se a partir dos versos: *“Veio os hómi com as ferramenta, o dono mandou derrubá”* e se estabelece o conflito entre o sujeito 1 (eu, Mato Grosso e o Joca) e o sujeito 2 (os hómi com as ferramenta), em função do objeto (a maloca). A disputa acontece por um espaço físico, que hora nenhuma é delineado, mas apenas citado, de um lado a maloca querida do sujeito 1, e do outro lado o “edifirço arto” que pretende construir o sujeito 2. O segundo é soberano ao primeiro, tendo em vista que houve a “demolição” da maloca, descrita nos versos: *“peguemo toda as nossas coisa e fumo pro meio da rua apreciá a demolição. Qui tristeza que nós sentia, cada talba que caía doía no coração”*.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	03
INTRODUÇÃO.....	04
1.....	04
1.1.Semiótica, uma breve explicação.....	04
1.2. A letra.....	06
1.3. Universo Passional.....	09
2.....	11
2.1. Percurso Gerativo do sentido.....	11
2.1.1 Nível Fundamental.....	11
2.1.2 Nível Narrativo.....	12
2.1.3 Nível Discursivo.....	12
2.2. Recursos Enunciativos.....	12
2.2.1. Enunciado de Estado.....	15
2.2.2. Enunciado de Fazer.....	18
2.2.3. Enunciado de Transformação.....	19
2.3. Percurso Narrativo.....	20
3.3.1. Manipulação.....	20
3.3.2. Competência.....	20
3.3.3. Julgamento.....	20
2.4. Modo Figurativo.....	21
2.5. Modo Temático.....	21
CONCLUSÃO.....	21
1. Identificação do Procedimento Musical.....	21
BIBLIOGRAFIA.....	24

INTRODUÇÃO

Quem nunca parou pra pensar e refletir sobre o que nos conta a letra de uma canção que nos é querida? As canções da nossa Música Popular Brasileira, com sua rica poesia, suas letras fortes e bem trabalhadas atraem os interesses de quem analisa e pesquisa a cultura brasileira e suas formas de expressão.

Utilizamos como base da metodologia da análise semiótica a obra de Luís Tatit, que apresenta de forma gradual os passos do exercício analítico propostos pela teoria semiótica da linha francesa de Greimmas. Tatit aborda letras de canções, e tem na música popular seu objeto de estudo, o que também é útil àqueles que querem iniciar ou aprofundar-se nos estudos da semiótica, já que a canção popular faz parte do universo cotidiano de qualquer pessoa, e sendo mais familiar, o estudo se torna mais satisfatório e de maior absorção. Tatit acredita que: *“a metalinguagem descritiva tende a tornar-se mais clara e justificada, na medida em que surge de um contexto familiar de manifestação”*, porém deixa clara sua intenção de discutir apenas o plano do conteúdo dos textos, desvinculando a letra da música e explica que *“questões de ordem poética ou artística (...) desvirtuariam a finalidade do trabalho”*.

-1-

1.1. Semiótica – uma breve explicação

A semiótica é a teoria que se preocupa com o texto, procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz pra dizer.

A lingüística foi durante muito tempo uma teoria preocupada apenas com a língua e a linguagem, sem se expandir para além do contexto da frase, pois alguns estudiosos acreditavam que a frase era a unidade lingüística por definição. Houve um tempo em que a lingüística se confundia com a morfologia e a fonologia, mas os limites impostos começaram a ruir com a sintaxe, e nos anos 60, caíram por terra, com o surgimento dos estudos semânticos, que foram considerados durante a primeira metade deste século a parente pobre da lingüística.

A partir de L. Hjelmslev, desenvolveram-se métodos onde era possível estudar o conteúdo independentemente do sentido do texto, forçando assim, o lingüista a rever seus conceitos sobre língua e linguagem, romper as barreiras entre frase e texto e entre enunciado e enunciação. Surgiram então várias teorias que passaram a conceber o texto, e não mais somente a frase como sentido do texto, mas que o sentido da frase depende do sentido do texto.

A idéia principal da semiótica é partir da análise da metalinguagem do texto, que se projetam e vão se juntando até construir gradativamente um sentido teórico.

Partimos do pressuposto que os textos verbais e os não verbais, independentemente das características individuais do texto, possuem esquemas organizacionais comuns a eles. São utilizados como base para suas análises esses conceitos, para que fiquem claras as diferentes estratégias utilizadas na construção de um texto.

Ao passo em que se identificam os elementos comuns entre os textos, a semiótica cria uma gama de conceitos aplicáveis, pelo menos a princípio, a todos os textos, e assim, o foco da análise passa a ser o modo como o texto constrói aquilo que diz, crescendo assim o foco científico, reduzindo o valor opinativo das análises e permitindo que a mensagem do texto se forme independentemente da opinião do analista. Quando se coloca como um projeto científico, com conceitos e métodos metodicamente planejados, a semiótica de Greimmas, observa um rigor e uma isenção que ampliam as possibilidades para análise, não mais passíveis de interpretação.

A formação do sentido, na teoria semiótica tem como base um percurso gerativo que se forma por diferentes níveis de abstração. A evolução da teoria se deu primeiramente como projeto de uma sintaxe narrativa, passando em seguida à discussão num nível passional, e por fim, o sentido tensional. A semiótica francesa, de Greimmas parte da formação de estratos de geração do sentido, parte da ação para a paixão, adota a tensão como parâmetro para que se possa analisar a partir de um universo sensível, e parte para uma discussão estética.

A intenção nesse trabalho é alternar entre a reflexão teórica e a aplicação prática dos conceitos da semiótica. A teoria semiótica mais consistente acaba por se tornar muito distante das discussões do dia a dia acadêmicos e de pessoas interessadas no assunto, pela escassez de biografia, deixando uma lacuna entre a teoria e a aplicação prática. A semiótica continua distante da prática, pois faltam obras intermediárias que estabeleçam uma ponte entre análises específicas de textos e reflexão teórica.

Em um segundo momento passamos a não ver mais o texto como objeto de significação, mas como objeto de comunicação entre dois sujeitos. Assim, a concepção do texto passa a se preocupar se em examiná-lo em um contexto sócio histórico que lhe é atribuído.

Outra questão também é levantada ao se fazer a análise. Do ponto de vista semiótico, o objeto de estudo é apenas o texto verbal ou lingüístico, indiferentemente se oral ou escrito. Pode ser uma poesia, recorte de jornal, um romance, uma oração, uma conversa despretensiosa, um discurso de político, uma conversa entre crianças, uma aula. Pode ser também um texto gestual ou mesmo visual, como uma gravura, uma dança, uma canção popular, uma história em quadrinhos, um filme. Essas diversas formas em que um texto podem manifestar-se,

claramente dificultam o trabalho de qualquer um que queira estudar o texto e as teorias tem a tendência a se centrar, ou se especializar em “teorias do texto literário”, “semiologia da imagem”, e assim por diante, perdendo-se, muitas vezes, as características comuns aos textos, que independentemente da forma como se expressam, ficam impedidas as comparações entre textos diversos.

Diante da necessidade de uma teoria geral entre os textos, a semiótica reconhece a sua dificuldade, por isso propõe que se inicie a análise com a abstração das diferentes manifestações (verbais, gestuais, sincréticas ou visuais) e que se atenha apenas plano do conteúdo.

1.2. A letra

O texto escolhido para análise é uma canção popular, um clássico nacional que foi composta em 1951 e conta com inúmeras regravações.

A canção popular é produzida no cruzamento da poesia com a melodia. Utilizando-se da melodia para estabilizar a poesia, a canção entra no inconsciente popular, e de lá não sai mais. Estudar a canção é compreender e explorar essa área onde a linguagem comum se confunde com a poesia. Precisamos analisar os parâmetros que a semiótica nos fornece para adentrar no campo híbrido onde as canções se manifestam.

Essa letra apresenta um episódio de conflito entre o actante, que é o próprio narrador, chamado aqui de sujeito 1, detentor das emoções que discorrem ao longo dos versos, e analisamos nesse trabalho. O sujeito 1, em sua função, ocorre com o sujeito “nós”, entendemos então que se refere a 3 actantes que juntos construíram a Maloca: eu, Mato Grosso e o Joca, como indica o trecho da música:

*“ eu, Mato Grosso e o Joca
construímos nossa maloca”*

Saudosa maloca

(letra e música de Adoniran Barbosa)

Si o senhor não "tá" lembrado

Dá licença de "contá"

Que aqui onde agora está
Este edifício "arto"
Era uma casa "véia"
Um palacete assobradado

Foi aqui, seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca
"Construímo" nossa maloca
Mas, um dia, "nóis" nem pode se "alembirá"
Veio os "home" co'as "ferramenta"
O dono "mandô derrubá"

"Peguemo" todas nossas coisa'
E "fomo" pro meio da rua
"Apreciá" a demolição
Que tristeza que "nóis sentia"
Cada "táuba" que caía
Doía no coração

Mato Grosso quis "gritá"
Mas em cima eu falei
Os "home" tá co'a razão
"Nóis arranja" outro "lugá"

Só se "conformemo"
Quando o Joca falou
"Deus dá o frio conforme o cobertô"

E hoje "nóis pega as páia"
Na grama do jardim
E pra "isquecê" "nóis" "cantemos" assim

Saudosa maloca, maloca querida
Dim dim donde "nóis" "passemo"
us dia feliz de "nossas vida".

Ao analisarmos a melodia percebemos a grande amplitude entre a nota mais grave e a mais aguda, onde temos 21 notas. Essa enorme tessitura reforça a passionalização da canção, endossando o sentido passional da letra, que envolve saudade, nostalgia, revolta e conformidade.

A generosidade dos contornos melódicos é outra característica que nos salta aos olhos. Essa característica é frequentemente encontrada em canções passionais, que tratam de sentimentos, a disjunção entre o sujeito e o objeto de seu desejo.

Tais contornos melódicos repetitivos nos remetem à fala, à entonação dada a quem estivesse contando a história que a letra nos conta. É como se a melodia fosse escrita em cima da fala de alguém que narra essa história.

Os recursos de figurativização enunciam a utilização da forma oral não culta, criam um efeito de realidade e presentificação, que leva o ouvinte a acreditar que a cena relatada ocorre no momento em que a canção é executada.

Percebe-se também através das expressões:

*“qui tristeza qui nós sentia” e
“duía no coração”,*

a intensidade da dor sentida pelo sujeito, cujo grau é proporcional ao valor do objeto perdido, a *“maloca querida”* (*“onde nós passemos os dias felizes de nossa vida”*).

1.3. Universo Passional

A música escolhida tem uma característica passional muito forte e conseguimos identificá-la em várias passagens, como, por exemplo, quando o sujeito 3 (o dono) assume a função de proprietário do terreno e dá ordem de demolição para o objeto de valor, a maloca. Nesse momento, o dono se assume claramente como a classe dominante, que com os privilégios que compõe a sua condição social, assume um poder-fazer indiscutível, até mesmo aos olhos da vítima (sujeito 1), que aceita a sua sina:

*“os hómi tão com a razão
nóis arranja outro lugar”*

Analisando os versos acima, vemos que não lhe restou alternativa, a não ser aceitar passivamente a imposição do sujeito 3, o que caracteriza o estado de paixão em que se encontra.

Outra situação que indica o caráter passional da letra é que quando as possibilidades de mudança de rumo são encerradas na narrativa, pois o sujeito 1 quer o objeto mas sabe que não pode tê-lo e compreende que não tem esse direito (não-dever-fazer). Esses sintomas passionais são demonstrados claramente nos versos:

*“E fumo pro meio da rua apreciá a demolição
qui tristeza que nóis sentia
cada talba que caía doía no coração”*

Quanto mais se estende a duração da cena descrita acima, maior o drama do sujeito 1, demonstrando a maior passionalidade da canção. A palavra “apreciá” denuncia um julgamento que leva em conta toda a amplitude da atitude do sujeito 3: a demolição e todos os atos que se sucederam, devidamente aceitos pela condição da vítima, o sujeito 1. O desenvolvimento gradativo da cena narrada produz uma cena de agravamento do drama vivido pelo sujeito 1.

“cada talba que caía, doía no coração”

No contexto apresentado, a frase

“apreciá a demolição”

apresenta um sentido bem mais amplo que simplesmente sentar e olhar a destruição de um objeto. Se olharmos no sentido sinestésico, temos três ações agindo simultaneamente: o ato de ver a táboa que cai e que ressoa aos ouvidos, e toca diretamente ao coração. Essas três reações não passam pelo crivo da razão.

No trecho:

“Mato Grosso quis gritar”

o sujeito 1, agora na pessoa do Mato Grosso, quis gritar mas a ação ficou no plano do desejo, não passou de um esboço de reação, reforçando ainda mais a passionalização da canção pelo impulso do querer. Impulso esse que foi cortado no ímpeto do desejo (querer), como no vigor da potência (poder). Como consequência desse corte no ímpeto do actante, seguem-se os versos:

“...mas em cima eu falei:

Os home tá co'a razão

Nóis arranja" outro lugá

Só se conformemo

Quando o Joca falou

Deus dá o frio conforme o cobertô”

Percebe-se que o sujeito 1 assume dois papéis: o de sujeito e o de julgador, encerrando-se assim, a fase de apreciação da demolição, pois a sentença foi dada:

“Nóis arranja outro lugá”

e em seguida, a sentença de conformação, onde o sujeito 1 aceita o acontecido como vontade de Deus, e, portanto, justa e definitiva:

“Deus dá o frio conforme o cobertô.”

-2-

2.1. Percurso Gerativo do sentido

(Nível Fundamental, Nível Narrativo e Nível Discursivo)

Ao construir o sentido do texto, a semiótica utiliza-se do percurso gerativo para conceber o seu plano de conteúdo.

O percurso gerativo do sentido faz o percurso do mais simples e abstrato ao mais concreto e complexo.

São estabelecidas três etapas no percurso: Nível Fundamental, Nível Narrativo e Nível Discursivo e cada etapa é explicada por uma gramática própria e o sentido do texto depende da relação entre os já citados níveis.

O Nível Fundamental tem a significação com uma oposição semântica mínima.

No Nível Narrativo organiza-se a narrativa pelo ponto de vista do sujeito.

Por sua vez, no Nível Discursivo, a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação.

2.1.1 Nível Fundamental:

Fazendo análise do texto, no nível Fundamental, percebemos a oposição semântica que determinará o sentido do texto. Neste exemplo é Morte X Vida porque o autor narra a destruição da casa (maloca) em que vivia, que representa seu lar, seu aconchego e hoje ele vive na grama do jardim, pega “paia” para

sobreviver e não morrer de frio, deixando assim bem claro a sua luta pela vida e a “não morte”, como nos contam os versos:

“e hoje nós pega paia
na grama do jardim”

2.1.2 *Nível Narrativo:*

A análise no nível Narrativo se dá pelo estudo do texto presente na letra da música a partir da caracterização de seus personagens e a relação entre eles e os fatos ocorridos. Para a letra da música em estudo podemos classificar:

Sujeito 1: nós (eu, Matogrosso e o Joca)

Sujeito 2: os hómi com as ferramenta

Sujeito 3: o dono (não se apresenta mas está implícito e se manifesta no sujeito 2, que cumpre a sua ordem)

Objeto: a maloca

2.1.3 *Nível Discursivo:*

As estruturas discursivas são estudadas sob a ótica das relações que se estabelecem entre a instância da enunciação, que é responsável pelo texto enunciado e pela produção e pela comunicação do discurso.

O discurso é construído na 1.^a pessoa do plural (nós), onde o narrador conversa e conta sua história para alguém que está na 3.^a pessoa do singular (você ou senhor).

Hoje o narrador conversa com alguém e conta a história da “maloca” que aconteceu no passado.

Temos então, como atores, o narrador, a pessoa pra quem ele conta sua história, a “maloca”, Matogrosso, o Joca, “os hómi com as ferramenta”, o “dono que mandou derrubar”.

2.2. Recursos Enunciativos

Os recursos de natureza enunciativa dinamizam o episódio em questão com defasagens de tempo e deslocamentos espaciais, bem como mudanças do sujeito em atuação. No estudo da semiótica esses mecanismos discursivos recebem o nome de *debreagens*, que são operações que fundem o enunciado a partir de seu necessário desligamento da enunciação), pois desvinculam o enunciado do eu-aqui-agora que sustenta o presente enunciativo. O enunciado quando emitido deixa de ser um enunciado puro e desfaz a relação direta eu-tu por uma outra cena que possui vida própria que vive no seu próprio tempo/espço e seus próprios agentes.

Percebemos que no trecho da música:

*“eu, Mato Grosso e o Joca
construímos nossa maloca”*

que o “eu”, apesar de denunciar a presença do narrador na história, não o reconhecemos como pessoa ou categoria de enunciação. Trata-se de um actante narrativo desvinculado de qualquer estrutura de comunicação, pois pertence ao mesmo tempo à categoria do “ele”, tanto quanto “a maloca”, ou “Mato Grosso”, ou o “Joca”.

No caso do tempo, ocorre a mesma relação, pois o tempo transcorre numa época anterior, contrariando o “agora” enunciativo, como percebemos nos trechos:

“...Era uma casa véia...”

“...Construímos nossa maloca...”

“...Mas um dia.../...veio os hómi com as ferramenta...”

“...peguemos toda as nossas coisa...”

Essas frases retratam um tempo passado e se integram perfeitamente à terceira pessoa, (que conforme citado anteriormente, não é pessoa). De onde podemos concluir que o *não-agora* e o *não-eu* harmonizam-se e são resultados de

uma *debreagem* enunciativa temporal e actancial, organizando os fatos narrados e os actantes implicados num período afastado do instante enunciativo.

Nos versos:

*“Se o sinhô num ta lembrado
dá licença de (eu) contar”*

o narrador dirige-se a um interlocutor que, na verdade, não é real, o narrador apenas simula o início de comunicação no enunciado. Percebemos então uma *debreagem enunciativa*, já que a relação *eu-tu* foi reconstruída, dando origem a uma imediata presentificação da cena, notada claramente nos próximos versos, pela manifestação do *agora* e do *aqui* respectivamente:

“Aqui onde agora está” e

“Foi aqui, seu moço”

Nesse caso acima, presenciamos uma *debreagem enunciativa conjunta*, porque envolve pessoa, tempo e espaço, que em comparação com as formas enunciativas descritas, separa o plano da narração (a narração supõe uma interação entre narrador e narratário, que normalmente é ausente do plano do narrado), do plano do narrado em si.

Esses recursos enunciativos são importantíssimos numa letra onde a saudade é o elemento mais intenso, este assegurado pela relação entre presente e passado, necessária para a manifestação desse sentimento. A *debreagem enunciativa inicial* dá origem a *debreagem enunciativa* que inicia a narração dos fatos seguintes e retorna ao final da música ao presente:

“E hoje nós pega paia...”

a saudade nesse caso é tratada como um fenômeno propriamente nascido da ordem enunciativa.

O sentido geral da narração é ainda mais enriquecido pelas outras *debreagens enunciativas* encontradas, produzindo a sensação de presente enunciativo mas sabendo-se no tempo passado:

*“Mas em cima eu falei:
os hómi tão com a razão
nóis arranja outro lugar”*

nesse caso, o “eu” tem valor de “ele”, e se expressa como o interlocutor do diálogo com o Mato Grosso e o Joca, e em seguida outra *debreagem* acontece, onde o interlocutor é o personagem Joca:

*“Só se conformemo quando o Joca falou:
Deus dá o frio conforme o cobertor.”*

esses recursos fazem com que o discurso passe a sensação de estar no presente mas sabendo-se que o tempo real é o passado.

Essas intervenções movimentam os planos enunciativos, mesmo não sendo tão importantes na avaliação final, trazendo dinamismo à narração, traduzindo a movimentada vida cotidiana, na qual vivemos, seja em relação a coisas, pessoas, atitudes, ações.

2.2.1 Enunciado de Estado:

O sujeito 1 estabelece uma relação no passado de **conjunção** com o objeto, como podemos comprovar ao estudar os versos:

“Foi aqui, seu moço,
que eu, Mato Grosso e o Joca
Construímo nossa maloca”, e

“Saudosa maloca, maloca querida,
dim dim donde nós passemos

os dia feliz de nossas vida”.

Ele deixa claro o sentimento de nostalgia que o acomete ao verificarmos a construção sintática nos seguintes versos:

*“...Que tristeza que nós sentia
Cada tauba que caía
Doía no coração...”*

No verso:

“Que tristeza que nós sentia”,

Luiz Tatit, afirma em seu livro “Análise Semiótica através das letras”, que este é especialmente importante para mostrar que o universo passional do sujeito alimenta-se de duração. Precisamente de tempo para a configuração do nosso mundo sensível e um dos recursos mais comuns para a produção de durações nos textos é a gradação, já que esta desacelera o andamento e recupera, assim, parte do *continun* perdido nas descontinuidades intelectivas”.

“Nóis nem pode se lembrar”

embora afirme que não quer se lembrar, o sujeito 1 relata a situação disfórica a que foi acometido, quase que involuntariamente, determinando assim o caráter obsessivo de seu discurso.

*“... D’onde nós passemos
Os dias feliz de nossas vidas...”*

Nesses versos, o sujeito 1 denuncia a presença da nostalgia em sua fala, o sujeito já foi realizado, ou seja, esteve em conjunção com o objeto destruído.

“... Construimos nossa maloca...”

Ainda demonstrando forte nostalgia, o sujeito 1 relembra que foi ele, o responsável pela construção da maloca, colocando-se, assim, em conjunção com o objeto de valor.

À partir da ação do sujeito 2:

“Veio os home com as ferramenta, o dono mandô derrubá”

A relação no presente entre o sujeito 1 e o objeto passa a ser de **disjunção**, pois ele não tentou evitar a destruição de sua maloca.

Nessa letra é registrado o momento em que o autor, sujeito 1, diante do inevitável, que trouxe sofrimento e resultou na interrupção da sua relação com o objeto valor, ou seja, registrou a sua disjunção, no momento em que o autor, exercendo o fazer cognitivo, passa de um estado de crença a um estado de consciência, que pode ser representado graficamente da seguinte forma:

/ crer-ser / »»» / não saber – não ser / »»» / saber – não – ser/

O texto, comparando os dois estados, conjunto e disjunto, traz para o presente, o passado, sob a forma do simulacro cognitivo, confrontando os dois tempos. Levando-nos ao “presente marcado pela ausência”, como revela o quadro a seguir:

Passado	Presente
	Si o senhor não ta lembrado
	Dá licença de contar
	Aqui onde agora está
	Esse edifício arto
Era uma casa veia	
Um palacete assobradado	
Foi	Aqui, seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Joça	

Construímo nossa maloca	
Mas, um dia,	
	Nóis nem pode se alembirá
Veio os homi com as ferramenta	
O dono mandou derrubá	
Peguemo toda as nossas coisa	
E fumo pro meio da rua	
Apreciá a demolição	
Que tristeza qui nóis sentia	
Cada talba que caía	
Doía no coração	
Mato Grosso quis gritar	
Mas em cima eu falei:	
Os hómi ta com a razão	
Nóis arranja outro lugar	
Só se conformemo	
Quando o Joça falou:	
Deus dá o frio conforme o cobertor	
	E hoje nóis pega paia
	Na grama do jardim
	E pra esquecer
	Nóis cantemos assim
	Saudosa maloca
	Maloca querida
<i>Din din donde nóis passemo</i>	
Os dias feliz de nossas vida!	

2.2.2 Enunciado de fazer:

O enunciado de fazer opera a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo. Na nossa canção, o sujeito 1 e o objeto passam do estado de conjunção, como provam os versos:

*“foi aí, seu moço,
que eu, Mato Grosso e o Joca
construímos nossa maloca”*

para o estado de disjunção pela ação do sujeito 3 que ordenou ao sujeito 2 que operassem a disjunção:

*“mas um dia,
nóis nem pode se alembra
veio os hómi com as ferramenta,
o dono mandou derrubá
perdemo todas as nossas coisa
e fumo pro meio da rua
apreciá a demolição”*

Quando há uma ação operada pelo sujeito em relação ao objeto. No nosso caso, o sujeito 2 é o agente da ação, como se pode comprovar pelos versos: “Veio os home com as ferramenta, o dono mandô derrubá”.

2.2.3 Enunciado de transformação:

Depois da ação do sujeito 2, o estado do objeto e a relação no presente entre o sujeito 1 e o objeto passa a ser de **disjunção**. O objeto (maloca) foi destruído e o sujeito 1 foi morar na rua. Identificamos a destruição da maloca pelos versos:

*"Peguemo todas nossas coisa
E fomo pru meio da rua
Apreciá a demolição
Que tristeza que nóis sentia*

Cada táuba que caía

Duíá no coração”

e a transformação do sujeito 1 se reconhece no saudosismo do autor que narra como era antes (**donde nós passemos os dias felizes de nossas vidas**) e como é atualmente (**E hoje nós pegamos as páias na grama do jardim**), e a disjunção entre o sujeito 1 e o objeto de valor se comprova nos versos:

“E hoje nós pegamos as páias

Na grama do jardim

I pra isquecê nós cantemos assim

Saudosa maloca, maloca querida

Dim dim **donde nós passemos os dias felizes de nossas vidas**”

2.3. Percurso Narrativo

(Manipulação, Competência, Performance e Julgamento)

2.3.1 Manipulação:

Sujeito 1: manipulado

Sujeito 2: manipulador

Objeto Modal: despejo

O sujeito 2 é representado pelos “homens com as ferramentas” que demoliram a casa e despejaram o sujeito 1, que é o narrador e manipulado porque foi obrigado a deixar a sua casa contra a sua vontade. A forma de manipulação utilizada foi a **intimidação**, porque a força foi empregada. O sujeito 1, manipulado não tinha intenção de sair da sua casa mas como o outro estava com a razão, não teve como argumentar e o outro tinha o poder e ferramentas para derrubar a casa então não caberia também de o sujeito 1 tentar usar a força física contra ele.

2.3.2 Competência:

Quem mostra ter competência é o sujeito 2 (os hómni com as ferramenta) porque eles chegaram e fizeram o seu trabalho, que era derrubar a “maloca” do sujeito 1.

2.3.3 Julgamento:

Como resultado, sanção ou julgamento, hoje o sujeito 1, o narrador, dorme na grama do jardim e pega palha para sobreviver.

2.4. Modo figurativo

No modo figurativo temos a parte concreta da ação, ou seja, o narrador morava numa casa que foi destruída para dar lugar a um prédio.

2.5. Modo temático

O tema é a falta que o narrador sente da sua “maloca”, a nostalgia de um tempo em que ele era feliz.

CONCLUSÃO

1. Identificação do processo musical

(tematização, passionalização e figurativização)

A idéia da escolha desta música como tema do trabalho se definiu pela distinta interpretação dada pelos dois intérpretes já citados, e à participação das três formas de classificação do procedimento musical, mesmo que com intensidades diferentes.

A letra da música é triste. Conta a história de três pessoas que foram expulsas do local onde moravam, assistiram a demolição da casa, e à partir daí tiveram que morar na rua. Na primeira versão, a do grupo Demônios da Garoa, feita em 1955, a interpretação é PASSIONALIZADA, as notas são longas, percebemos uma tessitura expandida. Em contrapartida, o acompanhamento é alegre, acelerado, o pulso é valorizado, o que poderia sugerir a TEMATIZAÇÃO da canção. Se analisarmos o fraseado, percebemos que temos elementos de fala na interpretação, a presença da linguagem coloquial, caipira e italianada das personagens dos bairros humildes da época. Característica, essa, que sugere a FIGURATIVIZAÇÃO da canção. Na primeira versão, pode-se então concluir que existem traços dos três procedimentos musicais, porém o que se percebe com maior intensidade e a PASSIONALIZAÇÃO.

Na gravação da Elis Regina, de 1978, sentimos de pronto a PASSIONALIZAÇÃO do arranjo e da melodia, já que a intérprete atribui notas longas e desaceleração da melodia. Percebemos também a expansão da tessitura e atenuação do pulso. A intérprete consegue transmitir muito mais a tristeza dos homens que perderam sua casa porque conta com o auxílio do acompanhamento PASSIONALIZADO. Assim como na versão do grupo Demônios da Garoa, percebemos traços de FIGURATIVIZAÇÃO porque a canção é quase falada e retrata a maneira de falar dos personagens italianados dos bairros paulistanos, mas mesmo assim, sem sombra de dúvidas, essa versão deve ser classificada como PASSIONALIZADA, embora a escolha do estilo samba e seu acompanhamento tematizado (que busca reforçar a escolha do estilo) e a eficácia de seu refrão tentem colocar a euforia em primeiro plano, criando a sensação que a letra se choca com a música, criando o efeito na “felicidade de ser triste”, levando o ouvinte a crer que o sujeito parece estar mais feliz que triste, e também é levado pra fora da linha linear do tempo, trazendo o passado ao presente, fazendo assim com que as emoções do passado renasçam.

A nostalgia, que tem como uma de suas definições “*o desejo de voltar ao passado*”. O sujeito 1 traz um traço nostálgico muito acentuado, presente no vínculo deixado lá atrás com o objeto de valor: “a querida maloca”, que cria uma conjunção à distância é percebida principalmente pelo refrão.

BIBLIOGRAFIA

- .BARROS, D.L. (2005). Teoria Semiótica do Texto. São Paulo: 4.^a ed., Editora Ática
- .BARROS, D.L.P. [1988] Teoria do Discurso: fundamentos semióticos, São Paulo: Atual
- .FIORIN, J.L. [1996] Elementos de Análise do Discurso, São Paulo: Contexto/EDUSP.
- .GREIMAS, A.J.; FONTANILLE, J. [1993] Semiótica das Paixões – dos estados das coisas aos estados da alma. São Paulo: Ática
- .PICON, Andréa; DIETRICH, Peter. Preciso me encontrar: o intérprete como produtor do sentido. Curitiba: Deartes-UFPR, p.125-130, mai.2006.
- .TATIT, L. [1986] A canção: eficácia e encanto, São Paulo: Atual.
- _____ [1994] Semiótica da Canção: melodia e letra, São Paulo: Escuta
- _____ [1996] O cancionista: composições de canções no Brasil, São Paulo: EDUSP.
- _____ [1997] Musicando a semiótica: ensaios, São Paulo: Annablume.
- _____ [2001] Análise semiótica através das letras, São Paulo: Ateliê Editorial.

