

vagabundos”, de Adoniran Barbosa**Carlos Vinicius Veneziani dos Santos**

As canções “Saudosa maloca” e “Abrigo de vagabundos”, do cancionista paulistano Adoniran Barbosa, compõem um conjunto de sambas em sequência sobre o mesmo plano temático, a saber, os problemas de moradia de personagens da cena cotidiana da cidade, e o mesmo programa narrativo, a busca de moradia via construção e usufruto de uma maloca. A primeira gravação de “Saudosa Maloca”, a cargo do próprio autor, é de 1951, num disco lançado pela Continental, que não obteve sucesso comercial. Nessa gravação, a música aparece com o título “Saudade da maloca”, erroneamente grafado por Hernani Dantas, diretor artístico da Continental. Relançada em 1955 pelos Demônios da Garoa (em disco que tinha como lado B outro grande sucesso, o “Samba do Arnesto”), a canção alcançou enorme repercussão, transformando-se em clássico da MPB, com diversas regravações (Mugnaini Jr., 2002: p. 80). Por sua vez, “Abrigo de vagabundos” foi lançada pelos Demônios da Garoa em 1958, em disco de 78rpm (Mugnaini Jr., 2002: p. 217). Entre o lançamento das duas canções, portanto, contam-se sete anos de intervalo. O trio de personagens que vivenciam a perda da moradia em “Saudosa Maloca” reaparece em “Abrigo de Vagabundos”, mas a experiência agora é vivida por apenas um desses atores, ficando reservado aos outros apenas um espaço na memória.

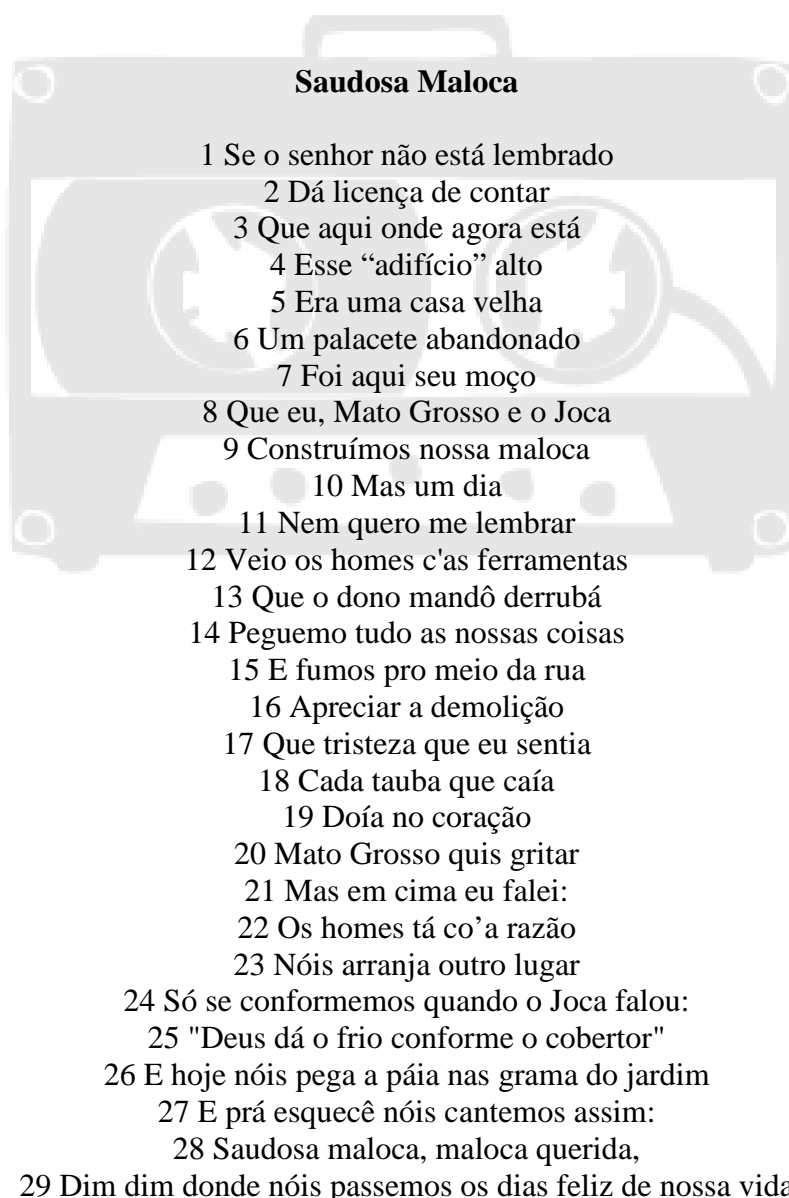
A análise das canções procurará demonstrar a presença de uma série de elementos intertextuais e como esses elementos se articulam, nas relações entre letra e melodia, para formar um todo de sentido coerente, tomadas as canções em separado, e um intertexto eficiente, tomando-as em conjunto e considerando-as como uma sequência.

Os fonogramas que servem de base para a análise são as gravações das duas canções no LP *Adoniran Barbosa*, de 1974, lançado pela EMI-Odeon (Mugnaini Jr., 2002: p. 209). A interpretação do próprio autor, a execução da base harmônica das canções pelo mesmo conjunto musical e a simultaneidade de lançamento das gravações são fatores que fundamentam a escolha dessas versões em detrimento das gravações originais. Entende-se que esses fatores contribuam para uma compreensão mais clara e inequívoca das relações de intertexto que os sambas mantêm entre si.

“Saudosa maloca”

semiótica através das letras (2001), tomando como base os pressupostos teóricos da semiótica tensiva adaptados ao estudo da canção popular, funcionará como suporte teórico para as ponderações a serem desenvolvidas¹. Assim sendo, faz-se necessário retomá-la em seus pontos-chave. Entretanto, cabe considerar, preliminarmente, que as letras da gravação de Adoniran em 1974 e da gravação dos Demônios da Garoa em 1955, base da análise de Tatit, diferem em alguns trechos. A despeito disso, entende-se que, mesmo com essas diferenças, a análise de Tatit permaneça válida e útil à compreensão da estrutura básica de sentido da canção.

A letra de Saudosa Maloca, na interpretação de Adoniran Barbosa do LP de 1974, aparece da seguinte forma:



Embora reconhecendo que a contribuição de Tatit aponte para vários outros aspectos, serão recuperados de sua análise apenas os aspectos mais diretamente associados ao nível narrativo do

sentido². Cabe, entretanto, durante a análise a ser realizada.

Os estudos semióticos de linha francesa, desenvolvidos por Greimas e outros autores, consideram a necessidade, para a compreensão do efeito de sentido de uma obra artística ou de uma ação de significação dentro da linguagem, de se conceber um percurso gerativo de sentido, dividido em três níveis: nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo³. No nível narrativo, a estrutura de sentido, pautada nas oposições estruturantes que se formam no nível fundamental, assume a forma de uma relação de força entre diferentes actantes: o sujeito (aquele a partir do qual se assume o ponto de vista narrativo), o objeto (com o qual o sujeito procura entrar em conjugação), o antissujeito (com percurso narrativo oposto ao do sujeito, e em conflito com este), o antiobjeto (com o qual o antissujeito procura entrar em conjugação). Além desses, atuam na configuração narrativa o destinador e o antidestinador⁴ (responsáveis pelos conjuntos de valores que guiam as ações de sujeitos e antissujeitos), e os adjuvantes e antiadjuvantes⁵ (que colaboram para a realização competente do percurso narrativo de, respectivamente, sujeito e antissujeito)⁶. Para realizar seu programa narrativo, ou seja, para entrar em conjugação com o objeto que busca, o sujeito precisa ser dotado de competências modais⁷ que o habilitem a tanto. Essas competências modais, que possibilitam ao sujeito ser capaz de *fazer* o que deseja, ou seja, realizar sua performance com sucesso, são em geral divididas em *saber fazer*, *querer fazer*, *poder fazer* e *dever fazer*⁸.

No plano narrativo, é possível observar a ocorrência de um sujeito, identificado pelo pronome “nóis”, cuja competência modal para a performance (a construção da maloca) é dada pela colaboração de adjuvantes (Joca e Matogrosso) e por um destinador social, isto é, o conjunto de injunções culturais que forma o *dever fazer*.

O momento final da construção da maloca é caracterizado pela conjugação entre o sujeito (“nóis”) e o objeto (maloca). No plano axiológico (dos valores), a construção da maloca (o emprego de trabalho e conhecimento para edificá-la) é sancionada pela posse da mesma (“nossa maloca”), ou seja: o sujeito acredita que o trabalho empregado para construir sua moradia é suficiente para justificar sua posse.

Essas relações são estabelecidas entre os versos 1 e 9 da canção. A esse trecho, correspondem os diagramas abaixo, que relacionam a melodia à letra da música:

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Musical notation for Versos 1 e 2. The lyrics are: Se o se nhor não es tá lem bra do, dá cen ça de con tar.

Figura 1 – Versos 1 e 2

Musical notation for Versos 3 a 6. The lyrics are: Que aqui on de a ra es tá esse a di cio go alto Era uma ca sa ce bando na te a do. velha um pala

Figura 2 – Versos 3 a 6

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

The diagram shows a musical staff with lyrics written below it. The lyrics are: "Foi aqui, seu moço, que eu, Ma to, groso e Jo ca, mos ma lo ca. ca constru í". The notes are represented by vertical stems of varying heights, indicating pitch and rhythm. The staff is divided into measures by vertical bar lines. The lyrics are aligned with the notes, showing the relationship between the melody and the text.

Figura 3 – Versos 7 a 9

Em relação aos diagramas, cabe uma mais uma nota explicativa. Criados por Luiz Tatit para a análise da canção popular enquanto gênero artístico, eles são construídos de forma que cada uma de suas linhas equivalha a meio tom na escala musical. As linhas mais grossas no início e no final delimitam a tessitura do canto da melodia estudada⁹. A partir desses diagramas, é possível verificar de que forma a linha melódica de uma canção se desenvolve: se há saltos intervalares (grandes distâncias de altura das notas emitidas no canto), graus conjuntos (sequências de ascensão ou descida em tons vizinhos), gradações (ascensão ou descida de segmentos temáticos), transposições (mudanças de registro tonal de partes inteiras das canções). Esses desenvolvimentos estabelecerão, para cada canção, determinado modelo de integração da melodia com a letra. Segundo Tatit, os principais modelos seriam: a tematização, marcada pelo ritmo acelerado, menor duração das notas emitidas e repetição de segmentos melódicos em refrões e motivos retomados constantemente; a passionalização, marcada pelo ritmo desacelerado, pelas durações maiores, pelos saltos intervalares e transposições; e a figurativização, marcada pela extensão ou encurtamento das frases melódicas para que a melodia possa se adaptar à letra da canção.

A canção “Saudosa Maloca” tem como modelo dominante de interação entre melodia e letra a figurativização, evidenciada pela dessemelhança entre as diversas frases melódicas que a compõem. Também é possível detectar, nas flutuações melódicas, componentes da passionalização, que funciona como modelo recessivo. De fato, será possível verificar essa tendência no decorrer da análise, com os elementos musicais devidamente descritos.

O trecho da canção transcrito nos diagramas das figuras 1, 2 e 3 evidencia a figurativização: não há uniformidade de extensão entre os versos, o que impede a formação de motivos melódicos evidentes. Também ainda não se evidenciam saltos intervalares amplos, e a região da tessitura

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

ocupada é a região 8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012 ivo da canção, que evoca a conjunção (no passado) entre sujeito e objeto, e explicita o estabelecimento (no presente, no nível discursivo) de uma relação de enunciação entre quem conta a história e seu interlocutor.

Interrompendo a continuidade da conjunção entre sujeito e objeto, ocorre a ação do antissujeito (entre os versos 10 e 13): são os funcionários que, a mando do dono (provavelmente do terreno em que a maloca foi construída), que configura-se como destinador, utilizam as ferramentas (adjuvantes) para derrubar a maloca (destruição do objeto). Como o valor em jogo é a posse do terreno físico, pode-se inferir que o objeto “maloca”, de interesse do sujeito, é destruído em detrimento do “adifício alto”, de interesse do antissujeito.

O quadro abaixo mostra esquematicamente as relações entre os actantes narrativos.

Sujeito	nóis	Os home	Antissujeito
Destinador	discurso geral de que se pode tomar posse do terreno e construir	o dono	Antidestinador
Adjuvantes	Joca, Matogrosso	ferramentas	Antiactantes
Objeto	maloca	adifício alto	Antiobjeto

Na letra de “Saudosa maloca” força do antidestinador é tal que desativa a ação do sujeito (que reconhece a legitimidade da ação do antissujeito). Assim, o estado em que esse sujeito se encontra é passional, ou seja, de passividade diante do que acontece, o que se evidencia entre os versos 14 e 25. Esse estado perdura, e se torna mais intenso conforme aumenta a tensão do sujeito entre o *querer* e o *dever*. Há uma progressão tensiva quando o sujeito observa a destruição da maloca (“cada tauba que caía/ doía no coração”). A tentativa de manifestação do *querer* de um dos adjuvantes do sujeito (“Matogrosso quis gritar”) é desautorizada pelo próprio sujeito, que atua como destinador julgador, assumindo e reconhecendo os valores do antidestinador (“Os home ta com a razão/ nóis arranja outro lugar”). O sofrimento decorrente da frustração do programa narrativo do sujeito encontra atenuação no contrato fiduciário que este estabelece com uma instância concebida como superior tanto aos valores do destinador (que sancionam positivamente do usufruto da maloca construída) quanto do antidestinador (que não reconhecem a legitimidade desse usufruto em função do estatuto legal da posse do terreno): Deus, destinador máximo, instância transcendente inquestionável em sua intervenção no destino (“Deus dá o frio/ conforme o cobertor”).

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

A esse trecho 8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012 em, na melodia da

canção, os seguintes diagramas:

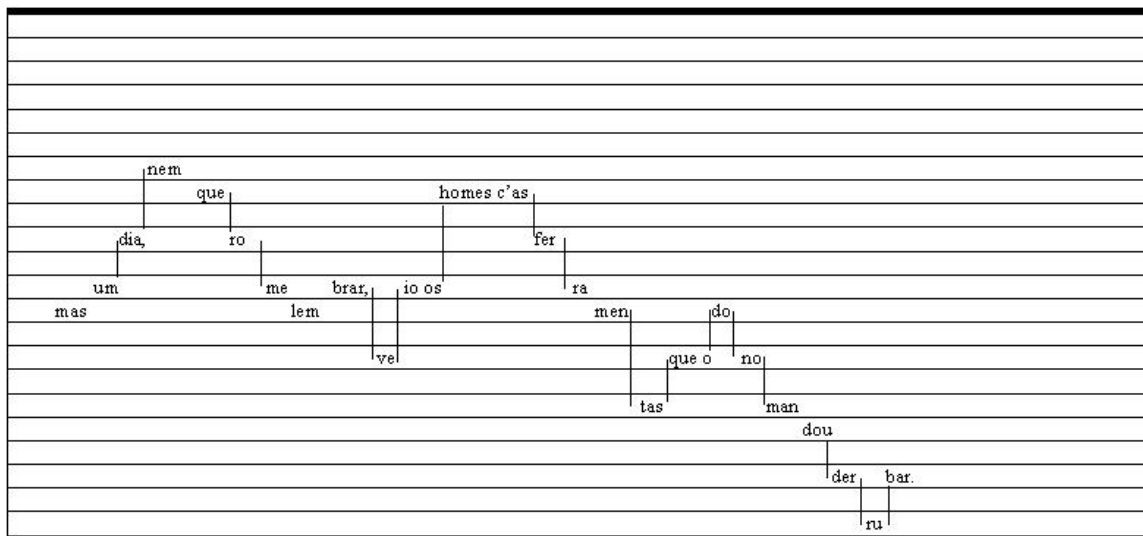


Figura 4 – Versos 10 a 13

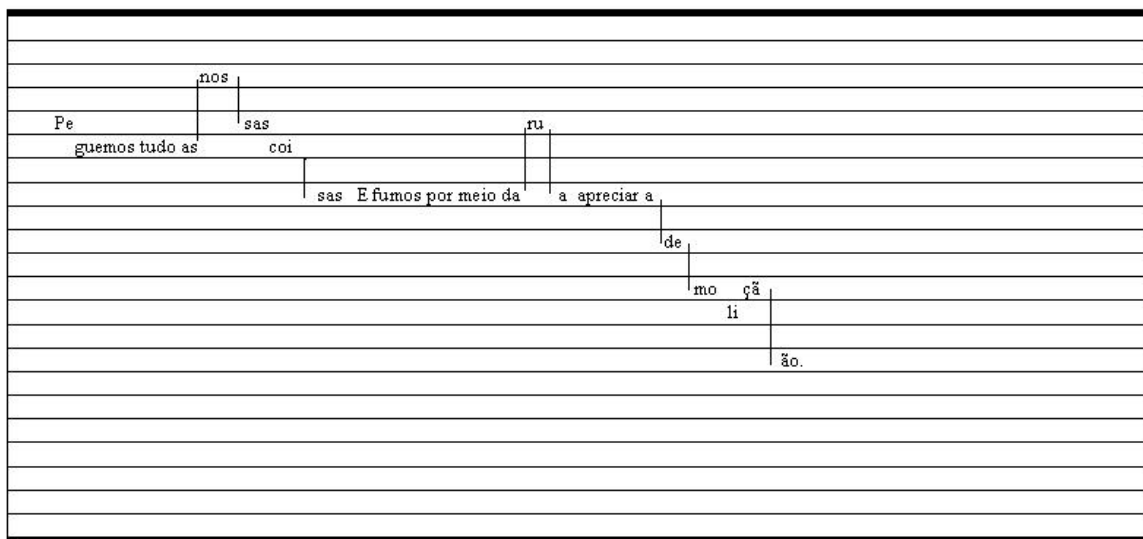


Figura 5 – Versos 14 a 16

Os trechos melódicos transcritos acima e adiante mostram uma mudança na configuração do desenho melódico da canção, a partir do verso 14. A melodia passa a explorar uma região mais aguda da tessitura, atingindo o ápice entre os versos 20 a 23. Esses versos são justamente os que fazem referência ao grito impedido do actante Matogrosso, e à “razão” dos homens que destroem a maloca. O conflito entre sujeito e antissujeito atinge a máxima tensão, e a melodia é sensível a essa condição.

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Musical notation for verses 17-19. The lyrics are: "Que tris te sen za que eu sen tia Cada tauba que ca í doía no ra co ra ção". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with vertical stems and horizontal lines indicating pitch and rhythm. The lyrics are placed below the staff, with some words positioned above the staff for better readability.

Figura 6 – Versos 17 a 19

Musical notation for verses 20-23. The lyrics are: "Matogrosso quis gri tar mas eu fa ra zão, ar ci lei: os homes tá co'a ranja ou tro ga lu ar". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with vertical stems and horizontal lines indicating pitch and rhythm. The lyrics are placed below the staff, with some words positioned above the staff for better readability.

Figura 7 – Versos 20 a 23

Musical notation for verses 24-25. The lyrics are: "Só con quan Jo Deus dá o fri co ber se for do ca o conforme o ber tor. me fa lou: mos". The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written with vertical stems and horizontal lines indicating pitch and rhythm. The lyrics are placed below the staff, with some words positioned above the staff for better readability.

Figura 8 – versos 24 e 25

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

Num terceir 8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012 ”, quando o sujeito

assimila a necessidade de prosseguir a vida a despeito da perda da maloca, a função “esquecer”, que se realiza por meio do canto, assume duplo significado: o esquecimento do objeto enquanto ausência física e, ao mesmo tempo, a recordação do objeto enquanto elemento afetivo, na memória.

A esse terceiro momento correspondem, no plano melódico, os seguintes diagramas:

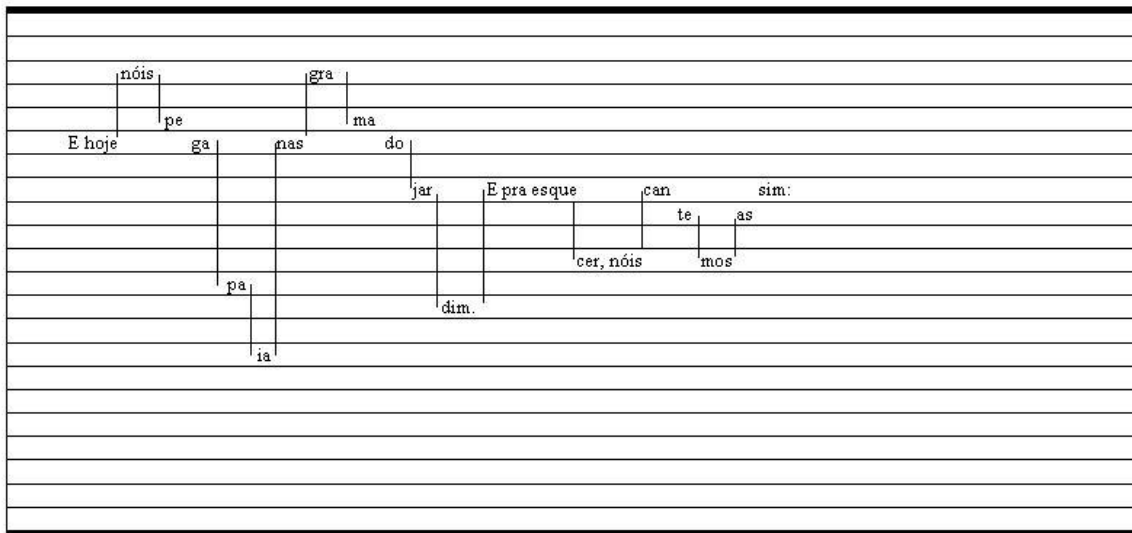


Figura 9 – Versos 26 e 27

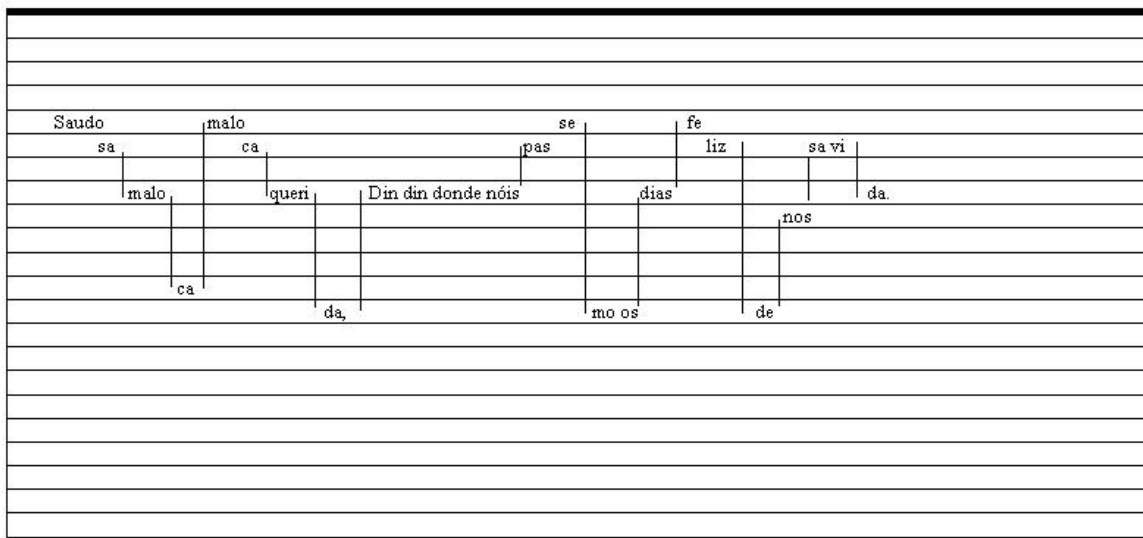


Figura 10 – Versos 28 e 29

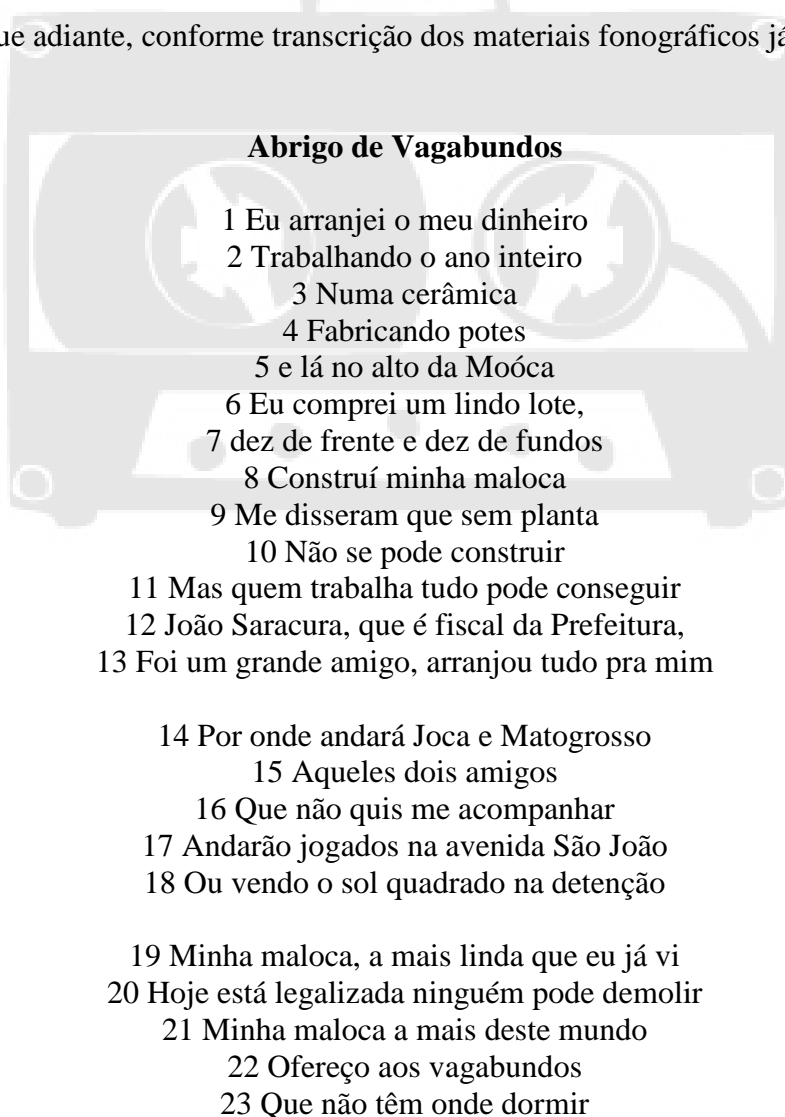
As figuras 9 e 10 mostram que a melodia da letra já não atinge os pontos mais agudos da tessitura, e que, entre os versos 28 e 29, estabelece-se uma repetição de motivos quase idênticos em estrutura (“Saudosa maloca/ maloca querida”), o que contribui, ao lado da repetição do canto, para a configuração desse trecho da canção como um refrão. Como vimos, os refrões são característicos da tematização, modelo de integração associado à conjunção entre sujeito e objeto. No plano do

conteúdo, o sujeito também, como já visto para recordar. Ainda que se estabeleça pelo vínculo emocional da memória e da saudade, podemos dizer que se estabelece uma conjunção entre sujeito e objeto, que não é física nem espacial, mas temporal e pela via do pensamento.

Abrigo de vagabundos

A análise da letra de “Abrigo de vagabundos” procurará recuperar os elementos básicos da análise do nível narrativo de “Saudosa maloca” realizada por Luiz Tatit. No decorrer desse processo, haverá comparações entre as duas letras de canção estudadas.

A letra segue adiante, conforme transcrição dos materiais fonográficos já citados:



Da audição dos primeiros versos, já se depreende a ocorrência de um sujeito, identificado pelo pronome “eu”. Desta vez, o sujeito não é coletivo, e sua competência modal é construída por uma série de ações: trabalhar muito, conseguir dinheiro, comprar um terreno. Há, por detrás dessas ações, a noção de que elas são legítimas, ou seja, o conjunto de injunções culturais (destinador)

consolida um *dever* 8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012; ao querer fazer, possibilitam ao sujeito a conjunção com o objeto: a maloca. A referência a todo o processo de preparação para essa conjunção (os programas narrativos *arranjar dinheiro, trabalhar, comprar terreno, construir*, subordinados ao programa de base *morar na maloca*) é uma primeira diferença entre as duas formas de relacionar sujeito e objeto nas canções. Na canção “Saudosa Maloca”, a construção pressupõe uma ação do sujeito coletivo, mas já aparece como um dado definitivo. Na segunda canção, a construção é precedida por outras ações do sujeito. Entre os versos 1 e 13, o foco da narração recai na competência modal, nas ações que o sujeito empreende para adquirir essa competência. Como primeira observação na análise, percebe-se que o sujeito, em relação ao objeto, empreende um percurso inicial mais problemático em “Abrigo de vagabundos”, pois a presença do antissujeito, detentor do poder e da lei, é mais forte nessa primeira etapa do que havia sido em “Saudosa Maloca”. Isso se confirma pela percepção do sujeito de que, ainda que tenha conquistado maior competência modal para atingir seu objetivo, ainda pode encontrar dificuldades ao enfrentar o poder do antissujeito. Pois, se tudo colabora para que *querer, poder e saber* unam-se para o *fazer* da construção da maloca, a modalidade do *dever* encontra novamente problemas. Em “Saudosa maloca”, há um dono do terreno, amparado pela “razão” associada ao reconhecimento dessa propriedade; já em “Abrigo de vagabundos”, há a necessidade de uma “planta” para a construção da maloca, funcionando como empecilho legal (versos 9 e 10). No primeiro caso, como vimos, o sujeito reconhece que o antissujeito não pode ser interrompido, pois os valores do antidefinidor são mais fortes que os do definidor. Em consequência, ele fica passivo diante da perda do objeto. Mas em “Abrigo de vagabundos”, a “razão” para a não construção da maloca, amparada novamente na lei, é superada com a contribuição de um adjuvante, “um grande amigo”. João Saracura aparece na canção como o sujeito que tem poder sobre um domínio que o sujeito enunciador não tem, que é o âmbito das leis. Não fica clara a natureza da ajuda oferecida por esse ator narrativo, mas fica evidenciada a sua participação na eliminação do empecilho legal.

Assim, se em “Saudosa maloca” há um percurso narrativo da conjunção para a disjunção, em “Abrigo de vagabundos” há um percurso da disjunção para a conjunção, já a partir dos primeiros versos da letra. Se na primeira há a parada da continuidade e a continuidade da parada, na segunda há a parada da parada e a continuidade da continuidade. Da mesma forma, se o percurso do sujeito é marcado, em “Saudosa maloca”, pela passividade diante da destruição, em que o querer tensiona-se com o *dever*, impedindo o *fazer*, em “Abrigo de vagabundos” o plano narrativo orienta-se por um programa em que o *fazer* é capaz de se consolidar sem ser posteriormente destruído.

A esse primeiro momento da canção, entre os versos 1 a 13, correspondem os diagramas que se seguem:

TÃO LONGE... TÃO PERTO... A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

Figure 11 shows the musical score for the first four verses of the song. The lyrics are: "Eu arran-jei o meu Trabalho do o-riente para o ocidente. Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados. Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados. Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados." The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 11 – Abrigo de vagabundos – versos 1 a 4

Figure 12 shows the musical score for the fifth to eighth verses. The lyrics are: "Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados. Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados. Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados. Eu trabalhei no interior da fábrica de roupas e de calçados." The score continues on the same grand staff as Figure 11.

Figura 12 – Abrigo de vagabundos – versos 5 a 8

Figure 13 shows the musical score for the tenth and eleventh verses. The lyrics are: "que sem plan-ta não se de-tru. Mas quem tra-lha con-se-guir seram dis-poníveis para o trabalho. que sem plan-ta não se de-tru. Mas quem tra-lha con-se-guir seram dis-poníveis para o trabalho." The score continues on the same grand staff.

Figura 13 – Abrigo de vagabundos – versos 10 e 11

Figure 14 shows the musical score for the twelfth and thirteenth verses. The lyrics are: "que é fis-cal da Prefeitura de São Paulo. João Saraiva foi um grande jornalista e escritor. que é fis-cal da Prefeitura de São Paulo. João Saraiva foi um grande jornalista e escritor." The score continues on the same grand staff.

Figura 14 – Abrigo de vagabundos – versos 12 e 13

dominante de integração letra/melodia a figurativização, com a passionalização como modelo recessivo e a tematização como modelo residual. A figurativização se evidencia pela permanente alteração da extensão e dos desenhos melódicos das frases musicais, impedindo o reconhecimento de motivos iterativos.

Os oito primeiros versos da canção mostram exploração de grande espaço da tessitura do canto, com saltos intervalares ascendentes e descendentes, compensados por evoluções em graus conjuntos tanto para o agudo quanto para o grave. Entre os versos 7 e 8, não ocorrem saltos intervalares. Esse trecho, de menor tensão do ponto de vista melódico, é o trecho em que o sujeito enuncia sua conjunção com o objeto (“construí minha maloca”). A tensão nos trechos anteriores, com saltos mais evidenciados, é coerente com o estado de disjunção, progredindo para a conjunção por meio da aquisição da competência modal para enfrentamento do antissujeito.

Os trechos melódicos associados aos versos seguintes mantêm essa lógica: o verso 9 traz um salto ascendente mais agudo, compensado por um salto descendente, enquanto o verso 10 é construído em torno de graus conjuntos. O verso 9 enuncia a possibilidade de entrave com a burocracia legal, enquanto o verso 10 traz uma máxima de sabedoria popular para contrapor-se a esse obstáculo. Essa máxima é explicativa em relação aos versos seguintes, que oferecem ilustração de sua validade. Isso justifica o fim da frase melódica em suspensão.

Os versos 11 e 12 marcam a maior utilização da tessitura na canção. Iniciando com uma modulação em graus conjuntos, segue-se um salto amplo ascendente, compensado por evolução em graus conjuntos descendentes, algumas modulações e um salto descendente menos amplo. Embora os versos apontem para uma situação de superação do obstáculo legal (performance bem sucedida do sujeito apoiada pelo adjuvante), a tensão do enfrentamento é refletida no salto inicial. Embora a interação entre letra e melodia aponte para uma não concordância, essa tensão é coerente com a estrutura de sentido desse trecho da canção.

Num segundo momento da letra da canção “Abrigo de vagabundos”, entre os versos 14 e 18, o sujeito invoca dois atores narrativos presentes em “Saudosa maloca”, Joca e Matogrosso. O questionamento sobre o paradeiro de ambos indica uma percepção de que assumiram programas narrativos diferentes (“dois amigos que não quis me acompanhar”). A consequência dessas escolhas é o afastamento do fazer de ambos das competências modais adquiridas pelo sujeito em sua relação com o destinador manipulador. A pergunta do sujeito sobre o paradeiro dos ex-companheiros indica uma disjunção física compensada por uma conjunção na lembrança e na sondagem das possibilidades, similar ao que acontece em relação à maloca em “Saudosa maloca”.

A esse segundo momento, correspondem os seguintes diagramas:

TÃO LONGE... TÃO PERTO...
A MÚSICA MIGRANTE

8º Encontro Internacional de Música e Mídia | Universidade de São Paulo - 19-21 de setembro de 2012

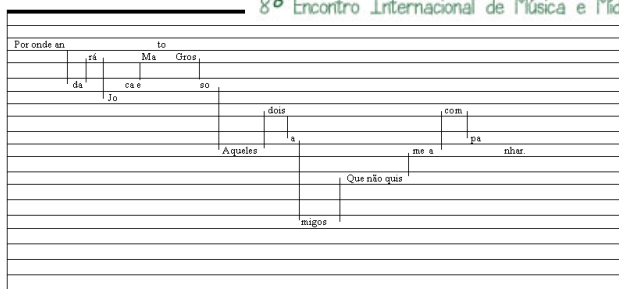


Figura 15 – Abrigo de vagabundos – versos 14 a 16

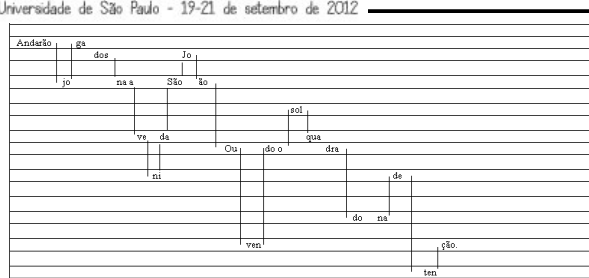


Figura 16 – Abrigo de vagabundos – versos 17 a 18

Nesse segundo momento da canção, o desenho melódico tende a absorver a tensão da disjunção entre o sujeito e seus ex-companheiros. Os versos 14 e 17 são sustentados por melodias em regiões mais agudas da tessitura, que recuperam inflexões interrogativas da fala. O verso 18, que faz alusão à possível prisão dos companheiros, tem sua gravidade traduzida numa inflexão assertiva, na região mais grave da tessitura.

Os últimos versos da canção “Abrigo de vagabundos reafirmam a conjunção entre sujeito e objeto (minha maloca), o vínculo afetivo entre ambos (“a mais linda deste mundo”, “a mais linda que eu já vi” – superlativos) e a vitória sobre o antissujeito e o antidefinidor (“hoje está legalizada, ninguém pode demolir”). Os dois últimos versos, entretanto, fazem referência a sujeitos que estão apartados do objeto-valor moradia (os “vagabundos que não têm onde dormir”). O sujeito-enunciador, ao “oferecer” sua maloca a estes, demonstra que tem a intenção de estender seu programa narrativo a outros sujeitos desprovidos do objeto-valor moradia. Essa intenção solidária, que aparece na citação aos adjuvantes de “Saudosa Maloca” e reaparece na alusão aos vagabundos, mostra um estado passional do sujeito em que convivem a satisfação pela conjunção com o objeto-valor e a insatisfação do mesmo em relação à não conjunção de outros sujeitos com o mesmo objeto-valor. O aspecto de conjunção é reforçado pela melodia, que, tal como em “Saudosa maloca”, tende, no final, à tematização, via refrão:

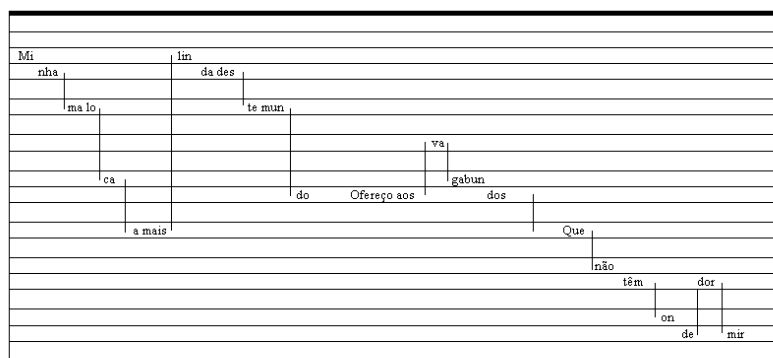


Figura 17 – Abrigo de vagabundos – versos 21 a 23

Entre os aspectos intertextuais que podem ser apontados entre “Abrigo de vagabundos” e “Saudosa maloca” estão: a) a configuração do programa narrativo de base como a construção e fruição da maloca (objeto-valor moradia) pelo sujeito; b) a recuperação do sujeito enunciativo (pela referência aos adjuvantes Joca e Matogrosso, que constituíam com ele o “nóis” de “Saudosa maloca” e participavam do mesmo programa narrativo; c) a questão da dificuldade em relação à legalidade da propriedade, ou seja, em relação à competência modal, não superada em “Saudosa maloca” e superada por adjuvante em “Abrigo de vagabundos”; d) a configuração de um plano nostálgico em ambas as canções: a saudade da maloca em “Saudosa maloca” e a lembrança dos amigos em “Abrigo de vagabundos” (refrão/melodia); e) a semelhança dos versos “construí minha maloca” em “Abrigo de vagabundos” e “construímos nossa maloca” em “Saudosa maloca”, como indicativos de conjunção sujeito/objeto; f) o recurso à lembrança como vínculo afetivo com o objeto perdido, tanto no estado eufórico de “Abrigo de vagabundos” quanto no estado disfórico de “Saudosa Maloca”; g) a complementaridade das narrativas: o malogro e o sofrimento do sujeito em “Saudosa maloca” são retomados como elementos que intensificam a força do antissujeito a ser enfrentado em “Abrigo de vagabundos”, justificando a aquisição de competência modal para a execução do mesmo programa narrativo; h) as semelhanças de estrutura melódica das canções, que se constituem de três partes, sendo que a segunda apresenta maior teor emocional e a terceira tende à celebração da conjunção sujeito/objeto nos dois casos; i) a recuperação do desenho melódico do início do refrão de “Saudosa maloca” em “Abrigo de vagabundos”, funcionando como uma citação no texto sonoro.

¹ Os procedimentos de Tatit adotados nessa obra, bem como os que são utilizados em *Elos de melodia e letra*, dele e de Ivã Carlos Lopes, servirão de base para as análises adiante empreendidas.

² Os próximos parágrafos do texto constituem uma síntese das principais ideias expostas por Tatit, que podem ser lidas em sua versão original no capítulo “Saudosa maloca”, p. 27 a 43, do livro *Análise semiótica através das letras*, citado na bibliografia.

³ Para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano do conteúdo sob a forma de um percurso gerativo. A noção de percurso gerativo do sentido é fundamental para a teoria semiótica e pode ser resumida como segue:

a) o percurso gerativo do sentido vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto;
b) são estabelecidas três etapas no percurso, podendo cada uma delas ser descrita e explicada por uma gramática autônoma, muito embora o sentido do texto dependa da relação entre os níveis;
c) a primeira etapa do percurso, a mais simples e abstrata, recebe o nome de nível fundamental ou das estruturas fundamentais e nele surge a significação como uma oposição semântica mínima;
d) no segundo patamar, denominado nível narrativo ou das estruturas narrativas, organiza-se a narrativa, do ponto de vista de um sujeito;
e) o terceiro nível é o do discurso ou das estruturas discursivas em que a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação. (Barros, 2005: p. 13)

⁴ Cf. Barros, 2002: p. 17

⁵ Cf. Barros, 2002: p. 110

⁶ Cf. Barros, 2002: p. 42 e sgtes.

⁷ Cf. Barros, 2002; p. 35.

⁸ Cf. Barros, 2002; p. 34

⁹ Cf. Tatit, 2007: p. 31.

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos é doutorando em Linguística, na área de Semiótica, sob orientação do professor Luiz Tatit. Atua como professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo. E-mail: vinivs@gmail.com.

BIBLIOGRAFIA

Barros, Diana Luz Pessoa. (2002). *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo, Humanitas.

Barros, Diana Luz Pessoa. (2005). *Teoria semiótica do texto*. 4ª edição. São Paulo: Ática.

Courtés, J.; Greimas, A. J. (2008). *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

Mugnaini Jr., Ayrton (2002). *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Ed. 34.

Tatit, Luiz. (2001). *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial.

Tatit, Luiz. (2007). *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

Tatit, Luiz; Lopes, Ivã Carlos. (2008). *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.