

# A PAIXÃO E A PASSIONALIZAÇÃO EM SAUDOSA MALOCA

*Mário Coelho*<sup>1</sup>

Universidade de São Paulo  
mlgcoelho@bol.com.br

**RESUMO:** Propomos, neste trabalho, uma paráfrase do texto “*De la Nostalgie -Etude de Sémantique Lexicale*”, de *Algirdas Julien Greimas*, baseada na canção “*Saudosa Maloca*”, de Adoniran Barbosa. Abordaremos também a compatibilidade entre a sintaxe melódica e a organização passional do conteúdo da canção.

**RESUMÉ:** on propose dans ce travail une paraphrase du texte “*De la Nostalgie -Etude de Sémantique Lexicale*”, de *Algirdas Julien Greimas*, basée dans la chanson “*Saudosa Maloca*”, de Adoniran Barbosa. On fera aussi une approche sur la compatibilité entre la syntaxe mélodique et la organisation passionnel du contenu de la chanson.

*“(...) pra escrevê uma boa letra de samba*

*Sentida, humana*

*A gente tem que sê, em primeiro lugar,*

*Narfabeto*

*Só se for narfabeto escreve bem (...)”*

Hervê Cordovil / Oswaldo Molles

---

<sup>1</sup> USP/CNPq

Este trabalho tem por objetivo a aplicação prática de um dos ensaios fundadores da Semiótica das Paixões, a saber, “*De la Nostalgie - Étude de Sémantique Lexicale*”, de Algirdas Julien Greimas, cujos título e tema abordados aproximam-se do “charmoso sentimento ímpar brasileiro”: A saudade. A escolha da canção “Saudosa Maloca” deu-se não só pela obviedade impressa em seu título, mas também pela forma didática como sua letra apresenta seus actantes e oponentes, o que facilita sobremaneira o desvio de foco para a sua organização passional. Pretendemos investigar a relação dessa organização passional, verificada no plano do conteúdo (letra), com sua sintaxe melódica, ou seja, até que ponto a melodia da canção é compatível com seu componente lingüístico e como ela contribui para a construção do sentido do texto cancional.

## A Letra

É importante notar que a mesma liberdade de que os intérpretes cancionistas gozam, flexibilizando a linha melódica, ritmo e harmonia de uma canção, sem com isso alterá-la qualitativamente, parece acometer a canção em questão, todavia, no concernente à sua letra. Por este motivo, escolhemos uma das versões<sup>2</sup>, ciente de que a possibilidade de encontrar inúmeras outras não é remota<sup>3</sup>.

SI O SENHOR NÃO TÁ LEMBRADO

DÁ LICENÇA DE CONTÁ

QUE AQUI ONDE AGORA ESTÁ

ESSE EDIFÍCIO ARTO

ERA UMA CASA VÉIA

UM PALACETE ASSOBRADADO

FOI AQUI, SEU MOÇO

QUE EU, MATO GROSSO E O JOCA

---

2 Texto retirado do cd nº 16 de “História do Samba”, Ed. Globo, São Paulo, 1998, gravação original de 1962, com Adoniran Barbosa.

3 Luiz Tatit, na análise que faz dessa mesma letra, em seu livro *Análise Semiótica Através das Letras*, afirma que “Sob a acepção de “aprecia” subsiste uma idéia de julgamento que, como tal, leva em conta toda a amplitude do fato (...)”.

CONSTRUÍMO NOSSA MALOCA  
MAS, UM DIA  
NEM QUERO ME LEMBRAR  
CHEGÔ OS HOME CAS FERRAMENTA  
O DONO MANDÔ DERRUBÁ  
PEGUEMO TUDO AS NOSSAS COISAS  
E FUMOS PRO MEIO DA RUA  
ESPIÁ A DEMOLIÇÃO  
QUE TRISTEZA QUE EU SENTIA  
CADA TAUBA QUE CAÍA  
DUÍA NO CORAÇÃO  
MATO GROSSO QUIS GRITAR  
MAS EM CIMA EU FALEI:  
O HOME ESTÁ CO'A RAZÃO  
NÓIS ARRANJA OUTRO LUGAR  
SÓ SE CONFORMEMOS  
QUANDO O JOCA FALOU:  
"DEUS DÁ O FRIO CONFORME O COBERTOR"  
E HOJE NÓIS PEGA PAIA  
NAS GRAMA DO JARDIM  
E PRA ESQUECER NÓIS CANTEMOS ASSIM:  
SAUDOSA MALOCA, MALOCA QUERIDA  
ONDE NÓIS PASSEMO

---

No entanto, na gravação que tomamos para análise, Adoniran Barbosa canta "espiá" em lugar de "apreciá", construindo um sentido diferente em relação à letra analisada por Tatit.

## OS DIAS FELIZ DE NOSSA VIDA

**A Felicidade de Ser Triste**

Ao lermos, no final da parte 5 de “De la Nostalgie” (Le simulacre convoqué), de Greimas, que<sup>4</sup>

“podemos dizer que o sujeito do querer, em sua busca da “felicidade de ser triste”- é assim que Hugo define a melancolia – desfruta de uma certa liberdade na escolha dos valores com os quais nutrirá seu imaginário,<sup>5</sup>”

ouvimos em nosso interior o refrão de “Saudosa Maloca”. Não apenas o seu componente lingüístico, mas toda a felicidade cancional contida em um dos refrões mais cantados da história da canção popular brasileira, e imaginamos que ali residia o caminho para a compreensão dos valores com os quais o saudoso sujeito da canção em questão alimenta seu imaginário.

Greimas, com base na teoria Hjelmsleviana, segundo a qual as definições são expansões das denominações e por isso podem ser substituídas uma às outras, busca inscrever o estudo lexical em um quadro epistemológico e metodológico mais geral.

Lançando mão da definição contida no dicionário francês Petit Robert, o autor<sup>6</sup> afirma que nostalgia é o

// “Estado de definhamento e de langor//  
 // causado pelo *regret*<sup>7</sup> obsessivo, //  
 // *regret* do país natal,  
 // \_\_\_\_do lugar onde vivemos por muito tempo<sup>8</sup>” //

---

<sup>4</sup> Optamos por traduzir livremente todas as citações

<sup>5</sup> Greimas, A. J., De la nostalgie, Actes sémiotiques: *le Bulletin* v. 11, n. 39, 1986 - pag.10.

<sup>6</sup> Embora Greimas tenha usado como referência o dicionário francês "Petit Robert" e afirmado, na conclusão do texto, que buscava a compreensão da "nostalgia à francesa", as definições do lexema "nostalgia" nos dicionários brasileiros são muito próximas das definições do dicionário francês, com a diferença de que os dicionários brasileiros apontam tal lexema como parassinônimo de "saudade".

<sup>7</sup> Na falta de uma tradução melhor, mantivemos a palavra original e a compreendemos como “sentimento de falta”.

<sup>8</sup> Greimas, A. J., De la nostalgie, Actes sémiotiques: *le Bulletin* v. 11, n. 39, 1986 - pag. 5.

e que esses três segmentos-enunciados, **estado patêmico** (langor), que pressupõe um outro **estado patêmico** (regret, obsessivo ou não), causado por sua vez, por uma **disjunção com um objeto de valor**, explicitam a causalidade de uma construção sintática em três etapas.

É fácil verificar que tal construção sintática encontra-se em conformidade com o componente lingüístico de “Saudosa Maloca”:

//**Estado de definhamento e langor**//

QUE TRISTEZA QUE EU SENTIA<sup>9</sup>

CADA TAUBA QUE CAÍA

DUÍA NO CORAÇÃO

//**causado pelo regret obsessivo**//

NEM QUERO ME LEMBRAR

Embora o sujeito afirme que não quer se lembrar, ou seja, não quer recordar a situação disfórica a que fora submetido, imediatamente, ele relata o acontecido, como se o fizesse involuntariamente. Portanto, seu estado de consciência é sobredeterminado pelo caráter obsessivo, aumentando, assim, a tensão da falta, pois presentifica incessantemente o fato passado.

//**regret do país natal,**

// **\_\_\_\_\_ do lugar onde vivemos por muito tempo**//

ONDE NÓIS PASSEMO

**OS DIAS FELIZ DE NOSSA VIDA.**

No início da análise individual do primeiro segmento, em relação à definição de nostalgia, Greimas conclui que, por se tratar do “estado de enfraquecimento de uma pessoa”<sup>10</sup>, estamos

---

<sup>9</sup> Luiz Tatit afirma, em seu livro *“Análise Semiótica Através das Letras”*, que “este verso 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 *continuum* perdido nas discontinuidades intelectivas”.

<sup>10</sup> Greimas, A. J., De la nostalgie, Actes sémiotiques: *le Bulletin* v. 11, n. 39, 1986 - pag.6

“em presença de um enunciado de estado dotado de um sujeito patêmico”. Afirmação também conforme à letra da canção, pois que

“a junção é a relação que determina o “estado” do sujeito em relação a um objeto qualquer” e os “enunciados de fazer operam a passagem de um estado a outro, ou seja, de um estado conjuntivo a um estado disjuntivo e vice-versa<sup>11</sup>”.

E o que constatamos na letra de Adoniran Barbosa é um sujeito que já fora realizado, ou seja, conjunto com o objeto-valor construído,

“CONSTRUÍMO NOSSA MALOCA,”

relatando, nostalgicamente, como se deu o processo que o levou à condição de sujeito atualizado, ou seja, à sua disjunção com o objeto-valor,

“CHEGÔ OS HOME CAS FERRAMENTA  
O DONO MANDÔ DERRUBÁ”

sem que ele, ao menos, esboçasse um gesto em direção a um determinado fazer.

“E PRA ESQUECER NÓIS CANTEMOS ASSIM

E o momento passional da canção não deixa dúvidas de se tratar de um sujeito patêmico.

(...)QUE TRISTEZA QUE EU SENTIA(...)

(...)DOÍA NO CORAÇÃO(...)

---

<sup>11</sup> BARROS, Diana L. P., Teoria do discurso: fundamentos Semióticos, São Paulo, Atual, 1988.

Confrontando os parassinônimos que consolidam a definição de definhamento (debilitação, esgotamento, emagrecimento, etc.) e que, por sua vez, denotam uma certa diminuição, ou seja, um “devir menor”, com seus antônimos (atividade, animação, ardor, força, vida, vivacidade, etc.) o autor conclui, em relação ao “devir menor”, que

“trata-se de um dos termos da dupla de universais semânticos /vida/ vs /morte/. E que o estado” que procuramos descrever é, portanto, na verdade, a passagem gradual de um estado a outro<sup>12</sup>”.

Em seguida, a partir da definição de *regret* como “estado doloroso de consciência causado pela perda de um bem”, Greimas destila dois estados:

/a/ estado de consciência

/b/ estado doloroso

A letra da canção narra exatamente o momento em que o sujeito diante da adversidade iminente, que resultaria na <parada da continuação>, ou seja, na interrupção do fluxo fórico (neste caso, entendida como disfórica), toma consciência da sua disjunção com o objeto-valor, ou seja, o momento em que o sujeito, exercendo o fazer cognitivo passa de um estado de crença a um estado de consciência – resumo da sua fase meta-cognitiva - que poderíamos representar da seguinte maneira:

/crer-ser/→/não-saber- não- ser/→/saber-não-ser/

Este sujeito meta-cognitivo, “visto que se trata de um saber sustentado sobre a sua própria cognição”, comparando os dois estados – conjunto e disjunto –, presentifica o passado

---

<sup>12</sup> Greimas, A. J., De la nostalgie, Actes sémiotiques: *le Bulletin* v. 11, n. 39, 1986 - pag.7

sob a forma de simulacro cognitivo, com isso, destemporaliza a estrutura da comparação, para poder confrontá-lo com “o presente marcado pela ausência”.

| <b>Passado</b>                          | <b>Presente</b>             |
|---|-----------------------------|
|   | SI O SENHOR NÃO TÁ LEMBRADO |
|   | DÁ LICENÇA DE CONTAR        |
|   | QUE AQUI ONDE AGORA ESTÁ    |
|   | ESSE 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                             |                             |
|   | EU NEM QUERO ME LEMBRAR     |
| CHEGÔ OS HOMES CAS FERRAMENTA           |                             |
| O DONO MANDÔ DERRUBÁ                    |                             |
| PEGUEMO TUDO AS NOSSAS COISAS           |                             |
| E FUMOS PRO MEIO DA RUA                 |                             |
| ESPIÁ A DEMOLIÇÃO                       |                             |
| QUE TRISTEZA QUE EU SENTIA              |                             |
| CADA TAUBA QUE CAÍA                     |                             |
| DUÍA NO CORAÇÃO                         |                             |
| MATO GROSSO QUIS GRITAR                 |                             |
| MAS EM CIMA EU FALEI:                   |                             |
| O HOME TÁ COM A RAZÃO                   |                             |
| NÓIS ARRANJA OUTRO LUGAR                |                             |
| SÓ SE CONFORMEMOS                       |                             |
| QUANDO O JOCA FALOU:                    |                             |
| “DEUS DÁ O FRIO CONFORME O<br>COBERTOR” |                             |
|   | E HOJE NÓIS PEGA PAIA       |
|   | NAS GRAMA DO JARDIM         |
|   | E PRA ESQUECER NÓIS         |
|   | CANTEMOS ASSIM              |
|   | SAUDOSA MALOCA              |
|   | MALOCA QUERIDA              |
| ONDE NÓIS PASSEMO                       |                             |
| OS DIAS FELIZ DE NOSSA VIDA             |                             |

Pensamos ser importante abrir parêntese para ressaltar que os recursos de figurativização enunciativa utilizados pelo cancionista como a utilização de dêiticos monstrativos, gestuais e vocativos, além da utilização da forma oral incorreta para a norma culta da língua, entre outros, criam um efeito de realidade e presentificação, que leva o destinatário-ouvinte a acreditar que a cena relatada acontece concomitantemente com a execução da canção.

Enfim,

“O sujeito cognitivo de falta (...), lexicalizado aqui por perda, se encontra então conotado, sobre a dimensão tímica, pela disforia, “estado doloroso” (...)<sup>13</sup>.

A partir da definição de dor moral como “sentimento ou emoção penosa resultante da insatisfação das tendências, das necessidades”, desdobrando, assim, a falta cognitivamente constatada, Greimas acrescenta o elemento /intensidade/, cujo grau será proporcional ao valor do objeto perdido, como algo determinante para que o regret se torne obsessivo. E obsessivo é “aquilo que “atormenta de maneira incessante”, que “se impõe sem trégua”.

Torna-se evidente, nas passagens “que tristeza que eu sentia” e “duía no coração”, a intensidade da dor moral recaída sobre o sujeito meta-cognitivo, resultante do alto grau de investimento no valor do objeto “maloca querida” (“onde nós passemos os dias felizes de nossa vida”).

Com o surgimento dos verbos ativos atormentar e impor-se, o primeiro indicando um fazer pragmático provocando “passions du corps” e o segundo um poder inevitável, delineia-se um

“ sujeito disfórico de estado , que vimos descobrir sob a cobertura lexical de regret, se transformar, pelo fato de sua intensidade, no sujeito do fazer competente, porque dotado da modalidade do poder, mas não programado em vista da recuperação do objeto de valor, e realizar performances tímicas, apresentadas como torturas ao mesmo tempo

---

<sup>13</sup> Ibid., pag.8.

durativas e reiterativas sobre o sujeito de estado donde se provoca e aciona o definimento<sup>14</sup>.

## Maloca Querida

“Como se sabe, as relações entre actantes são de dois tipos, relações transitivas, que ligam o sujeito ao objeto, e comunicativas, que ocorrem entre o destinador e o destinatário. O sujeito do estado é o lugar privilegiado da confluência das duas relações: enquanto sujeito, está em conjunção ou em disjunção com o objeto-valor, enquanto destinatário, papel assumido pelo fato de a junção resultar de um fazer comunicativo, relaciona-se com o destinador. O sujeito do estado, por conseguinte, mantém laços afetivos ou passionais com o destinador, que o torna sujeito, e com o objeto, a que está relacionado por conjunção ou por disjunção<sup>15</sup>.

Anteriormente, havíamos constatado a conformidade da letra de “Saudosa Maloca” com a descrição de nostalgia feita por Greimas, no que diz respeito a se tratar de um enunciado de estado dotado de um sujeito patêmico. Também, nesta letra, o sujeito de estado está disjunto do objeto-valor e em síncrese com seu destinador, na figura do ator “EU”, conseqüentemente, os laços passionais ou afetivos e os efeitos decorrentes desse processo serão intensificados.

“Os “estados de alma” estão relacionados à existência modal do sujeito, ou seja, o sujeito segue um percurso, entendido como uma sucessão de estados passionais, tensos-disfóricos ou relaxados-eufóricos<sup>16</sup>.”

E, segundo Inácio Assis Silva, a paixão deixa marcas, e não só, ela engendra outras paixões<sup>17</sup>. Portanto, é de se esperar que, a partir do estado inicial tenso-disfórico de “EU”, Mato Grosso e Joca, pensando, agora, os três como um sujeito coletivo, outras paixões sejam engendradas.

A nostalgia, sendo uma

---

<sup>14</sup> Ibid., p.8.

<sup>15</sup> BARROS, Diana L.P de, Teoria do Discurso-Fundamentos Semióticos, Atual, São Paulo, 1988-pag 62.

<sup>16</sup> Ibid., pag. 62.

<sup>17</sup> 10. Silva, Inácio A., apontamentos feitos durante o curso Tópicos de teoria Semiótica II: Semiótica das Paixões, 1998, FFLCH-USP-SP.

paixão complexa, onde “várias organizações de modalidades constituem, na instância do discurso, uma configuração patêmica (...) têm um estado inicial que Greimas denomina espera”<sup>18</sup>.

Dai, construído o simulacro fiduciário, o sujeito do estado, atribuindo um /dever-fazer/ ao sujeito do fazer, espera que, a partir da ação do sujeito do fazer, suas esperanças ou direitos sejam realizados, ou seja<sup>19</sup>:

$$S1 \text{ crer } [ S2 \text{ dever} \rightarrow ( S1 \cap O_v ) ]$$

Sendo tal contrato imaginário, portanto, não suscetível de desembocar na realização do percurso acima citado (Quem garantiu a perenidade da conjunção do sujeito coletivo “EU, Mato Grosso e Joca” com o objeto “maloca”?), surge para o sujeito coletivo as figuras da insatisfação e da decepção (estados intensos e não-eufóricos de não-conjunção), e tais figuras

“assumem o papel de termos intermediários entre o estado relaxado da crença no contrato imaginado e a situação tensa de falta<sup>20</sup>”.

Há duas maneiras distintas de resolução da falta. A sua reparação, realizada por um sujeito do fazer instaurado e, geralmente, em sincretismo com sujeito do estado, ou pela conformação e resignação. Nas passagens “SÓ SE CONFORMEMOS” e “E PRA ESQUECER NÓIS CANTEMOS ASSIM”, o texto explicita a opção pelo prolongamento “*da aflição na 'paixão' distensa da resignação*”<sup>21</sup>. Porém, o florescimento opressivo de alguma coisa e o início exultante de outra coisa - é assim que Fontanille define a paixão do desespero - parece estar na iminência de emergir da frase “MATO GROSSO QUIS GRITAR”, mas é imediatamente abafado pela argumentação do destinador-sujeito “EU”:

MAS EM CIMA EU FALEI:

OS HOME ESTÁ CO'A RAZÃO

NÓIS ARRANJA OUTRO LUGAR

<sup>18</sup> Ibid., pag 62.

<sup>19</sup> GREIMAS, A. J. , De la Colère. Actes sémiotiques: Documents\_v. 3, n. 27' ( reimpresso em Du sens II).

<sup>20</sup> BARROS, Diana L.P de, Teoria do Discurso-Fundamentos Semióticos, Atual, São Paulo, 1988-pag 63.

<sup>21</sup> Ibid., pag. 66.

que evita, dessa maneira, qualquer possibilidade de instauração do percurso colérico.

Por fim, voltamos à frase “SÓ SE CONFORMEMOS QUANDO O JOCA FALOU:/ DEUS DÁ O FRIO CONFORME O COBERTOR” para lembrar que conformidade é euforia, pois euforia é o estado de conformidade do corpo com seu meio ambiente, daí, então, a alegria cancional contida no refrão<sup>22</sup>.

SAUDOSA MALOCA, MALOCA QUERIDA

ONDE NÓIS PASSEMO

OS DIAS FELIZ DE NOSSA VIDA<sup>23</sup>.

## A Melodia

Ao examinarmos a melodia de "saudosa Maloca", a partir do diagrama por nós montado<sup>24</sup>, dois aspectos nos saltam imediatamente aos olhos: A enorme tessitura<sup>25</sup> (principalmente em se tratando de canção popular) e a generosidade dos contornos melódicos.

A nota mais grave é a nota Lá e a mais aguda a nota Fá da segunda oitava, ou seja, temos 21 notas envolvidas na tessitura da canção. Para que o leitor possa ter uma idéia do que isso representa, informamos que, no Livro "*O Cancionista: composição de canções no Brasil*", Luiz Tatit analisou 2 canções de 11 importantes cancionistas brasileiros, perfazendo um total de 22 canções, e nenhuma canção analisada alcançou o número de notas envolvidas na tessitura de "Saudosa Maloca". Também nunca analisamos uma canção com tessitura tão generosa.

---

<sup>22</sup> Luiz Tatit, fundado no princípio de participação de Hjelmslev, propõe, em seu livro "Análise Semiótica através das Letras", a compreensão do lexema "esquecer" como termo complexo que abarca as noções de esquecimento e de lembrança. "A intensidade da noção de esquecer pressupõe a extensidade da noção de recordar". O descontínuo próprio do universo inteligível pressupõe o contínuo do mundo sensível. Nesse sentido, Saudosa Maloca apresenta uma inflexão quase didática: visando ao esquecimento, instaura, de fundo, a recordação. Pode-se dizer, assim, que para esquecer em superfície, é necessário recordar em profundidade.

<sup>23</sup> Indicamos a análise feita por Luiz Tatit, no livro *Análise Semiótica Através das Letras*, como leitura complementar a esta paráfrase, pois lá o autor trata, dentre outros aspectos especialmente abordados, da estrutura actancial da canção e, por um outro viés, de seu universo passional.

<sup>24</sup> O diagrama que utilizamos foi introduzido na Semiótica da Canção por Luiz Tatit, em seu livro "A canção: eficácia e encanto". Acrescentamos, à esquerda do interior desse diagrama, as cifras das notas musicais correspondentes (C = Dó, D = ré e assim por diante). Esse modelo tem a vantagem de melhorar a visualização dos contornos melódicos em concomitância com a letra da canção.

<sup>25</sup> Tessitura são as notas musicais implicadas na melodia de uma canção.

O que esse fato teria de tão importante para a análise da melodia desta canção? Sabemos que, no que concerne às canções passionais, isto é, canções cujos conteúdos tratam dos estados de alma e, não raramente, da disjunção entre sujeitos e objetos, portanto, temas generalizáveis como perda ou falta, o enunciador seleciona, em nível profundo, os valores da extensão, ou melhor, os valores contínuos da desaceleração.

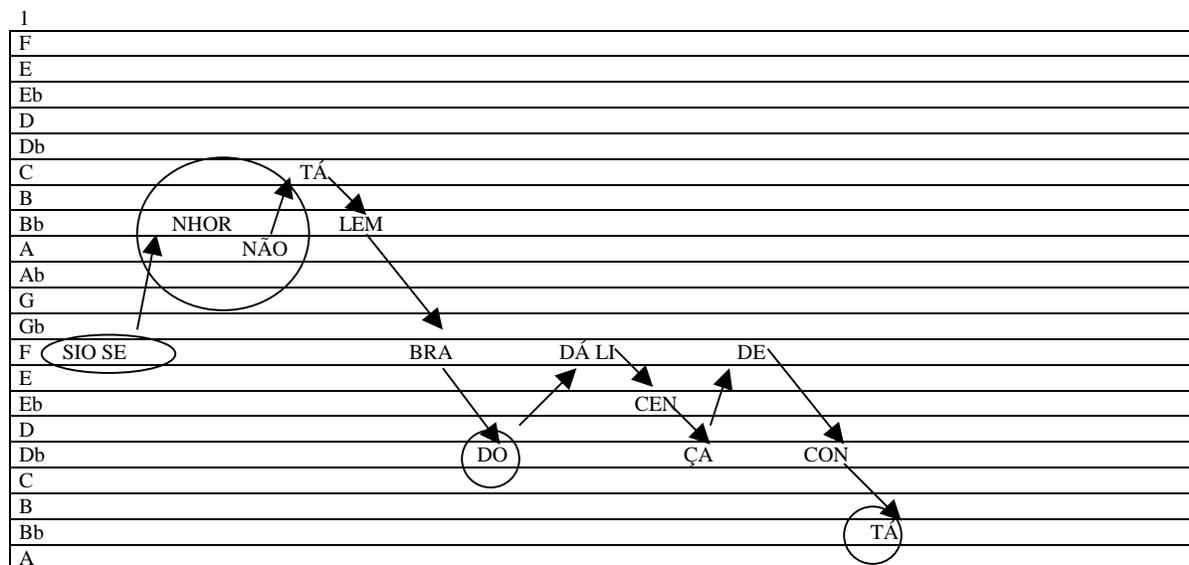
Na nota de número 8, em relação ao conteúdo da canção, já havíamos mencionado que o universo passional do sujeito alimenta-se da duração, no entanto, a melodia de "Saudosa Maloca" fora construída sobre a base rítmica de um samba temático, que, em princípio, deveria deslocar seu apelo persuasivo para a esfera do corpo e não da mente. Todavia, a total ausência de uma tematização melódica<sup>26</sup> e os acentos recaindo sobre vogais - que nessa canção gozam de uma certa duratividade- fazem com que o acompanhamento rítmico camufle os estados passionais descritos pela letra da canção, como que a indicar que devemos esperar pacientemente a chegada do refrão- lugar onde há, mesmo que um pouco contida, a explosão de uma certa euforia, ou seja, a recordação em profundidade de que falávamos anteriormente, remetendo à análise de Tatit -, dado que o refrão é manifestação extensa da tematização melódica.

O segundo aspecto nos intrigou porque o autor da canção faz (e sempre fez) questão de potencializar a coloquialidade da fala cotidiana na canção; e sabemos que uma canção não é senão a estabilização (por meio da melodia) das entonações da fala cotidiana. Entretanto, curiosamente, vemos que os contornos melódicos da canção em questão são exagerados tanto na diversidade quanto na amplitude da tessitura, e ninguém fala de modo a criar, exageradamente, melodias em suas entonações. Também, ao falar, não vamos de uma região muito grave a uma região muito aguda repentina e despropositadamente. Na verdade, aí reside um dos aspectos geniais dessa composição, pois seu conteúdo trata de estados paroxísticos de alma e, mesmo estando em uma situação cotidiana, quando somos surpreendidos por uma grande felicidade ou quando uma grande tristeza nos acomete, o funcionamento irracional de nossa respiração e de nossos músculos são alterados, e tal fato repercute na nossa emissão vocal. Basta que observemos as explosões eufóricas de atletas e as disfóricas de vítimas de catástrofes ambientais, nos telejornais, para que constatem tal fato. Portanto, sob este prisma, a melodia de "Saudosa Maloca" é totalmente compatível com seu conteúdo.

---

<sup>26</sup> A tematização caracteriza-se pela reiteração de temas (motivos) melódicos.

## Passemos à análise propriamente dita da melodia.



Podemos observar que, já no primeiro segmento, a melodia ultrapassa em um tom a oitava que vai de si bemol (Bb) a si bemol (Bb), isto é, a nota mais grave é a nota Bb e a nota mais aguda é a nota dó (C), dois semitons acima de si bemol. É importante observar que há uma correspondência quase que imediata entre a expansão da tessitura e as inflexões melódicas dos cantores românticos. Tudo acontece como se a tensão física das cordas vocais (que ocorre quando alcançamos regiões agudas) se coadunasse com as tensões passionais do sujeito. Nessa canção, com exceção do segundo segmento, manifestado dentro de uma amplitude de 6 semitons, todos os outros segmentos tem sua extensão delimitada em, no mínimo, 8 semitons.

Este primeiro segmento é exemplar também no que diz respeito aos saltos intervalares. Quando o sujeito da enunciação opta pelos valores da desaceleração, imediatamente passa a investir nos alongamentos vocálicos, daí, os contornos melódicos tem sua importância acentuada. A gradação na ampliação da tessitura<sup>27</sup> (na ordem extensa) e os graus conjuntos<sup>28</sup> (na

<sup>27</sup> Gradação são pequenos motivos melódicos que vão se repetindo fora da sua região original, em direção a uma região mais grave ou mais aguda.

<sup>28</sup> Dizemos, em geral, que uma melodia é formada por graus imediatos ou conjuntos quando ela é composta por notas musicais com uma distância máxima de dois semitons.

ordem intensa), que simulam, no plano da expressão, a conjunção (mesmo que a distância, em forma de espera e/ou desejo) do sujeito como objeto, quando tem sua duração ampliada, criam a expectativa de uma mudança brusca em regime intenso (saltos intervalares) e/ou extenso (transposição), como veremos a seguir.

Podemos observar, nesse primeiro segmento, uma pequena e dissimulada gradação envolvendo as sílabas "si o se", "do" e "tá", no entanto os graus conjuntos se restringem ao encontro das sílabas "nhor" e "não", "tá" e "lem", "dá" e "li", "li" e "cen", e "cen" e "ça". Portanto, a melodia desse primeiro segmento é formada, quase que na sua totalidade por saltos intervalares, pois, de 12 intervalos envolvidos na construção dessa melodia, 8 são constituídos por saltos intervalares. Abaixo colocaremos de forma mais clara para o leitor não familiarizado com a música, nem com o diagrama exposto acima, a quantidade de semitons envolvidos na constituição desses intervalos<sup>29</sup>.

SI\_O\_SE<sup>30</sup>→5→NHOR→1→NÃO→3→TÁ→2→LEM→5→BRA→4→DO→4→DÁ→0→LI→2→CEN→ 2  
→ÇA→4→DE→4→CON→3→TÁ

|    |
|----|
| 2  |
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |
| Ab |
| G  |
| Gb |
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |

|    |             |       |     |                          |      |       |
|----|-------------|-------|-----|--------------------------|------|-------|
|    |             |       |     | VÉIAUMPALA               |      |       |
|    |             |       |     | SA                       | CE   | SOBRA |
| Ab | QUEA QUI ON | TÁ ES | AR  | ERA UMA CA               | TEAS |       |
| Gb | DEA         | RAES  | TEE | CIO                      | DADO |       |
| F  | GO          | DIFÍ  | TO  | (amplitude da tessitura) |      |       |

<sup>29</sup> Em tese, os intervalos de graus conjuntos seriam os formados por 1 ou 2 semitons. No entanto, pode acontecer de uma seqüência melódica ser totalmente formada por saltos maiores do que os mencionados. Daí, teríamos de considerar como um "salto" um intervalo mais amplo ainda. Enfim, devemos analisar cada caso separadamente. O que nos chama a atenção nesse primeiro segmento é a falta de um indício de repetição de notas e/ ou de intervalos que seja compatível com a coloquialidade da letra.

<sup>30</sup> Estamos considerando as notas repetidas iniciais apenas como impulso para o início da configuração melódica. Os pontos demarcadores da gradação foram colocados em negrito.

Observamos, já no segundo segmento, a retomada dos graus conjuntos de que reclamávamos a presença, anteriormente. Toda a melodia desse segmento é construída no interior de um intervalo de quarta aumentada ( $F \rightarrow B$ ), portanto, envolvendo seis semitons, cujos contornos melódicos são engendrados sobre intervalos de segundas maiores e menores (2 semitons e 1 semitom, respectivamente), reservando três insignificantes saltos de terça para o encontros das sílabas "ar"  $\rightarrow$  "to", "to"  $\rightarrow$  "e" e "sobra"  $\rightarrow$  "dado". Ressaltamos que a compressão da tessitura se compatibiliza com a coloquialidade da fala, tal fato cria um efeito de veridicção e presentificação da cena relatada, tendo como coadjuvantes os dêiticos espacial, temporal e monstrativo "aqui", "agora" e "este".

Como alertamos na introdução, nossa intenção com este trabalho não é uma análise exaustiva da compatibilidade entre a letra e a melodia de "Saudosa maloca", e, sim, a busca da relação entre a organização passional do conteúdo (componente lingüístico) com sua sintaxe melódica. Por conseguinte, alguns aspectos da melodia serão deixados de lado para que possamos lançar luz sobre a sintaxe melódico-passional da canção.

Dissemos acima que o correspondente, na ordem extensa, do salto intervalar é a transposição. Em geral, no jargão musical, transposição significa mudança de tonalidade. Na Semiótica da Canção, este termo é utilizado para marcar a mudança de região cuja melodia da canção é manifestada, ou seja, quando há transposição, há um salto extenso, pois, em vez de apenas uma nota atingir uma região mais aguda ou mais grave, todo um segmento melódico (muitas vezes, toda a segunda-parte<sup>31</sup> da canção) é manifestado em uma região diferente da original.

Com exceção do tonema<sup>32</sup> do segmento 10, todos os tonemas são asseverativos, o que não deixa dúvidas sobre o estatuto veridictório do enunciado e ainda exacerba o caráter prossecutório da exceção acima mencionada, cuja função precípua é a de simular a introdução de

---

<sup>31</sup> Adotamos o hífen para o termo "segunda-parte" com a intenção de dessemantizar os elementos dessa palavra composta, utilizada, provavelmente, a partir da década de 30, pelos cancionistas brasileiros, para designar a parte "B" da canção, ou seja, a parte que se opõe ao refrão. Embora Luiz Tatit venha substituindo este termo por "outra parte", acreditamos que, ao manter o termo "segunda-parte", aproximamos, de maneira sutil, a teoria da prática. Além de considerarmos-lo mais simpático.

<sup>32</sup> Tonemas são os finais das frases melódicas. Temos tonemas asseverativos e continuativos. Os asseverativos indicam conclusão e, não raramente, um saber do enunciador; os continuativos, interrogação ou indício de que o enunciado tem complementação.



|    |                      |
|----|----------------------|
| F  |                      |
| E  |                      |
| Eb | NOS                  |
| D  |                      |
| Db | PEGUE SAS            |
| C  | MOS TUDOAS COI       |
| B  | FU                   |
| Bb | CAS SAS E MOS PRO    |
| A  |                      |
| Ab | FER                  |
| G  | ( 15 semitons)       |
| Gb | RA                   |
| F  | MENTA DO             |
| E  |                      |
| Eb | O NO                 |
| D  |                      |
| Db | MAN                  |
| C  | DÔ                   |
| B  |                      |
| Bb | DER BA               |
| A  | RU → nota mais grave |

Embora, a melodia da canção não se mantenha de modo durativo na região aguda, ao compararmos todos os segmentos, constatamos que, a partir desse momento, os tonemas continuam descendentes, porém, menores e menos acentuados, fato que nos dá a impressão de que a melodia esteja sendo manifestada, em relação à melodia dos quatro primeiros segmentos, numa região um pouco mais aguda. De fato, tudo isso, aliado ao grande salto mencionado acima e à gradação ascendente, que culmina na nota mais aguda da melodia (que coincide com a sílaba "ru", de rua), nos envolve num ambiente de transposição, e, como já dissemos acima, a transposição é correspondente, na ordem extensa, do salto intervalar, na ordem intensa. Este é o momento de maior tensão melódica, (inclusive porque aí encontramos a vogal mais alongada de toda a canção) que, de alguma forma, ecoa no segmento 7, quando a letra da canção diz: "Matogrosso quis gritar". Ao ouvirmos, de modo incauto, a canção, percebemos o segmento 7 como se ele fosse o de maior tensão melódica, no entanto, ele está sobre o efeito, inclusive por sua proximidade, da nota mais aguda atingida no segmento 5, e é naquele que o efeito de transposição se completa.





| Segmento     | Graus conjuntos | Saltos intervalares |
|--------------|-----------------|---------------------|
| 1            | 4               | 8                   |
| 2            | 13              | 3                   |
| 3            | 10              | 8                   |
| 4            | 16              | 5                   |
| 5            | 10              | 4                   |
| 6            | 8               | 4                   |
| 7            | 4               | 3                   |
| 8            | 6               | 4                   |
| 9            | 13              | 3                   |
| 10           | 9               | 8                   |
| 11           | 9               | 10                  |
| <b>Total</b> | <b>102</b>      | <b>60</b>           |

Lançando o olhar imediatamente sobre o cômputo final, observamos que quase 40 % do total de intervalos são constituídos de saltos. De outro ângulo, podemos afirmar que, aproximadamente, 60% dos graus conjuntos possuem saltos intervalares correspondentes, ou seja, temos apenas 40% a mais de graus conjuntos em relação aos saltos intervalares. Além disso, se considerarmos os segmentos isoladamente, veremos que essa relação sobe, em alguns casos, para 88 % (segmento 10); e há casos em que os saltos intervalares são maiores em número do que os graus conjuntos, como nos segmentos 1 e 11. Este último caso, sendo o refrão, tem implicações que comentaremos à frente. Considerando, como afirmamos acima, que a canção popular não é senão a estabilização das entonações fala, ou como afirma Luiz Tatit, que a canção é a extensão estética da fala, esses números são muito significativos. Primeiro, porque as notas repetidas, tão comuns na fala cotidiana, estão nesta canção em número tão insignificante que não mereceram, de nossa parte, uma atenção especial. Segundo, porque, observando rapidamente algumas análises de canções, não encontramos uma relação que sequer se aproximasse desta com a qual "Saudosa Maloca" se nos apresenta.

Resta-nos examinar os mecanismos existentes na melodia que também se coadunam à conjunção à distância inerente à paixão da nostalgia, ou da saudade, se preferirmos.

No livro "Análise Semiótica Através das Letras", em relação ao verso "Cada tauba que caía/ Duía no coração", Luiz Tatit afirma o seguinte:

"(...) Este verso é especialmente importante para mostrar que o universo passional do sujeito alimenta-se de duração. Precisamos 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 ('cada tauba que caía...') já que esta desacelera o andamento e recupera, assim, parte do continuum perdido nas descontinuidades intelectivas<sup>35</sup>"

No regime intenso, podemos verificar que os segmentos 2,3,4,5 e 9 são os que contém o maior número de graus conjuntos. A gradação, elemento correspondente aos graus conjuntos, no regime extenso, manifesta-se significativamente nos segmentos 4 e 5. No segmento 4, há uma gradação descendente cujas saliências melódicas são concomitantes com as sílabas "nem", "home cas", "do" e "bá" ( marcadas com círculos e setas no diagrama do segmento 4). Já no segmento 5, a gradação é ascendente e seus picos incidem sobre as sílabas "pegue", "nos" e "ru" (igualmente marcadas no diagrama do segmento 5).

Comentamos acima que a gradação e os graus conjuntos simulam, no plano da expressão, a conjunção do sujeito com o objeto. Devemos analisar, neste caso, a gradação no conteúdo e na expressão como simulacro de uma conjunção à distância (saudoso ou nostálgico) e como recurso para a configuração do mundo passional do sujeito.

Outros recursos utilizados encontrados na canção popular que simulam um estado de conjunção são a tematização (na ordem intensa) e o refrão ( na ordem extensa). A tematização se configura pela repetição de pequenos motivos melódicos no interior de uma ou mais frases musicais. No caso de "Saudosa Maloca", somente detectamos arremedos de tematização melódica que, para não confundir o leitor, não os elencaremos aqui. Todavia, desde o início deste trabalho, afirmávamos que o refrão de "Saudosa Maloca" é um dos mais cantados e conhecidos da história da música popular brasileira, e este refrão, sendo a simulação na ordem extensa da conjunção do sujeito com o objeto, não deixa dúvidas em relação ao alto grau de afetividade existente entre o sujeito coletivo e o objeto destruído, ou seja, o sujeito conta e reconta a saga da maloca querida com a nítida intenção de manter com ela o laço afetivo.

---

<sup>35</sup> TATIT, L. (2001) *Análise Semiótica Através das letras*, São Paulo, Ateliê Editorial, p. 35.

11

The image shows a musical score for the song "Saudosa Maloca". It consists of a grand staff with ten staves. The lyrics are written across the staves, with four overlapping circles highlighting specific phrases: "SAUDO MALO SE FE SA", "SA CA PAS LIZ VI", "MALO QUERI ONDE NÓIS DIAS DA", and "CA DA MOS DE".

|    |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
|----|-------|-------|-----------|------|-----|--|--|--|--|
| F  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| E  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| Eb |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| D  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| D# | SAUDO | MALO  | SE        | FE   | SA  |  |  |  |  |
| C  | SA    | CA    | PAS       | LIZ  | VI  |  |  |  |  |
| B  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| Bb | MALO  | QUERI | ONDE NÓIS | DIAS | DA  |  |  |  |  |
| A  |       |       |           |      | NOS |  |  |  |  |
| Ab |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| C  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| G# | CA    |       |           |      |     |  |  |  |  |
| F  |       |       | DA        | MOS  | DE  |  |  |  |  |
| E  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| Eb |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| D  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| Db |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| C  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| B  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| Bb |       |       |           |      |     |  |  |  |  |
| A  |       |       |           |      |     |  |  |  |  |

Embora identifiquemos esboços de tematização (circunferências no diagrama acima), graus conjuntos e alguma gradação, o grande responsável por ratificar a conjunção à distância contida na letra de "Saudosa Maloca" e na noção de saudade é o seu refrão de eficácia comprovada nos seus 48 anos de existência.

## Conclusão

É inconteste que se trata de uma canção passional, embora o estilo samba, seu acompanhamento tematizado (buscando reforçar a escolha do estilo) e a eficácia do seu refrão lutem eufemisticamente para colocar a euforia em primeiro plano, criando uma oximórica figura cancional no encontro da letra com a melodia. O arranjo tematizante, aliado ao refrão, cria um efeito tridimensional onde, na "felicidade de ser triste", o sujeito parece estar mais feliz do que triste.

A presentificação, à qual nos referimos acima, em que o sujeito buscando confrontar o presente com o passado, sob a forma de simulacro cognitivo, destemporaliza a estrutura da comparação, na canção em questão recebe a colaboração dos tonemas, dos dêiticos, da emergência da voz que fala por detrás da voz que canta, enfim, dos mecanismos de figurativização enunciativa. E, a cada vez que ouvirmos (ao vivo ou em qualquer meio de reprodução eletrônica) a canção "Saudosa Maloca", estaremos em presença de uma certa

destemporalização, na qual o intérprete, à maneira do sujeito da canção, presentifica o passado e faz renascer das cinzas emoções virtualizadas.

A definição de nostalgia no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa cita como uma de suas definições o "desejo de voltar ao passado". Portanto, quem deseja voltar ao passado mantém um vínculo com, ao menos, algum objeto lá deixado. Essa conjunção à distância é simulada pelas gradações, pelos graus conjuntos e, principalmente, pelo refrão.

Devemos ressaltar que os saltos intervalares são os grandes responsáveis pela passionalização de "Saudosa Maloca". Estes, como demonstramos acima, são numerosos por toda a canção e seus momentos paroxísticos se coadunam perfeitamente com os estados similares narrados pela letra. Não fossem eles, o ouvinte poderia sancionar a canção como mentirosa, ou seja, pareceria passional, mas deixaria a impressão de não ser.

Mais feliz do que triste, o refrão de "Saudosa Maloca", há quase meio século, nos convida a cantá-lo e recantá-lo indefinidamente, decantando alegrias, até que, finalmente, sejamos capazes, de modo doloroso e surpreendente, de destilar a tristeza passional virtualizada na canção.

## Bibliografia

- BARROS, D. L. P. [1988] *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*, São Paulo: Atual.  
 ——— [1990] *Teoria Semiótica do texto*, São Paulo: Ática.  
 FIORIN, J. L. [1996] *Elementos de Análise do Discurso*, São Paulo: Contexto/EDUSP.  
 ——— [1999] *As Astúcias da Enunciação*, São Paulo: Ática.  
 ——— *A Noção de Texto na Semiótica*, cópia xerog.  
 FONTANILLE, J. [1980] *Le desespoir. Actes sémiotiques. Documents\_n.16.*  
 \_GREIMAS, A. J. *De la Colère Actes Sémiotiques: Documents\_v. 3, n. 27'*  
 ——— *De la nostalgie, Actes sémiotiques : le Bulletin\_v. 11, n.39*[Sob coord. De D. Bertrand].  
 GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. [1993] *Semiótica das Paixões –Dos estados de coisas aos estados de alma*  
 São Paulo: Ática.  
 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.  
 ——— [1999] *Da Tensividade Musical À Tensividade Entoativa* In:Revista da Anpoll 6/7, São Paulo: Humanitas.

A seguir estão os diagramas que não foram mostrados acima, concomitantemente com a análise.

3

|    |
|----|
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |
| Ab |
| G  |
| Gb |
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |

Diagrama 3: A diagrama de árvore de análise sintática para a frase "FOI AQUI QUE EU GROS NOS MA SEU MA SOE MO MO TO O JOCA CA ÇO CONSTRU I".

6

|    |
|----|
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |
| Ab |
| G  |
| Gb |
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |

Diagrama 6: A diagrama de árvore de análise sintática para a frase "QUE QUE EU CADA TAUBA QUE CA DUÍA NO RA TRIS TE SEN TIA ZA".

9

|    |
|----|
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |
| Ab |
| G  |
| Gb |
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |

10

|    |
|----|
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |
| Ab |
| G  |
| Gb |
| F  |
| E  |
| Eb |
| D  |
| Db |
| C  |
| B  |
| Bb |
| A  |