

A VISUALIDADE, A PRESENÇA E A ESTESIA NA NARRATIVA DA CANÇÃO *ROMARIA*

Leonardo da Silva
Mestrado/UFF
Orientadora: Lucia Teixeira

Neste texto partimos da hipótese de que as três dicções, que serão explicadas adiante, podem coexistir e não são estanques, havendo predominâncias, ora da *tematização*, ora da *passionalização*, ora da *figurativização*, ainda que no Projeto Entoativo geral da canção escolhida prevaleça a *passionalização*. A partir daí, nossa leitura buscará descrever a produção de efeitos de sentido e de presença na canção e apresentar o que pudemos afinal depreender desses esforços. Apesar de encontrarmos ao menos uma outra análise semiótica da mesma canção de que tratamos, acreditamos válida a leitura aqui apresentada por consistir numa visada um tanto diferente, ou por explorar pontos específicos com maior ênfase, tais como a visualidade, a presença e a estesia na narrativa e na narratividade.

São tratados certos elementos tensivos e passionais que contribuem para que sejam mostradas as relações contratuais fiduciárias (de crença), a presença da religiosidade agenciando uma certa tensão entre o matérico e o sagrado enquanto coexistência dos pólos antagônicos, certa mística parece querer cada vez mais recorrer ao sublime pra afirmar o terreno. Pois, no fim das contas, esses fatores mostram-se coexistentes na canção.

As dicções são maneiras de compatibilização de letra e melodia, noutros termos, maneiras de o cancionista dizer o que é dito na canção. A *Tematização* corresponde à apresentação de sequências melódicas reiteráveis nas canções, configura o instante “decantatório” em que a letra sobressai, coincidindo, normalmente, com os estágios conjuntivos, isto é, de conformidade entre os actantes, ou da personagem principal com seu objeto de valor. A melodia não se expande pelo campo da tecitura, não oscila entre

as regiões mais baixas ou mais altas. A *Passionalização* corresponde aos momentos de saltos intervalares de expansão da melodia, há maior exploração das regiões mais agudas ou graves, durações mais prolongadas de certas notas, ou modulações tonais criando as tensões relacionadas aos estados emotivos dos actantes. Está presente nos trechos em que a oscilação da melodia percorre desde as regiões musicais mais baixas às mais altas como a buscar algo ausente, como se o sujeito saindo de uma condição estática ou tácita segue rumo ao acaso, ao devir. Isso fica mais evidente no conteúdo da letra que expõe as circunstâncias disjuntivas do sujeito, isto é, exprime a falta e consequentemente a busca de superação da falta. A *Figurativização Enunciativa* ressalta a presença da língua oral na canção. A entoação da fala é marcada na melodia pelos tonemas, que são as inflexões finais da entoação de uma linha melódica, e no discurso da letra pelos elementos dêiticos, que instalam as categorias do discurso *eu/tu aqui/agora*. Esse instante enunciativo, em que o interprete imprime seu timbre, torna presente uma fala subjacente ao canto. Relaciona-se à maneira do dizer cotidiano, em que “repetimos os motivos entoativos ao enumerarmos fatos da mesma natureza” (TATIT, 2010: 111)

A letra da canção

Romaria

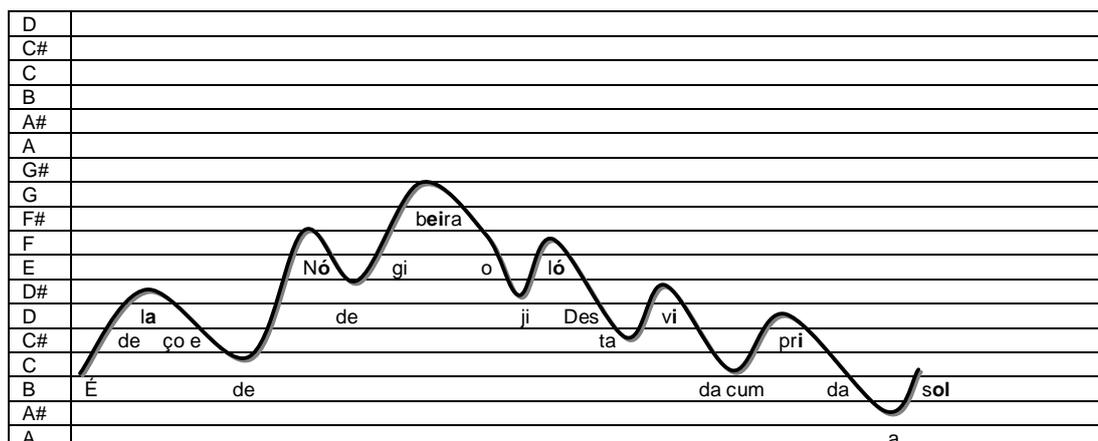
É de sonho e de pó, o destino de um só	O meu pai foi peão, minha mãe solidão
Feito eu perdido em pensamentos	Meus irmãos perderam-se na vida
Sobre o meu cavalo	Em busca de aventuras
É de laço e de nó, de gibeira o jiló,	Descasei, joguei, investi, desisti
Dessa vida cumprida a sol	Se há sorte eu não sei, nunca vi
Sou caipira, Pirapora Nossa	Me disseram porém que eu viesse aqui
Senhora de Aparecida	Pra pedir de romaria e prece
Ilumina a mina escura e funda	Paz nos desaventos
O trem da minha vida	Como eu não sei rezar, só queria
	mostrar
	Meu olhar, meu olhar, meu olhar

Sob o Ponto de Vista da Tematização

A canção pode ser desdobrada em duas partes: a primeira corresponde às estrofes; e a segunda ao refrão. A tematização em *Romaria* ocorre no plano melódico pela reiteração de motivos e figuras que conservam certa identidade do perfil melódico ainda concentrado, isto é, sem grandes saltos intervalares, a valorização de consoantes oclusivas bilabiais, dentais ou alveolares, surdas e sonoras [p], [b], [d], [t] contém de certa forma uma maior duração das vogais. O pulso contínuo mostra o andamento moderado da canção, a atuação dos tempos rítmico e mnésico sobre o cronológico assegurando a regularidade, contendo uma expansão da tendência passional. Podemos observar no primeiro verso da primeira estrofe uma marcação do ritmo com muita precisão em duas sílabas fracas e uma forte: *É de sonho e de pó, o destino de um só*. No segundo, há uma alteração nesse metro e um pequeno salto. Pensamos tratar-se de uma quebra proposital no plano de expressão para coincidir com o traço semântico do termo **perdido** no plano de conteúdo: *Feito eu perdido em pensamentos*. No terceiro *Sobre o meu cavalo*, em uma frequência baixa, o ritmo pouco mais acelerado pela diminuição do intervalo entre as sílabas fortes e fracas, que agora consiste em forte/fraca/forte/fraca. Esse verso funciona esquematicamente como um verso de transição ou de modalização culminando com um tonema ascendente, que eleva um pouco a frequência e prepara a chegada do próximo verso. Por outro, no plano verbal, observam-se nos versos da primeira e da segunda estrofe uma descrição e uma contextualização iniciais dos elementos da narrativa e a apresentação de traços figurativos (sonho, pó, destino, só, perdido em pensamento, laço, nó gibeira, jiló, vida cumprida a sol, peão, aventura, etc.) concretizando temas, por exemplo, utopia e atopia da vida errante, solidão e nostalgia e amargor e desventura da vida sertaneja.

Colocamos no diagrama abaixo o desenho do movimento melódico que abrange na o trecho do primeiro verso e mostra uma recorrência do motivo melódico, em seguida, há uma ruptura provocada na melodia por um pequeno salto intervalar de cinco semitons a partir da metade do segundo verso *perdido em pensamento*, reforçando sutilmente um efeito de sentido de disjunção entre sujeito e objeto; mas logo seu percurso entra numa escala descendente – com presença da *figurativização* da

Figura – 2



Os Elementos da Passionalização

Se observarmos os mesmos trechos fazendo saltar à vista os elementos da passionalização, concluiremos que há ainda uma certa presença das durações soantes como a querer irromper os recortes implosivos das consoantes (que preservam no plano melódico-harmônico uma sutil contenção da tendência passional e não permitem que ocorra uma significativa explosão silábica redundando na desaceleração e no alongamento durativo das notas). Não há um sentido de evolução melódica em direção às regiões verticais do campo da tessitura, a não ser no segundo verso de cada estrofe, nos quais se manifesta um pequeno salto de cinco semitons.

A sobreposição das soantes fica mais evidentes nos tempos fortes – destacadas em negrito no diagrama acima. Além disso, a mudança no andamento é precedida no salto de que falamos anteriormente, concomitante a uma singela desaceleração, ou melhor, uma quebra no andamento propícia para destacar as durações e os acentos inerentes às frequências mais elevadas. A atmosfera passional da canção instala-se justamente nestas condições. A relação de interdependência entre os dois planos de expressão e de conteúdo da canção é notável na inflexão mútua, a exemplo da expansão melódica, como uma mudança de direção, à extremidade mais alta do campo da tessitura e, em seguida, da linha melódica descendente coincidindo com o valor predicativo negativo de *perdido em pensamentos*: ambos produzem o efeito de sentido de disjunção com os valores positivos. Nos dois versos finais, há maior valorização das durações das notas soantes do que nos anteriores, com o fim de deixar-se antever a fortuna investida na melodia do refrão para expressar as tensões passionais.

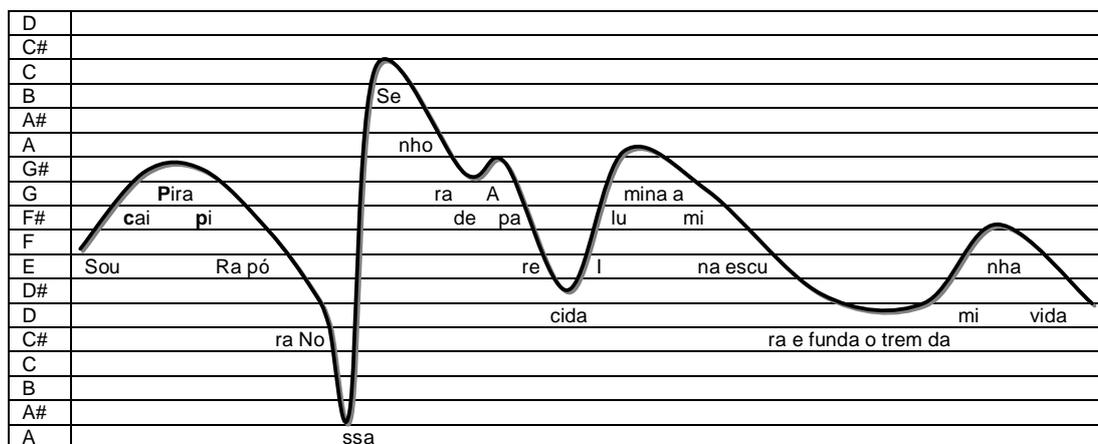
Abaixo, na **Fig. 3** e na **Fig. 4** são mostrados os desenhos melódicos do refrão. A **Fig. 4** é a repetição final do refrão.

Refrão (ou Segunda Parte)

Figura – 3

#	
	Se
#	
	nho
#	
	Pira ra A mina a
#	vida cai pi de pa lu mi
	Sou Ra pó re l na escu
#	
	mi cida
#	
	ra No ra e funda o trem da
#	
	Ssa

Figura – 4



A letra manifesta o percurso de busca do sujeito que quer entrar em conjunção com o objeto de valor (vida). Levantamos uma oposição entre o *sublime* (figurativizado na evocação da presença da Senhora de Aparecida; busca da luz: ilumina = ausência de luz, de salvação) e o *grotesco* (mina escura e funda, trem da minha vida = perdição, morte), que demonstra a carência do sujeito. A própria construção da identidade desse sujeito, por ele mesmo revelada e reforçada mais tarde, quase que por uma reafirmação de si, já infunde a falta, é o que atestam os traços semânticos do vocábulo *caipira* (indivíduo que vive na roça, de modos simples e rústicos e pouca instrução, etc.). Os elementos emotivos no texto verbal claramente manifestam as marcas expressivas de subjetividade do eu lírico, instalam na canção a presença de um sujeito enunciador reflexo, que se expande e expressa solidário as experiências e emoções de caráter “universal”, tais como encontrar direção na vida e o sentido da vida, entender a própria sina. Por fim, no refrão entoado numa ambiência religiosa e devocional, são exacerbados os elementos que denotam as paixões do sujeito estão concatenados com a descontinuidade melódica dos ataques das consoantes nos verso inicial *Sou caipira, Pirapora Nossa* e da ruptura provocada pelo salto intervalar de quatorze semitons na passagem para o início do segundo verso *Senhora de Aparecida*.

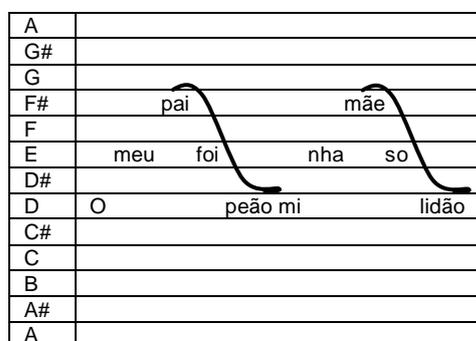
A Presença da Fala no Canto (oralidade)

A segunda estrofe manifesta, mais fortemente, o caráter *figurativo* da melodia (esse tipo de presença da fala no canto em que se evidencia a instância enunciativa é

chamado de *figurativização*; não deve ser confundida com a noção de *figurativização / figuratividade* concernente ao nível superficial das estruturas discursivas no percurso gerativo, que consiste no revestimento sensorial [figuras] de noções mais abstratas, [temas]), evocado na repetição dos motivos entoativos próprios da fala, acrescidos duma enumeração linguística de fatos e ações. Os pronomes possessivos de primeira pessoa marcam a debreagem enunciativa do narrador. Há claramente no último verso o *eu* e o *tu* participantes da enunciação.

A distribuição das categorias enunciativas de pessoa, tempo (pretérito perfeito) e espaço fazem sobressair a narração. As pessoas (as personagens) apresentadas são pertencentes à família do próprio narrador, que expõe suas memórias (note-se aí, no trecho referido, a atuação do tempo mnésico sobre o rítmico e o cronológico) e experiências de vida na busca de designar-se. Pertencem ao mesmo campo semântico os temas “pai” e “mãe”, são elementos de mesma natureza e, como se pode verificar abaixo, os tonemas descendentes asseveram a relação contigua de precisão entre “peão” e “solidão”.

Figura - 5: Trecho inicial da segunda estrofe



A constatação dessas condições iniciais abre caminho para verificação das situações dispostas nas etapas seguintes. A sequência reiterativa dos motivos segue uma ordem linear. Ao passo que retoma, por asseveração, faz avançar a narrativa. O sujeito se situa no tempo e no espaço em virtude do(s) *outro(s)*, a saber, seus familiares. Não pela proximidade entre as personagens, mas por partilharem a cultura, os hábitos, o imaginário, em uma palavra, a sina, verificável nos programas narrativos sintetizados do pai, da mãe e dos irmãos. Uma explicação plausível é pensarmos na relação dada entre *pai-peão*, que saía em comitiva para levar gados de uma à outra região e,

consequentemente, *mãe-solidão*, que em razão das longas jornadas, tinha de suportar a ausência do marido e arcar – solitária – com as consequências oriundas desse período de afastamento. Se podemos assinalar a força lírica da canção em seu elo com a vida social, constatamos, nessa circunscrição do nicho familiar e na individualidade do *eu* que se apresenta como caipira, a constituição duma sensibilidade e solidariedade que ultrapassam o particular em direção ao que é da ordem do coletivo.

Os valores figurativos da enunciação são mais fortemente marcados na terceira estrofe. A sequência melódica inicial apresenta, como já mostramos nas outras estrofes, a reiteração de motivos. Mas desta vez incidem sobre esses motivos melódicos os recortes argumentativos e injuntivos em *Me disseram, porém, que eu viesse aqui / Pra pedir de romaria e prece / Paz nos desaventos / Como eu não sei rezar só queria mostrar / Meu olhar, meu olhar, meu olhar*, que rarefazem a tensividade das ondulações e pulsações (o prolongamento das durações e as marcações rítmicas) a favor da instalação da instância enunciativa.

As categorias enunciativas, os três elementos do domínio discursivo da enunciação estão claramente presentes pondo em funcionamento as coordenadas da situação de enunciação nas marcas pronominais de pessoa (*me, eu*) e verbos de ação (*disseram, viesse, pedir, mostrar*), marcas de tempo (os verbos predominantemente no pretérito, modos indicativo, subjuntivo e infinitivo pessoal) e espaço (advérbio *aqui*). O conteúdo linguístico ganha maior relevância, portanto, em detrimento da elaboração da matéria sonora (substância da expressão) musical, isto é, há uma tendência mais acentuada à transposição da expressão sonora/fônica em abstração do conteúdo.

Terceira estrofe

Figura – 6

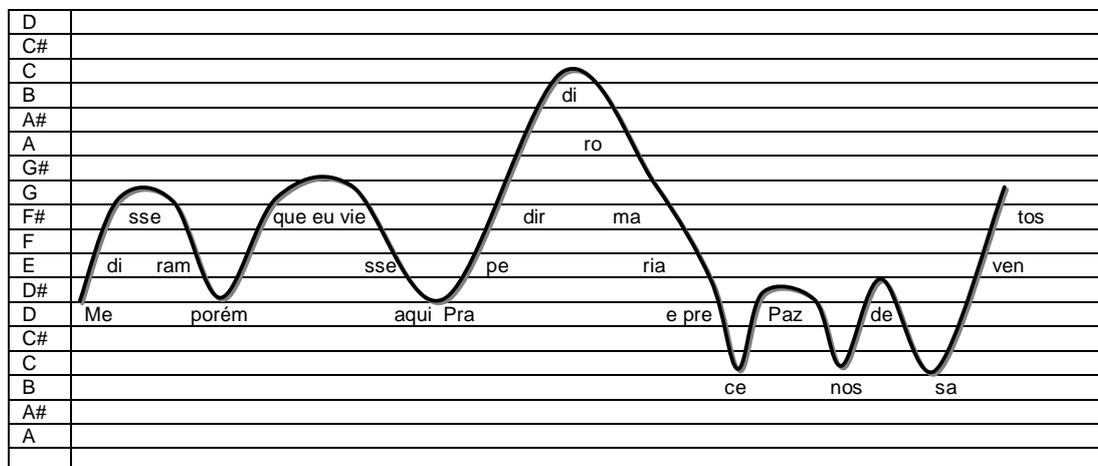
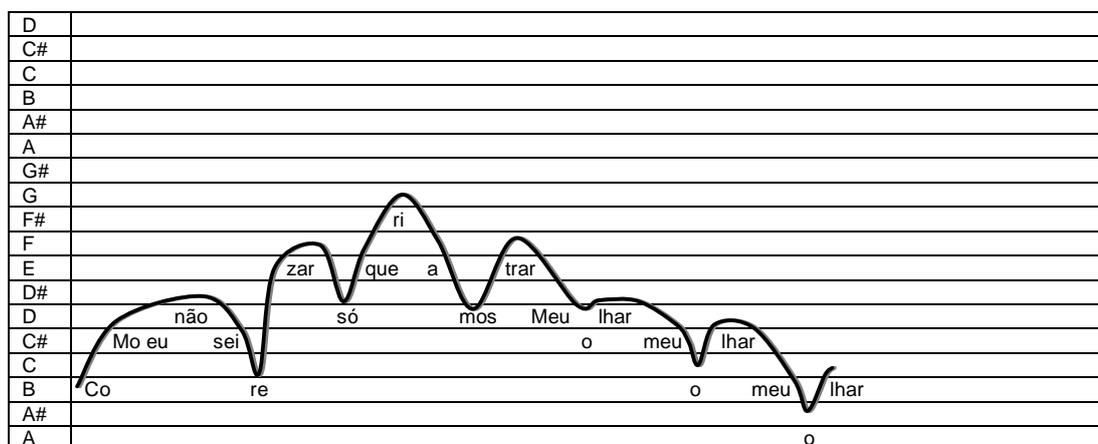


Figura – 7



A produção de efeito de sentido e de presença

A dicção figurativa sobressalente na última estrofe exacerba a subjetividade. Com marcas de enunciação em primeira pessoa, o pronome “eu” e os verbos conjugados em primeira pessoa O som da fala evoca a presença daquele com quem se quer falar, a quem se quer mostrar a peregrinação de uma vida cumprida religiosamente apenas no

gesto do *olhar*. Essa presença é sobretudo espacial, pois “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos.” (GUMBRECHT, 2010:13) Assim esse objeto é substancialmente passível de ser tocado, pois está ali diante do sujeito. O sujeito crê-se diante não apenas de uma imagem, ícone, mas sente a presença daquele com quem fala. Este pode ser visto e tocado por ele, noutros termos “depreende a corporeidade do outro corpo”, pois que o ícone manifesta diante dos seus olhos não só o corpo, mas também a luz desejada.

Por um lado temos o engajamento do corpo todo de um sujeito estésico na experiência em que vai produzindo sentido, a possibilidade de evocação doutros sentidos a partir do exercício do *olhar*, que o apelo da visualidade exige, fomentando a coalescência dos sentidos. Mas principalmente o impacto sobre o corpo do “caipira” provocado pelo contato direto com o objeto significante e o seu caráter apofântico. Por outro lado temos de considerar no ícone (refiro-me à imagem da santa) o seu conteúdo não aparente, a luz que traz consigo, mas de que se não pode apoderar. A resolução do sagrado e do místico na ambiência neumática que solicita a gestualidade e o empenho do corpo. Ambiência também proporcionada ao ouvinte, presentificada. O embargo da voz é sintomático. A fala iniciada não pode prosseguir com sua narração (*Mythos* – narrar, contar, falar em voz alta), não dá sequência ao discurso; precisa no silêncio de uma fala interior (*Mysterius* – falar para dentro, falar em outra direção, na direção do interior de si e atingir regiões profundas da psique), achar o instante de liberdade realizado no encontro do corpo e da alma, ou do espírito e da matéria. Os tonemas descendentes finais do último verso asseveram a rarefação da voz.

Posto dentro do templo – e já afetado pela ambiência que o desloca do espaço *aberto* do campo, para o interior *fechado* do templo – em posição de destinatário que cumpre a tarefa de chegar ao templo “pra pedir de romaria e prece paz nos desaventos”; mas que perplexo e no limite de sua condição resolve na *performance* de *mostrar o olhar* toda uma complexidade de fatores vivenciados. Este sujeito esforça-se por condensar no aceno, no gesto, na figuratividade do *olhar* toda sua trajetória de peregrinação. Os valores intensivos (da ordem do sensível) atuam sobre os extensivos (da ordem do inteligível), acentuando a concentração e fechamento num *ponto* (espacial) = *aqui*, e numa *brevidade* (temporal) = *agora*, cujo resultado é o acontecimento. No plano linguístico, há condensação na estrutura dos versos finais –

Como eu não sei rezar, só **queria mostrar** / **Meu olhar**, meu olhar, meu olhar – as orações reduzidas de infinitivo **rezar** e **mostrar** e a substantivação/nominalização do verbo (olhar) intensificam o efeito da visualidade, a saber, um delicado e pungente movimento do rosto e dos olhos do sujeito (narrador) em busca de conjunção com o rosto e os olhos – por que na dizer com todo o corpo e luz e paz – da santa diante dele. Simultaneidade, coexistência da orientação dinâmica da *verbalização* e da orientação estática da *nominalização*: *mostrar meu olhar*.

Imaginemos a presença de todo o corpo do sujeito resignado e devoto no templo, prostrado sobre seus joelhos, inclinado em reverência e humildade de sua condição de um infortúnio, *reles mortal*, na constituição do prólogo de toda sua *romaria*, até o ponto de maior intensidade, o mais elevado grau de todo o processo: o gesto de *mostrar o olhar*, concentrando nele um misto de memória, lembrança, percepção, sensações, sentimentos, ideias, satisfação na liberação do recalque (o desejo), todas as peripécias da *vida cumprida a sol*. O embargo da voz que não sabe rezar faz apelar para a ação, única capaz de comunicar, “dizer sem palavras”, toda carga passional. Cremos que nesse momento ocorre uma exacerbação, garantindo o impacto da tonicidade do encontro – *união mística* – entre o caipira e a santa, isto é, com toda a aura, toda a energia que dela irradia e afeta não acidentalmente o sujeito.

Reconhecidamente, os valores selecionados pelo enunciador do texto são predominantemente descontínuos, disfóricos, refletidos nas barreiras e obstáculos disseminados nos níveis narrativo e discursivo, a que o sujeito responde com um programa conjuntivo (mais evidente na terceira estrofe). No nível narrativo, por exemplo, passando de sujeito do *ser/sofrer* a sujeito do *saber fazer, querer ser*, o narrador-personagem responde à afirmação da falta com uma proposta de resolução, culminante na última estrofe: a partir duma manipulação bem sucedida, feita por um destinador que lhe dota de competência instruindo-lhe “pra pedir de romaria e prece / Paz os desaventos”, logo, *crê* e *sabe* que alguém pode ajudá-lo e é levado a *querer ser*, a *saber* e *pode fazer*.

Essa ação necessária é, sobretudo, uma que se apoia em ao menos uma paixão, a confiança, se não também na esperança: chega-se à relação contratual fiduciária, de crença na (re)união, na religião, busca de permanência do vínculo com o objeto de valor; se não é fruto de uma crença na divindade ao menos há uma crença sustentada pelo imaginário na religiosidade, no mítico, na possibilidade de realização do desejo

duma *junção plena*. A ação de *mostrar o olhar* nos remete à imagem, a substituição da palavra e do som pelo aceno, gesto-imagético e, nessa “tela do parecer”, o sujeito pretende mostrar-se verdadeiro, isto é, *ser* e *parecer*, porquanto, disso depende o estabelecimento do contrato fiduciário, o acolhimento de seu apelo e o merecimento da graça, do favor solicitado.

Últimas considerações

Chegamos às últimas considerações pensando que, embora haja um projeto geral de uma persuasão passional nesta canção, a oscilação entre prevalências das dicções tematização, passionalização e figurativização faz saltar ao nosso entendimento as etapas constitutivas da canção e suas nuances. Ora, é preciso pensar em *Romaria* ressaltando sua narrativa também marcada na modalização de camadas de efeitos de sentido e de presença provocada pela coexistência das dicções, o que no mínimo confere a tensão instalada na duração entre elas, bem como momentos de conjunção e disjunção entre sujeito e objeto. A narratividade, desse ponto de vista, não se dá apenas nas transformações modais do sujeito (no papel de actante narrativo) descritos pela letra; o Projeto Entoativo, que diz respeito à fortuna investida na melodia, já imprime tal conteúdo.

A sinestesia provocada pelos badalos do sino permite ouvir e vislumbrar todo o cenário descrito na letra, nos versos finais da última vez em que o refrão é repetido. Como se fosse uma sobreposição plástica de camadas matéricas, ou seja, como se a melodia, os arranjos, e a intervenção do badalo já constituíssem um pano de fundo ao qual se sobrepõem as figuras e temas do discurso. Apenas nesse trecho final da canção soa o sino.

As vicissitudes na trajetória do narrador concluem-se no interior do templo onde vê e é visto, contempla e é contemplado, toca e é tocado, na ambiência silenciosa do território da imagem, cuja referência é o ícone da Nossa Senhora de Aparecida.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática. 2005.

-
- _____. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 6ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- CAZNOK, Yara Borges. *Música: Entre o Audível e o Visível*. 2ª ed. São Paulo. UNESP, 2008
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoas, espaço e tempo*. São Paulo, Ática. 1996
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.
- GUMBRECHT, H. U. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: contraponto: EdPUC-Rio, 2010.
- _____. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Tradução de Luciana Villas Bôas, Markus Hediger. RJ: Contraponto: Editora PUC-RIO, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. 2 ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LANDOWSKI, E.; OLIVEIRA, A.C. (Org.). *Do inteligível ao sensível*. São Paulo, EDUC, 1995.
- _____. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo, EDUC, 1998.
- TATIT, Luiz; *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____. *Musicando a Semiótica: Ensaios*. 2ª ed. São Paulo: AnnaBlume, 2010.
- _____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- Linguagens em diálogo*. Niterói, n 42, 2011.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letras: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- ZILBERBERG, Claude. *Elementos de Semiótica Tensiva*. Trad. Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê, 2011.
- _____. *Observações sobre a base tensiva do ritmo. Estudos Semióticos*. Tradução de Lucia Teixeira e Ivã Lopes. Vol. 6, n. 2, novembro de 2010:1-13.
- _____. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.
- _____. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.