



Significação: revista de cultura

audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo

Brasil

MOTA, ANA RAQUEL

Romaria- uma análise semiótica

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 34, núm. 27, enero-junio, 2007, pp. 1511-168

Universidade de São Paulo

São Paulo, Brasil

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766010009>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

Romaria – uma análise semiótica

ANA RAQUEL MOTA

Doutoranda em Lingüística – Unicamp
Bolsista da Fapesp

Resumo

O presente artigo é uma análise semiótica de uma canção popular brasileira, *Romaria*, de Renato Teixeira. Como base teórica e metodológica, utiliza-se a Semiótica estabelecida por Algirdas Greimas, presente, por exemplo, na exploração de conceitos como os de *isotopia* e *debreagem* no nível discursivo e os de *funções actanciais* no nível narrativo. Aliada a esses níveis, propõe-se uma análise de algumas *categorias tensivas* de *Romaria*, nos termos estabelecidos por Claude Zilberberg e que vêm sendo desenvolvidos no Brasil por Luiz Tatit. Em sua primeira parte, o artigo traz uma análise englobante dos três níveis da letra; já em sua segunda parte, é feita a relação com a melodia. Por fim, o artigo traz uma breve contextualização histórica de *Romaria* em 1977, momento de sua mais célebre gravação, por Elis Regina e o Grupo Água.

Palavras-chave

Semiótica tensiva; estudos da canção; *Romaria*

Abstract

This work is a semiotic analysis of a Brazilian popular song, *Romaria*, by Renato Teixeira. The theoretical and methodological basis is the Semiotics from Algirdas Greimas, which can be seen, for example, in the exploration of concepts like *isotopy* and *shifting out*, in the *discursive level* and the concept of *actantiel functions* in the *narrative level*. In congruence with these levels, an analysis about some *tensile categories* of *Romaria* is made, in terms established by Claude Zilberberg which have been developed in Brazil by Luiz Tatit. In its first part, the paper makes a globalizing analysis of the lyrics' three levels; and, in its second part, the relation between melody and lyrics is made. At last, the paper does a brief historical contextualization about *Romaria* in 1977, when this song received its most celebrated recording, by Elis Regina and the Grupo Água.

Key-words

Tensile Semiotics; song's studies; *Romaria*

Romaria

(Renato Teixeira)

É de sonho e de pó
O destino de um só
Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo
É de laço e de nó
De gibeira o jiló
Dessa vida cumprida a Sol

Sou caipira Pirapora
Nossa Senhora de Aparecida
Ilumina a mina escura e funda
O trem da minha vida

O meu pai foi peão
Minha mãe, solidão
Meus irmãos perderam-se na vida
À custa de aventuras
Descasei, joguei,
Investi, desisti
Se há sorte, eu não sei, nunca vi

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

1. A letra

Numa primeira análise em nível discursivo de *Romaria*, de Renato Teixeira, podemos dizer que a história contada é a de um sujeito - “eu” – que, tendo vivido diversas agruras em seu passado, agora busca o auxílio divino – nomeado na figura de Nossa Senhora de Aparecida – para encontrar paz em sua vida. A letra nos apresenta “eu” que, no momento da enunciação, está “aqui” (“que eu viesse aqui”), lugar que compreendemos ser um santuário de romarias e preces. A informação de onde é o “aqui” da canção não é fornecida de maneira explícita, e sim percebida através de diversos indícios: o título da canção (*Romaria*), a citação do município de Pirapora no refrão (“sou caipira Pirapora”), que sabemos ser uma cidade na Grande São Paulo que congrega romeiros ao longo de todo ano, a evocação a Nossa Senhora de Aparecida e a presença de alguns outros semas que levam à isotopia religiosa (“rezar”, “ilumina”, “pedir...paz”, entre outros).

Por ser uma letra de tema bastante profundo e existencial, organizado de forma mobilizadora, ao falar do nível discursivo já sobrevém o nível narrativo. A narrativa, em debreagem enunciativa, nos traz um sujeito em situação altamente passional que conta sua vida. Para organizar a análise, trataremos das três estrofes em seqüência deixando o refrão para o final.

No longo tempo passado que é narrado, desde a infância do sujeito, temos contato com um programa narrativo de fracasso, composto de fracassos sucessivos. Seu estado passional de desilusão aparece logo na primeira estrofe, em que, nos primeiros versos, é feito um triste julgamento a respeito do que seja o destino:

É de sonho e de pó
O destino de um só

A partir do terceiro verso, a função enunciativa se estabelece e há a ancoragem através do “eu” situado em seu cavalo:

Feito eu perdido em pensamentos
Sobre o meu cavalo

O tom de sofrimento permanece nos três versos seguintes, em que há, discursivamente, a continuação de uma isotopia que cria a cena: são citados semas rurais, como o laço, o nó, a gibeira, o jiló e, com bastante força, sintetizando a estrofe, o cumprimento da vida a Sol. A primeira estrofe, portanto, estabelece, discursivamente, a trajetória de um homem rural solitário e desiludido. As figuras utilizadas são o “sonho”, o “pô”, o “um só”, “eu perdido em pensamentos sobre o meu cavalo”, “laço”, “nó”, “gibeira”, “jiló”, “vida cumprida a Sol”.

No nível narrativo, o sujeito está perdido, sem rumo, e, embora consiga FAZER algumas ações, elas não o conduzem a nada proveitoso e se encontram como que automatizadas: embora cavalgue, dê laços e nós, guarde algo na gibeira, o “eu” permanece “perdido em pensamentos”, tendo como destino apenas o sofrimento (o “jiló dessa vida”) e o nada (“é de pô”). Temos, portanto, um sujeito sem destinador claro, suas ações não o conduzem para um julgamento vitorioso e nem para a conjunção com algum objeto. “Eu” se encontra em disjunção, “perdido”, “um só”.

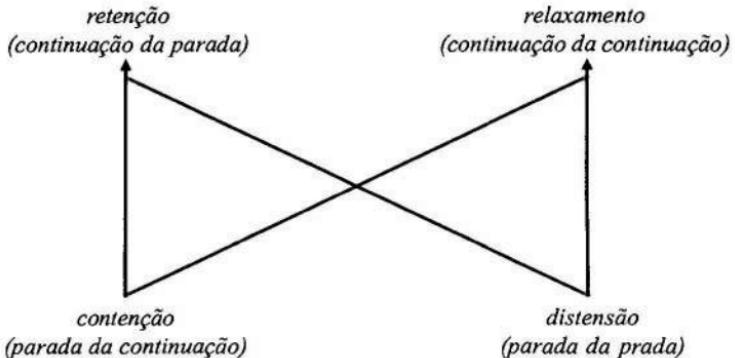
Passando para a segunda estrofe, o sujeito conta sua história pregressa. Seu “pai foi peão”, portanto, além de figura ausente na família, também um que cumpriu a vida a Sol. A “mãe, solidão”. A poesia desse verso, em que nem o verbo “ser” está presente (o “foi” encontra-se elipsado) traz toda a fragilidade e tristeza em que viveu essa mãe. Enquanto o pai é caracterizado por sua atividade profissional, a mãe é um sentimento. Sozinha pela ausência do marido, criando os filhos, certamente também cumprindo a vida a Sol. O pai e a mãe a que temos acesso no nível discursivo são, para o sujeito no nível narrativo, a ausência de destinador desde sua mais tenra infância. O pai ausente, a mãe um poço de tristeza e isolamento não conseguiram dar a esse sujeito alguma idéia de destino certo, algum caminho com sentido a seguir. As figuras dos irmãos, que “perderam-se na vida à custa de aventuras”, reforçam a idéia de um sujeito desintegrado, só. Assim como ele, os irmãos também estão sem rumo, aventureando-se e encontrando fracassos (“perderam-se na vida”).

A partir dos versos seguintes, uma série de ações é enumerada como que resumindo a trajetória desse sujeito em sucessivas ilusões e desilusões. O primeiro fazer citado, “descasei”,

já traz em si uma fase de possível crença ou ilusão (“casar”), mas nem cita essa fase, realçando que o percurso deu em fracasso: sem dizer que casou, o sujeito já conta que “descasou”. O segundo fazer, “joguei”, remete-nos à isotopia das aventuras e do perder-se na vida. Novamente está posta a idéia de que o sujeito viveu um mundo ilusório. A seqüência “investi, desisti” retoma o par ilusão/desilusão, e nos remete a tudo o que foi dito desde a primeira estrofe, isto é, embora esse sujeito tenha agido em sua vida, suas ações não o conduziram ao que ele imaginava, ele agiu a vida toda movido pela ilusão, e não por um destinador confiável. Ele passou a vida a se enganar. Com destinador fraco ou quase ausente, sempre foi derrotado pelos anti-sujeitos: a família de origem se desintegrou, o casamento foi desfeito, o jogo não lhe trouxe prosperidade, os investimentos de vida não deram certo e foram abandonados. Sua desilusão se concretiza em descrença e sentimento de abandono: “se há sorte, eu não sei, nunca vi”.

Para fazer a análise tensiva desse texto, nos termos propostos por Claude Zilberberg (2006), começamos por projetar suas principais categorias sobre o quadrado semiótico, elaborado por Greimas no início do estabelecimento da Semiótica¹:

Figura 1: quadrado semiótico com categorias tensivas:



1. O quadrado tensivo abaixo foi retirado de Tatit, 2001 (pp.170, 177, 190).

Utilizando o quadrado tensivo, nessas duas primeiras estrofes a vida desse sujeito se encontra na *continuação da parada*. Embora em momentos de seu passado possa ter havido a sensação de alguns programas narrativos estarem sendo realizados em relativa fluidez, essa sensação é vista pelo sujeito, em retrospectiva, como tendo sido ilusória. O julgamento que o sujeito faz de sua vida desde a infância até o momento presente da canção é o de que não alcançou nada, sua vida deu em nada, seu programa narrativo encontra-se parado, bloqueado. As sucessivas disjunções que são contadas formam a somatória da grande disjunção desse sujeito com sua própria vida. Ao longo das duas primeiras estrofes, somos apresentados a uma situação tensiva de *retenção* extrema.

Fazendo a relação dos três níveis de análise para as duas primeiras estrofes da letra, temos uma situação de parálisia pós programa narrativo de fracasso:

Figura 2: Quadro-resumo da letra das duas primeiras estrofes:

| <i>Nível tensivo</i> | <i>Nível moda-narrativo</i> | <i>Nível</i> |
|-------------------------------------|--------------------------------------|--|
| Retenção (continuação da parada) | Estado passional Desgoverno modal | Figuras: “pó”, “eu perdido” Tema: insignificância, desilusão, solidão |

Essa situação de vida paralisada é certamente de grande sofrimento para o sujeito, que parece ter chegado a um limite, parece ter chegado perto de desistir de todos os investimentos de vida por não acreditar mais em nada. Desse extremo desolamento vem a força delicada da terceira estrofe, em que cada palavra traz uma nova descoberta carregada de sentido. Nessa terceira estrofe, há um programa narrativo auxiliar, que visa conduzir o sujeito ao cumprimento do programa narrativo principal, qual seja, sair da situação de abandono e insignificância em que está imerso. Um primeiro destinador forte aparece, representado pelo coletivo anônimo, a voz do povo, o sujeito indeterminado: “me disseram”. Esse destinador do

programa narrativo auxiliar dá a orientação inicial que desparalisa o sujeito e lhe fornece um objeto mais claro e delimitado que o amplo e vago (por isso mais difícil de ser alcançado) sentido geral para sua existência. O “porém” colocado na seqüência imediata é de grande relevância. Indica uma possibilidade de rompimento com a situação de penúria de toda uma vida, com uma *continuação de parada* que dominou a existência desse sujeito. O “porém” é o que indica a possibilidade de mudança de direção, uma possível solução em uma situação confusa. E então vêm os três versos seguintes:

Que eu viesse aqui
Pra pedir, de romaria e prece,
Paz nos desaventos

Como peça fundamental de um quebra-cabeça, esses três versos têm a função de ressignificar a canção inteira, pois colocam o sujeito em um local específico falando com alguém específico: (re)vemos tudo o que foi narrado até então como sendo narrado pelo sujeito no santuário, dirigido a Nossa Senhora, com função de oração e pedido, e não simplesmente sendo narrado para alguém indeterminado, ou como pensamento não direcionado de um narrador. O que há aqui é um sujeito imbuído da busca de fortalecer seu destinador, apelando para alguém que tem as condições para ser um destinador extremamente forte, pois é mãe e é divina. Desse modo, o sujeito consegue cumprir seu programa narrativo auxiliar e, seguindo seu destinador da voz anônima coletiva (“me disseram”) conquista uma primeira conjunção com seu objeto, vai ao encontro de Nossa Senhora no Santuário para, aí sim, continuar seu programa narrativo principal, isto é, sair da *continuação da parada* que dominou sua vida até então.

Tensivamente, a canção se localiza num momento bastante delimitado do programa narrativo principal desse sujeito, é o momento em que começa a caminhada para a *parada da parada*, embora a *distensão* fique como possibilidade, ou situação incipiente. Temos um sujeito que quer, mas não sabe como, fazer. No entanto, essa condição de não saber não o impede totalmente de fazer. Assim como

viveu perdido, também não sabe exatamente o que deve fazer para estabelecer o contato com Nossa Senhora de Aparecida. Na ausência do saber fazer, o sujeito quer se colocar à vista da Santa e, para isso, utiliza-se do verbo mostrar. Como não tem a competência para fazer o que gostaria (“como eu não sei rezar”), em lugar disso quer apenas mostrar tudo o que tem como intenção. A figura que representa sua intenção é o “olhar”, que é cantado três vezes em seqüência, trazendo um efeito de grande adensamento passional e exclusividade figurativa. “Meu olhar” não aparece em uma enumeração com elementos diferentes, e sim como único elemento que esse sujeito tem para mostrar, e que quer mostrar intensamente. A repetição de “meu olhar, meu olhar, meu olhar” concentra o foco no mundo interno desse sujeito, saturando a cena com um único preenchedor que, através da repetição, se expande e aprofunda.

Ao se mostrar para Nossa Senhora de Aparecida, o sujeito passa, de certa maneira, a pretenso destinatário, pois roga para que ela ajude em sua vida, olhe para e por ele, o perceba e ilumine. No nível discursivo, a Santa evocada é a Padroeira do Brasil, cuja imagem foi encontrada por pessoas simples do povo em um rio, assim como a imagem de Jesus que deu origem ao município de Pirapora. A isotopia que se forma é a de uma religiosidade popular e direta, sem pompa, de romeiros pobres que muitas vezes não têm nada além da intenção para apresentar. A relação de entrega e confiança desse sujeito com Nossa Senhora de Aparecida é cara ao imaginário de fé do brasileiro. Dentre outros textos (verbais e não verbais) que tratam desse tema, podemos citar o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Nessa peça teatral, quando alguns personagens morrem e parecem ter como destino certo o inferno, por malfeitorias realizadas em vida, o principal sujeito da ação, João Grilo, evoca a Compadecida, Nossa Senhora. Nesse momento, desenrola-se uma interessante argumentação da Santa em prol de João Grilo e seus companheiros, mostrando que, para esse tipo de ente divino, a pureza das intenções pode substituir a performance ruim.

É pertinente aqui lembrar as operações com as modalidades veridictórias que caracterizam, narrativamente, a sanção. Temos a situação do *segredo*, em que algo não parece, mas é. E os entes divinos,

que são, tanto em *Romaria* quanto em *Auto da Compadecida*, os destinadores julgadores, conseguem ver além das aparências, conseguem examinar e decifrar os conteúdos não aparentes.

Nesse sentido, o refrão, que é repetido duas vezes após cada uma das três estrofes, antecipa o momento a que temos acesso somente na terceira estrofe, em que o sujeito se prostra diante de Nossa Senhora. Nos dois primeiros versos é feito um encadeamento de palavras pouco usual na fala cotidiana, em que três núcleos de sentido são postos lado a lado sem que haja elementos explícitos de ligação sintática entre eles, conforme podemos verificar abaixo:

Sou caipira Pirapora
Nossa Senhora de Aparecida

São da ordem do poético, do múltiplo – porque pouco especificadas – as relações entre “sou caipira”, “Pirapora”, “Nossa Senhora de Aparecida”. “Sou caipira”, através do termo “sou” nos remete à debreagem enunciativa, *Romaria* é um texto em que o sujeito fala de si mesmo, se expõe. Remete-nos também à isotopia rural, através da auto-nomeação “caipira”. “Pirapora”, ao mesmo tempo em que retoma e recria sonoramente caipira, contribuindo para o tom denso que está presente por toda essa canção, também contribui para o formato de oração desse refrão, pois cria um efeito quase encantatório, de palavras mágicas. “Pirapora” também reforça a isotopia religiosa por ser o nome da chamada “cidade dos milagres”, importante destino de romarias populares. Seguindo a palavra Pirapora, vem o pronome “nossa”, que pode formar, retroativamente, o sintagma “Pirapora nossa”, revelando uma relação de proximidade e identificação entre os “caipiras” e a religiosidade que se pratica em Pirapora. Também se ligando ao termo que lhe sucede, “Nossa” forma o nome “Nossa Senhora de Aparecida”, que, no refrão, tem a função explicitada de servir de vocativo para o que vem depois, “ilumina...”, e de grande vocativo da canção toda, é o “tu” dessa debreagem enunciativa. Além dessas relações, há também outra ligação entre “Pirapora” e “Aparecida”, se tomarmos ambos como nomes de cidades. “Aparecida do Norte” e “Pirapora do Bom Jesus” são dois

municípios do interior paulista (lugar de “caipiras”), que nasceram para abrigar imagens sagradas, consideradas milagrosas, encontradas em rios por pessoas humildes (cf. sites oficiais das duas cidades). Esses dois termos funcionam, portanto, como semas da isotopia rural e da isotopia da religiosidade popular.

O refrão continua com o pedido explícito do sujeito, em forma de oração, para que a Santa ilumine sua vida conturbada e confusa, representada pelas figuras da “mina escura e funda” e do “trem da minha vida”. Aqui, como aconteceu em “caipira” e “Pirapora”, há uma rima interna em “ilumina” e “mina”, contribuindo para a conservação do significante. Seguindo a interpretação poética do refrão, também nesse trecho a possibilidade de interpretação se abre ao múltiplo, pois podemos ler “funda” como verbo no imperativo, além de adjetivo caracterizando “mina”. Assim ficaríamos com duas ações sendo pedidas à Santa: “Ilumina a mina escura” e “Funda o trem da minha vida”. Essa interpretação é autorizada pela análise que vimos realizando da letra, pois a vida desse sujeito se encontra na *continuação da parada*, é preciso fundá-la. No nível narrativo, o sujeito está em busca de um destinador forte que dê direção (destino certo) para suas ações, a fim de que haja conjunção com os objetos (“paz nos desaventos”) e com o grande objeto que é sua própria vida. No nível tensivo, temos a intenção do sujeito de deslocar sua situação para a *parada da parada*, desejando uma nova situação futura, uma nova relação com sua vida, uma possível *continuação da continuação*.

Organizando a relação entre os três níveis de análise para a terceira estrofe e o refrão, temos uma situação de intenção de romper com o programa narrativo de fracasso:

Figura 3: Quadro-resumo da letra da terceira estrofe e refrão:

| <i>Nível tensivo</i> | <i>Nível moda-narrativo</i> | <i>Nível</i> |
|--|--|--|
| Início da Distensão (movimento em busca da parada da parada) | Proto-ação (“mostrar”) Conflito interno modal (quer e deve, mas não sabe fazer) | Figura: “romaria” Tema: religiosidade, fé |

2. Relação com a melodia

De base desacelerada, a melodia de *Romaria* é típica de música passional, embora no nível discursivo o tema aqui não seja o relacionamento amoroso, e sim uma questão existencial mais ampla. As três estrofes de letra diferente são cantadas com a mesma melodia, alternando-se com um refrão que é repetido duas vezes após cada uma. Desse modo, a melodia de *Romaria* se compõe de duas partes, que chamaremos de Parte A e refrão, e se organiza musicalmente na seguinte seqüência, que é repetida três vezes:

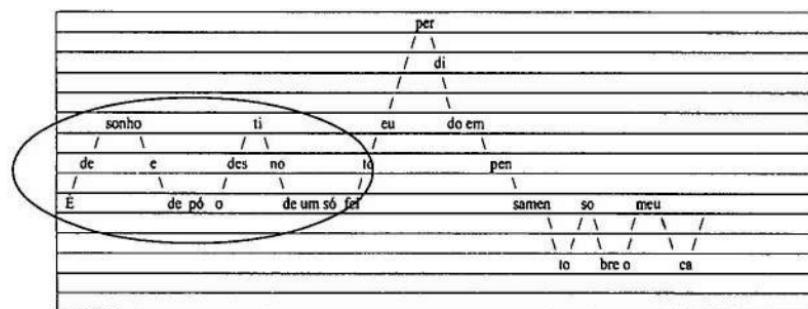
Parte A

Refrão

Bis do refrão

Dividiremos a parte A em duas seqüências (1^a. e 2^a.), decisão apoiada na pausa que há entre elas. Na primeira seqüência da parte A, a melodia se inicia com uma graduação de um tema, que se repete duas vezes, mas a regra de repetição não continua e logo temos um salto melódico vertical, conforme podemos verificar na grade abaixo:

Figura 4: Tabela melódica da Parte A - 1^a. Seqüência:



No trecho inicial (destacado na elipse acima), que dura quatro compassos, há bastante regularidade métrica e melódica, além de haver pouca distância entre as notas utilizadas (graus quase imediatos), que, seguindo uma constância, distanciam-se dois semitonos da nota anterior e da posterior. O movimento melódico feito é de uma pequena elevação gradual seguida de pequena queda também gradual. No entanto, acompanhando os quatro compassos seguintes dessa seqüência, ocorrem saltos e há uma ampliação vertical, com a melodia atingindo notas mais altas e também mais baixas. Em apenas quatro compassos, a melodia caminha 13 semitonos, alternando alguns saltos maiores, por exemplo de 5 semitonos entre as notas das sílabas “eu” e “per” e as das sílabas “ca” e “va”, e algumas passagens mais suaves, mas sem que se estabeleça uma regra nesse trecho.

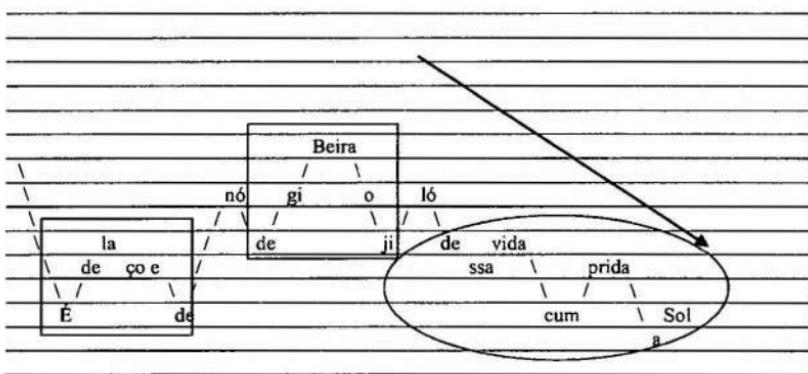
A segunda seqüência da Parte A acontece em uma região um pouco mais grave do espectro melódico, e sua tendência geral é descendente. Em alguns momentos, a estrutura de pequena elevação gradual e pequena queda gradual, que vimos acontecer na primeira seqüência, também ocorre aqui (cf. trechos destacados nos retângulos no diagrama abaixo). Porém, os intervalos entre as notas não são constantes e as regiões em que essa estrutura de pequeno sobe-e-desce melódico acontece é variável, o que nos faz confirmar que, embora haja gradação na parte A da melodia, essa convive com variações e aceleramentos, indicando alguns aspectos que pudemos ver na letra, de sofrimento e sentimento de insignificância do sujeito juntamente à ansiedade por sair dessa situação de *continuação da parada* do programa narrativo, o que é expresso na melodia através de saltos que queimam etapas entre os graus.

Seguindo a tendência descendente dessa segunda seqüência da parte A, o trecho termina numa cadência típica de enunciados falados afirmativos, o que produz um efeito de conclusão de idéias e afirmação de verdades para o final das letras das três estrofes que têm como melodia a parte A (tendência sinalizada pela seta no diagrama abaixo). Nos três casos, a frase final sintetiza, com maior carga emocional, o que a estrofe contou. Na primeira estrofe, a figura da “vida cumprida a Sol” é, ao mesmo tempo, ancoragem dêitica no nível discursivo e imagem englobadora do que foi narrado antes. Na

segunda estrofe, a frase que a finaliza é uma sentença forte de julgamento, em que o sujeito diz “nunca” ter tido conjunção com a “sorte” em sua vida, dando a idéia de um programa narrativo de fracasso extremo. Quanto à terceira estrofe, a repetição por três vezes da imagem do olhar concentra e é metonímia do estado passional desse sujeito. O contorno melódico entoacional, revelando o “grão da voz”¹ que fala na base da voz que canta, se casa perfeitamente com o sentido das palavras que estão sendo cantadas, melodia e letra constroem juntas a densidade e solenidade das passagens. Vejamos a seguir as letras finais das três estrofes e a linha melódica, com o trecho em questão destacado em elipse:

- 1^a. Estrofe: “Dessa vida cumprida a Sol”
- 2^a. Estrofe: “Se há sorte, eu não sei, nunca vi”
- 3^a. Estrofe: “Meu olhar, meu olhar, meu olhar”

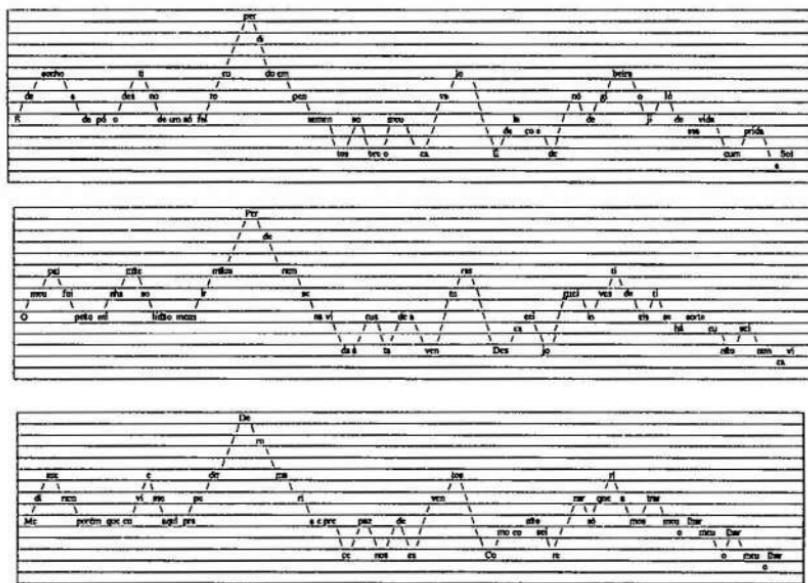
Figura 5: Tabela melódica da Parte A - 2^a. Seqüência:



1. Barthes (1977) é o primeiro a propor que há voz falada por trás do canto.

Para possibilitar uma análise comparativa das três letras diferentes das três estrofes cantadas com a parte A, chegamos aos seguintes quadros:

Figura 6: Tabelas metódicas comparativas das três letras cantadas com a Parte A:



No refrão, os saltos da melodia ficam mais evidentes, atingindo seu auge em um intervalo ascendente de 9^a. maior entre as sílabas cantadas “ssa” e “Se” (destacado no retângulo abaixo). Esse salto, signo de ampla disjunção entre elementos musicais, acontece justamente quando se entoa, na letra, o nome da divindade que o “eu” busca, e da qual se sente ainda distante, bem como indica disjunção entre esse sujeito e o principal objeto do programa narrativo principal (sentido para sua vida), o que vem lhe trazendo um estado de grande sofrimento.

A linha melódica do refrão não segue algum padrão facilmente assimilável de gradação e nela há o único trecho da canção em que uma mesma nota se repete de forma encadeada, sendo cantada por quase um compasso inteiro (destacado na elipse abaixo). Além disso, a repetição do refrão, que ocorre nas três vezes em que esse é cantado, traz uma pequena modificação ao final da melodia, seguindo uma entoação mais conclusiva (descendente), o que é bastante comum na música popular quando um refrão se repete, isto é, da primeira vez em que é cantado, o refrão termina em suspenso (melodia ascendente), anunciando uma repetição que, aí sim, conclui o trecho com melodia descendente em que novamente temos o grão da voz falada subjazendo ao canto (indicado pelas setas abaixo):

Figura 7: Tabela melódica do refrão:

3. Entorno...

A canção *Romaria* se insere, no quadro histórico da música popular brasileira, no movimento de mistura, de que o Tropicalismo é o representante mais exemplar (cf. Tatit, 2004). Ganhou sua interpretação mais conhecida através da voz de Elis Regina, que a gravou no disco *Elis* de 1977, acompanhada pelo *Grupo Água* de Renato Teixeira (violão e voz), Carlão (viola e voz), Sérgio Mineiro (flauta e voz) e Márcio Werneck (flauta). O arranjo, de César Camargo Mariano, fortalece a isotopia religiosa da canção ao propor uma base desacelerada, o uso de coro de vozes e de instrumentos inusitados como o sino de igreja, o que lembra uma trilha sonora ao evocar o cenário da narrativa. A gravação dessa canção por Elis causou certa estranheza por parte do público da cantora, não habituado a esse tipo de repertório. Segundo Renato Teixeira relata em seu site, hoje as pessoas têm mais condições de compreender por que Elis gravou *Romaria*.

O próprio Renato Teixeira é também exemplo desse tipo de artista híbrido que o Brasil produz. Nascido em Santos, foi, na adolescência, para Taubaté, onde teve contato com a música caipira. Não é, portanto, um “caipira de nascença”. Cursou faculdade de arquitetura, fez jingles publicitários e tem um público bastante diversificado, que inclui crianças e o circuito universitário. *Romaria* pode ser considerada uma música “caipira”, sem que se insira perfeitamente nos padrões mais estabelecidos desse gênero. Em uma entrevista, Renato Teixeira analisa que “é um outro tipo de música caipira onde existe até poesia concreta” (www.netcampos.com).

Por esse caráter aberto, *Romaria* tem recebido versões de artistas diversos. É ainda executada de forma contínua em um Santuário de Pirapora do Bom Jesus, o Portal dos Romeiros, cujas paredes retratam, em murais de alto relevo, as passagens da letra da canção, numa espécie de via-crúcis do “eu” de *Romaria*. Nesse Santuário, há uma gruta dedicada a Nossa Senhora Aparecida, e uma imagem de Nossa Senhora Mãe dos Fiéis, reforçando as ligações da religiosidade popular presentes na canção.

4. Agradecimento

Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Tatit, do Departamento de Lingüística da FFLCH/USP, pela generosidade em compartilhar seu saber. Agradeço também pela leitura atenta e pelos comentários que possibilitaram o aprimoramento deste artigo.

5. Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. 1977. "O grão da voz" In: BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Porto: Edições 70 (distribuído no Brasil por Livraria Martins Fontes).
- SUASSUNA, A. 1957. *Auto da Comadecida*. Rio de Janeiro: Agir.
- TATIT, L. 2001. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê editorial.
- _____. 2004. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- ZILBERBERG, C. 2006. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.

Sites consultados:

- www.aparecida.sp.gov.br
www.netcampos.com
www.piraporadobomjesus.sp.gov.br
www.renatoteixeira.com.br

Gravação de *Romaria* utilizada para a análise: disco *Elis, 1977, PolyGram*.