

## CORDAS VOCAIS DE AÇO – A MÚSICA CEARENSE DA DÉCADA DE 70

Nelson Barros da Costa (UFC)  
nelson@ufc.br

Varanda da esperança, fornalha que está em nós, do duro aço da voz. No som desse falar, quem vem desse lugar, traz no seu traço o chão...

(“Arraial”, Ednardo - Trilha Musical do Filme Luzia Homem, 1987)

### Introdução

Refletiremos sobre o “Pessoal do Ceará”, intervenção de uma geração de artistas cearenses no cenário da MPB a partir do início da década de 70. Na época, seus principais expoentes (Belchior, Ednardo e Fagner) questionaram a propriedade da designação, denunciando seu cunho mercadológico e ressaltando a autonomia e peculiaridade de suas obras individuais. Desde então, especialistas discutem a identidade do grupo. Neste trabalho, partimos da hipótese de que o forjamento mercadológico do conceito de Pessoal do Ceará não nasce a partir da mera captação do valor de mercado da procedência geográfica comum do grupo (em um contexto onde despontavam grupos de outros estados como Minas Gerais e Bahia), mas, sem negar esse interesse, está assentado em aspectos comuns em termos de fazer literomusical que constituem de fato um posicionamento original no cenário da música popular feita na época. Para demonstrarmos essa hipótese, utilizamos a orientação que o linguista francês Dominique Maingueneau imprime à Análise do Discurso Francesa (AD). O autor considera que posicionar-se é colocar em relação uma certa tomada de palavra (consubstanciada, no caso, pela realização ou publicação de uma obra) com um percurso, uma trilha já aberta, ou fundada no próprio gesto da enunciação dessa obra, no âmbito de um campo discursivo, isto é, em uma configuração relativamente autônoma de práticas discursivas que delimitam uma certa região no universo do discurso. Ao colocar como central a categoria de posicionamento, Maingueneau pretende enfatizar uma concepção ativa do sujeito (que ao inscrever-se e posicionar-se na ordem discursiva legitima-a legitimando sua própria enunciação, numa relação simbiótica). Outra categoria estreitamente ligada é a de investimento. A construção de um posicionamento implica um investimento irreduzível em diversos aspectos: gêneros, suportes, códigos de linguagem, etos, cenas enunciativas, etc. Em suma, o posicionamento do “Pessoal do Ceará” será visto como agente atuando em uma dinâmica e inconsistente configuração de discursos, dilacerada por hierarquias instáveis, posições firmadas em relação à identidade nacional, movimentos estéticos, etc. Pretendemos que essa breve análise dos investimentos enunciativos desse grupo no meandro de tal configuração nos aproxime de uma abordagem interdiscursiva do posicionamento que nos interessa.

### 1. Referências teóricas

Como dissemos, Maingueneau (1995) considera que **posicionar-se** é colocar em relação uma certa tomada de palavra (consubstanciada, no caso, pela realização ou publicação de uma obra) com um percurso, uma trilha já aberta, ou fundada no próprio gesto da enunciação dessa obra, no âmbito de um **campo discursivo**, isto é, em uma configuração relativamente autônoma de práticas discursivas que delimitam uma certa região no universo do discurso:

Falando assim dessa maneira de posicionamento no campo, consideramos como **posições** as “doutrinas”, “escolas”, “movimentos” (...). Ao fazê-lo, exploramos a polissemia de posição em dois eixos principais:

- o de uma “tomada de posição”;
- o de uma ancoragem num espaço conflitual (falando-se de uma “posição” militar). (Maingueneau, 1995, p. 69, grifo do autor)

Mas, de acordo com o autor (Maingueneau, 2000), a noção de *posicionamento* (doutrina, teoria, tendência...) é demasiado pobre, implicando apenas que os enunciados são relacionados a identidades produtoras de discursos que se definem umas às outras. É necessário enriquecer a categoria através da noção de **comunidade discursiva**.

...o posicionamento supõe a existência de grupos mais ou menos institucionalizados, de **comunidades discursivas**, que não existem senão pela e na enunciação dos textos que elas produzem e fazem circular. O posicionamento não é, portanto, apenas uma doutrina, a articulação de idéias; é a intricação de uma certa configuração textual e um modo de existência de um conjunto de homens. (MAINGUENEAU, 2000, p. 174, grifo do autor)

Assim, **posicionamento** refere-se não apenas a uma proposta estética ou ideológica exibida por um discurso, mas a tudo o que implica tomada de posição, noutras palavras, o contexto social e discursivo (interdiscurso) que possibilitou a enunciação da obra.

Pode-se perceber que, ao colocar como central a categoria de posicionamento, Maingueneau pretende enfatizar uma concepção ativa do sujeito (que ao inscrever-se e posicionar-se na ordem discursiva legitima-a legitimando sua própria enunciação, numa relação simbiótica). Outra categoria que vai nesse sentido é a de **investimento**. Segundo o autor (1995), não existem de um lado os discursos e de outro a biblioteca de gêneros. O próprio fato de existirem, enquanto comunidades discursivas, implica um investimento irreduzível em diversos aspectos: **gêneros, suportes, um código de linguagem, um etos, cenas enunciativas**, etc. Explicitaremos esses dois últimos e sobre eles concentraremos a análise do posicionamento que é objeto de nosso trabalho.

Em relação ao **etos**, Maingueneau (1995) coloca que, sendo o texto uma “enunciação estendida a um coenunciador”, ele implica uma **vocalidade** de base, um **tom** de uma voz que atesta o que é dito. Assim como na oratória é necessário não apenas dizer-se, mas também e principalmente mostrar-se (não só com o tom vocal, mas também com gestos, jeitos de corpo, modo de vestir), qualquer enunciado, mesmo escrito, se apresenta forçosamente como vinculado a uma **corporalidade** que lhe confere legitimidade. O etos então articula-se com os demais aspectos da enunciação aqui mencionados, fazendo parte do posicionamento.

Quanto ao cenário da enunciação, o autor explica que o contexto de qualquer enunciação não consiste simplesmente nos elementos empíricos das circunstâncias de produção de um enunciado, mas na fundação pela enunciação de sua **cena enunciativa**. Esta compreende, na realidade, a interação entre uma **cena englobante**, que integra a enunciação em uma prática discursiva: publicitária, administrativa, filosófica, etc; uma **cena genérica**, aquela relacionada ao gênero ou subgênero de discurso no qual a enunciação está investida: o editorial, o sermão, o guia turístico, a consulta médica, etc.; e a **cenografia**, construção textual na qual se definem um **enunciador** e um **coenunciador**, uma **topografia** e uma **cronografia** da enunciação que validam as mesmas instâncias responsáveis por sua existência (MAINGUENEAU, 1998).

Como se pode ver, o enunciador e o coenunciador são, mais do que meras representações, construídas pela enunciação, de posições referentes respectivamente ao **eu** e ao **tu** estabelecidos no texto, consistem em um **investimento enunciativo** que funda um **eu** que se pretende legítimo (mesmo se ele procura se desvalorizar), um **tu** representativo de um suposto leitor ou ouvinte igualmente legítimo (mesmo se se procura desvalorizá-lo). Assim também, a topografia e a cronografia consistem respectivamente na instituição de um espaço e tempo validados<sup>1</sup>, onde se desenrola a enunciação construída pelo texto. Este pode então caracterizar uma cenografia de várias maneiras (MAINGUENEAU, 1995, p. 125):

- ❖ mostrando a cenografia que o torna possível;
- ❖ indicando através de menção tal cenografia;
- ❖ reivindicando explicitamente a caução em cenários enunciativos preexistentes;
- ❖ fazendo alusão a cenários já validados;

Assim, não se pode falar da “difusão” de um “conteúdo” independente da cenografia estabelecida por uma enunciação, pois ela toma parte do posicionamento tanto quanto o próprio conteúdo. É assim que o discurso intervém no mundo que ele supõe representar, traçando um círculo paradoxal legitimante dessa própria intervenção.

---

<sup>1</sup> Para Maingueneau, “‘validado’ não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público” (1995, p. 126). Estendemos essa ressalva também à expressão “legitimado”.

Portanto, a descrição do posicionamento que se pretende efetuar, no campo discursivo da MPB, não consistirá simplesmente numa análise de textos literomusicais isolados, considerados em sua materialidade verbomusical. O posicionamento será encarado como elemento fundante e fundado por uma configuração sociodiscursiva da qual ele participa aderindo a uma proposta já formulada, restaurando propostas passadas, ou inaugurando novas. O posicionamento do “Pessoal do Ceará” será visto como agente atuando em uma dinâmica e inconsistente configuração de discursos, dilacerada por hierarquias instáveis; posições firmadas em relação à identidade nacional; movimentos estéticos, etc. Pretendemos que essa breve análise do investimento ético e enunciativo desse grupo no meandro de tal configuração nos aproxime de uma abordagem interdiscursiva do posicionamento que nos interessa.

## 2. Descrição e análise do posicionamento

“Pessoal do Ceará” é um complemento do título do disco que inaugura a intervenção de uma geração de artistas cearenses no cenário da MPB a partir do início da década de 70. Esse disco, que se intitula “Ednardo e o Pessoal do Ceará”, e que se subintitula “Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem”, foi lançado em 1972, pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger Rogério e Têti. Logo em seguida, dois outros cearenses lançam os seus *long play*: Fagner (“Manera Fru Fru, maneira”, 1973) e Belchior (“A palo seco”, 1974). Esses três discos, além de “Chão sagrado” (Rodger Rogério / Têti, 1973) e “Romance do pavão misterioso” (Ednardo, 1974), marcam a abertura de uma sequência de lançamentos que só vai perder sua força no início dos anos 80, com a emergência do chamado “Rock brasileiro”.

A comunidade discursiva referente ao posicionamento, além de seus líderes, acima mencionados, conta com os seguintes músicos, cantores e letristas preferenciais.

- ❖ os músicos e compositores Manassés, Petrucio Maia, Ricardo Bezerra, Cirino, Manassés;
- ❖ os letristas Fausto Nilo, Augusto Pontes e Brandão;
- ❖ as cantoras Têti e Amelinha.
- ❖ outros nordestinos parceiros em composições e gravações: os piauienses Jorge Mello, Clodo, Climério e Clésio; os músicos Hermeto Paschoal (alagoano), Robertinho de Recife, Naná Vasconcelos e Dominginhos (pernambucanos); os letristas Capinam (baiano) e Ferreira Gullar (maranhense); os compositores pernambucanos Alceu Valença e Geraldo Azevedo e os paraibanos Zé Ramalho e Vital Farias. De outras regiões, a cantora Nara Leão (capixaba) e os letristas Abel Silva e Ronaldo Bastos (cariocas).

Os cearenses não têm a homogeneidade que caracteriza o contemporâneo grupo mineiro do Clube da Esquina ou os baianos tropicalistas. Apesar do título do primeiro LP (“Ednardo e o Pessoal do Ceará”), não há propriamente um líder, que, como Milton Nascimento e seu carisma irresistível, transitou por todas as inscrições, contribuindo para que os mineiros do Clube da Esquina não tivessem por característica comum apenas a origem e as determinações inconsistentes que isso implicaria (COSTA, 2012). Aqueles do grupo cearense que obtiveram mais destaque (Ednardo, Belchior e Fagner) não se entenderam sobre os caminhos que poderiam ter-lhe conferido uma unidade maior. O fato é que, já no início, revelam-se muitas diferenças e, ao mesmo tempo, uma clara vontade de compor uma espécie de “frente” dos músicos populares cearenses. Um dos sinais dessa contradição é que, apesar do epíteto que três dos LPs inaugurais portaram em suas capas<sup>2</sup>, não havia dos que aí participaram uma intenção real de criar um grupo rotulado por sua origem, conforme mostra o depoimento de Rodger Rogério em Pimentel (1994, p. 101)<sup>3</sup>.

Nesse contexto, cabe ressaltar o papel de Raimundo Fagner, que, apesar de não ter tomado parte mais ativamente do movimento cultural universitário fortalezense que projetou a ida dos cearenses ao eixo Rio-São Paulo, aderiu à turma universitária e, graças a seu espírito aberto e a

<sup>2</sup> Além do LP “Ednardo e o Pessoal do Ceará...” (op. cit.), os LPs “Chão sagrado” (op. cit.) e “O romance do pavão misterioso” (op. cit.), cujos nomes dos autores foram complementados pela expressão “do Pessoal do Ceará”.

<sup>3</sup> Mais recentemente, no entanto, Têti lança em 1988 o álbum “Têti” subintitulado “do Pessoal do Ceará”, o que mostra que a ideia do grupo assim nomeado foi mais do que uma invenção mercadológica e efêmera. Se teve inicialmente esse caráter, sua manutenção contou com a cumplicidade do grupo.

sua aguda visão crítica da conjuntura musical da época, tentou fomentar uma unidade maior entre os cearenses. Talvez Fagner estivesse consciente de que, além do fato de serem conterrâneos e membros da mesma geração, os cearenses tinham os seguintes aspectos em comum:

**No plano verbal:**

- ❖ Resgate das tradições populares e recriação e reatualização histórica da memória popular (Pimentel, op. cit.: 142). O bumba-meu-boi “Boi mandingueiro” (1977), as canções “Passeio público”<sup>4</sup> (1976) e “Artigo 26”<sup>5</sup> (1976); as cantigas folclóricas “Antônio Conselheiro (bumba-meu-boi)” (1976), “Penas do tiê” e “Serenou na madrugada” (1973), adaptadas e gravadas por Fagner; e o baião “Carisma” (1977), de Belchior<sup>6</sup>, ilustram essa tendência;
- ❖ A tematização da relação amorosa entre o artista e o lugar de origem (Pimentel, op. cit.). Temos como exemplos as canções “Terral”<sup>7</sup>, de Ednardo (1973); “Mucuripe”<sup>8</sup>, de Fagner e Belchior (1973), “Chão sagrado”<sup>9</sup>, de Rodger Rogério e Belchior (1975) etc.
- ❖ Como os mineiros, há entre os cearenses, principalmente Fagner e Ednardo, várias canções de nostalgia da infância, geralmente canções paródicas de canções de ninar (“Ausência”, Ednardo, 1974), de cirandas e de cantiga de rodas (“Senhora Dona”, Petrucio Maia / Brandão, por Amelinha, 1977; “Rua do Ouro - Pé de sonhos”, Petrucio Maia / Brandão, por Fagner, 1973; etc.)
- ❖ Tal como entre os tropicalistas, incorporação de procedimentos concretistas na construção de determinadas letras. É Belchior o que vai usar tais procedimento com mais freqüência. Veja-se a canção abaixo, de 1974, transcrita tal como está no encarte do disco:

b				
be				
bel				
b	belo			
be	belo	belo		
bel	belo			
bel	belo	belo	belo	belo
	belo	belo	belo	belo
	É	BO	BA	GEM
		bla	bla	bla
		bla	bla	bla
		B	L	A ...

(“Bebelo”, Belchior, 1974)

- ❖ Mas em Fagner, é possível encontrar procedimentos, se não concretistas, metalingüísticos:

Com a se escreve amor e arma / Com b se escreve bola e bala / Com c se escreve  
casa e cela // Com a de ave se escreve amor e arma / Com b de bola se escreve

<sup>4</sup> “Hoje ao passar pelos lados / Das brancas paredes, paredes do forte / Escuto ganidos, ganidos, ganidos, ganidos / Ganidos de morte // Vindos daquela janela / É Bárbara, tenho certeza / É Bárbara, sei que é ela / Que de dentro da fortaleza / Por seus filhos e irmãos / Joga gemidos, gemidos no ar”. Passeio Público é um logradouro de Fortaleza marcado por vários acontecimentos de grande importância histórica para a cidade e para o estado. Mais antiga praça de Fortaleza, foi cenário do fuzilamento dos mártires da Confederação do Equador, movimento que preconizava a independência da região, em 1825. É localizada próximo ao forte onde, segundo a história oficial, a revolucionária Bárbara de Alencar aguardou em cativo seu execução.

<sup>5</sup> Canção que faz referência ao movimento literário “Padaria Espiritual”, pioneiro no Ceará e precursor das academias de letras brasileiras. Movimento modernista, precedeu em 40 anos a Semana de Arte de 1922.

<sup>6</sup> A ordem em que foram expostos os três autores cearenses aí é proposital. Curiosamente o único que nasceu e cresceu em Fortaleza, Ednardo, é o que mais interesse manifesta pela cultura popular cearense e nordestina. Em Belchior, o mais “interiorano” deles (só aos 16 anos mudou-se de Sobral para Fortaleza), a temática é rara. O baião “Carisma” faz homenagem velada a Virgulino Ferreira Lampião e parodia em seus dois últimos versos a canção sertaneja “Tristezas do Jeca”, de Angelino de Oliveira (“Eu nasci naquela serra / num ranchinho beira-chão”): “Deu a vida pelos seus: / isto é mais forte que a morte, / mais importante que Deus; / que Deus e o Mundo; / que Deus e todo mundo. // Sua voz, morta, ainda canta; / ainda espanta o mau agouro, / nessa terra, onde o silêncio, / literalmente, é de ouro. // Eu nasci lá, numa terra, / onde o céu é o próprio chão.”

<sup>7</sup> “Eu venho das dunas brancas / onde eu queria ficar / deitando os olhos cansados / por onde a vida alcançar // Meu céu é pleno de paz / sem chaminé ou fumaça / no peito enganos mil / na terra é pleno abril // Eu tenho a mão que aperreia / eu tenho o sol e a areia / sou da América / Sul da América / South America // Eu sou da nata do lixo / eu sou do luxo da aldeia / eu sou do Ceará...”

<sup>8</sup> “As velas do Mucuripe / vão sair para pescar / vou levar as minhas mágoas / pras águas fundas do mar / hoje à noite namorar / sem ter medo da saudade / e sem vontade de casar...”. Mucuripe é um porto de jangadas e pequenos barcos de Fortaleza.

<sup>9</sup> “Você conhece o Nordeste? / palmilhou seu chão sagrado? Tem cascavel e coluna / Sol quente pra todo lado // Você conhece o Nordeste, / Morro Branco e Quixadá? / Você conhece o Nordeste, / por isso pode falar // Minha viola em meu peito / canta e nunca desafina / ela é que sabe dos modos / da cantoria nordestina”.

bela e bala / Com c de casa se escreve céu e cela // Com a se escreve amor e arma  
/ Com b se escreve bola e bala / Com c de casa se escreve escravo e cela  
("ABC", Fagner / Fausto Nilo, 1976)

❖ Intertextualidade com o texto literário. Verifica-se nos três autores principais, cada um com seu procedimento peculiar:

- Fagner: preferindo a melodização de poemas, já teve sérios problemas com direitos autorais. Seus autores preferidos são Cecília Meireles ("Canteiros", 1973; "Epigrama n. 9", 1977; "Motivo", 1978); Florbela Espanca ("Fanatismo", 1981; "Fumo", 1982; "Frieza", op. cit.); Ferreira Gullar ("Traduzir-se", 1981; "Me leve - cantiga para não morrer", 1984) e Patativa do Assaré ("Sina", com Ricardo Bezerra, 1973);

- Belchior: prefere a citação, a alusão e a imitação captativa de autores como Castro Alves<sup>10</sup>, Olavo Bilac<sup>11</sup>, Carlos Drummond de Andrade<sup>12</sup>, João Cabral de Melo Neto<sup>13</sup> etc.;

- Ednardo: prefere a referência e a imitação captativa de gêneros, autores e movimentos, como os da Padaria Espiritual<sup>14</sup> e da literatura de cordel<sup>15</sup>.

❖ Tematização do processo migratório (vontade, ação, efeito) que resultou na própria circulação da canção.

- Em Belchior:

Eu me lembro muito bem / do dia em que eu cheguei / jovem que desce do norte  
pra cidade grande / os pés cansados e feridos de andar légua tirana / ... / A minha  
história é talvez à tua / jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua / que  
ficou desnorteado - como é comum no seu tempo / que ficou desapontado - como  
é comum no seu tempo / e que ficou apaixonado e violento como você // eu sou  
como você / que me ouve agora! ("Fotografia 3x4", Belchior, 1976)

- Em Ednardo:

Amanhã se der o carneiro... / vou-me embora daqui pro Rio de Janeiro // As coisas  
vêm de lá, / eu mesmo vou buscar / e vou voltar em videotapes e revistas  
supercoloridas / pra menina meio distraída repetir a minha voz // Que Deus salve  
todos nós / e Deus guarde todos nós... ("Carneiro", Ednardo / Augusto Pontes,  
1974)

- Em Fagner:

Quando não houver mais música no ar / nem houver sorrisos em volta / quando  
nada na tarde morta / além do cansaço da vida falar // (...) // Quando a rua, a casa e  
a porta / não mais falem de ir ou chegar / (...) // É preciso entender que perdida /  
pela vida uma estrada caminha / e que uma cidade sozinha / não comporta a  
procura da vida / É preciso sair pelo mundo / procurando somente encontrar / é  
preciso alcançar a aurora / que a noite teimou em fazer não chegar / é preciso  
entender que a vida quer um jeito de resistir / é preciso saber que agora / aurora  
não pode esperar por vir. ("Além do cansaço", Petrúcio Maia / Brandão, 1976)

### No plano musical:

❖ Revalorização de ritmos nordestinos como o maracatu, o xote, o xaxado, o baião e o frevo, como mostram os maracatus cearenses<sup>16</sup> "Pavão Misterioso" (1974), "Maracatu Estrela Brilhante" (1980), "Longarinas" (1976), "Cauim" (1978), dentre outras canções, de autoria de Ednardo; as regravações de canções de Luiz Gonzaga ("Riacho do navio"<sup>17</sup>) por Fagner e por Belchior ("Forró no escuro"<sup>18</sup>);

<sup>10</sup> Duas estrofes na canção "Aguapé" (1979).

<sup>11</sup> Dois versos na canção "Divina comédia humana" (1978).

<sup>12</sup> Expressão adaptada ("no congresso internacional do medo" por "no congresso do medo internacional") em "Populus" (1977).

<sup>13</sup> O título e o tema da canção "A palo seco" (1973) remetem ao poema "A palo seco", de João Cabral de Melo Neto. Comentaremos este fato logo mais adiante...

<sup>14</sup> "Artigo 26", op. cit., "Padaria Espiritual" (1976).

<sup>15</sup> "Pavão misterioso" (1974), imitação captativa do gênero poesia de cordel.

<sup>16</sup> O maracatu, ritual-dança-ritmo semi-religioso, de origem afro-brasileira, tem realidade mais expressiva em Pernambuco, mas ocorre também no Ceará de uma forma bem mais lenta e compassada. Ainda que sejam estilizações, pode-se ter uma idéia dessa diferença, comparando-se qualquer um desses maracatus de Ednardo com canções baseadas no maracatu pernambucano, como "Paixão", "Pare, repare, respire", de Alceu Valença (1994) e "Maracatu" de Alceu Valença sobre um poema de Ascenso Ferreira (1982).

<sup>17</sup> Xote de Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1955), gravado por Fagner no LP "Ave noturna" (1975), com citação ao final de "Forró no escuro", de Luiz Gonzaga.

o baião de viola “Mote e glosa” e o baião reizado “Senhor dono da casa” de Belchior (1974), a gravação do xote/arrasta-pé “Matinada” (Ernani Lobo) e da toada “Último pau-de-arara” (Venâncio / Corumba), por Fagner (1976 e 1973, respectivamente), etc.

❖ Paralelamente ao cultivo das tradições e ritmos populares cearenses e nordestinos, há um acentuado gosto pelo pop-rock inglês e norte-americano, que acaba por influenciar a forma de estilizar as canções provindas da tradição nordestina<sup>19</sup>; é assim em canções como “Moto 1” (Fagner / Belchior, 1973), “Além do cansaço” (op. cit.), “Galo, noites e quintais” (Belchior, 1977), “Cavalo ferro” (Fagner / Ricardo Bezerra, 1972), “Desconcerta-te” (Ednardo, 1979) etc.

❖ Predileção por harmonias simples, baseadas em seqüências de acordes naturais (não dissonantes). O violão, principalmente o elétrico, é o instrumento preferido, embora os teclados (piano acústico, elétrico, acordeon) apareçam por influência de figuras como Petrúcio Maia e Ricardo Bezerra, compositores e músicos menos visíveis, mas bastante importantes no grupo; a guitarra elétrica tem grande destaque como instrumento solista, atuando geralmente de modo distorcido; outros instrumentos de cordas aparecem, como o violão de sete cordas, a viola e o bandolim, principalmente em Fagner e Ednardo.

❖ O jeito de tocar violão é agressivo e nervoso, marcado por arpejos vibrantes e enérgicos, às vezes levemente distorcidos; a combinação bordão + arpejo também é freqüentemente utilizada, sendo que, nesse caso, costuma-se fazer pequenos interlúdios de bordão separando frases melódicas, semelhantes aos que são feitos em gêneros como o choro e a seresta;

❖ O jeito de cantar é inovador na música brasileira. Ele inaugura um canto “rasgado”, semelhante ao dos penitentes ou das lavadeiras nordestinas<sup>20</sup>. Esse tipo de canto, em combinação com a exploração das zonas mais agudas da voz, foi utilizado principalmente por Fagner, Ednardo e Rodger Rogério. Belchior, embora não possua ou não adote esse tipo de voz, inova também por seu canto semifalado que, por seu tom expressivo e enérgico, dá novos contornos a sua voz rouca e sem brilho;

❖ Ainda sobre o uso da voz, deve-se ressaltar o recurso freqüente, principalmente por Fagner e Ednardo, à mixagem de diversas “vozes” de um mesmo cantor, formando-se coros, uníssonos ou não, de uma única voz. Pode-se ter uma audição mais clara desse tipo de coro nas canções “Noturno” (Graco / Caio Sílvio, por Fagner, 1979) e “Na asa do vento” (Luiz Vieira / João do Vale, por Ednardo, 1980); valoriza-se igualmente o improviso vocal sobre a melodia. Em Fagner, isso é mais sistemático: neste autor, a melodia é normalmente cantada uma primeira vez em seu percurso normal; após um solo instrumental, a letra é novamente cantada em uma variação sobre a melodia original. Finalmente, há que se notar, por parte dos três autores, a exploração do chamado “falsete”, voz masculina executada acima da tessitura vocal do tenor, isto é, na faixa de freqüência sonora em que normalmente atua a voz feminina<sup>21</sup>. Isto é mais evidente em canções como “Dorothy l'Amour” (Petrúcio Maia / Fausto Nilo, por Ednardo, 1974) e “Torpor” (Ednardo, 1979); em quase todas as canções do disco “Eu canto - Quem viver chorará”, de Raimundo Fagner (1978); e em “Como o diabo gosta” (Belchior, 1976).

### 3. Investimentos ético e cenográfico

Uma vez descritas, em largas linhas, as características verbomelódicas do posicionamento, vejamos seu investimento ético principal e, muito sucintamente, como se dá uma das figurações cenográficas do posicionamento.

---

<sup>18</sup> Xaxado de Luiz Gonzaga (1958) gravado por Belchior no LP “Cenas do próximo capítulo” (1984).

<sup>19</sup> Ouçam-se canções como o “Maracatu Estrela Brillante”, em que o maracatu, que originalmente só possui acompanhamento de percussão, é executado com teclados e guitarra distorcida.

<sup>20</sup> A canção “Cordas de aço” é um momento metadiscursivo que comenta esse aspecto específico da estética (sobre o cantar, o tocar e a expressão dos sentimentos) relacionando-o com o investimento ético grupo: “Não sei a cor do perdão / nem o peso da pedra do sacrifício / só sei que quando estou só / sinto na pele que a vida pode ser um precipício / não sei quem chora por mim / ou quem inocentemente me condena / mas olhando a cara fria do silêncio / tudo o que faltar a gente inventa: // voz pra cantar corda de aço / corda de aço desfiada / minha vida só é vida porque sei que ela vai ser sempre apaixonada” (Cordas de aço, Fagner / Clodo, 1976). É bom lembrar que outros nordestinos vão, posteriormente, adotar o mesmo tipo de canto: Elba Ramalho, Roze, Xangai etc.

<sup>21</sup> Esse recurso é também bastante utilizado por praticamente todos os cantores mineiros do Clube da Esquina, sendo usado constantemente por cantores como Flávio Venturini e Beto Guedes.

A partir da análise de algumas letras e do exame das escolhas musicais do grupo apresentadas acima, podemos localizar um investimento ético comum aos cearenses. Trata-se do etos da **aspereza**, da **secura**, resultante do desgaste provocado pela peleja com os obstáculos impostos pela vida (de artista, de cidadão<sup>22</sup>, de nordestino). Diferente do etos do “homem seco” construído pela literatura regionalista e por muitas canções populares, em que esse homem é calado<sup>23</sup>, tímido e amedrontado, o do sujeito em questão é falante; mas trata-se de um falante polêmico, franco<sup>24</sup>, sem “papas na língua” e de língua ferina, ácida. Com efeito, a canção “A palo seco”, de Belchior - não por acaso, gravada por cada um dos três expoentes do grupo (Belchior, 1974; Ednardo, 1974; Fagner, 1976) - é a canção prototípica desse investimento:

Se você vier me perguntar por onde andei / no tempo em que você sonhava, / de olhos abertos, lhe direi: / - Amigo, eu me desesperava. / Sei que, assim falando, pensas / que esse desespero é moda em 73 / Mas ando mesmo descontente / Desesperadamente eu grito em português: // - Tenho vinte e cinco anos de sonho, / de sangue e de América do Sul / Por força deste destino, / um tango argentino / me vai bem melhor que um blues // Sei que, assim falando, pensas / que esse desespero é moda em 73 / ... E eu quero é que este canto torto, / feito faca, corte a carne de vocês. (“A palo seco”, Belchior, 1974)

O título dessa canção já anuncia que ela será metadiscursiva. “A palo seco”, ou “cante *puro*”, é uma expressão espanhola que significa “cantar sem o acompanhamento de instrumentos”. É muito utilizada no universo semântico da canção flamenca<sup>25</sup>, denotando um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural. É a este universo de sentido que o poeta João Cabral de Melo Neto<sup>26</sup> vai recorrer para construir seu meta-poema “A palo seco”, do qual apresentamos abaixo algumas estrofes:

1.1 Se diz a palo seco / o cante sem guitarra; / o cante sem; o cante; / o cante sem mais nada; // se diz a palo seco / a esse cante despido: / ao cante que se canta / sob o silêncio a pino.

1.2 O cante a palo seco / é o cante mais só: / é cantar num deserto / devassado de sol; // é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha. (...)

4.3 A palo seco existem / situações e objetos: / Graciliano Ramos, / desenho de arquiteto, // as paredes caiadas, / a elegância dos pregos, / a cidade de Córdoba, / o arame dos insetos.

4.4 Eis uns poucos exemplos / de ser a palo seco, dos quais se retirar higiene ou conselho: // não de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente. (“A palo seco”, Melo Neto, 1994, grifos do autor)

Embora na canção de Belchior não haja citação textual do poema de Melo Neto, a temática parece também se aproximar, já que se podem notar as seguintes semelhanças:

❖ Ambos se afirmam como um cantar franco, claro: “de olhos abertos”, segundo a canção, e “com todo o ser aberto”, conforme o poema;

<sup>22</sup> É preciso lembrar que o grosso da produção do grupo foi feito sob a ditadura militar 64-84.

<sup>23</sup> Cf. “Vidas secas”, de Graciliano Ramos, e a canção “Lamento sertanejo”, onde se ouve: “Por ser de lá / do sertão, lá do roçado / lá do interior do mato / da caatinga, do serrado, / eu quase não falo / eu quase não tenho amigos...”. (Dominginhos / Gilberto Gil, 1977). Como diz Belchior, “não sou feliz, mas não sou mudo” (Galos, noites e quintais, 1977).

<sup>24</sup> “Ingênuo e franco”, conforme Belchior e Fagner (“Mucuripe”, op. cit.) e que não vive “guardado em segredos”, conforme Fagner (“Cigano”, 1979).

<sup>25</sup> O universo da canção flamenca não é estranho ao posicionamento do Pessoal do Ceará. Raimundo Fagner dedicou um disco inteiro ao mesmo (“Traduzir-se”, 1981), reconhecendo e explorando essa herança musical. Belchior, na canção “Como o diabo gosta” (1976), também faz referência musical a esse universo.

<sup>26</sup> Sabe-se da grande admiração que o poeta nutria pela cultura de Sevilha e de Andaluzia, lugares onde viveu durante vários anos. Segundo Bento Prado Jr., o poema “A palo seco” opera uma “exportação do espaço pátrio que transparece (...) no movimento que faz, por assim dizer, dobrar o mapa-múndi sobre si mesmo, numa inesperada “revolução” geográfica, para fazer superpor e coincidir o sul da Espanha e o nordeste do Brasil, Andaluzia e Pernambuco, Sevilha e Recife. Num lugar como no outro, para usar a linguagem dos pré-socráticos, a verdade do “seco” triunfa sobre a falsidade do úmido, ou sobre aquilo que nele há de essencialmente insidioso; o atual e o visível não mais remetem a uma dimensão virtual ou potencial em que se refugiaria o maravilhoso e o espiritual. O imperativo implícito seria: ‘Nada deve permanecer escondido; enxuguemos nossa linguagem para limpar o mundo; o oculto é o i-mundo’”. (Prado Jr., Folha Online Brasil)

❖ Ambos concebem seu cantar como solitário, o poema em meio a um deserto “sem sombra” ou “devassado de sol”, a canção em meio a uma desesperança em moda (“mas ando mesmo descontente...”) <sup>27</sup>. Os títulos em si já expressam esse sentido (“A palo seco” = canto solitário);

❖ Poesia e canção figuram o seu canto como uma arma, sendo essa arma, em ambas, uma arma branca. A primeira “é um cante desarmado: só a **lamina** da voz sem a arma do braço”; a segunda manifesta a vontade de “feito **faca**” cortar a carne de alguém.

À parte essas semelhanças, que poderíamos qualificar de *éticas*, para com a poesia cabralina, é mister verificar outros efeitos de sentido da canção. Devemos atentar para a possibilidade de se extrair outros sentidos (interligados) da expressão que lhe dá título. Um deles, menos etimológico, é que a palavra “palo” seja uma forma reduzida de “palato”, a parte superior da cavidade bucal, e que, por metonímia, designe “discurso”. Associada ao adjetivo “seco”, cria-se uma ambiguidade: a expressão pode significar “cansaço advindo do excesso de fala”, que resulta no “pal(at)o seco”, mas pode também querer dizer “discurso áspero, ácido”. Juntamente com a preposição “a”, esses termos adquirem a possibilidade de significar que o discurso é a arma do enunciador contra os adversários e anunciar que a canção reforçará essa posição; ou que o enunciador já está cansado de tanto falar as mesmas coisas, e que, mesmo assim, essa canção insistirá na afirmação de uma postura ideológica. Seja qual for a interpretação, o texto já qualifica sua enunciação como árida, hostil, ainda que contradito por sua melodia de balada agradável e singela.

Com efeito, o texto é uma polêmica dialogal citada, em que o turno do coenunciador é formulado em discurso indireto e o do que representa a posição do enunciador é posto em discurso direto. Percebe-se já o etos do polemista desconstrutor da palavra alheia, etos que se assemelha ao dos tropicalistas (cf. COSTA, 2012 e LOPES, 1999), eles que, ironicamente, serão alvos explícitos em canções e gestos posteriores dos cearenses <sup>28</sup>.

Sabe-se que o uso do discurso indireto possibilita que as palavras citadas sejam reelaboradas sem nenhum compromisso de fidelidade para com o modo como elas realmente foram ditas, conseqüentemente, de um modo que favoreça o enunciador (cf. BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 1995). No caso de “A palo seco”, no entanto, o discurso sequer é citado, mas “hipotetizado”, de modo que, ainda mais, o discurso atribuído virtualmente ao coenunciador é composto de modo francamente favorável ao enunciador:

- Por onde você andou no tempo em que eu sonhava?
- Esse desespero é moda em 73!

Os enunciados acima são dificilmente dizíveis pelo coenunciador, pelo tanto que lhe atingiriam a própria face. Não está claramente definido a quem esse discurso polêmico está dirigido. De certo não é uma crítica pessoal, pois, se durante a maior parte do texto, o coenunciador é representado no singular (“você”, “amigo”, “pensas”), no final ele aparece no plural (“vocês”). Trata-se, portanto, de uma polêmica com um grupo ou uma ideologia, aos quais são desferidas várias acusações mais ou menos indiretas (*sonhador, alienado, xenófilo*), acusações que são inferidas pela autodescrição do enunciador, assim como algumas características deste são inferidas pelas críticas explícitas que o mesmo faz ao coenunciador. No final, a definição de seu próprio discurso (“torto”) e a expressão do efeito desejado (“feito faca cort(ar) a carne”) sobre o coenunciador encerra a canção como um corte abrupto do “diálogo”. É a resposta violenta que o enunciador oferece à insistência do coenunciador em classificar seu desespero como “moda”.

Esse jeito de construir o próprio discurso como uma polêmica hipotetizada, em que os argumentos estão construídos de forma francamente parcial pelo enunciador, é ele mesmo parte do investimento ético que o conteúdo da canção sugere. Cremos que tal investimento funciona para o grupo em geral e que se constitui dos seguintes traços:

❖ **Desespero e descontentamento.** Apresentando esses sentimentos como parte de sua natureza (e não como “moda”), o cearense é construído pelas canções do posicionamento como aquele que vive

<sup>27</sup> Tendo sido a canção “A palo seco” composta no auge da ditadura militar de 64-84 (“1973” é a data referida na canção), é provável que o silêncio que envolve o cantar desesperado do enunciador seja o provocado pela repressão (censura) e pelo medo (autocensura). A inexistência de uma referência explícita a esse silêncio teria sido, ironicamente, efeito de um (auto)silenciamento?

<sup>28</sup> Cf. “Apenas um rapaz latinoamericano” (Belchior, 1976), “Fotografia 3x4” (op. cit.), e outras.



todos os momentos impregnado de amargura e tristeza, o que alimenta seu fazer poético (“Nasci para chorar - Born to cry”, Dion/Dimucci - versão: Erasmo Carlos, por Fagner, 1973). Não se trata de um masoquismo, uma vez que ele se mostra insatisfeito mesmo com esse sentimento. No amor, por exemplo, ele é consciente de seu “jeito de amar desesperado / mais chorado que vivido”<sup>29</sup>, embora deseje “levar as suas mágoas pras águas fundas do mar”<sup>30</sup> e ter “uma cara mais alegre / e uma roupa colorida / mais parecida com a vida / que só muito amor consegue”<sup>31</sup>, uma vez que está consciente que ainda é moço demais “pra tanta tristeza”<sup>32</sup>;

❖ **Articulação de realidades contraditórias.** Tal atitude é encontrada em outros posicionamentos: os tropicalistas a utilizaram com o propósito desmistificador e carnalizante no próprio processo da construção textual, envolvendo tudo numa atmosfera de alegria irreverente. Os mineiros, numa fase posterior, também a utilizaram, expressando-a no conteúdo de alguma de suas canções, como “Fé cega, faca amolada” (Milton Nascimento / Ronaldo Bastos, 1975) e “E daí” (Milton Nascimento / Ruy Guerra, 1977), porém apontando para um fazer otimista e utópico, de inspiração religiosa (cf. COSTA, 2012).

❖ Nos cearenses, porém, esse sentimento vem acompanhado de desconforto e angústia. Para eles (especialmente Fagner e parceiros), as discrepâncias da realidade não são motivo para euforia ou esperança. Enquanto que, para um tropicalista, “a alegria é a prova dos nove”<sup>33</sup>, isto é, “teste de resistência” final de diversas operações com múltiplos materiais, para os cearenses “dói a irreverência”<sup>34</sup> e as realidades díspares da existência só dilaceram o ser. A bem dizer, então, a operação dos cearenses é menos com a multiplicidade do que com a dialética do mundo, mais para o paraibano Augusto dos Anjos<sup>35</sup> ou o pernambucano Manoel Bandeira<sup>36</sup> do que para o paulista Oswald de Andrade; é, na verdade, mais uma constatação espantada e uma tentativa de exorcizar ou lamentar essa dualidade, do que um trabalho lúdico com ela. Com efeito, é grande a quantidade de canções cearenses dessa época que buscam articular ou exorcizar dualidades antagônicas. Vejamos uma lista que pode se prolongar bastante:

Em minha rua, não há **noite** nem há **dia** / não há **vida** nem há **morte** / não há **pranto** nem **cantar** // A minha rua não é **cheia** nem **vazia** / não tem **destino** e nem **sorte** / nem **norte** nem **viajar**... (“Beco dos baleiros”, Petrúcio Maia / Brandão, por Fagner, 1975);

Ai, meu coração que não entende / o compasso do meu pensamento // O pensamento **se protege** / e o coração **se entrega inteiro sem razão** // Se o pensamento **foge** dela / o coração **a busca** aflito // E o corpo todo sai tremendo / massacrado e ferido no conflito. (“Conflito”, Petrúcio Maia / Clímério, 1976);

Sou diariamente a dor que me passeia / a dor que me anseia ser / particularmente / nua (...) **Santo** e **demônio** em mim; **deus** e o **diabo** em mim; **céu** e **inferno** em mim... (“Santo e demônio”, Fagner / Ricardo Bezerra, por Amelinha, 1977);

Uma parte de mim é **todo mundo** / outra parte é **ninguém**, fundo sem fundo // uma parte de mim é **multidão** / outra parte **estranheza e solidão** // uma parte de mim **pesa** e **pondera** / outra parte **delira** // uma parte de mim **almoça** e **janta** / outra parte se **espanta**... (“Traduzir-se”, Fagner / Ferreira Gullar, 1981).<sup>37</sup>

❖ **Aridez.** Essa característica é a que o posicionamento cearense melhor incorpora, uma vez que está presente não só em elementos de conteúdo, mas nas opções não-verbais (vocais, instrumentais

<sup>29</sup> “Como se fosse” (Fagner / Capinam, 1973).

<sup>30</sup> “Mucuripe”, op. cit.

<sup>31</sup> “Moto I” (Fagner / Belchior, 1973).

<sup>32</sup> “Na hora do almoço” (Belchior, 1974).

<sup>33</sup> Frase que Gilberto Gil e Torquato Neto tomam emprestado de Oswald de Andrade (“Manifesto antropófago”, 1928) para compor a bricolagem discursiva da canção “Geléia geral”, de 1968.

<sup>34</sup> “Calma violência” (Fagner / Fausto Nilo, 1976).

<sup>35</sup> “Ceticismo”, “Contrastes”, “Versos íntimos” etc.

<sup>36</sup> “Desencanto”, “Testamento” etc.

<sup>37</sup> Embora esta, como outras canções aqui citadas, tenha letra composta por um autor não integrante do posicionamento (Ferreira Gullar), estamos considerando que o gesto enunciativo de melodizar uma letra compromete de alguma forma esse membro com seu conteúdo. Em outras palavras, não consideramos fortuito uma letra ou um poema receber uma melodia de um artista já posicionado: é nossa hipótese que ele jamais o faria se não estivesse de acordo, total ou em parte, com seu conteúdo. Pode-se acrescentar ainda que esse gesto impregna de sentidos posicionados tal canção, ou ainda que ele acentua sentidos coerentes com estes últimos.

etc.) e na legitimação da cenografia validada que o grupo elege, qual seja, o cenário do sertão seco, da natureza desoladora, pouco generosa e dura, que marca irremediavelmente os artistas da região, mesmo os urbanos. Ela representa, igualmente, uma adesão a uma proposta já aberta no campo geral da produção artística nordestina, que é a da estética da seca, explorada por João Cabral de Melo Neto, Jäder de Carvalho (poesia), Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz (romance), Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro (canção) etc. Assim, são bem numerosas as canções do posicionamento em que o enunciador se define desse modo, associando sua identidade a figuras como “sertão”, “deserto”, “sol”, “espinho”, “arma (faca, navalha ou punhal)”, “pedra”, “metais (lâmina, prata, aço)”, “cavalo (magro)”, “ave (sertaneja)”, “nuvem (branca) etc. Além de “A palo seco”, temos:

Meu caminho é **deserto** e tenebroso / meu cavalo alasão só me faz carinho / quando paro e me perco no pensamento / ele fica chorando, pobre bichinho. (“Pobre bichinho”, Fagner, por Amelinha, 1977);

Nenhuma ave noturna / tão triste não pode ser / eu sou igual ao **deserto** / onde ninguém quer viver // Eu sou a **pedra de ponta** / **areia quente** nos dedos / eu sou chocalho de cobra / incêndio no arvoredo // Eu sou **vereda de espinhos** / **seca flor** do joazeiro / fogueira do meio dia / eu sou o tiro certo... (“Ave noturna”, Fagner / Cacá Diegues, 1975);

O **aço** dos meus olhos / e o fel das minhas palavras / Acalmaram meu silêncio / mas deixaram suas marcas // Se hoje eu sou **deserto**, é que eu não sabia / Que as flores com o tempo, / perdem a força / E a ventania vem mais forte... (“Noturno”, op. cit.);

... E essa **faca** sobre a mesa / **corta como te cortam os meus versos** / eu sei, eu sei, eu sei // Um sol estampado na camisa / não aquece o peito aflito / gelado entrestecido de torpor (“Torpor”, Ednardo, 1979);

...Se arme de amor e coragem / Que a minh'arma eu nunca embainho // Se arme de amor e coragem / Como a rosa se **arma no espinho** // Na tragédia, poesia, e na prosa / Tem **picada feroz** e carinho... (“Está escrito”, Ednardo, 1977);

E eu serei cego, como um violeiro cego / Que enxerga a vida sensitivamente / E tem na pele um olho mais agudo / Que o meu **punhal de ponta** / Em teu corpo quente. (“Cauim”, Ednardo, 1978);

Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve / moderna, branca, suave, muito limpa, muito leve / sons, palavras são **navalhas** / e eu não posso cantar como convém / sem querer **ferir** ninguém... (“Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior, 1976);

Eu tenho medo de abrir a porta / que dá pro **sertão da minha solidão**; / do apertar o botão: / cidade morta; / Placa torta indicando a contramão. / (**faca de ponta**, **meu punhal que corta** / e o fantasma escondido no porão)... (“Pequeno mapa do tempo”, Belchior, 1977);

Minha voz quer ser um dedo / na tua chaga sangrada. / **Uma frase feita de espinho**, / espora em teus membros cansados: / sensual como o espírito / ou como o verbo encarnado... (“Sensual”, Belchior / Tuca, 1978).

❖ **Discurso polêmico** - Mais notório em Belchior e Fagner, mas também encontrável em Ednardo (cf. “Está escrito”, op. cit., “Serenata pra Brazilha”, 1980), essa característica consiste no recurso à deflagração polêmica como uma forma de afirmação do sujeito. Vimos em “A palo seco” que o autor dirige críticas abertas a um coenunciador indefinido, simulando o seu discurso de modo francamente parcial e expressando o desejo de atingi-lo através de seu canto “feito faca”. Em “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976), processo semelhante ocorre. O enunciador inicia enumerando algumas características que o identificam: “Eu sou apenas um rapaz latino-americano / sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / e vindo do interior...” (“Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior, 1976).

Para em seguida referir-se diretamente às palavras de um “velho compositor baiano”, quais sejam: “tudo é divino / tudo é maravilhoso”: “Mas trago de cabeça uma canção do rádio / em que um antigo compositor baiano me dizia: / **tudo é divino**, / **tudo é maravilhoso**...” (“Apenas um rapaz latino-americano”, op. cit.)

A citação dessas palavras, que fazem parte da canção “Divino maravilhoso” (Caetano Veloso / Gilberto Gil, 1968) opera uma descontextualização de uma construção irônica dos autores tropicalistas, que chamavam a atenção para os perigos daqueles momentos de censura e perseguição política, clamando ainda pela resistência e pela coragem: “... atenção, tudo é perigoso / tudo é divino e maravilhoso / atenção para o refrão: / é preciso estar atento e forte / não temos tempo de temer a morte...” (“Divino maravilhoso”, Caetano Veloso / Gilberto Gil, 1968)

A citação de Belchior não apenas desestrutura a expressão dos tropicalistas, desdobrando-a em duas orações, mas também a “desironiza”, retirando-a do contexto em que adquire a voz dissonante que neutraliza a interpretação “normal”, qual seja, a de que, segundo os autores, tudo seria ou estaria divino e maravilhoso naquele momento. Há, então, uma implosão da ironia, uma desconstrução do trabalho irônico dos autores, o que torna seu discurso alvo fácil para o tiro de misericórdia do final da canção: “Mas sei que nada é divino, / nada, nada é maravilhoso, / nada, nada é secreto, / nada, nada é misterioso, não...” (“Apenas um rapaz latino-americano”, op. cit.)

Vale dizer sobre isso ainda que, embora não se perceba atitude semelhante no trabalho musical de Fagner, em sua vida prática são famosas as declarações polêmicas a respeito do trabalho dos baianos e de outros, como mostra o depoimento a Bahiana (1976, p. 213)

Em Ednardo, essa polêmica com os baianos se dá de modo mais sutil e poético. É interessante examinar o caso da canção “Serenata pra Brazilha” (Ednardo, 1980). É sabido que Caetano Veloso tem também uma canção sobre a capital brasileira. Nesta canção, Flor do Cerrado (por Gal Costa, 1974), se ouve como refrão os seguintes versos: “Mas na próxima vez que eu for a Brasília / eu trago uma flor do cerrado pra você...” (“Flor do cerrado”, Caetano Veloso, por Gal Costa, 1974).

Fazendo alusão a esta canção, “Serenata pra Brazilha” comenta: “**Alguns trazem de ti flor do cerrado** / eu sempre que te vejo planto roçados. É que quando me visitas realizo / trazer-te sempre-viva.” (“Serenata pra Brazilha”, Ednardo, 1980, grifo nosso).

Mais do que uma simples flor, ou uma flor qualquer, da vegetação típica da cidade, como na canção anterior, o enunciador da segunda canção traz a cidade inteira (não apenas um símbolo – a flor), sempre (não da próxima vez), viva (não morta, como uma flor arrancada) e precisa (cf. “sempre-viva”, nome de uma flor específica), num intercâmbio espiritual entre artista e cidade que se pretende superior<sup>38</sup>.

## Conclusão

Para finalizar a descrição do investimento ético do posicionamento cearense, resta lembrar a corporalidade física que o grupo apresenta na época, inferida a partir da capa dos principais discos. Corpo magro e farta cabeleira é a regra para todos os cantores do grupo (Fagner, Belchior, Ednardo e Rodger), o que é coerente com a rebeldia e a indocilidade verificada em sua proposta. Tais traços são também sinalizados pela forma simples de vestir: camiseta (como Fagner em “Manera Fru Fru, maneira”, 1973; Ednardo em “Ednardo”, 1979, e Rodger em “Pessoal do Ceará”, 1972), camisa desalinhada (como Belchior em “Todos os sentidos”, 1978, e Ednardo em “Pessoal do Ceará”) ou simplesmente o torso nu (como Belchior em “Coração selvagem”, 1977; Fagner, tomando banho no açude Orós - CE, em “Orós”, 1977; e Ednardo em “Cauim”, 1978); na cabeça, é comum uma boina (Fagner em “Eu canto - quem viver chorará”, 1978; e Ednardo em “Azul e encarnado”, 1977) ou um chapéu de palha (como Ednardo nos LPs “Ednardo”, “Cauim”, e “Terra da luz”, 1982; e Belchior em “Todos os sentidos”). No rosto, é hábito, sobretudo em Fagner, apresentar barba e bigodes por fazer.

---

<sup>38</sup> Os dois grupos (cearense e baiano) parecem ter adotado afetivamente cidades diferentes, pelas quais se nutre um sentimento misto de estranhamento e encanto. Os baianos adotaram São Paulo, cidade que os acolheu durante o período tropicalista e em homenagem a qual Caetano compôs a canção “Sampa” (1978). Os cearenses parecem ter Brasília como essa cidade de adoção, sendo “Serenata pra Brazilha” sua canção-homenagem. Não por acaso, foi Brasília a primeira cidade fora do Nordeste que recebeu Raimundo Fagner nos primeiros passos de sua carreira: foi lá que ele participou e venceu os primeiros festivais fora de Fortaleza. A canção “Cavalo ferro” (Fagner / Ricardo Bezerra, 1972), que lhe deu menção honrosa e o prêmio de melhor intérprete em um desses festivais, faz uma ligeira alusão à cidade: “Pulsando num segundo letal / No planalto central / Onde se divide, se divide, se divide / O bem e o mal / Vou achar o meu caminho de volta / Pode ser certo, pode ser direto / Caminho certo sem perigo, sem perigo fatal”.

Quanto ao investimento enunciativo, notemos que há uma estreita relação entre o estilo composicional das canções do grupo e o cenário enunciativo. Muitas composições cearenses são canções de rua<sup>39</sup>, característica propiciada pelo ar pacato das cidades onde foram compostas. Mas são também canções boêmias, não apenas de bar<sup>40</sup>, mas do espaço indistinto entre o bar, a calçada e a rua; não apenas noturnas, mas também ancoradas nos espaços abertos e luminosos das praias e das pontes e calçadões praiheiros de Fortaleza<sup>41</sup>. Por isso e para isso, são canções de fácil execução, de harmonia simples e previsível, facilmente assimilada até por violonistas pouco esmerados. Diferentemente da música mineira e da bossa nova, que, por sua complexidade harmônica e melódica, ocasionam, nos momentos de pré-difusão, quase uma hierarquia entre os que tocam e cantam e os que apenas ouvem; na música cearense, tocadores se revezam, letristas e poetas cantam e/ou tocam, a audiência participa ativamente tocando percussão ou improvisando a “segunda voz”, que as canções planejadamente parecem solicitar.

Esse ambiente propicia igualmente a composição e a prática das serestas ou serenatas. “Ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas da namorada”<sup>42</sup>, tais gêneros são comuns no cancionário dos cearenses: “Penas do tiê” (folc., adpt. Fagner, 1973), “Flora” (Dominguinhos / Ednardo / Climério, 1979), “Frieza” (Fagner / Florbela Espanca, por Amelinha, 1982), “Seresta sertaneza” (Elomar, por Amelinha, 1983), “Elizete” (Fagner, 1979) e muitas outras. Mas o gênero não é usado apenas para declarações de amor, como reza a tradição. Dado seu caráter melancólico, servirá como gênero de canção ideal para os investimentos éticos de que falamos. Temos assim, nessa linha, “Espacial” (Belchior, 1979), “Ave coração” (Fagner / Abel Silva, 1979), “Noturno” (op. cit.), “Serenata pra Brazilha” (op. cit.), “Trem da consciência” (Vital Farias / S. Maranhão, por Amelinha, 1982) etc. Essas canções mostram-se perfeitamente adequadas a uma das opções camerísticas do grupo: violão de aço, violão de sete cordas, bandolim e percussão.

#### Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 7<sup>a</sup> ed., 1995.
- COSTA, Nelson Barros. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Editora Appris, 2012.
- Enciclopédia da música brasileira popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 2<sup>a</sup> ed., 1998.
- LOPES, Paulo E. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. São Paulo: ANPOLL / Pontes, 1999.
- MAINGUENEAU Dominique. *Analyser les textes de communication*. Paris: Dunod, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. “Analisando discursos constituintes”. *Revista do GELNE*, Fortaleza: Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste, n. 2, v. 2, 2000, p. 167-178. Trad. de Nelson Barros da Costa.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Organizado por Marly de Oliveira, 1994.
- PIMENTEL, Mary. *Terral dos sonhos: o cearense na musica popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará / Multigraf Editora, 1994.

<sup>39</sup> Como diz a canção: “Em qualquer parte / na calçada ou no batente / eu me sento, eu me deito / e pego o meu violão...” (“Beco dos baleiros”, op. cit.)

<sup>40</sup> Cf. “Além do cansaço” (Petrúcio Maia / Brandão, op. cit.).

<sup>41</sup> Mesmo que, efetivamente, as canções não tenham sido compostas na rua ou nos bares, é natural pensar que elas reflitam e validem esse cenário que as inspira.

<sup>42</sup> Conforme verbete da Enciclopédia da música brasileira popular, folclórica e erudita, op. cit.