

Gilmar de Carvalho

Gilmar de Carvalho

# O Ceará do EDNARDO

*Fotos de Francisco Sousa*

O Ceará do EDNARDO

*Fotos de Francisco Sousa*

São sonoridades várias, cantos apaixonados e de guerras, na melhor tradição da canção cearense, que vem de Nepomuceno (1864/ 1920) e é seguida por Ramos Cotôco, Branca Rangel, Paurillo Barroso, Lauro Maia, Luis Assunção, Aleardo Freitas e tantos que lançaram as bases de um cancionero que é retomado, amplificado e projetado por uma geração que saiu dos bancos da Universidade e projetou, nacionalmente, o Ceará e seu “pessoal”.

Apoio cultural



Este livro comemora os 40 anos de estreia em disco do compositor Ednardo.

O foco é a relação que ele estabeleceu entre os referenciais da cultura cearense e a recriação competente feita a partir desta matéria prima.

Ao fazer a imersão neste universo sonoro e ao trabalhar os mitos da “cearensidade”, Ednardo constrói uma obra que se afasta do folclore, mas mantém as “raízes” e se inscreve no contexto nacional, dialogando com uma visada cosmopolita.

Cordéis, pastoris, reisados, repentes, a força da tradição oral está presente no que ele faz com sensibilidade e delicadeza.

Iracemas, vaqueiros, pastoras, “caretas” se presentificam nas letras dele e dos parceiros, que acenam para a criação de um panteão cearense, para um olimpo onde nossos mitos têm nossa cara e nosso sotaque.

Ednardo, sem defender uma tese, nos colocou diante da diversidade cultural que é uma das nossas marcas.

O Ceará do  
EDNARDO



Gilmar de Carvalho

# O Ceará do EDNARDO

*Fotos de Francisco Sousa*

Fortaleza  
2013

Copyright 2013© Gilmar de Carvalho / Francisco Sousa

**Coleção Juazeiro**

**Conselho Editorial:**

**Ria Lemaire – Université de Poitiers**

**Edilene Matos – UFBA**

**Sylvie Debs – Université Robert Schumann / Strasbourg**

**Antonio Wellington de Oliveira Jr – UFC**

**Fanka Santos – UFC / Cariri**

Texto

**Gilmar de Carvalho**

Diagramação e Capa:

**Narcélio Lopes**

Fotografias:

**Francisco Sousa**

Revisão:

**Ronaldo Salgado**

Impressão:

**Expressão Gráfica e Editora**

Oa autores dedicam este trabalho a todos os cearenses (de nascimento e de coração),  
especialmente, ao jornalista Augusto César (*Gutinho*) Benevides.

*Dados Internacionais de Catalogação na Publicação - CIP*

---

C331c    Carvalho, Gilmar de  
          O Ceará do Ednardo / Gilmar de Carvalho; fotos de Francisco Sousa.  
          Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2013.  
          92 p.; il.  
          ISBN: 978-85-420-0236-2  
          1. Ednardo – Compositor e intérprete. 2. Música – Ceará – Brasil.  
          3. Música e paisagem – referências culturais – Ceará. I. Sousa, Francisco . II.  
          Título.

CDD : 780.98131  
          927.80

---

# Apresentação

Ednardo canta sua terra como poucos o fizeram. O mundo é uma aldeia e ser universal é manter vínculos fortes com as raízes.

Não se trata de bairrismo, mas ir além na elaboração de uma proposta que vem dessas origens, e do compromisso com os valores, as crenças e as manifestações que foram dos nossos ancestrais, são nossas e serão atualizadas pelos nossos descendentes.

A Guanabara conhece muito bem este “chão sagrado”. Percorre as estradas que ligam boa parte dos municípios do Estado e o Ceará ao Norte, Nordeste e Centro-Oeste, desde 1992. Aproxima as pessoas, faz com que as esperanças circulem, evidencia as saudades e possibilita os reencontros.

A Guanabara e o Ednardo sabem que o Ceará é grande demais para caber num cartão postal e a riqueza e a diversidade são indescritíveis, capazes de nos surpreender e nos emocionar, quando pensamos que sabemos tudo e constatamos que temos de começar tudo de novo.

O Ceará do Ednardo (e de todos nós) é imenso e plural. A Guanabara desbrava este chão com segurança, conforto, pontualidade e rapidez. É só botar o pé na estrada, acreditar no sonho e se deixar levar pelo desejo da descoberta. Podemos abrir nosso próprio caminho. O Ceará nos espera!



# Sumário

---

Introdução .....	10
Cearense / Brasileiro / Universal .....	14
As raízes .....	18
A difícil chegada .....	24
Aproximação e desembarque .....	28
O cordel como vertente e recriação .....	32
A liberdade de ousar .....	36
O novo “padeiro” .....	40
O canto como declaração de amor .....	44
Os pastoris do Ednardo .....	48
As raízes negras no maracatu .....	52
Iracema .....	56
O Filho da Terra do Sol .....	60
<i>Jingle</i> e Canção .....	64
Massafeira .....	68
O canto como instrumento de luta .....	72
Todos os ritmos, todos os tons .....	76
A teia e a trama, a tessitura da canção .....	80
Na estrada .....	84
Bibliografia .....	85
Discografia consultada .....	88
Sobre os autores .....	89
Índice das Fotografias .....	90







# I Introdução

Somos um povo que canta – muitas vezes sem razões aparentes para a alegria.

A canção estaria na palma dos coqueiros, no vento soprando os grãos de areia das dunas, no mar quebrando nas praias paradisíacas, no cenário clichê que se contrapõe às secas, à aspereza do espinho, à terra crestada pelo Sol.

O aboio, a incelença, o bendito, o repente, o coco são manifestações de cantares, as várias vertentes a que se associam as propostas de nossos compositores, os nossos cantores num sentido mais amplo e mais próprio, afinal, são eles que elaboram e dão forma ao mote que é cantar.

Existiria um cantar cearense? Um canto com sotaque que refletisse e digerisse todas essas influências *folk*, telúricas, e expressasse um jeito peculiar de ver/sentir/falar do mundo?

O propósito de aprofundar essa questão nos leva a Ednardo, estuário urbano e cosmopolita de todas essas influências,

A escolha de Ednardo para esta tentativa de análise não parte de mero capricho ou da preferência pessoal – que dispensa justificativas. Dentre todos os discursos dos compositores populares cearenses, o dele é o mais rico para uma análise com a finalidade de encontrar e pinçar traços do que seria um cantar cearense.

Um corte nos primeiros dez anos de carreira de Ednardo vai nos mostrar um compositor em plena vitalidade e esforço criativo, capaz de guinadas, revisões, depurações.

A facilidade da escolha de Ednardo se choca com a dificuldade que ele tem de se ajustar aos rótulos, às tentativas de classificação e compartimentação.

Ele tenta, ousa e pontilha o trabalho com influências várias, do *rock* ao maracatu, do frevo à lambada, o que dá ainda maior riqueza e diversidade às propostas do compositor cearense.

Isso vai tomar tudo o que for dito aqui sem o ranço da última palavra. A releitura que faremos dos seus dez primeiroselepês (1972/1982) mostrará um artista, em um processo consciente de amadurecimento e consistência.

Ednardo, porque ele cria em cima do que seria raiz, sem folclorizar o próprio trabalho, e porque pode e servirá como ponto de partida para esta tentativa de análise de nosso canto com sotaque, recriado, na medida em que ganha outra dimensão e aceita as regras de um mercado competitivo e homogêneo e quer conquistar o espaço dele nesse mercado.

A lucidez e o compromisso de Ednardo com o ofício não o impedem de aceitar esse filão de referências culturais e de atuar dentro do sistema como fato novo, em busca de seus públicos.

Esse cantar cearense interessa mais na medida em que assume a contemporaneidade na dualidade urbano/rural e digere influências e raízes.

Isso Ednardo faz e tem feito, incontestavelmente.





## | Cearense / Brasileiro / Universal

Um texto sobre o trabalho de um cantor/compositor esbarra nos limites de quem esta comunicação vai atingir.

Ela se restringe por exigir que alguém durante dez anos tenha comprado todos os discos, ouvido todas as músicas e assumido uma postura crítica diante do trabalho de outrem – de Ednardo neste caso específico.

O autor deste texto assume, na medida em que se pode ser isento, o papel desse público idealizado (fã, tiete, *groupie*, *follower*) que rompe paradoxalmente com a necessidade do ídolo.

É mais precisamente alguém que por meio de um artifício conseguiu num dia (um dia na vida?) ouvir, tornar a repetir, um trabalho desenvolvido durante dez anos. E a partir daí estabelecer nexos, tirar conclusões, deduções, revisar/reler e compor este texto a partir desses pontos de contatos, divergências. O autor é alguém que tenta se despir dos preconceitos e mergulhar nesse trabalho de sons e palavras como quem dissecar uma coisa viva, como quem pretende ir ao núcleo do processo de criação de Ednardo e compreender as propostas do compositor.

A própria escolha do tema de uma pesquisa já implica numa definição e mostra a posição sob o ponto de vista estético ou ideológico.

Ednardo, no caso deste texto, não é um astro da canção cearense, esquema ao qual ele nunca esteve ligado, mas um operário, um artesão, reolocando a questão das “antenas da raça” de que falava Pound, aqui num contexto realmente de emissão, sintonia, captação. Este texto pretende ser um roteiro básico de Ednardo, uma chave para a compreensão/decifração do que propõe o operário/artesão.

A figura de Ednardo extrapola a pessoa física; aqui ele é um compositor cearense/ brasileiro/universal com toda uma carga de referências, num processo de digestão e reciclagem. Talvez a questão básica seja saber como uma geração com uma formação universitária convive com símbolos e valores urbanos/rurais e faz disso o material de trabalho para uma proposta contemporânea e massificada de música. De como ser o cantador eletrificado, com violão *ovation*, e entrar nos *mídia*, se envolver ou não com o esquema multi, e ter uma visão crítica ou não da manipulação do artista como produto descartável numa voraz indústria cultural centralizada e dominadora.







## | As raízes

O que parece um problema arqueológico pode ganhar, de repente, uma nova abordagem. Por exemplo, deve-se entender aqui, como raízes, os pontos de partida para esse movimento musical cearense.

Remotamente, ele é herdeiro das canções de Ramos Cotôco e seu lado retrato/crônica da vida da cidade. Num sentido mais próximo, descende da boêmia de Lauro Maia, da insistência de Luís Assunção em cantar coisas nossas ou do emigrar de Aleardo Freitas.

A essas fontes urbanas alia-se toda uma ambiência rural, que é onde entra Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga. É bom não perder de vista que Fortaleza é o estuário das levas de retirantes, uma grande cidade sertaneja.

Mas é preciso mergulhar mais profundo para compreender o que teria levado ao mesmo tempo um número significativo de jovens (o que dá o sentido de movimento), quase todos com formação universitária e de classe média, a fazer música.

O fato é marcante demais para ser atribuído ao acaso. E nada se faz sem ser reflexo ou projeção de uma situação geral num contexto mais abrangente.

Nesse caso específico, podemos falar, sem medo de errar, numa consequência, num fruto da atividade da instituição universitária, com toda a discussão que gerou, com a ampliação de espaços, com o aprofundamento de questões.

Essa geração teria ganho uma experiência do fazer cultural, se engajado ou não numa militância, mas, inegavelmente, qualquer que tenha sido o caminho escolhido, ficou com essa angústia de se expressar.

O golpe de 1964, mais incisivamente em 1968, fechou os canais de manifestação dessa gente. Os veículos reservavam pouco espaço a essa questão, menos que hoje. Os Beatles, a Jovem Guarda e os ruidosos festivais de música popular, consolidando o prestígio dos baianos, repercutiram na província abrindo, para a criação musical, novas e ricas possibilidades.

Esse “pessoal” se preparou nos shows de bossa-nova, que era como se chamavam, no meio estudantil, espetáculos de bolso, com poemas e músicas de protesto (“Carcará”, “Opinião”), violão, jeans, banquinho. Daí para os espetáculos do Cactus (“Vamos brincar de samba”, “Quem tem bossa vai a Roma”, “Louvação”) foi um passo apenas. Os arremedos de festivais contribuíram para desinibir, aquecer a turma. O primeiro foi o do DCE (Diretorio Central dos Estudantes), em 1968, com muitas vaías, como convinha a uma promoção desse gênero. Chegou-se, ousadamente, a gravar um disco, o do Festival de Música Aqui (promoção da Rádio Assunção, 1970). Belchior e Jorge Melo musicaram em 1971 a peça teatral “Morro do Ouro”(Eduardo Campos, 1923/2007).

Mas foram os festivais nordestinos da extinta TV Tupi que projetaram Rodger (“Bye Bye Baião”) e Ednardo (“Beira-Mar”). O Festival Universitário, também da Tupi, premiou, nacionalmente, a “Hora do Almoço”, de Belchior. Em Brasília, “Mucuripe”, de Fagner e Belchior, levantava mais um prêmio. O caminho estava preparado. O mercado estaria, pelo menos em tese, disposto a ouvi-los.

Novos espaços foram conquistados. Em termos de mídia impressa, os tablôides “Folha Geral” e “Balaio” (de *Gazeta de Notícias*), as colunas “Traçado” (Bete Dias, *Tribuna do Ceará*) e “Curtição do Guto” (Augusto César Benevides, jornal *O Estado*) cederam espaço para entrevistas, depoimentos, divulgação do pessoal envolvido.

A televisão ainda não se tinha reduzido a simples repetidora. Os programas “Show do Mercantil” e “Porque Hoje é Sábado”, na TV Ceará (emissora dos Diários Associados, inaugurada em 1960), colocaram os “musicais” em contato com os bastidores da mídia eletrônica.

Importante a participação de Augusto Pontes (1936/2009) como animador cultural – mais que isso, como quem teria traçado um ideário, dado consistência às propostas, respeitado as diversidades, o que lhe dá maior riqueza.

Impossível deixar de mencionar o entusiasmo de Gonzaga Vasconcelos, dando vez ao “pessoal” na produção do programa dele no Canal 2, numa verdadeira antecipação do que aconteceu depois.

Na área da badalação e boêmia, a presença de Cláudio Pereira (1945/2010), fuçando brechas, promovendo e fazendo acontecer acontecendo.

Como toda história que se preza tem de ter um bar, o desse relato foi o “Anísio”, à Beira-Mar, 3188, nascido meio por acaso, quando a cidade ainda não se voltara para o Atlântico e aquela casa acolheu uma geração que queria fazer arte.

Estava acontecendo alguma coisa de novo na cidade. Havia alguma coisa no ar, um canto novo e a necessidade de emigrar.

O que a nova safra de compositores podia fazer, ela o fez. Soube, heroica e impavidamente, ocupar todas as brechas nos *mass media*. Ninguém pode acusá-los de estrelismo, esnobismo ou qualquer coisa desse tipo. Mas não dava para passar a vida inteira cantando em festinhas familiares, fazendo apresentações nos programas do Canal 2 ou inventando festivais todo mês. Impõe-se, fortemente, a necessidade de falar para um público maior. A decisão não deve ter sido fácil. Estavam todos diante do impasse: resistir na terra (correndo o risco de não acontecer) ou alçar voo.

As propostas eram consistentes demais para passarem despercebidas. A necessidade da caixa de eco se fazia cada vez mais forte. Era impossível deter o curso das coisas, restringi-las aos limites provincianos.

A vocação cearense não é emigrar? Ednardo, Rodger e Tetty engrossaram o caldo dos novos retirantes e gravaram na Continental um elepê. Uma façanha.

O mercado já admitia uma investida que não ameaçasse romper a ditadura do eixo Rio/São Paulo. Os pernambucanos tinham aberto o caminho, segundo Nirez (pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo), nos anos 1920, retomado pelos baianos com talento e muito *lobby*. Um trabalho que tinha a ver com Carmem Miranda, Caymmi, trajes típicos. Jorge Amado puxava o cordão dos orixás. E a Bahia mostrou, com uma intensa carga de estereótipos, tudo o que tinha. Pode até ter sido por puro modismo, necessidade de curtir o exótico, mas aconteceu. A expectativa até poderia ter sido

da invasão dos “cabras da peste”, desses que tocam sanfona/zabumba/triângulo nos programas de auditório, nas feiras de nordestinos. Mas valia tudo naquele instante. Depois todo mundo iria sacar que a coisa não era bem assim.

A designação “pessoal do Ceará”, que todos preferiam ao rótulo de grupo, pode ter vindo daí, na linha de parentesco direto com Marinês e sua Gente. com a ressalva de que o “pessoal” não tinha um líder assumido, o que daria ao grupo de artistas um caráter mais democrático.

Assim, tivemos Ednardo, Rodger e Tetty como uma espécie de os novos “três no Nordeste”. Todo começo é sempre difícil. O elepê já era uma grande conquista. Ele dava sequência a uma tradição musical que começou com Ramos Cotóco, em 1908, e teve oito músicas gravadas por Mário Pinheiro, na Casa Edson. Prosseguiu com Adlih Sotam (Hilda Matos) interpretada por Chico Alves, passou pelas *misses* de Mozart Ribeiro com letras de Pierre Luz, continuou com Aristóteles Ribeiro, ganhou a conotação sertaneja com Humberto Teixeira e desembocou nos 4 Ases e um Coringa e nos Vocalistas Tropicais, lançando nacionalmente Lauro Maia e Luís Assunção.

A história dos cearenses que gravaram não pode omitir Gilberto Milfont, muito menos o Trio Nagô, de onde Evaldo Gouveia decolou para uma carreira solo.

Passado o impacto inicial, o que fazer? O Ceará poderia se ufanar de sua musicalidade, já não exportava apenas flagelado e mão-de-obra não-especializada. O começo foi com pé direito? Era o cair na estrada. O resto seria trabalho, suor e “palmas para dar IBOPE”.







## | A difícil chegada

A intensa mobilidade do cearense não impede que esse arrancar as raízes e cair na estrada se faça com menos dor. Trata-se, antes de tudo, de uma rejeição que se sente. A terra que nos gerou não é capaz de nos suportar. Tem muito de mãe/ filho nesse relacionamento.

Prevalece o medo do desconhecido e o desafio de começar de novo. Essa angústia não é levada às últimas consequências, por Ednardo, no disco de estreia. Talvez por conta de a decisão não ser ainda definitiva. O cordão umbilical não tinha sido cortado. O elepê era um pouco pagar para ver.

O êxodo, era inevitável, mas, não convinha tocar nesse ponto. Existe sempre o sonho de resistir e ficar e ainda por cima amplificar um canto. O trabalho do cantor tem de ter ressonância imediata. É da resposta que ele se realimenta.

Em “Ingazeiras”, a faixa dedicada ao artista plástico Aldemir Martins (Aurora, 1922 / São Paulo, 2006), um cearense que deu certo porque emigrou, um traço desse conflito: *“o sul, a sorte, a estrada me seduz.”*

Mas o que fica mais patente do primeiro trabalho é o cantar Fortaleza: *“Forte, praia, minha cidade”*. Se todos cantam (ou deveriam cantar) a própria terra, Ednardo não faz por menos. Em “Terral” e “Beira-Mar” ele é o cantor apaixonado.

A cidade é bem mais que um contexto para uma história de amor. Ela é personagem. Não é qualquer beira de mar de qualquer cidade do Brasil, mas uma Beira-Mar localizada, a de Fortaleza, *“entre luzes que me escondem/ só sorrisos me respondem/que eu me perco de você”*. Uma Beira-Mar com seu *footing* provinciano, seus bares, sua estátua de Iracema onde *“só o meu grito nega aos quatro ventos/ a verdade que eu não quero ver”*.

Em “Terral”, o canto de Ednardo é o vento que sopra da cidade levando saudades. Ela é mais descaradamente fortalezense. A proposta dosa o clichê turístico, a simbologia oficial com uma linguagem poética. A atopia é da essência do discurso amoroso. Ela é o imprevisto e o tautológico, redundante na medida em que “eu te amo quer dizer eu te amo”.

Ednardo assume as raízes, u'a identidade geográfica e a cultural: *“Eu venho das dunas brancas/ de onde eu queria ficar/ deitando os olhos cansados/ por onde a vida alcançar”*.

Dunas, sol, praia, areia, Fortaleza, aldeia, Aldeota, se fundem num caleidoscópio. A oposição ao progresso se expressa no *“meu céu é pleno de paz/ sem chaminés ou fumaça”*. O medo se define no verso *“no peito enganos mil/na terra é pleno abril”*. É a soma de todas as contradições que eles iriam viver no instante seguinte.

A Aldeota é carregada da crítica ao espírito “nouveau riche” no antagonismo de *“eu sou a nata do lixo/eu sou o luxo da aldeia/ sou do Ceará/ aldeia/ Aldeota”*.

A Praia do Futuro é de onde piscam *“o farol velho/ e o novo/os olhos do mar/são os olhos do mar/lo velho que apagado/ o novo que espantado/o vento, a vida espalhou”*. E se confunde, ermo que era, com a liberdade de amar expressa um *“luzindo na madrugada/abraços, corpos suados/ na praia falando amor”*.

O verbo aperrear é recuperado de um linguajar que cai em desuso: *“Eu tenho a mão que aperreialeu tenho o sol e areia/ South América”*. Não é esse o padrão nacional que as redes de tevê vão passar a impor. O sotaque resiste, mas ele se assume cearense e amplia os limites desse canto numa dimensão continental, *“sul da América/South America”*. São esses os não-limites do seu cantar.

O ser cearense é um clímax para essa canção, síntese e essência. Essa informação prescindiria de ser tão escancarada, está na malemolência, na saudade, na certeza da necessidade de ir de vez.

A cidade recebe com indiferença quem gosta dela. É a desconfiança do índio? A insistência do Sol?

O sentido de “grupo” foi muito questionado. A posição era bem clara: “Somos pessoas que desenvolvem um trabalho”. O “pessoal” foi assimilado, mas com a consciência do risco. Fazia parte do ideário manter a individualidade, resguardados (e não negados) os traços em comum. Do contrário, pra que um grupo, se bastaria um?





## | Aproximação e desembarque

O primeiro elepê solo tem uma linha, obedece a uma diretriz muito pessoal, não é a simples justaposição de faixas. Esse seria o traço característico de “O Romance do Pavão Misterioso” (RCA, 1974). Também nesse sentido é o primeiro disco (Continental, 1972), onde ele tinha quatro faixas das dez que já davam uma direção que o trabalho iria tomar e tinham entre si mais pontos de contato e afinidades do que possam detectar ouvidos desatentos. O “Pavão” começa com a declaração das razões para emigrar. O parceiro Augusto Pontes dá o mote, são dele as palavras. “Carneiro” também, significativamente, o signo de Ednardo, tendo Marte como planeta regente e a teimosia como principal traço de personalidade.

Deu o carneiro, só que ele foi para São Paulo, de onde as coisas vinham e ainda vêm. *“E eu mesmo vou buscar/ e vou voltar em vídeo-teipes/ e revistas supercoloridas/ para menina meio distraída/ repetir a minha voz”*. Para ironicamente concluir com o *“Deus salve todos nós/ e Deus guarde todos nós”*. Era uma antevisão e uma revisão crítica do papel do artista diante do sucesso e a decisão, por paradoxal que possa parecer, de entrar na briga.

Sem parceiros, ele embarca num “Avião de Papel” onde assume o discurso de uma mãe saudosa, mas confiante: *“Vai meu filho vai/ que Deus lhe dê boa sorte/ fortuna e felicidade”*. Fortaleza se dilata e amplia no sufoco e nas contradições da cidade grande: *“Não tem segredo que essa provincial muito tem a ver com a cidade/ um pouco mais alargada, talvez/ mas não tenha medo não”*.

A proteção estaria numa força mágica e ao mesmo tempo num objeto carregado de carga afetiva: *“Eu lhe dou essa medalha assim/ como seu avô me deu/ mas a força maior está em você/ que nasceu”*.

A viagem se faria com o compromisso de manter as raízes, a ligação com a terra, no pedido de *“só não se esqueça de voltar pra ver/ o que restou deste lugar/ que o sol e a chuva/ e os homens práticos vão modificar”*. Nesse ponto interfere um elemento que se vai

acentuar, principalmente, no elepê seguinte (“Berro”, 1976): a denúncia da iconoclastia cearense, um povo que faz questão de não ter memória, talvez por não ter nada de muito grandioso para relembrar. A cobrança se adocica no pedido de *“vir pra abraçar o mar/ e nós que vamos vivendo”*. E conclui no patético *“é a gente sente saudades”* que evidencia a dor da mudança, do crescimento feito pela superação de etapas de vida.

Em “Água Grande”, também com letra de Augusto Pontes, o primeiro impacto da chegada: *“Da primeira vez que eu vi São Paulo/ da primeira vez que eu vim São Paulo/ fiquei um tempão parado/ esperando que o povo parasse”*.

A contemplação e o impacto se registram *“enquanto apreciava a pressa da cidade”* e uma onda extraviada da Praia de Iracema *“veio toda em mentel/ me banhando de saudadel/ me afogando na multidão/ se afogando na multidão em vim São Paulo”*.

A volta ao útero se reforça com a chegada da chuva, a decisão de refazer o caminho de volta, cuja senha foi *“um aviso de chuva me chamou”*.

O artista palmilha o itinerário do retirante. Ele assume o mesmo problema, a mesma insegurança. Sem demagogia, ele é uma vítima do êxodo que incha os grandes centros urbanos. O *status* de artista não o diferencia, em essência. É o mesmo processo que ele vivencia, talvez de uma maneira mais visceral, por conta de toda a carga de consciência, senso crítico e lucidez que o empurra de volta: *“Adeus São Paulo/ tá chovendo pras bandas de lá/ também tou com pressa/ tá chovendo pras bandas de lá”*.

O elepê “O Romance do Pavão Misterioso” não é mais um sinal tímido de chegada, mas uma afirmação de presença, de quem tomou pé da situação e já sabe o que falar. O discurso é ainda muito marcado pelo trauma do choque cultural, mas dá início a um processo de “digestão”. Ele explica por que foi, ainda é preciso.







## O cordel como vertente e recriação

Para Ednardo, o elepê “O Romance do Pavão Misterioso” seria uma proposta de cordel reinventado a partir de códigos urbanos. O ponto de partida é o clássico, o lado fantástico da literatura popular, num discurso que reforça a crônica da chegada, para voltar ao mesmo tempo.

Agora nosso interesse maior se concentra na recriação da faixa que dá título ao disco. *O Pavão Misterioso* é dos romances mais vendidos nas feiras nordestinas. É a interferência do “*aeroplano pavão/ o cavalo do espaço/ que imita o avião*” do texto do cordel. Ou o “*pássaro formoso/ tudo é mistério nesse teu voar/ ah se eu corresse assim/ tantos céus assim/ muita história tinha pra contar*” da canção de Ednardo.

O que seria um problema de impossibilidade amorosa, a libertação da condessa Creusa da torre de um castelo grego, ganha uma amplitude maior. Impotente, o homem sonha. Acossado, o artista transpõe o real e abre um leque de possibilidades – “*me guarde moleque/ de eterno brincar/ me poupa do vexame/ de morrer tão moço/ muita coisa ainda quero olhar*” – tão rico e diversificado quanto a cauda dos mil sóis da pena do pavão na capa do disco.

O Pavão é também metáfora para driblar o índice da repressão, em plena vigência do AI-5: “*No escuro dessa noite/ me ajuda a cantar/ derrama essas faíscas/ despeja esse trovão/ desmancha isso tudo/ que não é certo não*”.

Porém, a consciência deixa aberta a possibilidade de luta ao afirmar “*nossa sorte nessa guerra/ eles são muitos/ mas não podem voar*”. O voo não como fuga, mas como busca de transposição de barreiras, de saídas como povo, tudo isso dito pelo poeta popular e reinventado por Ednardo, que tomou o cordel como ponto de partida para essa canção, uma das vertentes da proposta musical do compositor.

Essa sabedoria ou “ciência”, que impregna todo esse trabalho, está sintetizada no máximo de “Está escrito”: *“Está escrito/ no grande livro da sabedoria popular/ que primeiro se deve viver/ que é pra depois poetar”*. Em “De Repente”, os pontos de contato são como a cantoria, onde o violão *ovation* faz contraponto com a sanfona.

O cordel é retomado no “Boi Mandingueiro”, outro clássico da literatura popular. A parceria é com Brandão. Um boi que eles fazem vir do Maranhão, *“viajando de terceira/ nos ombros do caminhão”*. O romance do Boi, como o do Pavão se filia ao fantástico. O mito da invulnerabilidade diante do inimigo está presente. É a couraça com que o povo resiste a tanto açoite. Mágico, misterioso também e messiânico, o Boi se funde com o libertário, numa adaptação do discurso da política ao código da literatura popular. *“Procurando com os olhos/ o que não é fingimento/ assustado de ver o medo/ no olhar do companheiro/ procurando saber do segredo/ desse curral grande de gado/ sem boiadeiro”*.

Múltiplo e ubíquo, uno, o Boi dorme no chão, no altar, na praça, na biblioteca, na escola. São do Mandingueiro o silêncio, a dança, a saudade, o chifre, a pinta. E aí daquele que *“não vê o mandingueiro chegar”*.

A procedência maranhense evidencia a difusão deste folguedo ou “dança dramática”, como disse Mário de Andrade, em todo o território nacional, pela própria influência do ciclo do gado e pelas adaptações sofridas, de Parintins (AM), ao “boi de mamão”, de Santa Catarina, o que dá ao “bumba” uma grande abrangência e importância.

Mais que a utilização – o recurso a uma forma de expressão popular para a transmissão de uma mensagem –, o cordel entra nessa proposta como uma estrutura de gesta nordestina, arraigada ao coletivo, que vem à tona com toda uma proposta de pontuação, segura, contundência. É esse material que Ednardo recria com a vivência urbana, a consciência crítica e a formação universitária dele, artista de talento multifacetado, difícil de ser rotulado, rebelde aos encaixes na engrenagem da máquina.





## | A liberdade de ousar

Também temos nossos mártires e heróis, ainda precisamos deles. Um mergulho na história cearense, mesmo a contada pela historiografia oficial, mostra que já fomos mais guerreiros, mais militantes. A Revolução de 1817 e a Confederação do Equador foram páginas vigorosas escritas em terras cearenses. Clamamos por liberdade, ganhamos nosso primeiro jornal (*Diário do Governo do Ceará*, 1824); reafirmou-se um ideal que seria esmagado pela repressão.

Ednardo foi buscar nesse episódio pontos de contato com a realidade que nos asfixiava. Mais que uma metáfora, numa fase de maior rigor e intolerância à livre manifestação do pensamento e ao exercício da atividade criadora, “Passeio Público” atualiza e recicla nossa memória.

A técnica é a do flagrante, a crônica urbana onde se apela ao *“amigo que desces a rual não te assustes, não passes distantes/ procure entender, entender, entender, entender o segredo/ desse peito sangrante”*.

O cantor, *“hoje, ao passar pelos lados/ das brancas paredes, paredes do forte”*, cai num túnel do tempo. A atualidade dos gemidos de Dona Bárbara Pereira de Alencar é a senha para o *flash-back*: *“Escuto ganidos, ganidos, ganidos, ganidos, ganidos de morte/ vindos daquelas janelas/ é Bárbara, tenho certeza/ é Bárbara, sei que é ela”*.

Mulher, guerreira, heroína, Iansã, Bárbara teria estado presa, embora Barão de Studart e Gustavo Barroso contestem a versão de Pedro Thèberge, numa cela subterrânea, *“de dentro da fortaleza”*, de onde *“por seus filhos e irmãos/ joga gemidos, gemidos no ar”*.

A inscrição eterniza na pedra: *“Aqui gemeu longos dias D. Bárbara de Alencar/ Victima em 1817/ Da tyrannia do Governo Sampaio”*. Que sonhos tão loucos foi Bárbara sonhar? Um sonho impossível que culminou em prisão, açoites, desterro. Outros tombaram *“à sombra desse baobá”*, onde ele convida para que *“se deixe ficar por instantes”*,

com “*as brancas paredes do forte*”, refletindo toda uma luminosidade que é a metáfora de um “novo dia”, essa constante no filão da Música Popular Brasileira.

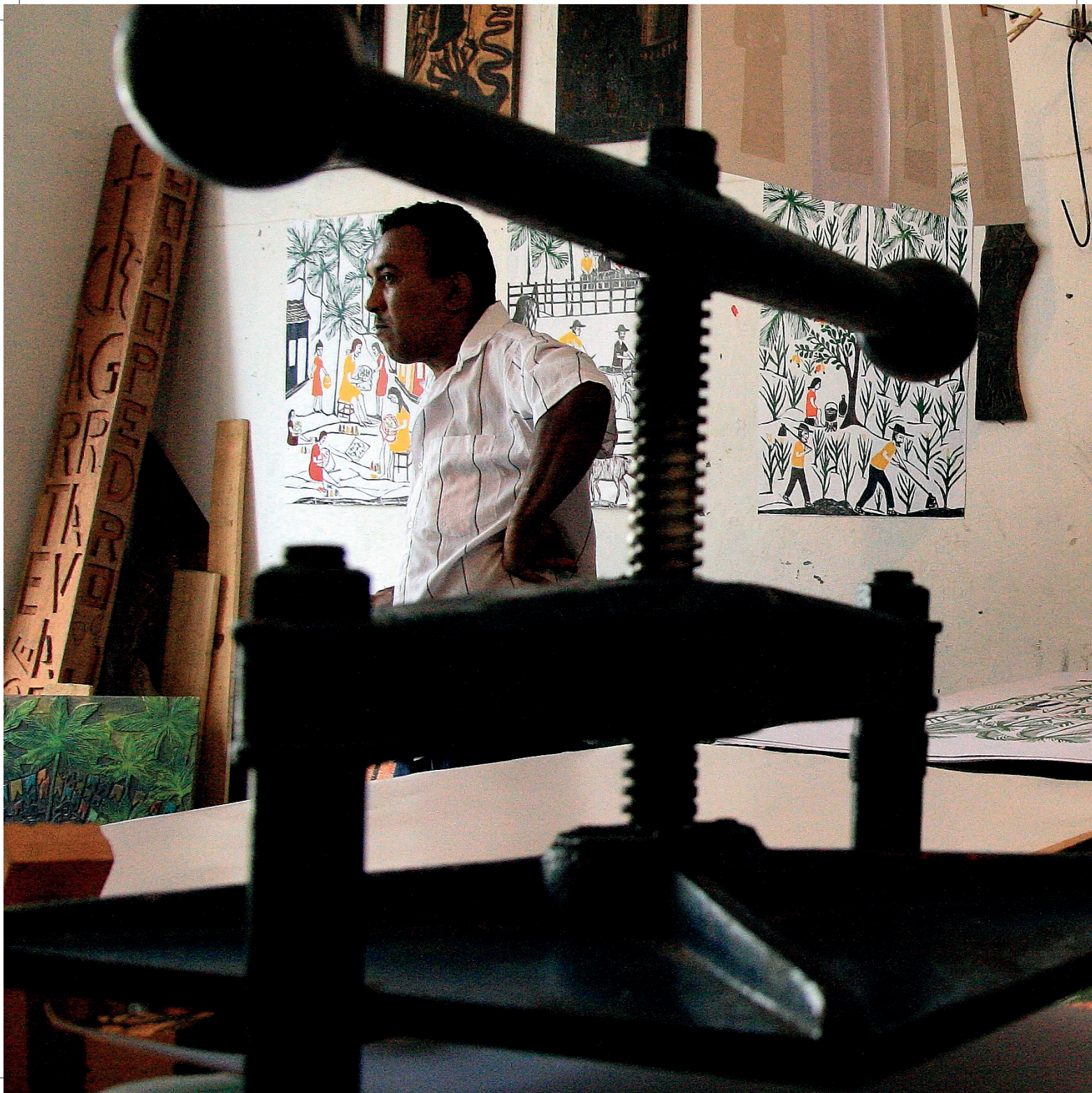
Bárbara é também, para Ednardo, uma nova visão da figura e do papel da mulher, nesse tempo ainda reclusa às camarinhas, sufocada pelo machismo bem mais acentuado que agora. Bárbara foi a revolucionária na contestação à pieguice da figura materna exaltada pela subliteratura.

Nesse Passeio Público, para onde virão “*fantasmas errantes de sonhos eternos falar*” de liberdade, Ednardo filmou muitas cenas de “Cauim”, um média metragem de 30 minutos que sintetiza, em termos de imagem, o que todo o trabalho dele fala em termos de música e palavra.

Na reconstituição, os mártires tombam enquanto o cão de um dos carrascos vem lambe os restos dos miolos do revolucionário Azevedo Bolão. O choque desta informação traz o espectador de volta a uma realidade tão ou mais violenta e opressora.

Quando Ednardo trabalha em cima de um episódio e de figuras da nossa História não é para exaltar os feitos numa visão ufanista ou personalista. Numa nova perspectiva, o Passeio seria o Ceará, com seus heróis, suas três avenidas (Caio Prado, Carapinima e Mororó), onde nas últimas décadas dos século XIX se fazia uma nítida e espontânea separação de classes, e os mártires seriam todo o povo ainda por se organizar.

E quem passa pelas paredes brancas do forte e ouve os “gemidos no ar” ou os “gemidos de morte” deve ser capaz de saber que precisa ser escrita uma nova História, tão sincera e tão comovente quanto essa.







## | O novo “padeiro”

Existe muito maior relação entre a Padaria Espiritual e os novos compositores cearenses do que possa parecer a uma leitura mais apressada.

Afora o nascer aqui e a mostra da vitalidade e da irreverência cearense, pode-se também detectar a mesma asfixia e o impasse de uma classe média querendo espaço para se fazer ouvir.

No século XIX, Fortaleza começava a existir como cidade, a ganhar os equipamentos básicos (água, luz, gás), embora sufocada por uma economia sujeita às variações climáticas e com uma tradição libertária de que 25 de março de 1884 vem a ser o epílogo.

Nesse contexto, se constituiu uma sociedade de rapazes de letras e artes, tendo por sede o número 105 da “*Rua Formosa, moça bela a passear*” para quebrar “o ramerrão provinciano”. O ódio ao burguês que ela arrotava era, segundo Tinhorão, a angústia diante da falta de público, isso no ano de 1892.

Boêmios, deram novo impulso à atividade intelectual, num saudável contraponto às manifestações da cultura oficial, e sem cair no bacharelismo que formava os quadros das oligarquias. O objetivo era fornecer a todos o pão do espírito, numa antecipação pouco admitida das ideias modernistas de 1922. Os novos compositores que servem “o fino biscoito” são padeiros por conta da contestação ao espírito dos “homens práticos” (“Avião de Papel”, elepê “O Romance do Pavão Misterioso”). Lúcidos, assimilam a consciência crítica e criam um novo foco de difusão da criação artística.

Ednardo seria padeiro-mor, amassador, forneiro, olho da providência? “*Um olho vivo, vivo, vivo, vivo, a procurar/ mais uma ideia pro padeiro amassar (...)*”.

A evocação, longe de ser nostálgica, está em perfeita sintonia com os tempos em que foi sugerida: “*Olha o padeiro entregando o pão/ de casa em casa entregando o pão/ menos naquela, aquela, aquela não/ pois quem se arrisca a cair no alçapão.*”

A defesa que a Padaria fazia era de uma linguagem nova, fora do empolamento e do tom discursivo e nacionalista, sem citação da fauna e da flora estrangeiras: “*Você queria mesmo é ser um sanhaçal fazendo fiu e voando pelo azul*” torna-se, com esse canto novo, uma defesa da “província” como centro irradiador de propostas culturais. A questão do sotaque, a descentralização, a possibilidade de fragmentar o discurso autoritário imposto nacionalmente seria a síntese dessa “nova padaria espiritual”.

Em “Artigo 26”, Ednardo retoma a questão dos inimigos da Padaria: “Os alfaiates, o clero e a polícia”. O *rock* seria traduzido para o português (“*a ignorância é indigesta pro frequês*”), a história da galinha pedrês tem raízes na infância de todos nós. Ele vai além ao reinventar a quadrilha junina (“*anavantu, anavantu, anarriê*”) e de mesclá-la aos passos do balé clássico na verdadeira assimilação antropofágica de nosso espírito moleque. A esculhambação se generaliza com o *égalité, fraternité e liberté* da Revolução Francesa diluído no contexto onde o político não eclipsa o bom humor, como na Padaria.

O discurso fica mais irado “*nesta nova Padaria Espiritual*”, onde é outro o pão que se amassa (“*pão na boca é o que te cura*”), o pão que falta à mesa.

Assim sendo, “*você cuida do delito de comer, de comer/ onde e como cometer/ coma tudo o que você puder/ anote e coma você mesmo até/ consuma tudo em suma/ definitiva e completamente*”, uma palavra de ordem e um grito de guerra.

A esperança fica por conta de um novo momento que talvez surja “*na destruição somente desse absurdo aniquilamento*”.

O mergulho na história literária cearense é uma contribuição dos novos compositores, Ednardo à frente, quando Anísio Muniz de Sousa (1926/ 199), do bar na Beira-Mar, fazia as vezes do Mané Coco, do Café Java, e o estatuto se cumpriu ao fazer o pão se tornar canção.





## | O canto como declaração de amor

Ednardo é um apaixonado por Fortaleza. Esse amor vibra nos versos e ecoa no canto dele.

A cidade dos sonhos de Ednardo não é aquela estática, mumificada, das velhas estampas e postais dos colecionadores. A Fortaleza do compositor é aquela onde o povo terá a oportunidade de decidir sobre o próprio destino, de discutir o espaço, os planos de crescimento, os rumos que se pode tomar.

“Longarinas”, do elepê “Berro” é um maracatu fora do contexto de carnaval. O canto geme diante de uma Fortaleza que se deixa mutilar. É uma declaração de quem está distante e ao mesmo tempo nunca saiu daqui: *“Faz muito tempo que eu não vejo o verde daquele mar quebrar/ nas longarinas da Ponte Velha que ainda não caiu/ Faz muito tempo que eu não vejo o branco/ da espuma espirrar naquelas pedras/ com sua eterna briga com o mar”*.

Antigo ancoradouro de Fortaleza, a Ponte Velha resiste, na Praia de Iracema, recoberta de ostras e buzanos. Resiste como resiste o cantor. *“Só eu e a Ponte Velha teimam resistindo”* às transformações bruscas por que passa a cidade.

O rótulo de ecológico não diz da profundidade desse cantar. Ele é maior, vai muito além. A partir das cicatrizes deixadas em Fortaleza pela especulação imobiliária, pela falta de planejamento e amor por parte do poder público, é a morte do espírito moleque e espontâneo que Ednardo, seriamente, lamenta.

*“A antiga Praia de Iracema”* foi engolida pelo mar na construção do porto do Mucuripe. E *“o mar engolindo lindo/ o mal engolindo lindo”*. E se foram palmeiras, grandes nesgas de praia e se colocaram pedras para proteger o que restou. Mas nesse cenário, *“os olhos grandes da menina/ lendo meu mais novo poema”* contrapõe à agressão o toque do lirismo.

A teoria dos dominós se aplica à paisagem. *“Uma a uma as coisas vão caindo/ uma a uma se desmilinguindo”*. A noiva do sol não chegou a ter mais um supermercado (Romcy) construído onde antes *“era uma vez meu castelo entre mangueiras/ e jasmims florados”*. A demolição do Castelo do Plácido (Av. Santos Dumont) foi puramente vândala. O terreno voltou ao patrimônio do Estado, por conta de dívidas com o fisco e ganhou um centro artesanal. *“A nova jangada de vela pintada de verde e encarnado”* não escapa à denúncia de agressão à simplicidade e ao despojamento do fio natural de algodão.

Muitas coisas poderiam ser acrescidas ao canto de Ednardo. A listagem seria exaustiva. Da velha Sé aos sobrados de Jacarecanga (bairro central de Fortaleza), nada resistiu à sanha devoradora. Até as dunas foram ocupadas, impunemente.

Demoliram velhos casarões do centro e seus frontispícios de azulejos, botaram fogo no Majestic Palace, nem o prédio da Fênix escapou, antes a ave mitológica alçou voo e foi pousar em abrigo temporariamente mais seguro, ela que é capaz de renascer das próprias cinzas. A cidade é implacável em relação à memória, age com a sutileza de uma explosão e não deixa pedra sobre pedra.

Mas uma consciência preservacionista se forma e age, resistindo, como a Ponte Velha e o cantor. Porém, agora são várias vozes que se levantam e clamam num uníssono de amor.







## I Os pastoris do Ednardo

Os partidos azul e encarnado de antigamente ainda batem seus pandeiros de latas de doces com guizos que eram tampinhas de guaraná achatadas e presas a pedaços de arame.

Mestras e contramestras cantavam nos patronatos, nas escolas paroquiais, em casas de família e nos auditórios das emissoras de rádio.

Borboletas pequeninas, demônios e a Diana, síntese dos dois partidos, se perdem num passado que Ednardo recupera com forte carga conceitual.

O elepê “O Azul e Encarnado”, apesar de toda a evocação saudosista do texto do encarte, é uma proposta amadurecida de recriação. Frustrou a quem não soube ou não quis compreender que o folclore pode entrar como ponto de partida do processo de criação e não como pastiche diluído entre arranjos modernos ou encaixado em estruturas pretensiosas. Prevaleceu a arte.

“O Azul e Encarnado” retira do Pastoril a antítese. É o jogo dos contrários ampliado numa dimensão maior.

Ednardo contrapõe a sabedoria popular (“Está escrito”) a uma vivência sofisticada de “Somos uns compositores brasileiros”. O ninar de “Cantiga do Bicho da Cerca” se contrapõe à falsa exaltação de juventude de “Como é difícil não ter 18 anos”. O urbano de “Receita de felicidade” é o outro lado do “Boi Mandingueiro” e sua conotação de cultura popular. O carnaval de “Maresia” se opõe à incelença de “Fio da Meada”.

Teria sempre *“alguém/ vendendo o mesmo peixe/ dizendo que é fresco”*, o que não é o caso de Ednardo. Onde “O Azul e Encarnado” se aproxima mais do Pastoril, auto de Natal ibérico, é na faixa “Pastoril do Tempo”.

Caímos outra vez no terreno das metáforas e evocamos fragmentos que são transpostos para outro contexto. O brilho ingênuo dos papéis laminados, da purpurina e do falso cetim seria irradiado pelo *“cavaleiro do medo/ que tem do ouro a razão/ para ofuscar os meus olhos/ e confundir minha emoção”*.

O antídoto contra o medo estaria *“na luz que me guia/ é da estrela que irradia/ a linda Pastora do Tempo/ que guarda o meu povo eterno/ e livre o meu pensamento”*.

O bem e o mal, demônio versus pastora, ganham outras dimensões. O antagonismo é entre o discurso autoritário e a perspectiva de liberdade.

O incitamento à ação vem como epílogo: *“Quem fez a história da vida/ com ela rompeu as entranhas do chão/ quem quer saber do que está escondido/ procura no fundo dos olhos do povo”*.

Uma história que se tece e se conta com palavras/pombas-correios, sempre atrasadas em relação à ligeireza do pensamento/ação.

Já “Pastoril”, do elepê “Terra da Luz” começa por evocar um clima pastoral, da volta à natureza descrita no esboço do cenário e na declaração de princípios: *“Venho da maravilha/ do mel da jandaíra/ cheiro à flor de mangueira/ venho da Maraponga/ pitanga milonga/ me língua de sol e de dengue”*. É uma dança sensual, um ritual de sedução e conquista, da mulher que *“sacode a barra da saia/ que eu te vejo por inteira”*.

Os ingredientes dos pastoris se fazem presentes: *“Papel seda flor do mato e cetim/ pra te cantar pastorinha/ te trago dentro da minha/ chuva de luz no dourado/ fina areia prateada/ na asa da borboleta”*.

O cantor se projetou num *“anjo no espaço/ espanta o mal e afasta/ e deixa brilhar estrelas/ em constelações de luz/ em canções cheias de luz/ no céu de nossas cabeças”*. É o pastoril reinventado pelo menino/homem/Ednardo apaixonado e deslumbrado pelo passado vivo no presente.





## | As raízes negras no maracatu

Tivemos os cortejos negros de que falam Eduardo Campos e Sérgio Pires, das irmandades religiosas do Crato, do Icó e de Fortaleza. Era a semente do maracatu, quando reis e rainhas eram o centro de uma festa depois transposta para o carnaval.

Mas isso faz muito tempo, e a trajetória do maracatu sofreu uma solução de continuidade. Alegoricamente, o grande maracatu teria sido a festa da abolição, ironicamente, um movimento branco. Foi apenas no final dos anos 1930 que ele retornou às ruas. Diz-se que teria vindo do Recife, trazido por Raimundo Alves Feitosa, o Boca Mole (1902/ 1996), fundador do “Az de Ouro”, mas a adequação do cortejo ao nosso meio nos leva a admitir que ele fazia parte dos nossos arquétipos culturais ou estava abafado nas salas dos cultos afro-brasileiros, “caso de polícia” até os anos 1950.

Aqui, as nações africanas foram substituídas pelos naipes do baralho, segundo a professora D’Alva Stella, e incorporaram ao cortejo os índios, numa síntese de resistência dos dominados, nessa festa de libertação e inversão dos papéis.

Como somos todos caboclos, pintamos o rosto com fuligem de lamparina misturada com vaselina. “*Rainha preta do maracatu/ nesse teu riso de falso negrume*”. Mas não somos falsos. Ednardo está pintado assim na contracapa de “Cauim”.

A batida nostálgica e processional do maracatu está presente em várias composições, perpassa como um referencial de resistência, grande parte do trabalho dele. Tem maracatu nas composições “Pavão Misterioso”, “Longarinas” e, mais acentuadamente, em “Cauim” e “Estrela Brillhante”.

Essa batida ficou entranhada em nossos ouvidos por conta de sua severidade. O cortejo deslumbrava a cidade, que parava para ver o maracatu passar com as mucamas, os pálios, os leques, as tochas, as calungas, os balaios e a rainha soberana. Ednardo contribui para resgatar o maracatu do ocaso, sufocado pelo modelo carioca das escolas de samba, ditado pelas redes nacionais de tevê. É dos que erguem o estandarte ou vão à frente, balizam.

Os códigos se superpõem: é a resistência negra à hegemonia cultural branca. Existe toda uma conotação nessa insistência. Diluído ou assumido, pode-se falar do maracatu como um dos traços mais fortes e pessoais da proposta de Ednardo.

Em “Cauim” a embriaguez por conta da bebida indígena fermentada. O cantor se faz o índio incorporado, no Ceará, ao cortejo. Não o estereotipado da literatura romântica, o “selvagem amável”, mas *“um índio para as flechas/ dos arcos tesos de uma caçada incerta”*, que monta *“no sopro do Aracati/ tonto de espanto de amor e cauim/ sou nau sem rumo/ em teu ardor imenso”*.

A rainha (preta?) é uma *“princesa sertaneja e aflita/ num gosto vivo de suor e sal”*. O índio/Ednardo seria “cego”, *“com um violeiro cego/ que enxerga a vida sensitivamente/ e tem na pele um olho mais agudo/ que o meu punhal de pontal em teu corpo quente”*.

A rainha assume nossas raízes negras e retoma, na representação desse papel por um homem, uma tradição que veio do teatro grego até tempos mais modernos. No clímax da canção, o amor subverte o matriarcado.

“Estrela Brilhante”, antigo maracatu do carnaval de rua de Fortaleza, *“maracatu, teu brilho errante”*, seria a *“gamela da nossa mistural/ tão linda, tão mista e tão pura”*. Entanto, agora a flecha se cravaria “no céu brasileiro”. O cortejo se amplia e se torna marcial: *“Agarra maraca já guerreiro/ batuque ferro e ganzá”*.

O país seria um grande Quilombo, resistindo. E o maracatu passa dolente, bêbado, faiscante, num contraponto à folia explosiva, como a posição de franco atirador de Ednardo, cara lavada, num universo onde negros e índios lutam para deixar de ser puro exotismo. E, no seu canto, são a verdade mais ancestral. Recriada e ampliada, trazida para o agora como um carnaval decretado fora do tempo e do lugar preestabelecido para a festa, “o louco maracatu”, de “Ser e Estar”.







# Iracema

Ednardo esculpe “*no barro moreno do corpo*” (“Fênix”) a mulher Iracema. A índia mitológica e ancestral renasce através do canto. Toda uma atmosfera é recriada e ela ressurgue, com o referencial mítico num contexto contemporâneo. Iracema é a mulher de que está impregnada a alma cearense. Iracema “é a América”, segundo Ednardo. Ou “*e tudo do que él é como ser o tempo/ num requebro de baião/ baião de dois*” (da canção “Baião de Dois”, elepê “Terra do Sol”).

O grande mérito de Alencar, ao publicar essa lenda indígena (1865), foi trabalhar com esses signos tão arraigados à alma da gente. Daí a permanência do mito e as constantes leituras que dele se podem fazer.

A atualidade de Iracema é a do matriarcado, da relação da mulher com o dominador, da ruptura da virgindade – e tem muito a ver com uma volta à natureza das essências, do bucólico, do cheiro da terra: “*Flor do mato a tua boca*”.

O romance “Iracema” sugere muitas leituras e tem sido objeto tanto da versão da “Lenda do Ceará” para o latim (Belém do Pará, 1950), quanto do folheto de cordel atribuído a João Martins de Athayde.

A Iracema de Ednardo é uma mulher que se compõe de fragmentos, dos cacos do espelho que a índia não recebeu nem reivindicou. Ela tem, em “Sonidos”, “*cabelos de graúna, tentando voo, tremendo as asas*”, como a personagem do romance. “*Os olhos dois grandes lagos, serenos, serenos*” e segue em frente definindo a boca como “*papoula enfebrecida*” e as mãos como “*uma carícia do vento, arrepio, arrepio*”, num corpo é um “*susto moreno*”. U’a mulher “*pairando sobre mim/ onde bebo todas tua sede e me embriago*”. O mel, a graúna, a palmeira, a baunilha, o favo da jati estão recriados num contexto onde o texto de Alencar é a leitura de baixo, como nos palimpsestos, o que não invalida, antes enriquece e amplia a proposta de Ednardo.

Em “De Repente”, a referência ao *“por trás daquela serra”*, a que ainda azula no horizonte. Em “Armadura”, mais citações: *“Mistura os frutininhos da mata/ com o canto da juritil e me dá um abraço acochado morena”*. São as pitangas e ubaias, a flor caída do manacá, tranças, seios jaçaná, flechas, lábios trêmulos, redes e teias do poema indigenista. *“É o que faz o meu passo ligeiro”*, num contraponto ao *“pé grácil e nu”* a roçar folhagens. Em “Corações e Mentes”, uma questão de pele *“molhada/ alva cambraia da areial branca da praia”*.

Ao nos dizer *“descendentes diretos do galã lusitano, o Moreno”*, (“Avião de Papel”), Ednardo assume por nós, edipianamente, o caráter e a condição de filhos de Iracema. O sabor *“num gosto de você que foi ficando”* (“Beira-Mar”), a agressividade da *“flor do mandacaru”* (“Asa do Invento”) e no *“passo da ema, a volta da Jurema”* (“Alfa, Beta, Ação”). Existe *“uma moça bela a passear”* e uma *“palmeira verde”* (“Artigo 26”) de cenário onde se modela do barro de que fomos feitos essa mulher que perseguimos em sonhos e canções.





## | O Filho da Terra do Sol

Sol e luz são duas palavras que no Ceará se carregam de muitas e novas significações.

O Sol brilha o ano inteiro, castiga, é cáustico. A luz é metáfora da liberdade dos escravos, a “Terra da Luz” do epíteto de José do Patrocínio.

Ednardo brinca com esses conceitos como um menino deliciado com um prisma. Ele decompõe a luz que sai das próprias canções como um traço forte e característico da cearensidade do discurso dele.

“É ouro em pó que reluz”, canta em “Ingazeiras”. Em “Terral”, ele declara ter “o Sol e a areia”. Não seria uma síntese de Fortaleza, edificada sobre as dunas e também a loura desposada do sol, no verso do boêmio Paula Ney.

Ao lado da chuva e dos homens práticos, o Sol é acusado de modificar os hábitos da cidade na música “Avião de Papel”.

No “Trem do Interior”, onde o coração de Ednardo viaja, “*clareou tua face/ amanhecendo meu passo/ estão sem norte*”. O cenário de “Alazão” é descrito como “*a poeira cinzenta, o Sol e o cavalo vai*”.

O sol como contingência, algo a ser domado, o sol que ofusca os olhos do compositor, na “Pastora do Tempo”, onde a luz que o guia “*é da estrela que irradia a linda pastora*”, uma retomada adulta dos antigos pastoris da Rádio Iracema.

“Armadura” contra o mal e o medo teria sido dada pelo “*nosso suor com o sol do segredo*”.

“Clareou, clareou, clareou” é um canto de guerra do “*fogo vento espalhado/ clareando o espaço infinito do pensamento*”. Mas “Meu Violão é um Cavalo” é profética, nela Ednardo se declara o “*cantador de um incêndio maior que o fogo do sol*”. Em “Duas Velas”, devorando a escuridão, “*a vida inteira como um só clarão*”.

“Cauim” tece a “*renda do sol*” e denuncia a entrega “*nos meus braços rijos de sangue e luz*”. Na “Canção dos Vagalumes”, “*cada qual fala com clareza, da luz que cada um encerra*”.

O amor “*é um fogo dos teus olhos tição*”, segundo “Flora”. E a figuração se estiliza no “*sol estampado na camisa*” que não aquece o “*peito aflito, gelado e entristecido*”, da canção “Torpor”.

“*No círio da luz dessa dor violenta luz há de voar*”, o registro de “Araguaia”, o solitário canto dos companheiros mortos na história da guerrilha que só começou a ser contada muito tempo depois. A qual, porém, é cantada por Ednardo, o que lhe valeu uma espera de mais de oito meses pela libertação do elepê de 1979 (“Ednardo”, CBS), além da proibição da faixa ser executada publicamente.

“Coração do Brasil” evoca a luz que “*clareou o terreiro do dia*” e vai além ao falar na “*lama, na luz do momento*”. “Desconcerta-te” vem “*iluminando raios*” que, antes tarde do que nunca, ameaçam romper no “*novo dia*” messiânico de várias canções.

“Irmã” tem “*uma flecha certa que sempre crava na luz e sempre amanhece*”. Mas o apocalipse está na “Bomba Z”, que “*somos nós, crestando mais que mil sóis*”, na antecipação de uma ação/ reação popular. Em “Fornalha” ele vê o “*sol forjar na sua boca de fogo*”.

Mas é “Terra da Luz” o instante maior desse veio, ao assumir a letra “A” do nome de Ednardo o prisma e decompõe o arco-íris numa síntese visual e gráfica da temática do disco. “*O imenso brilho do sol, que explodiu nesse céu, fotografou você/ sua sombra a bailar no ar*” canta “Ser e Estar”, que vai muito adiante ao falar no “*solar expresso solar*” e propor “*uma aura de um novo de luz/ de onde nasce outra terra*”.

Em “Asa do Invento”, “*o sol doura com sua luz*” um mar de gente. Mas é em “Corações e Mentas” que o Sol ganha a conotação afetiva, com “*o beijo cravado em tua boca floriu/ clareando o dia na luz do Brasil*”.

Esse compromisso com o Sol reveste de um halo de luminosidade atual o trabalho de Ednardo. Ele risca um rastro de luz, é o caminho e a trajetória do artista, um foco direcionado, farol, nos dias escuros e sombrios. Agora já se pode falar na alegria de um sol que não teme em despontar, tímido, cearense e real, o sol que ele canta.







## | Jingle e Canção

Pouca gente sabe que Ednardo desenvolveu, com Rodger e Belchior, um *jingle* para um banco que se instalava em Fortaleza. Ano de 1972. A peça publicitária vendia a cidade e foi trilha de um filme com imagens gravadas aqui. O banco, cujo nome ninguém se lembra, apenas assinava o comercial.

*“É eterna brincadeira/ é um eterno verão/ brisa de praia, salina e coqueiros/ e a fala mansa feito canção/ o sol que chega primeiro/ em Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção/ o asfalto espalha o progresso/ mais ligeiro/ o sol dourando a alegria da cidade/ nos clubes, na praia, na Praça do Ferreira/ e as antenas voltadas pro futuro/ as antenas e a Praia do Futuro/ rede, renda, labirinto/ segredos do Ceará/ para os olhos de quem vê/ é uma festa do lugar”.*

Fortaleza ainda não estava na moda, não constava, ainda, como opção preferencial dos contingentes de turistas internos, ávidos pelo sol e acoçados pelo preço do dólar.

Um fotograma desse filme serviu para a capa do elepê de estreia, o “Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem”, dividido com Rodger e Tetty, o disco do “Pessoal do Ceará”.

Em 1974, inaugurava-se o Center Um, a primeira tentativa de estruturação em novas bases mercadológicas do comércio de Fortaleza. A cidade se voltava para Aldeota. Era o arremedo dos futuros *shoppings*, o início da convivência e das trocas entre o *neón* e as *malls* com o camelô do centro.

O comércio da cidade mudava de eixo. Ednardo foi chamado por Augusto César (Guto) Benevides para compor o *jingle* de inauguração do Center Um, uma contribuição importante para a propaganda cearense contemporânea. Era a entrada em cena no Ceará do grupo paulista Pão de Açúcar.

É sempre mais fácil encomendar um trabalho a um estúdio do eixo Rio-São Paulo, mas a ideia era veicular uma mensagem que tivesse a ver com as pessoas que fossem ouvir e cantar aquela canção, a qual ficou incorporada à memória tão frágil da propaganda cearense.

Não teria sido o primeiro, mas fez eclodir um processo que a agência Scala Publicidade desenvolveu, por sugestão do diretor de criação Augusto Pontes, de encomendar trabalhos dessa natureza a Rodger Rogério, Petrucio Maia, Calé Alencar, Simone (Mona) Gadelha, Alano Freitas, Lúcio Ricardo, Eugênio Leandro, dando dignidade ao processo de criação publicitária e contribuindo para melhorar o mercado de trabalho de nossos músicos.

O *jingle* do Center Um começava com uma denúncia sutil de nossa iconoclastia, aliás, um traço de todo o trabalho de Ednardo. *“Depois que derrubaram a Coluna da Hora! depois que acabaram com o Abrigo Central”*.

Mais do que a iconoclastia, esses dois símbolos de uma cidade bem mais provinciana tombaram imolados em nome de uma modernização sem planejamento. A Coluna da Hora, na Praça do Ferreira, tinha os relógios sempre quebrados ou atrasados, e ditava um ritmo que não convinha mais manter. O Abrigo Central, na mesma praça, era o centro de toda a fofoca, a politicagem e a molecagem de Fortaleza.

O *jingle* concluía pela irreversibilidade da mudança: *“O centro da cidade mudou pra outro local”*, um espaço cujas vantagens eram cantadas a seguir: *“lá tem ar pra respirar! e muito espaço pra andar! tem coisas lindas pra olhar! pois o centro agora é o Center Um”*. Isso no ano de 1974.





# | Massafeira

Ainda não é possível fazer uma avaliação dos efeitos e das ressonâncias do evento “Massafeira”. Ednardo teria lançado a ideia e durante quatro dias de março de 1979, Fortaleza viveu uma semana de arte contemporânea, enraizada, espontânea, na medida em que um acontecimento desse porte possa prescindir de organização. Massafeira foi um espaço para todas as manifestações: música, literatura, artes plásticas, ou “som, imagem, movimento, gente” do cartaz.

Mas, pelo menos no campo da música, pode-se falar em algo mais concreto do que uma semente em expectativa de germinação. “Massafeira” se transformou num álbum duplo, com muitos percalços e desdobramentos, lançado pela CBS, em 1980.

Pouco se escreveu sobre esse disco e essa *performance*. Os ressentimentos ainda calam fundo, tanto tempo depois, e é difícil uma análise mais fria da questão.

Ednardo teria vendido à então gravadora dele essa ideia maluca de investir numa porção de gente nova e desconhecida. Teria para isso que levar todo mundo para o Rio de Janeiro (Hotel Santa Teresa), numa reconstituição posterior e tumultuada da chegada dos cearenses uns oito anos antes.

A invasão se inscreve como algo muito ambicioso ou delirante. Vivíamos então a época do lançamento de cantoras, uma safra que incluía, em grande estilo, as cearenses Amelinha e Marlui Miranda, esta sem laços mais fortes com a terra onde nasceu.

Cerca de 80 pessoas, a maioria sem maior compromisso profissional ou amadurecimento pessoal, lotou ônibus numa avalanche sem precedentes na história da Música Popular Brasileira. Tinha de ser coisa de cearense.

Difícil imaginar como uma gravadora multinacional teria embarcado numa aventura desse porte. Este argumento serve para demonstrar que o movimento tinha alguma consistência ou que seria possível auferir lucros em cima desse investimento milionário a nossos olhos subdesenvolvidos.

A verdade é que foram, viram e deixaram o registro.

O folclore fala em mil presepadas dos nossos “jecas” no Rio. Dos intermináveis interurbanos a uma conta suplementar para bebidinhas, a crônica não exclui idas a delegacias e alegres e ingênuos desbundes na cidade maravilhosa com seu ar de cartão-postal.

O álbum não teve um lançamento ou uma divulgação merecidos. Curiosamente, foi rejeitado até pelos que o fizeram. De uma vez só, o País teve a oportunidade de ouvir Ângela Linhares, Rogério, Régis, Lúcio Ricardo, Simone (Mona) Gadelha, Chico Pio, Stélio Valle, Ferreirinha, Caio, Graco, Wagner Costa, Sérgio Pinheiro, Marta Lopes, Alano, Zé Maia, Calé, Tânia Cabral, Aninha, Paccheli, Stone. Pontificavam, “dando força”, Rodger, Tetty, Fausto Nilo, Petrucio, Augusto Pontes, Brandão, Ricardo Bezerra, todos já gravados. A presença enriquecedora do Patativa do Assaré diz bem da preocupação abrangente do projeto.

As estrelas cearenses não ficavam de fora: Belchior, Fagner e Ednardo participavam do álbum. Era disco para cearense nenhum botar defeito.

Aparentemente, estavam todos no mesmo barco. O disco custou a ser prensado e quase foi parar no limbo da CBS. As frustrações por conta de ele não ter acontecido conforme as expectativas são suficientemente fortes para carregar esse evento de cores negativas

O que se quer registrar aqui é a tentativa de Ednardo de ampliar o canto cearense numa escala plural. A pecha paternalista do apadrinhamento ou a acusação de querer tirar partido do projeto para promoção pessoal não invalidam a audácia dele.

Nunca se vai poder omitir que, em um determinado momento, quixotesicamente, alguém vendeu nosso peixe e dois discos foram gravados com o que de mais significativo se estava fazendo no Ceará em termos de música, numa medida tão ampla que dava espaço para todas as tendências e propostas. A acusação mais séria que pode ser levantada contra a “Massafeira” é de ter sido abrangente demais e sem censuras de ordem estética, com a falta de um projeto formal melhor definido. É inegável que ela nos deu uma ideia bem palpável de nossas contradições, do nosso vigor e do alcance do nosso cantar.

Massafeira é um espelho, uma coletânea, uma crônica do panorama musical cearense no início dos anos 1980. E essa ideia se credita a Ednardo – neste ponto há unanimidade.







## O canto como instrumento de luta

Um diferencial dessa geração de novos compositores cearenses é a consciência do ofício. O cantar, para Ednardo, por exemplo, é vital. A trajetória do compositor descreve uma linha de coerência, sintonizado com seu tempo e com as coisas pelas quais ele luta.

A irresponsabilidade boêmia é um simpático referencial do passado, sufocada diante do *marketing* das gravadoras e do papel que esses novos compositores assumiram com o próprio canto.

Pinçar esse compromisso em Ednardo é tarefa que começa com o primeiro disco e vai num crescendo de metalinguagem, com a música discutindo a própria música. “*Só o meu grito nega aos quatro ventos a verdade que eu não quero ver*”, declara em “Beira-Mar”, para concluir com um pungente “*vai calando a voz mais rouca, sem mais nada pra dizer*”.

No elepê de estreia (“Pessoal do Ceará”) tinha a força de uma declaração de princípios ou de fé. Em “Terral”, ele se dizia “*batendo na porta pra lhe aperrear*”. Era um jeito cearense de dizer que estava chegando e tinha alguma coisa para mostrar. No “Pavão Misterioso”, a retomada do mesmo tom: “*Se eu voasse assim/ tantos céus assim/ muita história eu tinha/ pra contar*”. E a preocupação com a tradição em “Varal”, amplificava o canto popular numa dimensão ampla, “*no vento a voz da rua*”.

Em “Ausência” o mergulho se fez mais profundo: “*E eu mostrava a ti uma cantiga, uma cantiga antiga do lugar*”. Mas a canção era nova e nova também a postura de Ednardo diante dos desafios e do compromisso do artista numa fase de sufoco e de metáforas, o governo Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).

“Berro” radicalizava o discurso. Berrar se confunde com o cantar: “*Do boi só se perde o berrol só se perde o berro, e é justamente o que eu vim apresentar*”. Ou a irônica visão do papel do artista ao se projetar “*sentados num banquinho alto/ microfone e violão/ quilografados comportadamente/ somos umas vacas*”. E ele leva adiante ao tocar no eterno antagonismo entre “*os novos/ os novos/ corações aos pulos/ as novas/ as novas transações e susto*” e “*as velhas coisas/*

*as velhas coisas/ pelancas ossos quem quer*". Onde *“as velhas câmeras não fotografam minha emoção”* e a velha chave não é capaz de compreender a novidade e a instigação da proposta.

Na antológica “Longarinas”, a resistência de uma atitude aliada à impotência de mudar: *“Só meu mote não muda a moda/ não muda nada”*. No conceitual “O Azul e Encarnado”, o desafio: *“Se arme de amor e coragem/ que a minh’arma eu nunca embainho* (“Está escrito”). Mais explicitado em “Pastora do Tempo”, onde as palavras *“são como pombos-correios/ mas estão sempre atrasados/ pois o seu vôo é lento/ e o meu pensamento é ligeiro”*.

Em “Cauim”, ele se diz *“cego como um violeiro cego/ que enxerga a vida sensitivamente”*. É retomada do tema da sabedoria popular e do repositório de verdades e experiências do cantador espontâneo, cujo violão seria *“um cavalo, bicho afoito, livre e ligeiro”* (“Meu Violão é um Cavalo”). E na alegórica “Clareou”, as *“canções estão soltas no ar/ e sendo vento eu as quero cantar/ por ofício, destino ou paixão”*. E, ao cantar, *“canto canções maresia”* ele roeria *“a cruel cadenal que ancora a nau da alegria”*.

*“Cantar parece com não morrer”* é a conclusão a que chegou em “Enquanto engoma a calça”, parceria com o piauiense Climério. Mas a agressividade do canto cortante está na *“faca sobre a mesa corta/ como te cortam os meus versos”*, da letra do “Torpor”.

“Aqui, ali, acolá”, do elepê “Ímã” vai além ao afirmar que *“te penetrei com meu canto”*. Libera-se *“por ser irmã do meu canto/ por não saber ser cativa”*, em “Ponta de Espinho”. Incontida, *“minha canção explodindo em jorros de minha garganta”*.

“Subterrânea Luz Azul” teria *“sabor de sangue e canção”*. E fala da *“invenção da luz da melodia/ qu’esse samba canção irradia”*.

“Ser e estar” radicaliza com o gesto de rasgar a *“mordança da voz”*. E o cuidado do aviso de “Alfa Beta Ação”, um lembrete com gosto de ironia velada: *“É bom que você não se torne/ um marionete falante/ de sexo, grafite, poesia/ política som atuante”*.

O discurso sobre o cantar revela um Ednardo ansioso, agressivo, enraizado, urbano e bem informado. Um violeiro que recusa a facilidade do estereótipo da tradição popular e busca um sentido e uma orientação para a proposta de criação artística.





## | Todos os ritmos, todos os tons

Uma análise dos dez primeiros anos da trajetória de Ednardo supera os limites provincianos. O trabalho dele é de uma riqueza e diversificação que permite várias abordagens e leituras.

Ao buscar os caracteres da cearensidade, o objetivo é mostrar que o trabalho a partir dos referenciais da cultura regional pode ser um caminho para uma abrangência nacional.

Uma proposta caleidoscópica, multifacetada, onde o *rock* convive com a severidade da *incelença* de “Fio da Meada”. O arranjo acentua com o toque do rosário desfiado no ritual beato o tom do lamento. As palavras são de Brandão, um dos parceiros mais constantes. Aliás, a relação de Ednardo com os parceiros não impediu que ele enveredasse pelas letras. Os parceiros entraram em cena para enriquecer a proposta do compositor, ampliá-la, não o inibindo de quase poder prescindir deles nos últimos discos.

A morte que se lamenta em “Fio da Meada” é o alhear-se, a perda da lucidez, do tino, e não a física, inevitável e implacável fim de todos nós, mortais.

“*E quem perdeu o fio da meada! Será que pode parar sem sentir nada?*”. E desfia metades: da sombra do grito, da asa do anjo, “*meio-dia, meia aspirina, meio copo d’água e limão, meio-fio, meia sereia, meia lua, meio sermão*”. Quem perdeu o fio da meada teria ficado no meio, no vazio, na perda da identidade.

Impossível, através das palavras, nesta releitura, recriar a ambiência musical, mística e mórbida dessa *incelença*. “*Um olho, chifre e narina*” são elementos jogados num contexto de medo.

“Reinverso” é a pregação do beato sertanejo lida ao som de efeitos, guitarra, cítara, trompetes, baterias e tumbadoras. O tom seco, cortante, áspero, se reveste de toda uma mística barroca nordestina. É a imprecação do cantor que se afirma. Na cantilena, o desfile de imagens apocalípticas: o mar que não verteu água. Porém, um apocalipse ao

contrário do amante abandonado, rejeitado, espezinado. Uma rejeição que se processa pelo tato, olfato, audição, visão e paladar, a qual explode na mortificação, na negação de escavar o chão, umedecer a terra com suor e sangue. A amante pode ser a Terra, agora grávida das palavras, da ação do olho, do *“amor tão próximo do teu ódio”*. O *“rebento desse tempo”* poderia ser essa canção cáustica, verdadeira, descompromissada com a parada de sucessos.

O cantador está na interpretação, sem cair na caricatura. Mais presente quando se assume *“cantador dos açudes/ dos rios e oceanos”* a percorrer terra e ares, sem rumo determinado, *“qual feito nuvem cigana”*, ferrando com palavra, violão e cantoria *“a vida e seus desenganos”*, da canção *“Meu Violão é um Cavalo”*. Cantador que galopa, irrompe, arranha na *“Ponta de Espinho”* ou vem *“De Repente”*, na fluência do canto, na magia das palavras, na postura arredia e desconfiada do caboclo/matuto.

Uma cearensidade que pode ser instrumental, como em *“Cariri”*, prescindindo das palavras e reinventando a região sul cearense através dos sons e dos efeitos, da musicalidade do Ednardo.







## | A teia e a trama, a tessitura da canção

A mulher rendeira tece a teia de “Labirinto”. Inevitável como símbolo em qualquer trabalho que se pretenda cearense. O clichê que o turismo difundiu mostra a artesã, almofada sobre as pernas, a brincar com os bilros no “ponto no ar”, a mais complicada renda de se fazer.

As praias são quase sempre o cenário para esse ofício que passa de mãe para filha até que a automação rompa o ciclo artesanal da herança da cultura.

Ednardo começa “Labirinto” com a saudação típica *“olê mulher rendeira”* e passa num corte para a maternidade espontânea de quem se sabe procriadora em *“olê filhos rendar”*. É uma “cantada”, num código sem sofisticação, uma proposta de amor de quem se veste de renda para ter contato no corpo com o trabalho da tessitura, *“eu me visto para alegrar”*.

Ednardo também tece uma verdadeira renda de palavras (com mar/areia) que se desdobra em siri, sereia, Maria, Ceará, identificando e dando procedência do trabalho.

A rede embala a canção. A velha “ini” indígena tecida por outras mãos ágeis e hábeis de artesão encontrou no Ceará a pátria por excelência. Toda nossa preguiça e malemolência cabem nela. A rede modela nosso corpo no sono, no amor, na morte.

É a rede acolhedora de “Longarinas”: *“Ê maninha, arma aquela rede branca que eu vou chegando agora”*. Outra vez, é a *“rede, rumo, romaria! pelas terras do sonhar”*, de “Rendados. Mais uma vez, a *“noite na rede tua”*, desse “Labirinto”. A rede onde ele se embala em “Fornalha”.

No cantar apaixonado, a beleza da amada é *“um sol imaginado”*, o mesmo sol que *“te doura a pele”*. Uma renda iluminada, onde, paradoxalmente, seria o labirinto que *“faz a gente se encontrar”*. Um labirinto para se achar. Um labirinto que seria tecido finalmente pela linha do vento que faz aparecer todo sentimento enrustido, encastelado

e guarnecido de defesas numa casa encantada que é o amor. Esse labirinto que Ednardo carrega de significação se projeta sobre o trabalho musical como “a renda estendida no chão”, de “Rendados”. Ou quando “*tenta me envolver em sua teia*” ele consegue projetar filigranas, ressaltar sutilezas e capturar, nos pegar pelo ouvido. Tecemos com ele essa teia, a partir de bilros e da “*ponta de espinho*” que é o suporte para o ponto na trama.

Em “Cauim”, a renda diáfana é “*pano feito pelos fios d’água desse véu de noiva: bica do Ipu*”. Há um apelo no “*tece e trança tua teia meu irmão*”, de “Desconcerta-te”. Mas a verdadeira teia que Ednardo tece é a das palavras e dos sons, compondo um novo cantar com o calor da emoção sincera e a paciência e o cuidado de um artesão. Nessa renda entram a aspiração popular, a interferência na realidade, a necessidade do sonho e a crônica de nosso tempo. Nessa trama cabem os pregões populares: “*Doce gelado, ô doce*” de “Aqui, ali e acolá”; o bumbo e o fole de “Como era gostoso meu inglês”; a comparação dos corpos com velas (de jangada?) e a mulher rendeira estereotipada na ruptura com a linearidade da informação tradicional, a um passo do *kitsch* e seu aproveitamento noutra contexto, evidentemente, mais rico de sugestões e deduções.





## Na estrada

Ainda na chegada, a curtição dos intelectuais paulistas, ávidos pela novidade e pela vitalidade da nova invasão. Depois de certo fastio de quem apadrinha e abandona, mas os matutos já tinham consistência para continuar voando, com os pés fincados no chão.

A constante mudança de gravadoras – cinco em dez anos de trabalho – pode refletir o *turn over*, a famosa rotatividade própria de quem agrada, um frenesi necessário para animar o mercado. Mas pode significar também uma inadequação, uma falta de apoio na hora da divulgação, num esquema onde só funciona o que for programado para tocar no rádio, na maioria das vezes por conta da mal disfarçada compra de espaço.

Se Ednardo teve o próprio pico com a inclusão do “Pavão Misterioso” na abertura da novela *Saramandaia*, de Dias Gomes (Rede Globo, 1976), não se pode falar de sucesso nas intervenções dele nos festivais. Ele concorreu ao Festival Internacional da Canção (FIC) com uma pretensamente futurista “Bip-Bip”; no Abertura ele pontificou com uma poética e hermética “Vaila”. Meras participações.

O pouco espaço que ele ocupa nos *mídia* em função da importância e da qualidade do trabalho no campo da comunicação musical tem raízes mais profundas na questão do colonialismo interno. A indiferença da crítica, a ausência da programação das rádios e os três anos e meio passados em Fortaleza afastaram Ednardo do ringue.

A luta é contra a disseminação de focos independentes de criação e produção cultural fora do controle do eixo Rio/São Paulo.

Quando a disputa se transfere para o *ranking*, a quebra dos recordes de vendagem, a posição de Ednardo é, no mínimo, extravagante ou suicida quando faz questão de, teimosamente, continuar a seguir caminho próprio, pessoal, fora dos modismos.

Em que medida o rótulo preconceituoso de regionalista, a rebeldia ao fácil, a politização do canto, a posição lúcida e sem estrelismos de Ednardo são fatores que determinam a condenação dele a essa posição de injustiçado (*underrated*) do movimento musical?

A tentativa de recuperar a cultura cearense de sua proposta musical é uma reflexão sobre a questão das raízes em relação à indústria cultural, quando o sotaque pode ser amplificado e perder qualquer ranço de bairrismo, e quando esse compromisso com as referências culturais se dissocia de posições tradicionais ou folclóricas.

“*Quais quixotes, quais chicotes a estalar nossos momentos*”, Ednardo subverte as regras do jogo, o que lhe assegura, sem paixões, mas com a isenção que se exige de uma análise distanciada, uma posição no centro do debate sobre cultura, meios, massa, mensagens, etc.

Este é um trabalho para ser lido tendo como trilha os dez primeiros elepês de Ednardo (incluindo o álbum “Massafeira”), gravados de 1972 a 1982. Um roteiro para compreender, amar e reler Ednardo e o Ceará que ele amplifica com seu canto apaixonado.

## Bibliografia

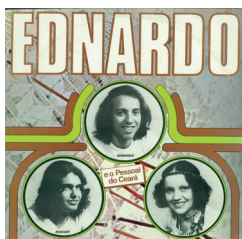
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 220p. 1965.
- AZEVEDO, Sânzio de. *Literatura Cearense*. Fortaleza, Academia Cearense de Letras, 597p. 1976.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro, F. Alves, 200p. 1981.
- BARROSO, Gustavo. *À Margem da História do Ceará*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 430p. 1962.
- BENEVIDES, Artur Eduardo. *Cancioneiro da Cidade de Fortaleza*. Fortaleza, Clá, 162p. 1953.
- CAMPOS, Eduardo. *As Irmandades Religiosas do Ceará*. Fortaleza, Secult, 128p. 1980.
- CARVALHO, Gilmar de. Referenciais cearenses na comunicação musical de Ednardo. *Revista de Comunicação Social*, 13/ 14, jan / dez / 1983/ 1984. Fortaleza, Edições UFC, páginas 71 a 103.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 803p. 1959.
- COSTA, Marcelo Farias. *História do Teatro Cearense*. Fortaleza, Imprensa Universitária, 286p. 1972.
- FREIRE, D’Alva Stella. “Entrevista a Gilmar de Carvalho”. *A Fortaleza*, 1 a 7 de junho 1975.
- PIRES, Sérgio. “No Centenário da Abolição dos mulatos festejam a liberdade”. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 19 fev. 1984. Suplemento DN. Cultura.
- SOUSA, Eusébio de. “Tributo de Sangue”. *Revista do Instituto do Ceará*. Fortaleza, Tip. Gadelha, 1924.
- STUDART, Barão de. *Dicionário Biobibliográfico Cearense*. Fortaleza, UFC, 1980.
- TINHORÃO, José Ramos. *A Província e o Naturalismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 108p. 1966..







## Discografia consultada



Ednardo e o Pessoal do Ceará, Continental, 1972.



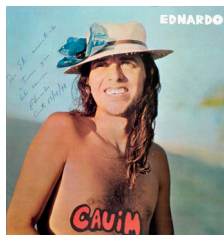
O Romance do Pavão Mysterioso, RCA, 1974.



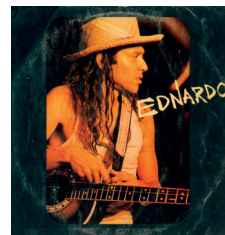
Berro, RCA, 1976.



O Azul e o Encarnado, RCA, 1977.



Cauim, WEA, 1978.



Ednardo, CBS, 1979.



Ímã, CBS, 1980.



Massafeira (álbum duplo), CBS, 1980.



Terra da Luz, Odeon, 1982.

## Sobre os autores

Gilmar de Carvalho é Mestre em Comunicação Social pela Metodista de São Paulo (1991) e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC de São Paulo (1998). Foi professor da UFC entre 1984 e 2010. Tem interesse pelas relações da comunicação com as culturas. Ganhou com “Madeira Matriz” (1998), o Prêmio Sílvio Romero, da Funarte. Curador de várias exposições no Brasil e no exterior.

Francisco Sousa é bacharel em Filosofia pelo Seminário da Prainha (ITEP, 2008). Repórter fotográfico, faz parte da Federação Nacional dos Jornalistas. Co-autor de vários livros (com Gilmar de Carvalho). Ministrou oficina de fotografia digital em comemoração aos 150 anos da Comissão Científica de Exploração. Expôs na Caixa Cultural, São Paulo; no Espaço Cultural dos Correios, no Museu do Ceará e no Museu de Arte da UFC (Mauc), Fortaleza. Publicou o livro “Ceará escrito à luz” (2011). Expôs fotografias e ministrou oficinas nas três edições do “Ceará das Rabecas”.

# Índice das Fotografias



Paisagem de Tauá. O “punctum”, no dizer de Barthes, está no gavião sobre a árvore.



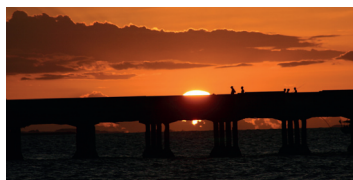
Dona Francineide coa café no ponto que mantinha com o marido Jussier, na Praça Siqueira Campos, no Crato.



Trabalho comunitário de descascar a mandioca na casa de farinha de Salitre, Cariri oriental.



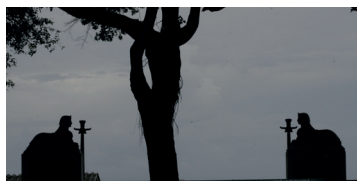
Estrada que liga a BR-222 à localidade de Juá, Irauçuba, onde vivia Mestre Vino (1917/ 2013)



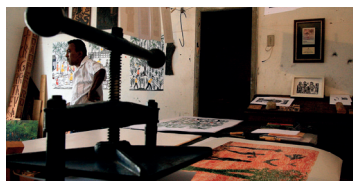
Por-do-sol visto da Ponte Metálica, Praia de Iracema, Fortaleza.



Irmãos Aniceto, do Crato, tocam na romaria da Baixa Rasa, na Chapada do Araripe.



Silhuetas das esfinges na Avenida Caio Prado, no Passeio Público, velha Praça dos Mártires, em Fortaleza.



Atelier de cordel e xilogravura de João Pedro do Juazeiro, em Fortaleza.



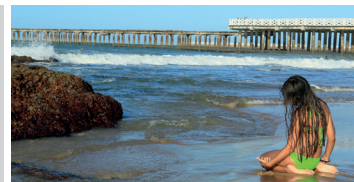
Rabequeiro Júlio Inácio (1931 / 2013) faz a festa na bodega do Carlos, no Sítio Novo, Graça.



Dona Zulene Galdino leva seu Pastoril para a romaria da Baixa Rasa, Crato.



Maracatu se apresenta na Rua Boris, diante do SESC-SENAC Iracema, em Fortaleza.



Moça faz pose de sereia na Praia de Iracema. Ao fundo, a Ponte dos Ingleses.



Vaqueiros na romaria da Baixa Rasa, Crato.



Boi do Mestre João Evangelista se apresenta nas ruas de Granja, norte do Ceará.



Fabricação artesanal de tapiocas na oficina do Osmar, Rua Nunes Valente, Fortaleza.



Grupo de Maneiro-Pau infantil, dirigido por dona Zulene, brinca na Vila Periquito, subúrbio do Crato.



Mangas rosas, tributo a uma canção do Ednardo, do sítio Cajuaz, em Icapuí.



Almofada, bilros e espinhos de dona Zefinha, que faz rede de dormir como renda, em Potengi.



Pavão na fazenda Jatobá, da família Burgos de Macedo, em Crateús.



Cena do semi-árido nordestino. Foto feita no sertão de Pedra Branca.



Duna na Tatajuba, entre Camocim e Jericoacoara, fotografada durante viagem de bugre.

Composto em Adobe Garamond, corpo 12.  
Impresso no papel couchê fosco, 170g, no formato 20x20cm.  
Primavera de 2013.  
Tiragem de 1.000 exemplares

