

LINGUAGEM EM FOCO

Revista do Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da UECE
V. 7, N. 2, ano 2015 - Volume Temático: *Linguagem e Subjetividade*

“A VOZ RESISTE, A FALA INSISTE”*: O *ETHOS* VOCAL EM CANÇÕES DO PESSOAL DO CEARÁ

*Maria das Dores Nogueira Mendes**
*Lúcio Flávio Gondim da Silva***

RESUMO

Este trabalho analisa o *ethos* no investimento vocal de quatro gravações da canção “A palo seco” (Belchior; 1974; 1976; Fagner, 1974; Ednardo, 1975), a fim de investigarmos se as constatações de Costa (2001; 2011) a respeito do *ethos* áspero do Pessoal do Ceará também se confirmam nessa dimensão. Utilizamos o aporte da Análise do Discurso, delineada por Maingueneau, e a aplicação que Costa faz dessa teoria ao discurso literomusical. Observamos um hipertimbre agudo/metálico nas vozes de Ednardo e de Fagner e uma hipernasalidade na voz de Belchior, que tornam evidente uma ausência de equilíbrio nos fatores de ressonância. No entanto, o esforço físico que tais qualidades vocais aparentam pode ser visto como uma transgressão, o que denota, para essa dimensão do investimento vocal, um tom polêmico, quando comparada a outros surgidos no campo discursivo literomusical brasileiro. Como esse tom não se separa de um caráter, tais qualidades vocais contribuem para que o ouvinte elabore para o fiador um *ethos* questionador e agressivo, semelhante àquele já constatado por Costa no plano verbal das canções. Tal *ethos* vocal participa, desse modo, da composição de diversos temas e de tons das canções.

Palavras-chave: Investimento vocal. *Ethos*. Canção.

ABSTRACT

This paper analyzes the *ethos* on vocals investment four recordings of the song “A palo seco” (Belchior; 1974; 1976; Fagner, 1974; Ednardo, 1975) in order to investigate whether the findings of Costa (2001, 2011) regarding rough Pessoal do Ceará’s *ethos* also confirm that dimension. We use the contribution of discourse analysis, outlined by Maingueneau, and the application that Costa is this theory to literomusical discouse. We observed an acute/metal hipertimbre in the voices of Ednardo and Fagner and an hypernasality in Belchior voice that make evident a lack of balance in resonance factors. However, the physical effort that these vocal qualities appear can be seen as a transgression, which shows, for this dimension of vocal investment, a polemical tone compared to others that arose in the Brazilian literomusical discursive field. As this tone does not separate a character such vocal qualities contribute to the listener to prepare for the guarantor questioningly and aggressive *ethos*, similar to that already observed by Costa in verbal plan of the songs. Such vocal *ethos* participates in the composition of various themes and tones of the songs.

Keywords: Vocal Investment. *Ethos*. Song.

* Professora do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE. Endereço eletrônico: dasdoresnm@yahoo.com.br

** Graduando da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza-CE. Endereço eletrônico: email@email.com

INTRODUÇÃO

Em O contexto da obra literária, Maingueneau ensina que “a vocalidade radical das obras [se] manifesta através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias”. Acrescenta que “esse termo tom apresenta a vantagem de poder ser empregado para todos os enunciados escritos, assim como para os enunciados orais [...]” (MAINGUENEAU, 2001, p.139). Além disso, ainda expressa nessa obra a seguinte afirmação relativamente ao **tom**:

A instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o coenunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega da responsabilidade do enunciado. (MAINGUENEAU, 2001, p. 139, grifo do autor).

Assim, apesar de reconhecer que o tom é válido tanto para textos escritos como para textos orais, Maingueneau (2008c, p.74) opta por trabalhar a noção de *ethos* em textos escritos, mas aponta como uma das principais dificuldades ligadas a essa sua concepção uma suposição de um “*ethos* [...] escritural em oposição ao tradicional *ethos* oral”, já que “o segundo impõe a fala imediata de um locutor encarnado, enquanto o primeiro exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados”. O autor (2008c, p.74) alerta, no entanto, também para a noção de que os gêneros e os tipos de discursos exercem papel essencial nessa problemática.

Tal essencialidade, segundo Maingueneau (2008c, p.74), decorre do fato de que a existência de “uma vocalidade e de uma relação com um fiador associado a uma corporalidade e a um caráter” independe do modo de inscrição material do discurso, contudo, é em razão das especificidades dessa materialidade nos diferentes tipos e gêneros do discurso que surge uma diversificação do *ethos*. Desse modo, se o gênero se manifesta apenas em um tipo de materialidade, evidentemente, a vocalidade associada ao fiador será elaborada apenas nessa dimensão, mas, já se a sua corporificação ocorre mediante diversas materialidades, é na sua interação que o *ethos* efetivo se constrói.

Em consonância com as ideias mencionadas e em razão do corpus da nossa pesquisa ser constituído por fonogramas de canções populares que materializam um gênero multissemiótico, podemos talvez pensar que o ouvinte elabora o *ethos* do fiador dos textos abrigados nesse gênero, com base nas diversas instâncias do *ethos* discursivo (*ethos* mostrado, *ethos* dito) que interagem nas várias semioses desse gênero. Assim, poderíamos pensar no *ethos* mostrado na melodia, na qualidade vocal, na letra etc.

Na nossa pesquisa, contentamo-nos em analisar o *ethos* mostrado, expresso pelo investimento vocal estabilizado nos fonogramas da canção A palo seco, gravada por Ednardo, Fagner e Belchior. Tal abordagem se faz necessária porque Maingueneau (2001), apesar de reconhecer que a vocalidade manifestada por meio de diversos tons que atestam o que diz é válida, mesmo que de modo distinto, para os enunciados escritos e para os enunciados orais, não esclarece como essa relação ocorre nos últimos. Portanto, precisamos fazê-lo, visto que o corpus da pesquisa é constituído por fonogramas de canções populares.

Julgamos que a especificidade da forma de materialização das canções, quando comparada a outros gêneros, exige que analisemos as suas diversas instâncias éticas de uma forma até certo ponto distinta do tradicional *ethos* oral da retórica e também do *ethos* escritural proposto por Maingueneau. Tal diferença se estabelece, primeiramente, porque o tradicional *ethos* oral “impõe a fala imediata de um locutor encarnado” (MAINGUENEAU, 2005, p.74) ao passo que a canção impõe uma fala/canto mediada por um LP, CD etc. Em segundo lugar, a distinção do *ethos* se faz porque o *ethos* escritural “exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados”, ao passo que o *ethos* oral da canção, apesar de também o exigir, fá-lo por meio do ouvinte, que deve constituir o *ethos* não só com a diversificação de recursos textuais, mas também com os recursos de outras dimensões, como a vocal.

Portanto, consideramos os elementos **vocalidade**, **tom** e **fiador** também válidos para os fonogramas de canções populares, que são centrais na prática discursiva literomusical brasileira. Apesar, no entanto, de serem comuns aos discursos, tais elementos são arranjados de forma diferente conforme as especificidades do gênero (como a materialidade), do posicionamento e do tipo de discurso, resultando em uma diversidade de *ethos*. Temos, de certa forma, porém, que retornar para o campo da oralidade conceitos como vocalidade e tom e aplicarmos outros, como fiador, delineado por Maingueneau na sua proposta de *ethos* escritural, para a expressão do *ethos* no investimento vocal da canção.

Para o ouvinte ter acesso à expressão do *ethos* no investimento vocal, registrado em discos, fitas etc. e transmitido por todo o sistema eletroeletrônico de ondas sonoras, não é necessária toda essa imaginação empregada na constituição do *ethos* na dimensão escrita, já que a impressão total da voz do cantor, a sua qualidade vocal, traz encarnado o *ethos* do fiador, que não é obviamente nem o cantor nem o compositor da canção, mas essa instância enunciativa elaborada pelo ouvinte.

QUALIDADE VOCAL

Essa qualidade vocal, que possibilita que se engajem ao enunciador o caráter e a corporalidade que formam a sua imagem integral, apesar de ser capturada como um todo pelo ouvinte, é constituída por diversos estereótipos vocais, os quais são por ela reatualizados ou transfigurados e que permitem ao ouvinte lhe atribuir um sentido pelo contraste com um conjunto de outros referenciais vocais, também já significados socialmente e disponíveis na memória coletiva. Evidentemente, estão associados à apreensão da qualidade vocal aquilo que é cantado e a imagem do cantor (fiador) que são expressos nela.

Assim, do mesmo modo como não é possível, no texto escrito, conferir determinações físicas e psíquicas ao fiador sem reconstruir o tom com base nos vestígios textuais da vocalidade, também não é possível, na canção, constituir o *ethos* do fiador sem levar em conta os sentidos atribuídos pelas representações coletivas às características da qualidade vocal na qual investe. Portanto, a enunciação se apoia sobre estereótipos partilhados socialmente, não só para remeter ao caráter e à corporalidade do fiador, mas também para manifestar a sua vocalidade.

Desse modo, a qualidade vocal nem é puramente individual, tampouco simplesmente social, visto que suas condições materiais adquirem valores na cultura, constituindo estereótipos vocais que, ao serem explorados de modo específico por um posicionamento, constituem-se em uma dimensão da sua identidade. Portanto, instala-se, assim, uma relação de reciprocidade entre o posicionamento discursivo que legitima a expectativa de certa qualidade vocal, como também o contrário, ou seja, deduz-se, com suporte na qualidade vocal do cantor, o posicionamento discursivo no qual ele toma parte. Isso só é possível porque qualquer posicionamento estrutura sua distância com relação a outros posicionamentos de um mesmo campo discursivo com base em diversos investimentos observáveis (gênero, código de linguagem, cenografia etc.), inclusive o investimento vocal que, por sua vez, mostra uma dimensão do investimento ético.

Assim, uma transgressão vocal nunca é universal, visto que é sempre constringida aos limites de cada posicionamento, que autoriza ou não certas transformações nas condições materiais da qualidade vocal, já que algo inaceitável, num determinado posicionamento, pode ser aprovado em outro.

Contribui para a definição desses limites o fato de a qualidade vocal poder ser gravada, permitindo, assim, que o cantor reflita se está empregando a materialidade da voz em consonância com os efeitos presumidos e os fins a alcançar conforme as diretrizes do posicionamento ao qual se filia. Desse modo, o posicionamento lhe dá a possibilidade de escolher entre múltiplas explorações das condições materiais da voz, desde que fiquem em consonância com os seus pressupostos. Só a forma registrada em uma gravação, no entanto, expressa a escolha do cantor. Portanto, a opção do cantor por determinado investimento vocal é estabilizada no fonograma da canção, podendo ser repetida indefinidamente, mas sendo ressignificada a cada escuta.

Além disso, o processo que vai desde o momento em que o cantor entra em estúdio até a etapa final de gravação, passando pelos momentos de audição reservada, autoriza o cantor a controlar conscientemente a forma vocal da mensagem, permitindo que invista em recursos vocais que já tenham sido usados por outros cantores em outras canções e em outros posicionamentos, mantendo a adequação às características de sua voz, ao gênero canção e ao posicionamento no qual toma parte. Isso mostra que a exploração das condições materiais da voz na canção popular não obedece puramente às intenções do cantor, mas constituem um ponto de convergência entre a incorporação de estereótipos vocais e a percepção do cantor e do ouvinte das condições materiais e sociais do seu investimento vocal.

Cumprir notar que esses estereótipos vocais constatados nas diferentes qualidades vocais de um mesmo posicionamento e que são incorporados de outras qualidades vocais de outros posicionamentos do mesmo discurso ou ainda, das vozes do interdiscurso também são mostrados nos recursos vocais empregados no investimento vocal. A exibição desses estereótipos no investimento vocal de uma canção contribui para a constituição do *ethos* de um fiador consciente e atento às condições materiais da própria qualidade vocal e das outras qualidades vocais e efeitos sociais que elas presumem.

Esse ato de mostrar a materialidade da voz do outro no próprio investimento vocal (intervocalidade), sempre presumindo e calculando as condições materiais e os efeitos sociais das outras qualidades vocais contra as quais define a sua própria qualidade vocal, captando-lhes

a autoridade ou subvertendo-a, com base nos efeitos que pretende alcançar, não se distingue tão completamente de enfatizar a própria qualidade vocal no investimento vocal (metavocalidade), já que, segundo Maingueneau, “falar de si e falar do outro são atos que se distinguem senão de modo ilusório” (2008c, p. 43).

Desse modo, mesmo que, no primeiro caso, sejam tomadas como outras as vozes do “exterior” discursivo e, no segundo caso, a própria qualidade vocal, em ambas as situações, a finalidade é formular o *ethos* de um fiador que exhibe o domínio sobre a materialidade da própria voz cantada e sobre as outras vozes que a constituem e que, ao enfatizar a própria qualidade vocal, separando-a, inclusive dos elementos do conteúdo, edifica a identidade do posicionamento, em vez daquela advir deste.

PRIMEIRA GRAVAÇÃO

Investimento ético

Supomos que as características vocais exploradas por Belchior no discurso literomusical brasileiro já incomodavam os seus contemporâneos. Basta ver que, quando Raul Seixas resolveu responder na canção *Eu também vou reclamar* (Raul Seixas/Paulo Coelho por Raul Seixas, 1976) às “cutucadas” que Belchior lhe deu na canção *A palo seco* (BELCHIOR, 1974) e em outras como “*Alucinação*”, foi justamente contra o valor “queixoso”, lamentoso¹ denotado pela nasalidade explorada no investimento vocal de Belchior, que o cantor baiano se impôs.

Além disso, ainda qualifica a voz do cantor cearense de “chata” e “renitente”². O investimento vocal de Belchior ainda continua causando controvérsias, mesmo muitos anos depois do seu aparecimento no campo discursivo literomusical brasileiro como se pode ouvir na canção “*Uma Arlinda Mulher*” (BENTO HINOTO/DINHO por Mamonas Assassinas, 1995) que dele faz caricatura.

Logo, pela análise dos recursos que compõem o investimento vocal da primeira gravação de *A palo seco* (BELCHIOR, 1974) como emissão com uma grande ressonância nasal e um efeito de intensidade forte, acompanhados de uma discreta pronúncia cearense, tomamos ciência de que esse investimento vocal é de certa forma, como visto, estranho aos padrões estéticos tradicionais e que visa a atingir, provocar o ouvinte acostumado a esses padrões. Logo, pode-se pensar que o investimento vocal mostra um *ethos* polêmico.

Esse investimento em qualidades e recursos vocais pouco ordinários, com a finalidade de estabelecer uma polêmica com um ouvinte virtual, pode ser interpretado pelo público como uma limitação vocal que torna a voz pouco apropriada para o canto profissional, já que o simples fato de o investimento vocal estar ligado a uma canção induz expectativa no tocante à voz que emite o enunciado, que, por sua vez, materializa esse gênero. Portanto, recorrentemente, postula-se que

¹ Mas é que se agora/pra fazer sucesso/ pra vender disco/de protesto/todo mundo tem/que reclamar [...] Mas agora eu também resolvi/dar uma queixadinha/ porque eu sou um rapaz/latino-americano/ que também sabe/ se lamentar. (Eu também vou reclamar, Raul Seixas/Paulo Coelho por Raul Seixas, 1976).

² Apesar dessa voz chata/e renitente/eu não tô aqui/prá me queixar/e nem sou apenas o cantor. (“Eu também vou reclamar”, Raul Seixas/Paulo Coelho por Raul Seixas, 1976).

a voz cantada deve ser afinada, limpa, emitida sem aparente esforço físico, o que a torna “bela” e agradável aos ouvidos. O investimento vocal da primeira gravação de *A palo seco* (BELCHIOR, 1974), entretanto, polemiza com esse *ethos* pré-discursivo esperado pelo público, por isso, este produz para aquele investimento vocal um estranhamento.

Belchior parece, contudo, ter um objetivo maior do que apenas causar estranheza ao lançar mão de seu investimento vocal anasalado e pouco comum, que é afirmar a sua identidade vocal perante outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, com os respectivos investimentos vocais e *ethé* que estes pressupõem. Entre tais posicionamentos, estão a Bossa Nova e o Tropicalismo.

Na Bossa Nova, os recursos vocais como intensidade forte e os alongamentos nos finais das frases musicais pouco são usados, devido a tal movimento musical primar por um canto que se encaixe nas notas musicais do violão, sem deixar transparecer muito a sua fonte enunciativa, mostrando, portanto um *ethos* harmônico. Já na canção *A palo seco* (BELCHIOR, 1974), como é destinado um maior peso às letras e ao investimento vocal que com ela se coaduna, aparece mais a fonte que o emite. Quanto ao Tropicalismo, o investimento vocal mostra um quase desdém pelo conteúdo da letra, dando a ver um *ethos* hermético. Já na canção *A palo seco* (1974), Belchior recompõe a relação, pouco vista no Tropicalismo, entre o conteúdo e a melodia na medida em que esta reitera aquele.

Portanto, o investimento vocal de Belchior que contribui para o estabelecimento de um posicionamento, o Pessoal do Ceará, não deixa de fazer uma contraposição com a forma de interpretar desses outros posicionamentos do discurso literomusical, mostrando de certa forma um *ethos* polêmico em relação a esses. Como a canção *A palo seco* ainda foi gravada mais uma vez por esse cantor e por Ednardo e Fagner no período delimitado para a pesquisa, julgamos que essas gravações também exploram, dentro das possibilidades vocais de cada cantor, esse mesmo valor “polêmico” no investimento vocal.

Além disso, esse investimento vocal é referenciado na cenografia da canção *A palo seco* com metáforas que remetem a essa polêmica (desesperadamente/ eu grito em português), mas também a uma agressividade/aspereza como (e eu quero é que esse canto torto/ feito faca), as quais reforçam que essa forma “estranha”, “agressiva” de cantar não é uma limitação, mas um investimento. Ademais, a cenografia, além de estabelecer com o investimento vocal da enunciação essa via de mão dupla da qual resulta o *ethos* polêmico, também referencia o outro com o qual este polemiza, destruindo as suas palavras como vemos na cenografia da canção *A palo seco* o enunciador fazer com o argumento “é moda” lançado pelo coenunciador. O *ethos* polêmico também é mostrado nessa estratégia de projetar na cenografia as palavras do outro para desconstruí-las. Podemos dizer então que o *ethos* polêmico na canção passa pela afirmação de uma identidade agressiva que se constrói pela desconstrução do discurso do outro.

Antes de passarmos à análise da segunda gravação de *A palo seco* (Belchior, 1976), apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, julgamos que não seria demasiado mencionar rapidamente o fato de que o timbre metálico do saxofone que sola em toda a primeira gravação e o som rascante do xequê, que nela também percute, coadunam-se a esse efeito de sentido de estranheza e de agressividade/aspereza presente no investimento vocal e na cenografia da canção. Pelo som que

ouvimos nessa gravação, acreditamos que o xequerê utilizado tenha pequenas contas de metal e seja tocado com uma mão segurando o cabo e girando a cabaça e a outra segurando as contas e friccionando-as contra o corpo da cabaça, de modo a produzir essa rascância.

SEGUNDA GRAVAÇÃO

Investimento ético

As alterações de parâmetros vocais constatadas entre ambas as gravações de *A palo seco* (BELCHIOR, 1974 e 1976) incidem sobre as palavras, com seus respectivos conteúdos veiculados na cenografia e sobre o *ethos* efetivo resultante do *ethos* mostrado e do *ethos* dito nessas dimensões. Desse modo, os alongamentos vocais da primeira gravação que recaem especialmente sobre os sons nasais contribuem, pelo investimento vocal, para denotar o *ethos* desesperado, descontente, do enunciador construído na cenografia. Já na segunda gravação (*A palo seco*, 1976), a redução de alongamentos nos finais dos versos, seguidos de pausas pontuais não preenchidas vocalmente, aliados a uma articulação bem definida, mostram um *ethos* de alguém mais seguro, que tem mais clareza de seu desespero.

A clareza desse sentimento fica bem explícita também no fato de ser repetido, na segunda gravação, justamente o trecho da canção, cujo conteúdo corresponde aos argumentos usados pelo enunciador para provar que o seu desespero não é fruto de um capricho, tampouco da aceitação de um estilo imposto pelo mercado fonográfico como via de alcance imediato para o sucesso, porém corresponde a um sentimento legítimo ante a realidade que vivencia. Desse modo, a segunda gravação (*A palo seco*, 1976) põe uma carga maior no *ethos* de alguém consciente do seu desespero do que no *ethos* do “desesperado”, como faz a primeira gravação.

Contribui ainda para essa hipótese a mudança nos artigos que antecedem as palavras “tango” e “blues” como também a pronúncia “espanholada” de “ar[h]entino”, na medida em que tais mudanças, como visto, reforçam a pertença do compositor-enunciador da canção à América do Sul. Tal sentimento é usado por ele como argumento de autoridade para convencer o coenunciador da legitimidade de seu desespero. Essa maneira mais explicitada e menos mostrada da segunda gravação de exibir o *ethos* do desespero pode ter contribuído para que essa tenha se tornando mais conhecida do que a primeira, embora não possamos desconsiderar o fato de que foi no ano de 1976, que, segundo Sanches (2004), Belchior passou a ter existência artística oficial em razão das gravações que Elis Regina fez de duas de suas canções: *Velha roupa colorida* e *Como nossos pais*.

Com relação aos arranjos musicais, a ausência, na segunda gravação, do solo de sax e da percussão do xequerê também reduz respectivamente o valor de lamento e de agressividade da primeira gravação, já que, na segunda gravação, o acompanhamento musical se faz com baixo, bateria, piano e órgão sintetizador. Não obstante esse efeito de agressividade ainda se mantenha nos sons metálicos, elaborados pelo órgão sintetizador, que separam a primeira e a segunda parte da canção, e no som brilhante e penetrante da percussão de baquetas duras nas barras de madeira, também chamadas de lâminas, de um xilofone, que é introduzido nos versos que concluem a segunda gravação da canção – “E eu quero é que esse canto torto/feito faça corte a carne de vocês” –.

Como tal som contribui para expressar o efeito de sentido agressivo do verso, é, portanto, situado logo após as palavras “torto”, “faca” e “vocês”, para enfatizar-lhes os sentidos e preencher os silêncios entre as frases musicais que as demarcavam na gravação anterior. Na repetição dos versos, esse instrumento é tocado da mesma forma após o verbo “quero”, para enfatizar ainda mais a ação volitiva desse modalizador.

Finalmente, podemos concluir que, no *ethos* efetivo da segunda gravação de A palo seco, elaborado com base no *ethos* do investimento vocal e da cenografia, parece recair uma carga maior na legitimidade do compositor-enunciador para “falar/cantar” o desespero do que na caracterização que esse sentimento pode dar ao enunciador, como ocorreu na primeira gravação, embora o tom de agressividade, de revolta suscitado por esse estado de alma, permaneça em certos pontos. Os arranjos musicais, a capa e a contracapa do disco otimizam esse *ethos* polêmico e agressivo como legítimo para o canto desesperado. No tópico a seguir, analisaremos em que medida esse *ethos* se mantém na gravação que Ednardo fez de A palo seco (Belchior por Ednardo, 1974).

TERCEIRA GRAVAÇÃO

Como a gravação de Ednardo é de 1974, vamos compará-la com a primeira gravação de Belchior, feita no mesmo ano, já que, sendo observada a temporalidade, essa pode até ter influenciado a gravação da canção A palo seco que Belchior fez em 1976.

Investimento ético

Como visto, quando comparamos o investimento vocal das gravações de A palo seco (BELCHIOR, 1974; BELCHIOR por EDNARDO, 1974; BELCHIOR, 1976), podemos notar que a qualidade vocal anasalada do primeiro em relação com os alongamentos dos sons também nasais e a articulação pouco definida conferem à canção um tom lamentoso bem consonante com o desespero mostrado na sua cenografia. Já na segunda gravação, pelo mesmo cantor, há uma redução dos alongamentos, uma repetição da segunda parte da canção e a articulação bem definida, que atenuam esse tom de lamento e explicitam com maior clareza esse “desespero” tematizado pela canção. A gravação de Ednardo (1974), no entanto, contemporânea da primeira de Belchior (1974), traz no investimento vocal, um tom pungente, cortante, agressivo, que se ajusta à metáfora do “[...] canto torto/ feito faca”, formulada pelo compositor.

Assim, a primeira gravação de A palo seco (BELCHIOR, 1974) mostra o *ethos* de dor, do desespero; a segunda, feita por Belchior em 1976, explicita o desespero; e a gravação de Ednardo, realizada também em 1974, explora a porção agressiva desse desespero, mostrando um *ethos* pungente na característica penetrante, agressiva, da voz aguda e metálica e na ênfase de sons “violentos” como /k/ e /t/, pela segmentação da cadeia falada.

Cabe notar ainda que, no oitavo verso, assim como no nono, a partir de “argentino”, o arranjo musical simula um tango para enfatizar o conteúdo das palavras que também fazem referência a esse gênero musical. Assim, se associarmos esse fato a outro, qual seja, o corte do verso, que manifesta a ação de cortar do canto, podemos considerar que, na gravação de Ednardo, além de haver uma

reiteração do conteúdo das palavras no investimento vocal, isso ocorre também na dimensão melódica e no arranjo musical. Portanto, essa “redundância” do conteúdo que há nas outras dimensões da canção parece ser mais forte na gravação de Ednardo do que nas de Belchior.

Portanto, embora, relativamente à composição da canção e do verso “e eu quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês”, predomine a narrativa, esse transbordamento do plano do conteúdo, especificamente da ação de cortar, para o canto também cortado, ainda que esse seja apenas um recurso estilístico de passagem em um contexto eminentemente narrativo, mostra um *ethos* polêmico no investimento vocal pungente de Ednardo perante outros posicionamentos do campo discursivo literomusical que exijam uma eufonia no modo de cantar e não, simplesmente, que a voz exprima o que é dito. Ademais, esse *ethos* pungente, cortante e, portanto, polêmico, que resulta das diversas dimensões da gravação de A palo seco por Ednardo (1974), é acentuado também nos arranjos pelo solo de guitarra distorcida, que sugere um clima tenso, agressivo que, de certa forma, inova e polemiza com o padrão vigente no discurso literomusical da época.

QUARTA GRAVAÇÃO

Investimento ético

As principais distinções que o investimento vocal de Fagner (A palo seco, 1975) traz em relação ao de Belchior e ao de Ednardo nas gravações da canção A palo seco (1974) são os suspiros, os choros, a finalização das frases musicais com sons fortes e, por vezes, a pronúncia aspirada nos sons plosivos, os quais lhe dão um tom doído.

No tocante à letra, a forma de cantá-la e dispô-la com a exclusão de algumas palavras, sugerindo auditiva e visualmente um corte, também reforçam esse sentido. Já quanto aos cantores populares da década de 1960, teria uma função “discursiva” polêmica, porque, em especial os bossanovistas, procuravam mostrar em seus investimentos vocais um *ethos* da “naturalidade” do cantar próximo da fala, sem esforço físico aparente. Esse *ethos* da “naturalidade” já era buscado também pelos cantores “virtuosos” que precederam os bossanovistas, que, embora se distanciem do canto falado, também procuram mostrar que realizam o canto sem aparente esforço físico.

Essa forma chorosa de cantar adotada por Fagner polemiza ainda com o investimento vocal dos tropicalistas, pois, malgrado esses cantores não investirem nessa imagem da “naturalidade” ao cantar, os recursos vocais que mostram esse aparente esforço físico ao cantar tem entre eles objetivos expressivos diferentes dos de Fagner. Cumpre notar ainda que esse canto “chorado” de Fagner já fora explorado por cantoras como Maysa e Elis Regina. Nesse caso, essas cantoras, assim como Fagner em período posterior, também pretendessem com a utilização desse recurso um efeito dramático, elas o empregavam sobretudo em canções nas quais os dramas fossem relacionados à temática amorosa. Além disso, suas vozes femininas diferenciavam-se da qualidade vocal explorada por Fagner.

Desse modo, esse investimento vocal choroso de Fagner, interseccionado com a cenografia da canção A palo seco (1974), mostra um *ethos* transgressor, polêmico, inovador, quando cotejado com outros investimentos vocais surgidos até a década de 1970. É possível notar também, ainda,

na pronúncia de Fagner e nas operações que faz na letra da versão composta por Belchior, um tom mais informal. Esse tom mais agressivo mostrado pelo investimento vocal e pela disposição da letra é também confirmado no solo de violão com cordas de aço, cujo timbre mais “áspero” do que o de um violão com cordas de náilon se aproxima da emissão vocal em modo metálico do cantor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises dos fonogramas das versões de A palo seco aqui apresentadas apontam para uma confirmação dos trabalhos já realizados sobre o posicionamento “Pessoal do Ceará”, em especial no que diz respeito ao seu *ethos* áspero edificado por meio, dentre outras características, da qualidade vocal do fiador das canções. O *ethos* pré-discursivo de uma voz afinada, clara e emitida sem esforço físico das canções é quebrado pelas interpretações aqui analisadas com traços das próprias canções, como o desejo de polemizar-se com ou destruir outro posicionamento, mas também por aspectos particulares de interpretação sintetizados a seguir.

Em Belchior (1974; 1976), compositor e intérprete da canção em dois distintos momentos, a qualidade vocal pode ser entendida como grave e anasalada, ganhando, na gravação de 1974, alongamentos de sons nasais no final das frases musicais, que confere a elas um tom lamentoso e desesperado. Já na segunda gravação, observa-se uma redução de alongamentos nos finais dos versos, bem como pausas pontuais não preenchidas vocalmente e uma articulação bem definida, traços que conferem uma maior segurança e uma ideia de consciência de seu desespero ao *ethos* apresentado.

Quanto ao investimento vocal de Ednardo (1974), a mesma canção se dá com traços de agudez e tom metálico na voz, por meio dos alongamentos de sons agudos e penetrantes como o “i” e de sons representados por “-r” gráfico. A articulação bem definida e a intensidade forte, também marcante na canção, ensejam um efeito de grito rascante, agressivo e de esforço físico, que compõem um *ethos* pungente na canção. A polêmica com o padrão vigente no discurso literomusical da época na gravação de Ednardo também se manifesta pela presença de solos de guitarra distorcida, que corrobora a tensão e agressividade já identificadas.

Na gravação de Fagner (1974), encontram-se os suspiros, os choros, a finalização das frases musicais com sons fortes e a pronúncia aspirada nos sons plosivos, traços que aproximam a interpretação do cantor da de Belchior – embora sua voz originalmente esteja mais próxima da de Ednardo – tendo, entretanto, um efeito ainda mais dramático. O tom choroso do intérprete, embora em si mesmo não seja agressivo como o dos demais cantores aqui analisados, polemiza com o dos tropicalistas e com o de outras intérpretes de voz feminina.

Assim, os recursos vocais empregados nas gravações e descritos aqui corroboram com o intuito polêmico já descrito anteriormente nos representantes do posicionamento Pessoal do Ceará. Variando de um tom choroso a um metálico, as vozes emprestadas por Belchior, Ednardo e Fagner à canção A palo seco possuem como marca identitária o fato de causarem estranheza e expressarem agressividade em relação a outros posicionamentos vigentes no discurso literomusical. Tais similaridades ratificam também a existência do posicionamento Pessoal do Ceará como um todo, por meio, principalmente, do *ethos* questionador e agressivo presente desde as cenografias e conteúdos abarcados até a própria constituição das vozes que as canções enunciam.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth.(org.). **Imagens de si no Discurso: A construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005b.

ASSASINAS, mamonas. **Mamonas assassinas**. Rio de Janeiro: EMI, 1995. 1 CD.

BELCHIOR, A. C. G. F. F. **A palo seco**. Continental, 1974.

_____. A palo seco. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. **A palo seco**. Continental, 1974. Faixa 2.

_____. A palo seco. Intérprete: Ednardo. In: EDNARDO, J. S.C.S. **O romance do pavão mysteriozo**. (VIK) RCA Victor, 1974. Faixa 10.

_____. A palo seco. Intérprete: Fagner, R. C. L. **Ave noturna**. Continental, 1975. Faixa 2.

COSTA, N. B. da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

_____. N. B. **Música Popular, Linguagem e Sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2011.

DINHO; BENTO. Uma arlinda mulher. In: **Mamonas assassinas**. EMI, 1995. Faixa 7.

MAINGUENEAU, D. **O contexto da obra literária**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Gênese do discurso**. São Paulo: Parábola, 2008c

_____. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth.(org.). **Imagens de si no Discurso: A construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005b.

MENDES, M. das D. N. **“O duro aço da voz”**: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do pessoal do Ceará. 2013. 339 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

SANCHES, P. A. **Como dois e dois são cinco**. São Paulo: Boitempo editorial, 2004.

SEIXAS, R. S. **Há dez mil anos atrás**. Phillips, 1976.

_____; COELHO, P. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, R. **Há dez mil anos atrás**. Rio de Janeiro: Phillips, 1976.

