

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA**

**A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA REGIONAL PELAS  
TOPOGRAFIAS DISCURSIVAS DAS CANÇÕES DO  
“PESSOAL DO CEARÁ”**

**MARIA DAS DORES NOGUEIRA MENDES  
ORIENTADOR: PROF. DR. NELSON BARROS DA COSTA**

**Fortaleza, 2007.**

MARIA DAS DORES NOGUEIRA MENDES

**A CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA REGIONAL PELAS  
TOPOGRAFIAS DISCURSIVAS DAS CANÇÕES DO  
“PESSOAL DO CEARÁ”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

FORTALEZA  
2007

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de Mestre em Linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará, e encontra-se à disposição dos interessados na Biblioteca de Humanidades da referida Universidade.

A citação de qualquer trecho da dissertação é permitida, desde que seja feita de acordo com as normas científicas.

---

Maria das Dores Nogueira Mendes

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa – Universidade Federal do Ceará

(Orientador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Cristina Teixeira Vieira de Melo – Universidade Federal de Pernambuco

(1º Examinador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Mônica Magalhães Cavalcante – Universidade Federal do Ceará

(2º Examinador)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Teixeira Nogueira – Universidade Federal do Ceará

(Suplente)

Dissertação defendida e aprovada em \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

**À minha mãe, Nazaré, digna de toda veneração.  
A Eduardo, que me “arma de amor e coragem”.  
A Luís Eduardo, que é “como um Deus: princípio e fim”.**

## AGRADECIMENTOS

A Deus, força-motriz da minha vida.

À minha mãe, Nazaré, pela verdadeira diligência que fez para me educar.

A Eduardo, pelo belo gesto de compartilhar comigo, da melhor forma possível, todos os momentos do atarefado cotidiano dos últimos anos.

Aos meus irmãos, Dedé e Francisca, e à minha cunhada Ângela, meus sinceros agradecimentos pelo apoio constante que me sustentou psicologicamente até a conclusão deste trabalho.

Aos outros familiares (sogro, sogra e cunhados) e amigas “de sempre” (Silvana e Aurélia), não menos importantes, pelo afeto e a torcida incondicional, fosse em oração, de forma velada ou eufórica.

Ao Prof. Dr. Nelson Costa, em especial, pela sabedoria, confiança, tranqüilidade e paciência com as quais acolheu essa mulher, mãe, iniciante em análise do discurso e Música Popular Brasileira.

Ao Prof. Dr. Américo, pela disponibilização do áudio das canções, fundamental para realização do trabalho.

Aos membros da banca, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Cristina Teixeira Vieira de Melo, pela coerência e delicadeza de suas colocações e, principalmente, a professora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Mônica Magalhães cujas observações sinceras, serenas e precisas, durante o processo, foram essenciais para a concretização do trabalho.

Aos colegas de mestrado, principalmente, “Josy”, “Karine”, “Mônica”, “Betânia”, “Nádia”, “Felipe”, “Lívia”, e a todos do grupo de estudo “Discurso Cotidiano, Práticas Discursivas” pela valorosa troca de experiências.

A Elissandra (secretária), pela dedicação a meu filho nos meus momentos de sufoco.

Ao CNPq, pelo apoio financeiro, permitindo minha dedicação integral, essencial para que esta pesquisa pudesse ser concluída.

*Nenhum nordestino é indiferente ao meio em que vive, em que se criou.*  
*João Cabral de Melo Neto*

## RESUMO

Nesta pesquisa, propomos investigar como as **topografias discursivas** cearenses com todos os **investimentos discursivos** a elas atrelados edificam uma identidade regional nas canções do **posicionamento** “Pessoal do Ceará”. Para isso, tomamos por base Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005) analista do discurso de linha francesa, e Costa (2001), que aplica ao discurso literomusical os conceitos mais gerais de posicionamento e investimento, propostos por aquele. São conceitos centrais neste trabalho: posicionamento, topografia e investimentos. Para efetuarmos nossa tarefa, cumprimos três etapas: 1. Esclarecer como outros elementos que compõem a cenografia (enunciador, co-enunciador e cronografia) e as noções de investimento **cenográfico, ético e lingüístico** colaboram para a construção de topografias cearenses/nordestinas; 2. Analisar o *corpus*, em busca de identificar as topografias discursivas; 3. Identificar uma identidade regional cearense/ nordestina no posicionamento, por meio da caracterização de um possível **investimento topográfico**. Para o estudo da marcação regional, adotamos as propostas de Pimentel (1994) e Costa (2001), que buscam evidências da regionalidade cearense no posicionamento “Pessoal do Ceará”, considerando, no plano verbal, o espaço físico comum, a tematização de valores locais, os investimentos éticos compartilhados e a regionalidade definida pelos próprios cancionistas em sua orientação na esfera da música popular brasileira. No nível musical, sondamos os gêneros musicais, os instrumentos e o modo de cantar. Exploramos também, principalmente, as topografias das canções, que na nossa compreensão se constituem elementos fundamentalmente construtores da marcação identitária regional cearense na música daquele período, a qual se distingue por meio de uma espécie de fotografia da época, das paisagens cearenses/ nordestinas

Palavras-chave: Discurso literomusical brasileiro; Posicionamento; Topografias regionais; Identidade; Investimentos cenográfico, ético e lingüístico.

(248 palavras)

## ABSTRACT

In this research, we propose to investigate a discursive regional position with all kinds of investments attached to it. Therefore, we took as a basis Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005), a French line discourse annalist, and Costa (2001), who applies the most general concepts of positioning and investment to the literary. The concepts of discursive position, topography and investments are primary in this work: in order to accomplish our task, we fulfilled three stages: 1. To explain how other elements which make up the set design (enunciator, co-enunciator and chronography) as well as the notions of **scenographic, ethic and linguistic investments** contribute to the construction of cearenses/Northeastern topographies 2. Analysis of the *corpus* in which the identification of the discursive topography is carried out 3. Identify of a cearense/Northeastern identity at the positioning, by means of a characterization of a possible **topographic investment**. In order to accomplish the study of regional marking, we took as a basis Pimentel (1994) and Costa (2001) who seeks evidences of cearense regionality within discursive position “Pessoal do Ceará”, considering, at the oral level, the physical space, the thematization of local values, the shared ethic investments and the regionality defined by the song composers in his own direction within the Brazilian popular music. At the musical level, we investigate the kinds of music, the instruments and the singing style as well. We also explore the **topographies** of the songs, which in our opinion, represent elements which are fundamental to the construction of the regional cearense identification in musical terms at that period, which can be characterized through a sort of photography of that period, and of the cearenses landscapes as well.

Key words: Brazilian Popular Music discourse; discursive position; Regional topographis; Identity; scenographic, ethic and linguistic investments.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Quadro 1.</b> Tipos de designações topográficas .....	23
<b>Quadro 2.</b> Parâmetros para identificação de posicionamentos .....	27
<b>Quadro 3.</b> Síntese de parâmetros para identificação de posicionamentos .....	29
<b>Organograma 1.</b> Fatores de geração e unificação de posicionamentos regionais .....	34
<b>Diagrama 1.</b> Elementos de uma identidade regional no “Pessoal do Ceará” .....	36
<b>Quadro 4.</b> Características comuns ao “Pessoal do Ceará” .....	39
<b>Diagrama 2.</b> Configurações discursivas sinalizadoras de uma identidade cearense no “Pessoal do Ceará” .....	40
<b>Quadro 5.</b> Parâmetros teórico-metodológicos para a identificação de posicionamentos regionais no discurso literomusical brasileiro .....	43
<b>Quadro 6.</b> Figuras que remetem a “a seca” .....	106

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>PARTE I - OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS</b> .....	16
<b>1 A ANÁLISE DO DISCURSO</b> .....	16
1.1 Prática discursiva, posicionamento e investimento .....	16
1.1.1 Investimento lingüístico .....	20
1.1.2 Investimento cenográfico .....	21
1.1.2.1 A topografia .....	23
1.1.3 Investimento ético (de <i>ethos</i> ) .....	25
1.2 Elementos para descrição de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro .....	27
<b>2 POSICIONAMENTOS REGIONAIS NO DISCURSO LITEROMUSICAL</b> .....	31
2.1 As pretensões constituintes do discurso literomusical brasileiro .....	31
2.2 Trabalhos inspiradores: Pimentel (1994), Costa (2001) e Saraiva (2006) .....	33
2.3 Parâmetros para a descrição de posicionamentos discursivos regionais .....	40
<b>3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	45
3.1 Problemas e hipóteses .....	45
3.2 <i>Corpus</i> .....	46
3.3 Orientações Metodológicas .....	49
<b>PARTE II - ANÁLISE DE UM POSICIONAMENTO REGIONAL</b> .....	52
<b>4 O “PESSOAL DO CEARÁ”</b> .....	52
4.1 Considerações Iniciais .....	52
4.2 Rotulação de um grupo musical heterogêneo: “O Pessoal do Ceará” .....	55
4.3 Investimentos discursivos comuns .....	59
4.3.1 Investimento genérico .....	60
4.3.1.1 O maracatu cearense .....	62
4.3.1.2 O xote, o xaxado e o baião .....	71
4.3.2 Investimento lingüístico .....	81
4.3.2.1 Plurilingüismo interno .....	81
4.3.2.2 Plurilingüismo externo .....	94
4.3.3 O investimento ético .....	101
4.3.3.1 Legitimação da cena validada .....	105
4.3.3.2 Forma de cantar .....	107
4.3.3.3 Modo de tocar os instrumentos .....	109
4.3.3.4 Temas não relativos à região .....	111
4.3.3.5 O caráter e a corporalidade .....	113

<b>5 O INVESTIMENTO CENOGRÁFICO</b> .....	115
5.1 Cenas validadas de Ceará/Nordeste .....	115
5.2 Cenas secundárias de Ceará/Nordeste em contraste com outras cenografias .....	122
5.3 Cenografias do Ceará .....	125
5.4 Enunciadores e co-enunciadores .....	129
5.5 Cronografia .....	131
5.6 Investimento topográfico e identidade regional .....	137
5.6.1 Sertão/Litoral .....	138
5.6.2 Sertão/Cidade (Tradição/Modernidade) .....	141
5.6.3 Nordeste/ Sudeste (Ceará/Cidade Grande) .....	143
5.6.4 Ceará (Nordeste)/América-Latina .....	146
	148
<b>CONCLUSÃO</b> .....	
	150
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	150
<b>BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	154
<b>DISCOGRÁFICAS</b> .....	155
<b>EM MEIO ELETRÔNICO</b> .....	

## INTRODUÇÃO

Assim como Costa (2001), que utiliza em sua pesquisa o instrumental teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, delineado por Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005), para analisar a produção literomusical brasileira concernente ao período de 1958 até 2001, a nossa pesquisa relaciona o mesmo referencial teórico-metodológico a objeto análogo, fato que torna o trabalho relevante tanto para a linha desenvolvida por Maingueneau, como para os estudos da Música Popular Brasileira. Nosso estudo possibilita que se contemple, além do comportamento social da canção, a situação por meio da qual esse gênero coloca sua enunciação, que o torna legítimo, ao mesmo tempo em que a legitima. Logo, os procedimentos de análise desenvolvidos por essa perspectiva visam aos efeitos de sentido produzidos pelo funcionamento discursivo, pela articulação entre a materialidade da canção e seu processo de produção e circulação, bem como a maneira como as comunidades discursivas envolvidas em tais processos interagem. Ganham destaque, no embasamento teórico que utilizamos, os conceitos de topografia e posicionamento (MAINGUENEAU, 2001), uma vez que investigamos, por este viés, uma possível constituição identitária regional no posicionamento “Pessoal do Ceará”, nos anos de 1973 a 1980.

Vejamos, nesse caso, algumas características de estudos diretamente ligadas à nossa pesquisa: Pimentel (1994), Costa (2001) e Saraiva (2006). De Pimentel (1994), apreendemos sobretudo alguns dos traços que a autora elenca como definidores de uma identidade sociológica cearense na música do Pessoal do Ceará, como a contemporaneidade, a urbanidade, a relação amorosa do artista com o lugar de origem, o impulso em migrar, o resgate das tradições, e a reatualização da memória popular, os quais convergem para a resistência cultural.

De Costa (2001), com o qual nosso trabalho guarda maiores semelhanças por adotar a mesma perspectiva teórico-metodológica, incorporamos conclusões às quais o pesquisador chegou em sua tese de doutoramento, como os fatores unificadores e geradores de posicionamentos regionais, entre os quais se incluem: o espaço físico comum, a tematização de valores locais, os investimentos éticos compartilhados e, principalmente, a regionalidade

definida pelos próprios cancionistas<sup>1</sup> em sua orientação na esfera da música popular brasileira. Assimilamos também desse autor a hipótese de que a música popular no Brasil teria uma postura de discurso **constituente** (MAINGUENEAU, 2000), que pode vir a se estabelecer, dependendo de suas condições de evolução.

De Saraiva (2006), que se fundamenta na Análise do Discurso e na Semiótica greimasiana, para investigar, a partir das configurações discursivas da **canção** e da **imigração**, uma possível constituição de um sujeito epistemológico transdiscursivo da cearensidade, na produção do “Pessoal do Ceará”, estabelecendo uma comparação entre as vertentes discursivas da música popular brasileira na segunda metade da década de sessenta, resenhamos, coerentes análises feitas pelo autor a respeito das duas instâncias supracitadas.

Efetuamos, assim, com base em tais estudos, uma busca por outro elemento comum à produção do posicionamento, a topografia, que também constatamos evidenciar uma marcação identitária regional (cearense) dessa posição enunciativa no discurso literomusical brasileiro. Tomamos a topografia como elemento principal da nossa investigação devido ao pressuposto, constatado no decorrer da pesquisa, de que um posicionamento dito regional como o “Pessoal do Ceará” faz, no nível cenográfico, referências constantes ao lugar de origem (Ceará/Nordeste), o que sinaliza para a composição de uma identidade regional, contribuindo, dessa forma, para um estudo da regionalidade (cearensidade), que parte do próprio investimento cenográfico, operado por Ednardo, Fagner e Belchior.

Destaca-se, portanto, como relevância da pesquisa, o tratamento dado às realidades topográficas, analisadas como construções discursivas, fato que as torna determinadas pela ocasião social na qual a canção é produzida. Diante disso, passamos a perceber tanto as “topografias” como a sua relação com a “identidade cearense”, que pretendemos investigar na produção do “Pessoal do Ceará” como construções discursivas. Portanto, os estudos mencionados são relevantes para a nossa pesquisa, especialmente no que tange à construção de uma identidade regional na produção do “Pessoal do Ceará”. Embora as referidas pesquisas estejam bem adequadas a seus objetivos, a nosso ver, merecem ser ampliadas por meio do

---

<sup>1</sup> A idéia de cancionista, aqui utilizada, condiz com a de Tatit (1996) de que o cancionista é aquele, “na junção da seqüência melódica com as unidade lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade (...), tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (p.09)

estudo das topografias das canções, que constituem elementos fundamentais da produção do posicionamento devido aos investimentos genérico, lingüístico e ético, bem como o fato de outros elementos da cenografia colaborarem com a sua construção.

Desse modo, selecionamos para compor o nosso *corpus* as canções de autoria dos cancionistas cearenses Fagner, Ednardo e Belchior, sozinhos, ou em parceria, no período de 1973 a 1980, nas quais ocorra o investimento em topografias do Ceará/Nordeste. Consideramos também canções cujas referências ao Ceará e ao Nordeste não estejam no âmbito das topografias, mas no nível dos outros elementos da cenografia (enunciador, co-enunciador e cronografia), do investimento genérico (gênero canção e subgêneros musicais), ético e lingüístico. Tratamos, ainda, de forma diferenciada, as canções que apresentam as características anteriores, mas de cuja composição os três artistas não participaram, tendo sido apenas intérpretes, por considerarmos, assim como Costa (2001), que o cantor, ao gravar determinado compositor está contribuindo na formação de um *archéion*, ou seja, um corpo de enunciadorens consagrados da Música Popular Brasileira. Desse modo, para os intérpretes, a escolha das canções nunca é aleatória.

Trata-se de um recorte coerente com os nossos interesses, ou seja, por sermos filha assumida do Ceará, e do Nordeste, pretendemos colocá-los sob o foco de nossos estudos. A escolha dos artistas deu-se em função do grau de expressividade que atingiram em nível nacional, quando comparados a outros cearenses que começaram a produzir na mesma época. Já para a determinação temporal, levou-se em consideração o período no qual os três artistas produziram mais consistentemente (1973 a 1980), impulsionados pela indústria fonográfica, que via na música nordestina uma perspectiva de obter mais lucratividade nos investimentos de mercado da música nacional, bem como o rico contexto histórico da época, o da ditadura militar, que proporcionou regularidades enunciativas à dispersão de textos do período, os quais podem ser caracterizados como um **discurso** na visão de Maingueneau (2005).

Embora o regionalismo nordestino na Música Popular Brasileira tenha perdido espaço, na década de 80, devido à eclosão do rock nacional, provocando mudanças na linha de trabalho dos artistas em tela, podemos dizer, *grosso modo*, que a produção de Ednardo passou a ser ainda mais regional, enquanto as canções de Fagner ganharam elementos mais populares e Belchior imprimiu novos arranjos às suas composições, regravando-as. Percebe-se que, na produção literária, o interesse pela segmentação regionalista aparece desde o início do século

XIX, tornando-a um dos aspectos determinantes da produção artístico-cultural do País. Já no discurso literomusical brasileiro, o regionalismo vem aparecer, do ponto de vista da cultura de massa, no Brasil, somente no século seguinte, com a explosão do baião na década de 40 e o aflorar de movimentos regionais nos anos 70, entre eles o “Pessoal do Ceará”, não obstante terem sempre existido canções de lavadeira, penitente etc.

Essas visões e interpretações regionalistas buscaram continuamente se impor como nacionais, e esse embate, ainda pouco estudado, é um dado fundamental na história do nosso País, com a qual nossa pesquisa vem contribuir, por explorar esse confronto, pelos diversos modos de apresentação do lugar de origem elaborados pelas canções, os quais julgamos constituírem evidências necessárias da marcação identitária regional cearense do posicionamento “Pessoal do Ceará”, utilizando o referencial teórico-metodológico da AD francesa que, por sua natureza, encontra-se em um cruzamento de ciências sociais, embora mantenha uma relação privilegiada com a Lingüística (MAINGUENEAU, 2000).

Assim, para alcançarmos o objetivo central da pesquisa, ou seja, investigarmos como as topografias discursivas cearenses/nordestinas elaboram uma identidade regional nas canções de Ednardo, Fagner e Belchior, foi necessário dividir o trabalho em duas partes. Na primeira composta por três capítulos, elaboramos os quadros teórico-metodológicos de análise de um posicionamento discursivo e de um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro, tomando por base Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005), Costa (2001) e Pimentel (1994), com todos os tipos de investimento a ele atrelados, bem como fornecemos as orientações metodológicas que norteiam a pesquisa. Na segunda parte, que finaliza o estudo, abordamos a relação dos investimentos genérico, lingüístico e ético, bem como dos outros elementos que compõem o investimento cenográfico (enunciador, co-enunciador e cronografia), com a construção das topografias cearenses/ nordestinas. Finalmente mostramos como essa espécie de investimento topográfico sinaliza para uma identidade do posicionamento com o lugar de origem, evidenciando que aquele o concebe como espaço “real” e, conseqüentemente, heterogêneo.

# PARTE I – OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

## 1 A ANÁLISE DO DISCURSO

### 1.1 Prática discursiva, posicionamento e investimentos

Tomando como base o próprio nome (ou o nome próprio) da perspectiva teórica “Análise do Discurso” (AD), fica evidente que encontraremos a seu respeito, abordagens bem amplas, que propõem defini-la como uma análise do funcionamento dos fenômenos lingüísticos maiores que a frase, bem como definições mais específicas, que correspondem à denominação que recebem as disciplinas que têm o discurso como objeto de estudo. Desse modo, a AD conceberia que há um funcionamento não somente lingüístico do discurso, embora surja da revisita a estudos muito antigos relacionados com a linguagem como a filologia e a hermenêutica e a outros mais recentes, gestados no ambiente dos anos 60, como a Lingüística Textual e as teorias da enunciação.

A AD pode ser vista também como um procedimento de leitura, diferenciando-se respectivamente das abordagens elencadas acima, à medida que não usa o texto como um pretexto para conhecer o contexto, não institui para si uma única ou melhor leitura, não se contenta com a análise do texto em si mesmo, e não se fundamenta numa posição subjetivista de linguagem. Julgamos que atualmente não se faz necessário esboçar um percurso histórico da **Análise do Discurso Francesa**, por essa já ser bastante difundida no meio acadêmico brasileiro, tendo alçado o posto de disciplina em departamentos de Pós-Graduação. Deste modo, contentamo-nos em destacar que estão na base da AD as reflexões sobre a dimensão **dialógica** da linguagem (BAKHTIN, 2004), os estudos sobre **formações discursivas** (FOUCAULT, 2005) e outras disciplinas, como a Etnografia da comunicação e a Análise conversacional de inspiração Etnometodológica.

O conceito de **prática discursiva**, reformulado de Foucault (2005) por Maingueneau (1997), integra, na acepção do último autor, uma imbricação entre dois elementos: a formação discursiva e a **comunidade discursiva**, reconhecendo duas faces da instituição discursiva, uma referente ao textual, e a outra ao social. Maingueneau (2005)<sup>2</sup>, no entanto, já reconhece

---

<sup>2</sup> Prefácio do autor à obra traduzida por Gênese dos Discursos (2005, p.12).

que é discutível a utilização frouxa que o primeiro elemento teve em sua obra *Genèse du discours*, e menciona que atualmente é preferível se falar em posicionamento, integrando-o à noção de comunidade discursiva, que só existe “pela, e na, enunciação dos textos que ela produz e faz circular”. O posicionamento é, portanto, a “intricação de uma certa configuração textual e um modo de existência de um conjunto de homens” (MAINGUENEAU, 2000, p. 174). Por conseguinte, os posicionamentos concorrentes em uma área se opõem também pelo modo de funcionamento dos grupos que lhes estão associados. Desse modo, a idéia de prática discursiva, como definida por Maingueneau, abrange tanto a organização material dos textos como o modo de vida das comunidades discursivas.

Ao preferir a noção de posicionamento à de formação discursiva, Maingueneau (2000) mantém uma relação privilegiada entre a Análise do Discurso e a Lingüística, alertando para a seguinte problemática:

As interpretações que negligenciam o fenômeno lingüístico, a fim de obter um acesso rápido às representações, tendemos a ‘atravessar’ a linguagem para chegar às interpretações que seriam independentes da feição lingüística utilizada em um determinado gênero. Podemos também ser levados a estudar alguns detalhes independentemente do texto como um todo e do dispositivo de comunicação. Por esta razão, é importante manter a análise do discurso como um campo das ciências da linguagem (p. 170)

Segundo Maingueneau (2001), o ato de posicionar-se pode ser compreendido também como uma “tomada de posição” ou uma ancoragem num espaço conflitual (fala-se de uma “posição” militar), o que significa a filiação a uma produção anterior, seja retomando ou repelindo suas características. Tomemos como exemplo os artistas selecionados para nosso estudo, Ednardo, Fagner e Belchior, que consideramos se inscreverem, no início de suas carreiras, em um posicionamento dito regional cearense, pelo lugar que a sua produção lhes confere no campo do discurso literomusical brasileiro.

Essa forma de introdução em um percurso anterior, ou de formação de um novo movimento, que Maingueneau (2001) denomina posicionamento, tanto determina como é determinada pelo investimento em um gênero que integrará a nova obra, visto não como um elemento exterior a ela, para transmitir-lhe o conteúdo, porém como um **dispositivo de comunicação**, no qual o enunciado e as circunstâncias de sua enunciação estão implicados para realizar um macroato específico de linguagem.

Maingueneau (2001) trata também da relação entre gêneros e cenografia. O autor aponta três tipos de gêneros, conforme as possibilidades de reivindicarem ou não cenografias. O primeiro tipo dispensa o uso de cenografias para camuflar a sua cena genérica, conservando-a; o segundo permanece amiúde em tal cena, embora possa, por vezes, utilizar-se de cenografias variadas, e o terceiro impõe a eleição de cenografias cuja finalidade é envolver o co-enunciador, de modo a causar-lhe uma modificação.

O gênero canção pode ser classificado, a nosso ver, como uma modalidade genérica de terceiro tipo, já que opta freqüentemente pela variação de cenografias. Tomemos apenas como exemplo, já que está fora do período delimitado para o *corpus*, a canção Bahiuno<sup>3</sup> (1999), cuja cena genérica é a da canção, mas a cenografia é a de um pedido (“Já que o tempo fez-te a graça de visitar o Norte, leva notícias de mim”). Provavelmente, o cancionista se utiliza do expediente de pedir ao co-enunciador que voltará ao lugar de origem para levar notícias suas, porque a cenografia do pedido é que pode veicular da melhor maneira possível o tema da canção, ou seja, as notícias a respeito do enunciador.

O conceito de investimento é utilizado por Maingueneau (2001) para referir-se apenas ao gênero do discurso. No entanto, Costa (2001) alarga seu uso, ampliando-o também para o que Maingueneau denomina **cenografia, ethos e código de linguagem**, embora esses investimentos, **linguístico, cenográfico e ético**, não apareçam aplicados, senão ligeiramente, na parte analítica pelo autor brasileiro. Na nossa análise, pretendemos considerá-los, do

---

<sup>3</sup> **Bahiuno**

**Belchior/Francisco Casaverde**

Auto-retrato (1999)

Já que o tempo fez-te a graça de visitar o Norte, leva notícias de mim/Diz àqueles da província que já me viste a perigo: na cidade grande enfim/Conta aos amigos doutores que abandonei a escola pra cantar, em cabaré, baiões/bárbaros baiunos com a mesma dura ternura que aprendi na estrada e em Che//Ah! metrópole violenta que exterminas miseráveis, negros párias, teus meninos/Mais uma estação no inferno, Babilônia, Dante eterno! há Minas? Outros destinos?/Conta àquela namorada que vai ser sempre o meu céu, mesmo que eu virar estrela/(O par de botas de couro combina com o meu cabelo, já tão grande quanto ao dela.)/E, no que toca à, família, dá-lhe um abraço apertado, que a todos possa abraçar/Fora-da-lei, procurado me convém família unida contra quem me rebelar.// Cai o Muro de Berlim - cai sobre ti, sobre mim, nova ordem mundial/Camisa-de-força-de-Vênus... Ah! quem compraria, ao menos, o velho gozo animal? //Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim/O cara caiu na vida, ao ver seu mundo tão certo, assim tão perto do fim/Dá flôres ao comandante que um dia te dispensou do serviço militar/Ah! quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar//Gênios-do-mal tropicais, poderosos bestiais, vergonha da Mãe Gentil/Fosse eu um Chico, Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: "Os Anais Da Guerra Civil"//Ao pastor de minha igreja reza que essa ovelha jamais vai ficar branquinha/Não vendi a alma ao diabo... O diabo viu mau negócio nisso de comprar a minha/Se meu pai, se minha mãe se perguntarem, sem jeito - Onde foi que a gente errou/Elogiando a loucura, e pondo-me entre os sonhadores, diz que o show já começou.

mesmo modo que o investimento genérico, como elementos constituídos e constitutivos dos posicionamentos.

### 1.1.1 Investimento lingüístico

No livro “*O contexto da Obra Literária*”, Maingueneau (2001) instaura entre a obra e o código lingüístico a mesma relação que estabeleceu entre essa e o gênero, ou seja, ambos são “parte integrante do posicionamento da obra” (p.101). O autor desenvolve essa idéia mostrando que as obras não são produzidas sobre uma língua *a priori*, mas que aquelas se colocam na interação das variadas dimensões desta. Portanto, o fato de a literatura existir é essencial para a fixação e demarcação de uma língua que seria própria à literatura, ao invés de apenas “língua”.

Todavia, a língua com a qual o escritor se depara não é uma edificação homogênea, porém uma “interação de línguas” e de registros que correspondem ao conceito de **interlíngua**, presente em Maingueneau (2001). Na formulação do autor, essa noção, que desemboca no “dialogismo” (BAKHTIN, 2004), estabelece a enunciação que particulariza as obras, já que congrega, além dos múltiplos usos de “uma mesma língua”, a relação entre “essa língua e outras” acessíveis tanto no tempo como no espaço, em uma conjuntura determinada. Um escritor define seu código particular de linguagem por meio da interlíngua, levando em consideração a situação do campo literário e a posição por ele ali ocupada. No conceito de código do autor, cooperam dois sentidos do termo: o primeiro, mais estrito, liga-se ao “código como sistema de regras e de signos que permitem uma comunicação” e o segundo, mais amplo, refere-se ao “código como conjunto de prescrições; por definição, o uso da língua que a obra implica se mostra como a maneira em que *é necessário* enunciar, pois é a única conforme ao universo que ela instaura” (p.104)

Uma viagem através da interlíngua pode ocorrer tanto pelo caminho do **plurilingüismo interno**, como pela passagem do **plurilingüismo externo**, sendo que o primeiro se relaciona com as diversas formas de uma mesma língua, modalidades que podem se referir à geografia (dialetos, regionalismos...), à estratificação social (popular, aristocrática...), a situações de comunicação (médica, jurídica...) e a níveis de língua (familiar, oratório...); e o segundo refere-se à relação da obra com “outras línguas”, embora esse limite

seja sempre estabelecido a partir do prisma da obra, que demarca o que é “interior e exterior a sua língua”. Consideramos importante ressaltar, ainda segundo o autor francês, que nenhum uso lingüístico na literatura é imparcial, já que sempre enfrenta outros usos, os quais, por sua vez, estão atrelados à delimitação de outros posicionamentos no campo literário.

### 1.1.2 Investimento cenográfico

De acordo com Maingueneau (2001, pp. 121-122), compreendemos primeiramente “o contexto da obra como campo onde o escritor se posiciona, depois como veículo”. Essas duas formas distintas de assimilação do contexto geram diferentes implicações. Se tomarmos isoladamente a primeira visão, estaremos “tentados a reduzir a situação de enunciação à data e ao local de publicação, permanecendo fora do ato de comunicação literária”. Entretanto, se consideramos o segundo aspecto, vendo a obra como enunciada por meio de um gênero do discurso que mobiliza uma instituição, as condições de enunciação legítimas vinculadas a cada gênero correspondem aos participantes, ao lugar e momento exigidos para efetua-la, bem como aos circuitos pelos quais passa, às normas que presidem o seu consumo etc.

Mesmo detectando as condições de enunciação legítimas vinculadas a cada gênero, ainda não é possível adentrar “a situação através da qual uma obra singular, coloca sua enunciação, a que a torna legítima e que ela, em compensação legítima.” Isso só ocorre no plano da **cenografia**, que define no nível textual “as condições de **enunciador** e de **co-enunciador**, mas também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 123). Conforme o autor francês, podem ser utilizados expedientes variados para instaurar uma cenografia, entre os quais se localizam:

- a) A exibição da cenografia que torna o texto possível, por indícios textuais variados;
- b) As indicações paratextuais: um título, a menção a um gênero, um prefácio do autor.
- c) As indicações explícitas nos próprios textos, que reivindicam muitas vezes a caução de cenários enunciativos preexistentes.

Contudo, faz-se necessário esclarecer, ainda de acordo com Maingueneau (2001, p. 31), que a cenografia de uma obra, independente do seu grau de sucesso, não se satisfaz apenas em copiar “um contexto enunciativo preestabelecido”, mas instala-se sempre para além daquele em que se fundamenta, imprimindo-lhe movimento.

Além dos expedientes utilizados por Maingueneau (2001) para a instauração de cenografias, parece-nos importante também mencionar a proposta de Bezerra (2005, p. 30), no tocante à análise que faz de cenografias corriqueiras no gênero canção, distinguindo-as entre cenografias **primárias** e cenografias **secundárias**. As primeiras são relativas às cenografias produzidas pelo próprio enunciado, já as segundas se ligam às cenografias por ele descritas. A autora exemplifica essa diferença aludindo à narrativa, na qual é possível se ter “uma cenografia principal de alguém contando uma estória e a(s) cenografia(s) descritas pelo enunciador ao longo da narrativa”, sendo que as últimas, por sua vez, podem ainda conter outras cenografias, e assim sucessivamente. Na nossa pesquisa, vamos conservar, para aquilo que a autora classificou como “cenografias primárias”, o termo “cenografia”, já proposto por Maingueneau (2001) e quanto à “cenografias secundárias”, as denominaremos de “cenas secundárias”, por julgarmos que as últimas não constituem cenografias outras.

Uma cenografia pode ainda requerer “cenas de fala” que Maingueneau (2004) classifica como **validadas**, isto é, “já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam” (p. 92). Embora o conjunto de cenários validados possa ser diversificado conforme o grupo “visado pelo discurso”, existe certa quantidade de cenas supostamente compartilhadas que podem ser associadas a qualquer público, independente da sua vastidão e heterogeneidade. Conseqüentemente, Maingueneau (2004) caracteriza a “cena validada”, em vez da “cenografia validada”, por aquela não estar materializada textualmente, mas constituir-se em uma espécie de modelo que goza de autonomia, por já estar inserido no senso comum do público e poder ser reinvestido em outros textos, do mesmo modo que ocorre com os acontecimentos históricos e/ou as cenas genéricas.

Além da cenografia, a cena da enunciação integra ainda a **cena englobante** e a **cena genérica**. A primeira define o “espaço do tipo de discurso, bem como a situação dos parceiros e certo quadro espaço-temporal”, podendo por sua vez variar de acordo com as sociedades e as épocas. Já a segunda se relaciona particularmente com cada “gênero do discurso, que define seus próprios papéis”. Essas duas cenas configuram o que pode ser chamado de **quadro**

**cênico**, e, como tal, não se encontra ao redor do texto, mas sim, define um espaço em que o enunciado adquirirá sentido (MAINGUENEAU, 2001, pp. 86-87).

Por fim, é mister esclarecer que a investigação do quadro cênico, bem como da cenografia com seus diferentes componentes, em especial, a topografia, não representam o objetivo último da nossa pesquisa, que pretende analisá-lo como um forte princípio unificador e gerador de posicionamentos regionais.

### 1.1.2.1 A topografia

Conforme Maingueneau (1997, p. 41), a cenografia pode ser acessada em um primeiro nível pela **dêixis discursiva**, que existe pelo fato de um posicionamento não enunciar “a partir de um sujeito, de uma conjuntura histórica e de um espaço objetivamente determináveis do exterior, mas por atribuir-se à cena que sua enunciação ao mesmo tempo produz e pressupõe para se legitimar”. A cenografia pode ainda ser alcançada em um segundo plano pela **dêixis fundadora**, que deve ser entendida como “a(s) situaç(ões) de enunciação anterior(es) que a dêixis atual utiliza para a repetição e da qual retira boa parte de sua legitimidade. Distinguir-se-á, assim, a **locução fundadora**, a **cronografia** e a **topografia fundadora**”. Desse modo, a validade da enunciação de um posicionamento depende de “captação” em seu benefício dos traços e da história de uma outra dêixis.

A dêixis discursiva, assim como a **dêixis lingüística**, tem a função de caracterizar o foco de coordenadas do sujeito, do tempo e do espaço, no entanto, na nossa compreensão, as duas se diferenciam pelas dimensões em que se manifestam. A primeira se revela na dimensão do universo de sentido que um posicionamento constrói por meio de sua enunciação, já a segunda se refere a uma instância anterior, a do ato de enunciação. Assim, aqui compreendemos a cenografia, do mesmo modo que Amaral (2000), a partir da metáfora do cenário (ou metáfora do teatro)<sup>4</sup>, como abrangendo “a forma, a técnica e o modo de realização da cena enunciativa; e a topografia como a localização da cena” (p.143).

Portanto, entre as coordenadas da dêixis discursiva, que possibilita um primeiro acesso à cenografia, a topografia é crucial, e serve como critério de análise para a nossa

---

<sup>4</sup> Cf. Ducrot, 1987.

pesquisa, por a considerarmos não como o local onde foi produzido efetivamente o enunciado, mas como uma construção discursiva dele, que sinaliza para uma marcação identitária regional cearense do posicionamento “Pessoal do Ceará” na esfera da música popular brasileira.

Por conseguinte, essa categoria recebe relevância no nosso trabalho, por pressupormos que um posicionamento dito regional (local) faça referências mais concretas a lugares, paisagens etc. do que, por exemplo, um posicionamento ideológico qualquer. Partindo desse pressuposto, investigamos as topografias construídas nas canções pelo viés discursivo e, para isso, tomamos a comunidade discursiva, o posicionamento e as marcas textuais deste, com diferentes designações topográficas:

<b>Diferentes designações topográficas</b>				
Embreantes espaciais	Nomes próprios de lugares	Descrições definidas	Nomes com determinantes demonstrativos	Grupos com determinantes possessivos

**Quadro 1.** Tipos de designações topográficas. Fonte: baseado em MAINGUENEAU, 2004.

Por meio de tais aspectos, pretendemos apontar como se arquiteta, na canção, a construção da identificação com o Ceará/Nordeste, considerando que a identificação de um sujeito com uma determinada região geográfica (país, Estado ou cidade), “antes de ser um dado que lhe é natural, é de fato, fruto de um processo de construção social e discursiva” (MELO, 2006, p.02).

Nossa forma de ver as realidades topográficas como construções discursivas é orientada pelo conceito de prática discursiva, tal como foi reformulado de Foucault, por Maingueneau (1997), que visava, com isso, a uma maior articulação dos planos lingüísticos e sociais do discurso, por meio da integração entre formação discursiva e comunidade discursiva. Com essa reformulação, a nosso ver, estreitam-se as relações entre a AD e a Lingüística Textual (LT), que, por sua vez, concebe uma instabilidade na constituição das categorias lingüísticas, estabelecendo a idéia de **referenciação**, sem dizer respeito segundo Rastier (1994, apud MONDADADA; DUBOIS, 2002, p. 03) a “uma representação das coisas ou dos estados de coisas, mas a uma relação entre o texto e a parte não lingüística da prática em que ele é produzido e interpretado”.

Julgamos importante também ampliar, no âmbito da nossa pesquisa, a distinção feita por Bezerra (2005) entre cenografias primárias e secundárias para as topografias, por julgarmos que é comum, no âmbito da canção, haver um encaixe da topografia primária, em que o enunciador situa a cenografia de mesmo nome, com as topografias secundárias, que localizam as cenografias homônimas, descritas pelo enunciador. Em se tratando do gênero canção, avaliamos que as **topografias** podem também ser sugeridas fora do nível cenográfico, ou seja, pela escolha do gênero musical que, por si, já pode remeter a uma topografia, como no caso do posicionamento “Pessoal do Ceará”, no qual o investimento em ritmos musicais como o maracatu, o baião etc. podem instaurar topografias do Ceará/Nordeste.

### 1.1.3 Investimento ético (de *ethos*)

Embora tenhamos considerado separadamente o código de linguagem e a cenografia nos quais o posicionamento investe, segmentando-os também do imaginário do corpo que o próprio exercício da palavra pressupõe, somos conscientes de que tais instâncias efetivamente não se separam, salvo para efeito de análise. Assim, só podem ser evocados por um determinado tom, uma maneira de dizer, de gesticular etc, que por sua vez, não pode ser colocada em qualquer escala de valor com o que é dito, como elabora Maingueneau (2001): “a dimensão da cenografia na qual a voz, por ter o poder de exprimir a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador fisicamente, se associa a uma certa determinação do corpo” (p.138). Do mesmo modo, só é possível investir em uma determinada cenografia e conseqüentemente, em um determinado *ethos* que se dá a conhecer através dela, por meio de um código de linguagem.

Portanto, como o “tom” é uma dimensão da cenografia, se compreende prontamente que o *ethos* não se iguala ao autor real da obra, mas ajusta-se à “representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir dos índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um **fiador** que se encarrega da responsabilidade do enunciado” (p.139). Conforme Maingueneau (2001), o “fiador” é imbuído de um **caráter** e de uma **corporalidade**, que se correlacionam, respectivamente, com suas características psicológicas e físicas. As características psicológicas têm como propriedade ser “apenas estereótipos específicos de uma época, de um lugar, que a literatura contribui para validar e

nos quais se apóia”. No que diz respeito à corporalidade, essa agrega além de uma constituição física “do corpo do fiador”, uma “maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social” (p. 139).

O autor relaciona ainda o conceito de *ethos* à idéia de **incorporação**, utilizada de três formas, explorando significados possíveis com base na sua etimologia. A primeira forma trata da corporalidade impressa ao enunciador pela enunciação da obra. A segunda diz respeito à “assimilação de um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo” de co-enunciador; e a terceira, se liga ao modo como as “duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra” (p.140). Então, o fenômeno da incorporação, como introduzido pelo autor em *Gênese dos discursos* (2005), faz aparecer a indissociação fundamental do discurso e de seu modo de enunciação, sendo que o segundo atende às mesmas restrições semânticas que conduzem o próprio conteúdo do primeiro, tornando-se freqüentemente tema deste. Além disso, o conteúdo do primeiro consegue tomar corpo em todas as dimensões, por meio do modo de enunciação.

A concepção de *ethos* foi tomada da retórica antiga que entendia por esse conceito “as propriedades que os oradores se conferem implicitamente através de sua maneira de dizer: não o que dizem explicitamente de si próprios, mas a personalidade que mostram através de sua maneira de se exprimir” (MAINGUENEAU, 2001, p. 138). Segundo o autor francês, Aristóteles distinguia, entre essas propriedades, a *phrônesis*” (parecer ponderado), a “*eunoia*” (dar uma imagem agradável de si) e o “*aretê*” ( apresentar-se como um homem simples e sincero).

Maigneueau (1997) também questiona se o *ethos*, que foi conceitualizado inicialmente para analisar o discurso dos oradores, pode também ser válido para textos escritos. O autor opera com um segundo deslocamento no que se refere ao papel do sujeito em função dos efeitos que pretende produzir:

[Na retórica antiga], o enunciador, à semelhança do autor, desempenharia o papel de sua escolha em função dos efeitos que pretende produzir sobre o seu auditório. Na realidade, do ponto de vista da AD, esses efeitos são impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. Dito de outra forma, eles se impõem àquele que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação

discursiva, ao mesmo tempo em que as outras dimensões da discursividade. O que é dito e o tom com que é dito são igualmente importantes e inseparáveis (pp. 45-46)

Assim, na orientação de Maingueneau, o sujeito nem é totalmente dono de seu dizer, nem completamente assujeitado, o escritor está negociando sempre com condicionamentos sociais como gênero, língua etc. Finalmente, a partir das afirmações do autor, podemos constatar que o *ethos* está em todos os discursos, não só nos argumentativos:

Com efeito, a problemática do *ethos* não se deixa encerrar nessas alternativas. Longe de reservar o *ethos* aos poemas recitados ou a eloquência judiciária, devemos admitir que qualquer gênero de discurso escrito deve gerir sua relação com uma vocalidade fundamental (MAINGUENEAU, 2001, pp.138 – 139)

## 1.2 Elementos para descrição de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro

Na parte analítica de sua tese, Costa (2001) faz breves descrições de alguns posicionamentos no campo literomusical brasileiro, utilizando como critério as **características musicais, verbais** e suas implicações no investimento ético e nos **domínios enunciativos**. Para esse esquadramento, procurou estabelecer também coordenadas que compreendessem, especialmente, os gestos de auto-definição dos próprios cancionistas; os posicionamentos como períodos de uma trajetória; a inserção de um mesmo artista em vários posicionamentos ao mesmo tempo; e as canções significativas no posicionamento.

Costa (2001) justifica a necessidade das quatro diretrizes supracitadas devido ao fato de ser habitual entre as declarações dos cancionistas a recusa a etiquetas que possam limitar sua filiação a uma vertente, impossibilitando-os de se apropriarem de práticas de outras tendências da música nacional ou estrangeira, popular ou erudita, embora a sua produção musical termine por adotar recursos estéticos delineados por um movimento particular. Entretanto, segundo o autor, fundamentado em Maingueneau (2000), essa forma de se manifestar, como alheio a qualquer tendência, também se configura em um posicionamento, que provavelmente intenciona desempenhar o papel de centro na música popular brasileira, “o daqueles que se dizem acima de qualquer posicionamento” (p.87), e que será posteriormente denominado, pelo autor brasileiro, de MPB.

Ao autor em questão, não interessa construir uma enumeração de todos os posicionamentos do campo, mas definir, primeiramente, levando em conta as “canções, o discurso dos comentaristas e dos próprios compositores” (p.88), um perfil das diferentes formas de marcar posição e construir identidades no campo literomusical brasileiro, no período de 1958 até 2001, entre as quais estão: os **movimentos estético - ideológicos** (a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo etc.); os **agrupamentos de caráter regional** (mineiros, cearenses, baianos etc.), os **agrupamentos em torno de temáticas** (catingueiros, românticos, mangue *beat* etc.), os **agrupamentos em torno do gênero musical** (forrozeiros, sambistas, chorões etc.) e os **agrupamentos em torno de valores relativos à tradição** (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

Julgamos pertinente apresentar um quadro teórico-metodológico para análise dos posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, tomando por base principalmente Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005), com as noções mais gerais de **posicionamento e investimento**, e Costa (2001), com o direcionamento desses critérios para o campo discursivo literomusical:

Parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro						
Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005)	Interdiscurso: dialogismo, heterogeneidade e intertextualidade	Prática discursiva: Posicionamentos e comunidades discursivas	Investimento genérico	Código de linguagem e interlíngua: plurlinguismo externo e interno	Cenografia: enunciador, co-enunciador, cronografia e topografia	Ethos: caráter e corporalidade
Costa (2001): parte teórica				Investimento lingüístico: plurlinguismo externo e interno	Investimento cenográfico: enunciador, co-enunciador, cronografia e topografia	Investimento ético: caráter e corporalidade
Costa (2001): parte analítica	Plano musical: gêneros musicais	Plano verbal: temas, vocabulário etc.	Investimento ético (jeito mais ou menos comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e de abordar os temas) e domínios enunciativos: espaços de pré-difusão e difusão			

**Quadro 2.** Parâmetros para identificação de posicionamentos. Fonte: baseado em MAINGUENEAU (1997, 2001, 2004, 2005) e COSTA (2001)

De acordo com Maingueneau (1997), “a identidade discursiva é construída na relação com o outro” (p.120). Isto implica que o investimento no **interdiscurso** constitui um parâmetro de definição para posicionamentos, fato que nos leva a considerá-lo como tal, embora não pretendamos nos concentrar mais intensamente na sistematização de suas relações. Outra noção relevante reformulada pelo autor francês, e tomada para a descrição, é o conceito de prática discursiva, por abranger tanto a organização material dos textos, como o modo de vida das comunidades discursivas.

Adotamos, ainda, a idéia do analista francês de que os posicionamentos e as identidades discursivas tanto determinam como são determinadas pelo investimento em um gênero, e a ampliação teórica do conceito de investimento, realizada por Costa (2001), para o que Maingueneau denomina de cenografia, *ethos* e código de linguagem. Concordamos com o autor brasileiro que esses aspectos do discurso possam ser vistos como outras formas de os posicionamentos investirem para se constituírem, assimilando, desse modo, a sua re-denominação, ou seja, investimento lingüístico, cenográfico e ético.

Assim, pretendemos, na parte analítica do nosso estudo, aplicar todos os parâmetros teórico-metodológicos definidos no quadro acima para descrever um posicionamento, operando apenas algumas mudanças na análise do último autor, no sentido de eliminar um certo descompasso entre teoria e prática, distribuindo as características elencadas no plano musical e verbal dos posicionamentos, nos investimentos genérico e lingüístico, propostos na parte teórica do seu próprio trabalho, baseado em Maingueneau. Efetuamos também, somente para fins didáticos, uma separação do domínio enunciativo, em investimento genérico, ético e cenográfico, pois compartilhamos da visão dos autores mencionados de que todos os aspectos da enunciação (gênero, cenografia, *ethos*) se encontram em determinação recíproca, em um dispositivo enunciativo. Sintetizando, utilizamos em nosso trabalho os seguintes parâmetros para a identificação de posicionamentos no discurso literomusical:

Síntese de parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro					
		Domínios enunciativos: espaços de pré-difusão e difusão			
		Investimento genérico: gênero (canção), e Subgêneros (maracatu, baião, xote etc).	Investimento linguístico: seleção de temas, vocabulário (a seca, a rendeira, o vaqueiro etc), plurilingüismo externo (expressões em espanhol etc) e interno (variedades de estratificação social popular, regionalismos etc)	Investimento cenográfico: enunciador, co-enunciador, cronografia e topografia	Investimento ético (caráter/corporalidade): forma relativamente comum de cantar, de tocar, de compor arranjos e de abordar temas
Interdiscurso: dialogismo, heterogeneidade e intertextualidade	Prática discursiva: Posicionamentos e comunidades discursivas				

**Quadro 3.** Síntese de parâmetros para identificação de posicionamentos. Fonte: baseado em MAINGUENEAU (1997, 2001, 2004, 2005) e COSTA (2001)

Além dos parâmetros acima, e de suas modificações, tomamos, no capítulo seguinte, de Costa (2001) e dos estudos de base sociológica, como o de Pimentel (1994), as características que contribuem para a definição de um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro, enquadrando-as nos critérios listados na tabela. Elencamos também um novo parâmetro que consideramos fundamental para tal definição, o **investimento topográfico**. Procedemos ainda, no capítulo a seguir, com uma descrição sucinta, com base em Costa (2001), do campo discursivo literomusical brasileiro e de suas pretensões como discurso constituinte.

Além dos parâmetros acima, e de suas modificações, tomamos, no capítulo seguinte, de Costa (2001) e dos estudos de base sociológica, como o de Pimentel (1994), as características que contribuem para a definição de um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro, enquadrando-as nos critérios listados na tabela. Elencamos também um novo parâmetro que consideramos fundamental para tal definição, o **investimento**

**topográfico.** Procedemos ainda, no capítulo a seguir, com uma descrição sucinta, com base em Costa (2001), do campo discursivo literomusical brasileiro e de suas pretensões como discurso constituinte.

## 2 POSICIONAMENTOS REGIONAIS NO DISCURSO LITEROMUSICAL

### 2.1 As pretensões constituintes do discurso literomusical brasileiro

Após delinear uma imagem das diferentes formas de marcar posição e construir identidades no campo discursivo literomusical brasileiro, entre as quais estão: os movimentos estético-ideológicos (a Bossa Nova, a Canção de Protesto, o Tropicalismo etc.); os agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.), os agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, *mangue beat* etc.), os agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.) e os agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.), Costa (2001) chega, como consequência da pesquisa, à suposição de que o discurso literomusical brasileiro apresenta pretensões de discurso **constituente** (MAINGUENEAU, 2000), por perceber-lhe o intento de apresentar sentido aos atos da coletividade, e que categorias fundamentais, encontradas nos últimos, são facilmente transferíveis para o primeiro. As características resumem-se à determinação de um corpo de enunciadores consagrados (*archeion*), à constituição temática da sua própria constituição (autoconstituição), à pretensão de dar sentido aos atos da coletividade (heteroconstituição), à ligação com uma fonte legitimante e à pretensão de serem discursos-limites.

Costa (2001) elege em benefício dessa hipótese, o estreito liame entre canção e poesia, gênero do discurso literário, já classificado, por Maingueneu (2000), como um dos discursos constituintes da sociedade ocidental. Também questiona se o fato de que, em sociedades como a brasileira, com um baixo índice de letramento, o discurso literário atinge plenamente seus objetivos ou se sofre a concorrência de discursos que utilizam outras mídias, como o discurso literomusical, mostrando indícios de que o primeiro, em sua modalidade poética, tenta abranger o último, embora o deixe nas suas extremidades, por medida de proteção. Dessa forma, o discurso literomusical nem desfruta de uma autonomia, nem goza do mesmo status do discurso literário, permanecendo, assim, num ponto de intersecção entre esse último e a sua própria autonomia como discurso constituinte.

O autor dá continuidade a seu trabalho, investigando cada um das propriedades de definição dos discursos constituintes apresentadas por Maingueneau e Cossuta (2000) voltando-as, então, para o discurso literomusical brasileiro. Primeiramente, aponta para a forma como ocorre a construção do *archéion* nesse discurso, ou seja, por meio de menções elogiosas, homenagens explícitas a arqui-enunciadores, de referências na letra ou na melodia a canções famosas, e de gestos enunciativos, como a gravação de canções de determinados artistas, inserindo-os também no *archéion*. Além disso, conforme o autor, toma parte ainda na construção deste corpo de enunciadores consagrados, “o discurso sobre a música”, à proporção que opera uma seleção, muitas vezes com critérios pouco claros, dos cancionistas cujos “textos” e “atuações” são merecedores de serem “comentados e catalogados” (p. 170).

Em segundo lugar, o autor identifica no tocante à natureza autoconstituente do discurso literomusical, “duas formas principais de metadiscursividade: a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança) e a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical” (p. 175). Já no que concerne à intenção heteroconstituente, o autor a determina pela análise de várias canções, como o discurso literomusical procura intervir na própria atividade musical, no relacionamento amoroso, nas relações de trabalho, nas relações de amizade, nas leis e normas de conduta, na questão da proteção ao meio-ambiente e na proclamação da paz, entre outros campos da vida social, instituindo uma visão de mundo que intenta imprimir aos indivíduos por meio da sua difusão. Nessa operação de auto e heteroconstituição, o autor também analisa as relações que o discurso literomusical estabelece com outros discursos constituintes como o literário, o científico, e o religioso.

Em um terceiro momento, examina de que forma ocorre a ligação entre o discurso literomusical e as suas fontes legitimantes, entre as quais identifica a Energia, “que gera, impulsiona, sustenta a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto e tudo mais que diga respeito à prática discursiva” (p. 224), e a Expressividade, que, por sua vez, refere-se a uma capacidade de expressão exclusiva da canção, que as outras práticas não dominariam.

Afinal, versa sobre a pretensão do discurso literomusical em se configurar como um discurso-limite, que busca

estabelecer a si próprio como um divisor de realidades, sendo capaz de diferenciar duas realidades nascidas a partir da própria canção. Dependendo do posicionamento, essa proposta pode variar desde aquela mais modesta, que separa a

realidade vivida sob o auspício da canção, de outra, vivida sem a canção; ou ainda aquela mais clássica, que delimita o mundo trazido pela canção daquele do reino da concretude; a uma posição mais radical e quase mística, que estabelece uma realidade fundada pela canção e tudo que está antes dessa fundação (COSTA, 2001, p. 227).

Após o arrolamento dessas evidências, o autor leva a cabo sua tarefa, confirmando sua hipótese inicial a respeito da natureza constituinte do discurso literomusical brasileiro, e acrescenta que compreende a função constituinte como um “processo” e uma “construção”, características que tornam os discursos não constituintes em si mesmos, e não universais; por isso, fala em “fase de constituição”, “pretensão constituinte” ou em um discurso que está em “processo de constituição”. Conforme o autor, a pretensão constituinte é diferente da efetivação prática da constituição, já que, no primeiro caso, dependendo das condições, os discursos podem vir a se estabelecer como constituintes e, no segundo, faltam as condições para que desempenhem suas pretensões constituintes. Aderimos, portanto, à proposta de Costa (2001) de que o discurso literomusical brasileiro encontra-se no primeiro caso supracitado, mesmo que esse autor elenque uma lista de dificuldades que possam levar ao fim a pretensão constituinte antes mesmo de sua constituição.

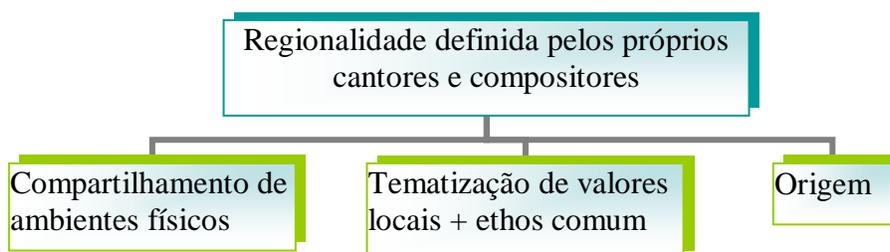
## **2.2 Trabalhos inspiradores: Pimentel (1994) Costa (2001) e Saraiva (2006)**

Entre as semelhanças que o nosso trabalho guarda com a tese de doutoramento de Nelson Barros da Costa, gostaríamos de destacar a descrição do posicionamento regional “Pessoal do Ceará”. Para definir um posicionamento como regional, o autor elege como critério maior a regionalidade que os próprios cantores e compositores definem ao nível das canções, em sua orientação na esfera da música popular brasileira, pois não considera que o compartilhamento de ambientes físicos (embora os considere como forte fator unificador e gerador de posicionamento), a tematização de valores locais, e a origem sejam condições suficientes para tal demarcação, apresentando em favor de sua seleção os seguintes argumentos:

- a) um compositor pode se engajar em um posicionamento regionalista de uma região que não é a sua terra natal;
- b) as comunidades discursivas podem-se constituir virtualmente;

c) a decantação de valores regionais podem não significar necessariamente um traço definidor do movimento.

Isto implica, por parte do grupo, além da tematização, investimentos éticos compartilhados: um jeito mais ou menos comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e inclusive de abordar os temas não relativos à região. Vejamos um organograma que mostra a hierarquia dos fatores elencados por Costa (2001) para geração e unificação de um **posicionamento regional**.



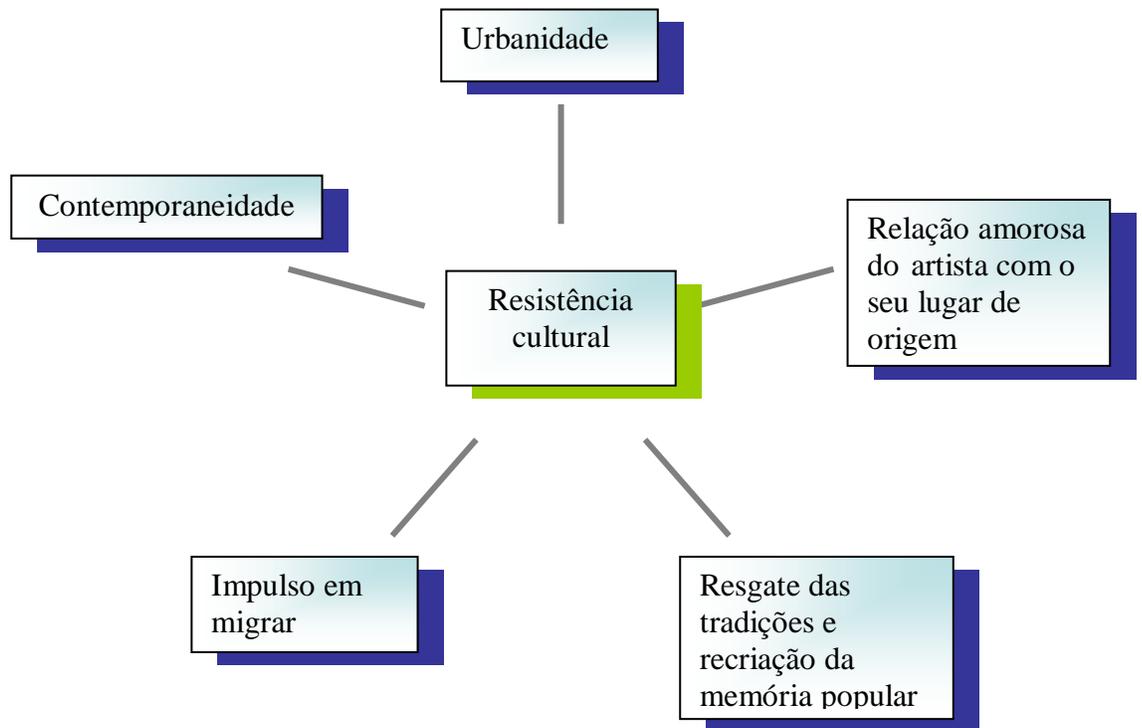
**Organograma 1.** Fatores de geração e unificação de posicionamentos regionais. Fonte: baseado em COSTA, 2001.

Consideramos que também possam contribuir para a definição de um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro trabalhos de cunho sociológico, como o de Pimentel (1994), que faz uma descrição das inserções do cearense na música brasileira, atendo-se principalmente à construção de uma cearensidade na música do Pessoal do Ceará. A autora em questão discute alguns dos enigmas sociais da música popular brasileira, mostrando como o tradicional e o urbano aparecem em tal discurso, tomando como objeto de estudo a música popular produzida no Ceará nos anos de 1964 a 1979. No primeiro momento, situa os antecedentes dos movimentos políticos do início da década de 60, notadamente o CPC e a UNE.

No segundo momento, destaca os festivais de música como acontecimentos criadores de novos contextos culturais e, na última parte da pesquisa, delinea a questão subjacente a todo o estudo: a identidade regional agindo com a desencadeadora da reunião de muitas vozes dissonantes em torno do mesmo projeto do fazer artístico, apontando, assim, como ponto de convergência do grupo “Pessoal do Ceará”, além da origem, as seguintes características, que definiriam também uma identidade da música cearense :

- a) Urbanidade - corresponde às variadas influências musicais, literárias e poéticas sofridas pelos cancionistas para delinear o seu fazer artístico, que ia além do regional, incorporando códigos urbanos e cosmopolitas;
- b) Contemporaneidade - necessidade de expressão da sua realidade, do seu momento histórico, considerando os níveis local, nacional e mundial, como se ouve nas canções de Belchior: “Mote e Glosa” (1974), “Velha roupa colorida” e “Como nossos pais”;
- c) Relação amorosa entre o artista e o seu lugar de origem - Ednardo foi o compositor cearense que mais a destacou. Temos como exemplo as canções “Terral”, de Ednardo (1973); “Mucuripe” (1973), de Fagner e Belchior;
- d) Impulso em migrar - o amor ao lugar de origem não garante sua permanência nele. Destacam-se canções como “Fotografia 3x4”, composta e gravada por Belchior, (1976), “Carneiro (Ednardo e Augusto Pontes, 1974) e Além do cansaço (Petrúcio Maia e Brandão, por Fagner, 1976);
- e) Resgate das tradições populares, recriação e reatualização histórica da memória popular - aspecto visceral dessa produção musical cearense. O bumba-meu-boi pela canção “Boi Mandigueiro” (Ednardo, 1977), a revolta denominada de Confederação do Equador que propagava a independência da região pelas canções “Passeio Público” (Ednardo, 1976) e “Artigo 26” (Ednardo, 1976) que faz referência ao movimento “Padaria Espiritual”, pioneiro no Ceará e precursor das Academias de Letras Brasileiras”; as cantigas folclóricas “Antônio Conselheiro” (1975), na qual reabilita o movimento de Canudos na Bahia, “Penas do tié” e “Serenou na madrugada” (1973), adaptadas e gravadas por Fagner, e o baião “Carisma” (1977), de Belchior, no qual faz uma homenagem a Lampião e parodia em seus dois últimos versos a canção sertaneja “Tristezas do Jeca”, de Angelino de Oliveira;

Finalmente, a autora propõe que todas essas distinções podem ser sintetizadas em um ponto, a resistência cultural, inseparável do fazer musical das décadas de sessenta e setenta, embora não exclua a possibilidade de existirem outros elementos referenciais que aludam à configuração de uma identidade musical cearense. De acordo com a análise de Pimentel (1994) a respeito dos elementos de convergência no “Pessoal do Ceará” que sinalizam para uma identidade regional, elaboramos o seguinte diagrama, usado para mostrar as relações de um elemento principal:



**Diagrama 1.** Elementos de uma identidade regional no “Pessoal do Ceará”. Fonte: baseado em PIMENTEL, 1994.

Costa (2001) também faz uma descrição sucinta do “Pessoal do Ceará”, sobre o qual nos debruçaremos na nossa análise. O autor elenca características comuns aos cearenses, no plano verbal e musical. Na primeira esfera, retoma, de Pimentel (1994), a relação amorosa entre o artista e o seu lugar de origem, o processo migratório e o desejo de resgate das tradições populares, acrescentando outras distinções:

- a) **o gosto por canções de nostalgia da infância**, que parodiam canções de ninar (“Ausência”, Ednardo, 1974), e cantigas de roda (“Rua do Ouro-Pé de Sonhos”, Petrúcio Maia e Brandão, por Fagner, 1973 etc.);
- b) **a incorporação de procedimentos concretistas** na construção de determinadas letras, sendo esse método mais freqüente em Belchior (“Bebelo”, 1974), embora em Fagner

encontrem-se processos semelhantes, “se não concretistas, metalingüísticos (“ABC”, Fagner e Fausto Nilo, 1976);

- c) **o gosto pela intertextualidade com o texto literário.** Cada cantor dá preferência a autores diferentes. A título de exemplificação temos as canções: “Canteiros” (1973), melodização de poema de Cecília Meireles por Fagner, que ilustra seu modo preferido de se relacionar com o discurso literário, e que se mantém, ao longo da carreira, em melodizações de poemas da mesma autora (“Epigrama n. 9” e “Motivo”, 1977 e 1978) e de outras poetisas, Florbela Espanca (“Fanatismo”, 1981; “Fumo”, 1982) e poetas como Ferreira Gullar (“Traduzir-se”, 1981; “Me Leve- cantiga pra não morrer”, 1984) e Patativa do Assaré (“Sina”, com Ricardo Bezerra, 1973). Já Belchior prefere a citação, a alusão e a imitação captativa de autores como Castro Alves em “Aguapé” (1979), Olavo Bilac em “Divina Comédia Humana” (1978), Carlos Drummond de Andrade na canção “Populus” e João Cabral de Melo Neto, através do título e do tema da canção “A Palo Seco” (1974). Ednardo prefere a referência e a imitação captativa de gêneros, autores e movimentos como os da Padaria Espiritual, na canção “Artigo 26” e da literatura de cordel, como em “Pavão Mysteriozo” (1974).

No plano musical, Costa (2001, p. 111) encontra evidências de que o posicionamento investe, no tocante aos **subgêneros musicais**, na revalorização de ritmos já consagrados como nordestinos: o maracatu, o xote, o xaxado e o baião, embora as tradições e os ritmos populares fossem também acentuados pelo gosto pelo pop-rock inglês e norte-americano, que acaba por influenciar a forma de estilizar as canções provindas da tradição nordestina.

Segundo o autor, com relação aos **instrumentos**, há uma preferência pelo violão e guitarra elétricos. O primeiro é tocado de forma agressiva e nervosa, marcada por arpejos vibrantes e enérgicos, já o segundo é utilizado como instrumento solista, e atua geralmente de modo distorcido. Além desses, identifica outros instrumentos de corda, como o violão de sete cordas, a viola e o bandolim, principalmente em Fagner e Ednardo.

Costa (2001) faz considerações também sobre **o modo de cantar** dos cancionistas, que é introduzido como novidade na música popular brasileira, por explorar o timbre “rasgado” da voz, análogo ao canto dos penitentes em romaria ou às cantigas das lavadeiras do Nordeste. Consideramos que esse estilo de cantar, “tremendo” a voz, adotado principalmente por Ednardo e Fagner, enfatiza uma intenção agressiva, ou de força na interpretação das

canções, condizente com o investimento ético do grupo. De acordo com o autor, Belchior, que não possui, ou não adota esse tipo de voz, consegue esses efeitos por meio de um canto “semifalado”.

Em seguida, o autor identifica, além das características “verbo-melódicas”, um investimento ético comum aos cearenses, pelo esquadramento da canção “A palo seco”, de Belchior, gravada por cada um dos três representantes ilustres do grupo (Belchior, 1974 - 1976; Ednardo, 1974; Fagner, 1976), a qual o autor considera como canção modelo desse investimento, por construir “uma polêmica hipotetizada”, componente do investimento ético de todo o grupo, que apresenta ainda traços, como: **desespero e contentamento, articulação de realidades contraditórias, aridez e pleora discursiva**. Entre esses componentes, destacamos na parte analítica de nossa pesquisa a **aridez**, por estar presente, tanto no “conteúdo” e nas “opções estéticas” como nas “cenografias<sup>5</sup> validadas” (Costa, 2001, p.117). Vejamos no quadro a seguir, um resumo das principais características comuns ao posicionamento “Pessoal do Ceará”, eleitas pelo autor.

---

<sup>5</sup> Costa utiliza a nomenclatura “cenografia validada” em substituição a “cena validada”, embora Maingueneau (2004) não a admita. Portanto, sempre que estivermos parafraseando o autor brasileiro, utilizaremos a primeira expressão, mas em todos os outros casos, empregaremos a última, como orienta o autor francês.

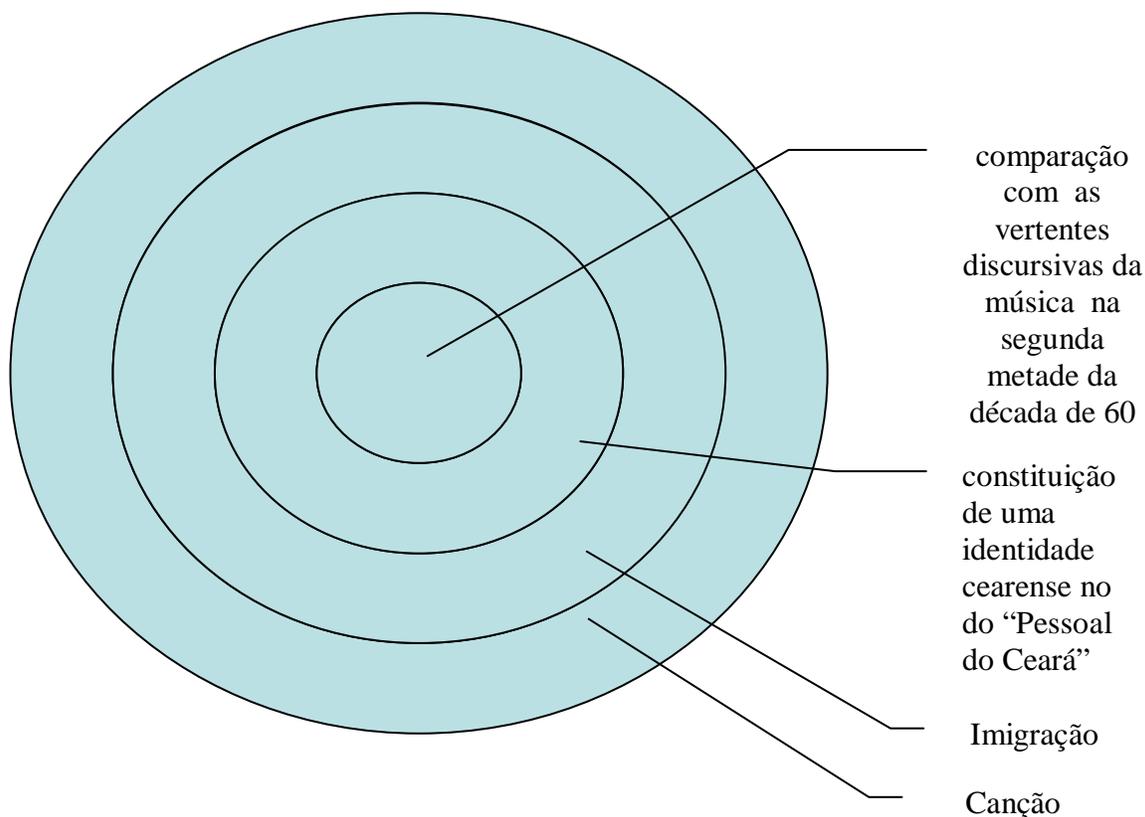
Características comuns ao “Pessoal do Ceará”			
Plano verbal	Plano musical	Investimento ético e enunciativo	
Canções de nostalgia da infância	Gêneros musicais já consagrados como nordestinos	Articulação de realidades contraditórias	
A intertextualidade com o texto literário	Modo de cantar	Desespero e contentamento	
		Aridez	Conteúdo
			Opções estéticas
			Legitimação da cenografia validada
		Pletora discursiva	
Procedimentos concretistas	Instrumentos		

**Quadro 4.** Características comuns ao “Pessoal do Ceará”. Fonte: baseado em COSTA (2001).

Finalmente, como já foi discutido, o autor trata do papel da música popular no Brasil, investigando se essa não teria uma postura de discurso **constituente** (MAINGUENEAU, 2000). Para tanto, verifica pontos fundamentais de tais discursos, como a formação de um *archéion*, a pretensão auto e heteroconstituente e a ligação a uma fonte legitimante na produção literomusical, chegando à observação de que o discurso literomusical brasileiro apresenta pretensões constituintes, que podem vir a se estabelecer a depender das condições de sua evolução.

Entre os trabalhos que tratam do “Pessoal do Ceará”, há ainda que se mencionar Saraiva (2006, p. 04) que, embora ainda esteja em andamento, já traz a lume contribuições pra o tema, à medida que procura identificar, a partir das invariantes “canção” e “imigração”, “as evidências necessárias para a postulação de um sujeito epistemológico, uma persona transdiscursiva, um posicionamento discursivo único”, forjado a partir das “alteridades que o atravessam e com as quais dialoga” no final dos anos 60 para o princípio dos anos 70. Para tal desiderato, fundamenta-se na Análise do Discurso, e na Semiótica greimasiana. Sintetizamos

no diagrama abaixo, *grosso modo*, o percurso do trabalho, que parte dos níveis de geração do sentido (canção e imigração) “em cada texto em particular para recuperar, pelas marcas da heterogeneidade constitutiva nos textos analisados, os posicionamentos discursivos com os quais dialogam os cearenses”:



**Diagrama 2.** Configurações discursivas sinalizadoras de uma identidade cearense no “Pessoal do Ceará” .  
Fonte: baseado em SARAIVA, 2006.

### 2.3 Parâmetros para a descrição de posicionamentos discursivos regionais

Ao procedermos à leitura dos referidos trabalhos, que tratam, com maior ou menor profundidade do “Pessoal do Ceará”, começamos a pinçar, das características atribuídas a esse posicionamento, aquelas que sinalizavam para a definição de uma regionalidade comum a qualquer posicionamento discursivo regional. Daí, foi um passo para verificarmos que muitas das distinções elencadas pelos autores, podiam ser resumidas em um dado substancial, que

pressupomos ser inerente, evidentemente, a todo posicionamento dito regional: a topografia. Conduzidos por essa idéia, nos interessamos por investigar como a construção discursiva dessa categoria que figura até mesmo no próprio nome (ou nome próprio) desses posicionamentos, como: os **Mineiros** do clube da esquina, o Pessoal do **Ceará** etc, classificados de regionais por Costa (2001), poderia constituir critério para a definição de posicionamentos regionais, e sinalizaria para uma composição identitária nesse tipo de posicionamento no discurso literomusical brasileiro.

A topografia discursiva, delineada por Maingueneau (2001), já está enquadrada no investimento cenográfico, tomado como critério para a descrição de um posicionamento, no capítulo anterior. No entanto, julgamos que, em se tratando da construção de posicionamentos regionais, haja um destaque para o componente topográfico no investimento cenográfico, na medida em que esses posicionamentos investem freqüentemente em elementos lingüísticos (embreantes espaciais, nomes próprios de lugares, descrições definidas etc.) para compor topografias discursivas regionais. Logo, essa categoria discursiva aparece para nós como elemento fundamental na construção de posicionamentos regionais, cabendo dizer, decerto, que em tal tipo de posicionamento haja uma espécie de investimento topográfico, no nível cenográfico.

Presumimos que essa hipótese atravessa, de certa forma, os temas geradores do trabalho de Saraiva (2006) e as cinco distinções apresentadas por Pimentel (1994), que compõem o critério da **resistência cultural**, inseparável do fazer musical das décadas de sessenta e setenta. Como parâmetro para a definição de posicionamentos regionais no discurso literomusical, tomamos apenas as variáveis elencadas pela autora, mais especificamente duas delas: “relação amorosa entre o artista e o seu lugar de origem”, e o “resgate das tradições e recriação da memória popular”, por considerarmos que podem ser aplicadas de modo geral a outros posicionamentos discursivos regionais. A primeira característica está ligada mais diretamente à topografia, enquanto que a segunda mantém relação tanto com a cronografia como com a topografia, podendo ambas serem enquadradas, no investimento cenográfico. Quanto as configurações discursivas da “canção” e da “imigração”, levantadas por Saraiva (2006), são retomadas no decorrer da análise, por se aplicarem de uma forma mais restrita ao posicionamento “Pessoal do Ceará”.

Conseqüentemente, consideramos como parâmetros para a construção de um posicionamento regional todos os traços que, a exemplo da topografia discursiva descrita por nós, possam ser definidos como dimensões do investimento enunciativo dos cancionistas. Nas palavras de Costa (2001, p. 100): “Consideraremos, então, a regionalidade que os próprios cantores e compositores definem em sua orientação na esfera da música popular brasileira como o critério para definirmos um posicionamento como sendo regional”, que por sua vez engloba “a tematização de valores locais, com os investimentos éticos compartilhados”.

Tomamos também como parâmetros para a construção de um posicionamento regional os traços comuns ao posicionamento “Pessoal do Ceará”, eleitos por Costa (2001), no plano musical, ou seja, subgêneros musicais regionais, modo de tocar, cantar e compor os arranjos, investigando de que modo contribuem para o investimento cenográfico regional das canções. Nas distinções feitas por Costa (2001) no plano verbal, adotamos aquelas já retomadas de Pimentel (1994) pelo autor, ou seja, “relação amorosa entre o artista e o seu lugar de origem” e o “resgate das tradições populares”, por considerarmos que este mantém uma relação com a topografia discursiva regional. Vejamos, então, um esquema que sistematiza parâmetros teórico-metodológicos para a identificação de um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro, cuja aplicação será feita, no capítulo de análise, pela descrição do **posicionamento regional cearense** “Pessoal do Ceará”.

<b>Parâmetros teórico- metodológicos para a identificação de posicionamentos regionais no discurso literomusical brasileiro</b>					
<b>Interdiscurso:</b> dialogismo, heterogeneidade e intertextualidade	<b>Prática discursiva:</b> Posicionamentos e comunidades discursivas <b>que se ancoram em ambientes físicos e/ou virtuais compartilhados</b>	<b>domínios enunciativos: espaços de pré-difusão e difusão</b>			
		<b>Investimento genérico:</b> gênero (canção) e Subgêneros (maracatu, baião, xote etc)	<b>Investimento linguístico:</b> seleção de temas, vocabulário (a seca, a rendeira, o vaqueiro) etc plurilingüismo externo (expressões em espanhol etc) e interno (variedades de estratificação social popular, regionalismos etc)	<b>Investimento ético</b> (caráter e corporalidade): forma relativamente comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e inclusive de abordar os temas não relativos à região.	<b>Investimento cenográfico:</b> cenas validadas, enunciador, co-enunciador, cronografia (resgate das tradições e recriação da memória popular) e <b>investimento topográfico</b> (relação amorosa entre o artista e o seu lugar de origem)

**Quadro 5.** Parâmetros teórico-metodológicos para a identificação de posicionamentos regionais no discurso literomusical brasileiro. Fonte: baseado em Pimentel (1994), Costa (2001) e Saraiva (2006)

Pretendemos aplicar as delimitações teórico-metodológicas acima no capítulo da análise, considerando, ainda que, nos posicionamentos regionais, os critérios elencados sinalizam para a construção de uma identidade (identificação) com o lugar de origem. Descrevemos, portanto, como se dá essa construção identitária, voltando especial atenção para o investimento topográfico no âmbito teórico-metodológico da AD, e nos apoiando também no trabalho de Stuart Hall (2005) sobre identidades culturais.

### **2.2.2 A construção discursiva da identidade regional**

Conforme Hall (2005), o conceito de identidade com o qual estamos lidando dificilmente pode ser posto à prova, já que é “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea”. Assim, propõe

que em lugar de se pensar em “identidade como uma coisa acabada”, deveria-se pensar em ‘**identificação**’, concebendo-a como “um processo em andamento”. Logo, a identidade não emerge plenamente do interior dos indivíduos, e sim de uma ausência de completude que é ocupada “a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (p.8).

O autor propõe também que tanto o significado como a identidade despontam nas relações de similaridade e diferença com o outro (palavra ou indivíduo). Isso nos leva a pensar que a identidade é construída em processos lingüísticos e sociais de natureza ideológica, ao invés de ser simplesmente algo natural, como concebe o senso comum. Enfim, como ressalta Stuart Hall (2005, p. 18):

A identidade é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.

De acordo com o autor, as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural no mundo moderno. No âmbito do nacional, um caso de estudo interessante sobre a construção das identidades culturais é o aflorar, por intermédio dos meios de comunicação de massa, dos movimentos regionais no discurso literomusical brasileiro, nos anos 70, entre eles, o “Pessoal do Ceará”. Essas visões e interpretações regionalistas buscam continuamente se impor como nacionais, ao mesmo tempo em que demonstram um amor pela sua região. Nas canções alvos de nosso estudo, esses atributos ou figuram de maneira explícita na cenografia das canções, por meio de emblemas espaciais, nomes próprios de lugares, descrições definidas etc. ou são sugeridos por intermédio do *ethos*.

## 3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

### 3.1 Problemas e hipóteses

Conforme Costa (2001, p. 71), a década de 70, marcada pelo tropicalismo, pela

emergência de novos agentes sociais (o movimento de mulheres, de negros, de homossexuais, dos operários do ABC etc., de correntes de pensamento não-ortodoxas, como a Teologia da Libertação, o Partido dos Trabalhadores etc), traz como fruto dessas novas relações sociais e políticas instauradas, novas vozes, novos 'personagens' e novas causas a serem tematizadas pela música brasileira.

Entre essas novas vozes e esses novos personagens, estão os artistas provindos de diversas partes do Brasil. De Minas Gerais, surgem os mineiros do Clube da Esquina; do Nordeste, surgem vários grupos identificados com uma releitura de ritmos e culturas locais à luz dos aprendizados adquiridos com a Bossa Nova e com o Tropicalismo: o Pessoal do Ceará (Ednardo, Fagner, Belchior e outros), os cantadores urbanos da Paraíba e de Pernambuco (Zé e Elba Ramalho, Alceu Valença etc.), os baianos (Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo etc.)

De todo modo, o que nos interessa no momento é, admitindo que esses artistas formam agrupamentos regionais, investigar mais de perto como essa regionalidade é definida ao nível das canções, do posicionamento "Pessoa do Ceará". Para tal desiderato, propomos desenhar primeiramente um quadro teórico-metodológico de análise de um posicionamento discursivo no discurso literomusical brasileiro, no qual figuram os seguintes conceitos: interdiscurso, posicionamento, comunidade discursiva e investimento ético, lingüístico, cenográfico. Após isso, demonstraremos como esse quadro se aplica a um posicionamento regional "Pessoal do Ceará", partindo do pressuposto de que nos posicionamentos regionais há também uma espécie de investimento topográfico, que sinaliza para um processo de identidade (identificação) com o lugar de origem.

### 3.2 O *corpus*

Estabeleceremos como universo do qual será selecionado o *corpus* para a presente pesquisa aquele já selecionado por Costa (2001) para sua tese de doutoramento. Esse corpus corresponde a duas fases da música popular brasileira, já demarcadas por Jairo Severiano e Mello (1998 *apud* Costa, 2001, p. 76), que compreendem os períodos de 1958 a 1972 e de 1973 a 1985, além do período de 1986 a 2001, demarcado por Costa (2001). O autor destaca, em sua análise, o segundo período fixado pelos referidos autores, devido ao contexto histórico da ditadura militar, e por considerar um espaço de tempo de maior unidade na MPB.

Selecionamos o *corpus* com o qual trabalharemos, considerando as canções que construam referências aos cenários cearenses e/ou nordestinos, situando-os no contexto da enunciação, ou fora dele, de autoria dos cancionistas cearenses Belchior, Ednardo e Fagner, sozinhos ou em parceria, no período de 1973 a 1980. Elegemos também canções cujas referências ao Ceará e ao Nordeste não estão no âmbito das topografias, mas em nível dos outros elementos da cenografia (enunciador, co-enunciador e cronografia) e/ou dos investimentos: genérico (gênero canção e ritmos musicais), ético e lingüístico (falares regionais).

Tratamos, ainda, de forma diferenciada, as canções que apresentam as características supracitadas, mas de cuja composição os três artistas não participaram, foram apenas seus intérpretes, por considerarmos, assim como Costa (2001), que o cantor, ao gravar determinado compositor, está tomando parte na formação de um *archéion*, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados da Música Popular Brasileira. Desse modo, para os intérpretes, a escolha das canções nunca é aleatória.

Para a escolha dos artistas, levamos em consideração a expressividade que Ednardo, Belchior e Fagner obtiveram no cenário nacional da música, quando comparados a outros cancionistas cearenses da época. A determinação temporal corresponde ao período no qual os três artistas produziram de forma mais efetiva (1973 a 1980), estimulados pelo mercado fonográfico brasileiro, cujo investimento estava voltado para a música nordestina por visualizar nesta uma nova possibilidade de obter lucros, bem como o rico contexto histórico da ditadura militar, responsável por imprimir regularidades discursivas à dispersão de textos do

período, conferindo-lhe o *status* de discurso na visão de Maingueneau (2005). Enfim, o *corpus* utilizado na pesquisa é composto por canções selecionadas dos seguintes álbuns:

EDNARDO. José S.C.S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Produzido por Walter Silva. Relançado em CD “Ednardo - Ingazeiras - E o Pessoal do Ceará” pela Continental/Warner Music em 1994/2001,

- Ingazeiras
- Terral
- Beira-mar
- Palmas para dar Ibope

EDNARDO. José S.C.S. *O romance do pavão misteriozo*. (VIK) RCA Victor, 1974. CD relançado pela BMG em 2001.

- Carneiro
- Avião de papel
- Mais um frevinho danado
- Trem do interior
- Alazão
- Água Grande
- Pavão Misteriozo

EDNARDO. José S.C.S. *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976. LP produzido por Osmar Zan. Relançado em CD pela BMG em 2001.

- Passeio Público
- Longarinas

EDNARDO. José S.C.S. *Azul e encarnado*. RCA Victor, 1977. LP produzido por Ednardo. Relançado em CD pela BMG em 2001.

- Boi mandingueiro
- Armadura

EDNARDO. José S.C.S. *Cauim*. Warner, 1978. Produzido por Guti Carvalho. Relançado em CD pela Warner Music em 1982,

- Cauim
- Rendados

EDNARDO. José S.C.S. *Ednardo*. CBS, 1979. LP produzido por Ednardo e Rogério Crato. Relançado em CD pela Sony Music em 1998.

- Flora
- Enquanto engomo a calça
- Brincando é que se aprende
- Lagoa do Aluá

EDNARDO. José S.C.S. *Ímã*. CBS, 1980. LP produzido por Ednardo. Relançado em CD pela Sony Music em 1995.

- Maracatu estrela brilhante
- Reinverso
- Serenata para Brasilha
- FAGNER. Raimundo. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. LP produzido por Roberto Menescal. Relançado em CD em 1991.
- Último pau-de-arara

FAGNER. Raimundo. *Ave noturna*. Continental, 1975. LP produzido por Carlos Alberto Sion. Relançado em CD em 1992.

- Riacho do navio
- Ave noturna
- Antônio Conselheiro
- FAGNER. Raimundo. *Orós*. CBS (Sony music), 1977. LP produzido por Raimundo Fagner. Relançado em CD em 1993.
- Flor da paisagem
- Romanza
- Matinada

FAGNER. Raimundo. *Quem viver chorará*. CBS (Sony music), 1978. LP produzido por Raimundo Fagner. Relançado em CD em 1993.

FAGNER. Raimundo. *Beleza*. CBS (Sony music), 1977. LP produzido por Raimundo Fagner. Relançado em CD em 1993.

FAGNER. Raimundo. *Eternas Ondas*. CBS (Sony music), 1980. LP produzido por Raimundo Fagner.

- Reizado

- Quixeramobim
- Vaca Estrela e Boi Fubá

BELCHIOR, Antônio C. G. *A palo seco*. Continental, 1974. LP produzido por Mazola.

- Rodagem
- Cemitério

BELCHIOR, Antônio C. G. *Alucinação*. Polygram, 1976.

- Fotografia 3x4
- Apenas um rapaz latino americano
- Como nossos pais

BELCHIOR, Antônio C. G. *Coração Selvagem*. Polygram, 1977.

- Pequeno mapa do tempo
- Galos, noites e quintais
- Clamor no deserto
- BELCHIOR, Antônio C. G. Todos os sentidos. Polygram, 1978.
- Como se fosse pecado
- Sensual
- Humano Hum
- Ter ou não ter

BELCHIOR, Antônio C. G.. *Era uma vez um homem e seu tempo/Medo de avião*. Warner, 1979. LP produzido por Guti.

Retórica sentimental

- Tudo outra vez
- Conheço o meu lugar
- Comentário a respeito de John

BELCHIOR, Antônio C. G. *Objeto direto*, 1980

- Seixo rolado

### **3.3 Orientações metodológicas**

Tomamos a discografia selecionada, fazendo uma leitura de todas as canções elencadas, embora só mereçam destaque na análise aquelas que melhor evidenciem os

aspectos considerados por nós, que podem pertencer, como já vimos, tanto ao plano verbal (cenografia, *ethos*, código de linguagem) como ao plano musical (subgêneros musicais etc.), embora os primeiros venham a ser enfatizados, devido à nossa limitação no conhecimento de teoria musical.

Entre os aspectos estudados, destacamos, evidentemente, aquele proposto por nós, ou seja, o investimento topográfico, por o considerarmos um traço marcante dos posicionamentos regionais, remetendo a uma identificação do posicionamento com o lugar de origem. Desse modo, procuramos descrever a relação entre todos os outros elementos analisados no investimento cenográfico (enunciador, co-enunciador e cronografia), bem como dos outros investimentos ético e lingüístico, com a manifestação da topografia discursiva e a construção da identidade cearense.

Para chegar a esse objetivo, foi necessário empregar, primeiramente, o quadro teórico-metodológico de análise dos posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, proposto por nós, tomando por base principalmente Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005) com os conceitos de investimento bem como de posicionamento e Costa (2001) com o direcionamento desses critérios para o discurso literomusical. Em seguida, precisamos definir as características próprias de um posicionamento regional, fundamentadas em Pimentel (1994) e Costa (2001) e, finalmente, aplicar todos esses critérios à descrição do “Pessoal do Ceará”, justificando a importância do investimento topográfico nesse posicionamento.

Portanto, as categorias discursivas elencadas acima norteiam a pesquisa, que se realiza basicamente em três passos:

1. Analisar como os elementos que compõem a cenografia (enunciador, co-enunciador e cronografia) e as noções de investimentos genérico, lingüístico e ético colaboram com a construção de topografias discursivas regionais cearenses;
2. Investigar no *corpus* os expedientes discursivos (embreantes espaciais, nomes próprios etc.) utilizados para a construção das topografias regionais cearenses;
3. demonstrar como a caracterização de um possível investimento topográfico pode remeter a um processo de identificação dos cancionistas com o lugar de origem.

Em suma, assimilamos a perspectiva de Maingueneau (2005) de que todos os aspectos da enunciação (gênero, cenografia e *ethos* etc.) se encontram em determinação recíproca em um dispositivo enunciativo. Portanto, eles são cruciais para o nosso trabalho, por servirem como critério de análise. Além disso, também norteiam a nossa pesquisa conceitos mais gerais como heterogeneidade (AUTHIER-REVUZ, 1990), dialogismo (BAKHTIN, 2004) e intertextualidade (PIEGAY- GROS, 1996), já integrados por Maingueneau (1997) ao que ele denomina “primado do interdiscurso”.

## PARTE II – ANÁLISE DE UM POSICIONAMENTO REGIONAL

### 4 O “PESSOAL DO CEARÁ”

#### 4.1 Considerações iniciais

Ao contrário do que poderiam pensar muitos dos que vivenciaram os anos 70, o “Pessoal do Ceará” não foi a primeira incursão dos cearenses na música popular brasileira. Conforme Azevedo (2002)<sup>6</sup>, há registros da nossa presença em tal campo desde o século XIX, por meio de vários nomes, entre os quais escolhemos, para ilustrar esse fato, “Sátiro Bilhar”, que, segundo o autor, era natural de Baturité, modinheiro e chorão, companheiro e parceiro de Pixinguinha, Villa-Lobos, Donga, Eduardo das Neves e de Catulo da Paixão Cearense, que, apesar do nome, era maranhense, mas filho de cearenses; e Alberto Nepomuceno, natural de Fortaleza, autor dos arranjos oficiais do Hino Nacional, além de ter sido o primeiro músico brasileiro a explorar o nacionalismo na música com *Suíte Brasileira nº4*. Apesar da sua formação erudita, fez também música popular, criando melodia para versos do poeta Juvenal Galeno, também cearense.

Restam, ainda, outros nomes que obtiveram um certo destaque na cena nacional por suas canções, mas passemos a mencionar, de pronto, já no início de século XX, “Raimundo Ramos Filho” (Ramos Cotoco), por se constituir, conforme Carvalho (1983-1984), em um dos pontos de partida para se entender o movimento musical cearense “Pessoal do Ceará”, em análise. “[O “Pessoal do Ceará” é herdeiro direto das canções [Ramos Cotoco] e do seu lado retrato/crônica da vida da cidade” (p.73), como constatamos em várias canções do posicionamento: “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976) “Caso comum de trânsito” (Belchior, 1977), “Paralelas” (Belchior, 1977), “Depois das seis” (Belchior, 1980), “Beira-mar” (Ednardo, 1973), “Água-grande” (Ednardo e Augusto Pontes, 1974) “Longarinas” (1976), “Serenata para Brazilha” (Ednardo, 1980), “Mucuripe” (Belchior e Fagner, 1972) etc. Ramos Cotoco era pintor, poeta, músico, cantor, e teve oito músicas gravadas por Mário Pinheiro,

---

<sup>6</sup> Miguel Ângelo de Azevedo, mais conhecido pela sua alcunha, Nirez, é pesquisador filiado a Associação dos pesquisadores em música Popular Brasileira e membro do Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico.

descendente de cearenses, na Casa Edson<sup>7</sup>, em 1908, principiando o registro fonográfico dos cearenses, que continuou, nos anos vinte, com Hilda Marçal, cujas canções foram interpretadas por Francisco Alves, o maior cantor da época<sup>8</sup>.

Na década de 40, o compositor, instrumentista, arranjador e pesquisador do folclore cearense “Lauro Maia”, que foi o primeiro a tentar urbanizar ritmos locais com o lançamento do balaceio por meio da “Marcha do Balaceio”, gravada por Joel e Gaúcho, só obteve destaque na cena nacional por meio da gravação de outra marcha, “Trem de Ferro” (1944), gravada pelo grupo Quatro Ases e Um Curinga. Em parceria com o cunhado Humberto Teixeira, compôs “Só uma Louca Não Vê”, que foi sucesso na voz de Orlando Silva, em 1945. Outro cantor de expressão nacional que o gravou foi João Gilberto.

O grupo “Quatro Ases e Um Curinga”, cujos integrantes eram também fortalezenses, além de ter se tornado um grande intérprete desse compositor cearense, que conforme Carvalho (1983-1984) legou para o “Pessoal do Ceará” a boêmia, também deu ensejo ao lançamento do ritmo baião no Rio de Janeiro, em 1946. Esse fato ocorreu por meio do lançamento da canção “Baião”, de Luiz Gonzaga e “Humberto Teixeira”, também cearense, natural de Iguatu, de quem, consoante Carvalho (1983-1984, p. 74), o “Pessoal do Ceará herdou uma ambiência rural”. O baião alcançou a unanimidade do público, em um contexto onde a força do rádio influenciava no gosto do público em relação à música popular da época, tornando-se talvez, como disse Gilberto Gil em entrevista ao poeta Augusto de Campos: “a primeira coisa significativa do ponto de vista da cultura de massa no Brasil” (CAMPOS, 1993, p.191)

Na década de cinquenta, surgiu o “Trio Nagô”, formado pelos cearenses “Evaldo Gouveia, Mário Alves e Epaminondas”, que conseguiu também gravar centenas de canções. Nos anos 60, segundo Azevedo (2002), a música em nível mundial, nacional e local incorpora as transformações ocorridas no comportamento de toda a humanidade, das quais consideramos como estuários no plano mundial os “Beatles”, com o iê-iê-iê internacional;

---

<sup>7</sup> A “Casa Edson”, cujo nome homenageia a Edson, o inventor do fonógrafo, foi a primeira gravadora fonográfica do Brasil. De propriedade de Fred Figner, foi fundada em 1900 e estava situada na Rua do Ouvidor, Nº 107, no Rio de Janeiro. Essas informações foram resenhadas a partir do site: [www.dicionariompb.com.br/verbete](http://www.dicionariompb.com.br/verbete). Acesso em: 13 out. 06.

<sup>8</sup> Sobre a influência musical cearense dos anos 30, Azevedo (2002, p.207) destaca apenas a seguinte nota, a qual julgamos por demais reduzida para inserir no trabalho, apesar de termos tentado em vão ampliá-la por meio da pesquisa de outros dados “Na década de 30 atuavam os irmãos “Cirino, Oscar, João e Mamede.”

João Gilberto, na dimensão nacional, com a Bossa-Nova, que se consubstanciou na canção de protesto, contra a qual surgiu outro paradigma o Tropicalismo, que converteu em substância própria, assumidamente, todos os gêneros e estilos na história da Música Popular Brasileira; e na dimensão local, o princípio dos diversos regionalismos que irromperiam na cena nacional, já no início da década de 70, fase pós-tropicalista.

Portanto, conforme Pimentel (1994), a entrada do movimento “Pessoal do Ceará” no mercado fonográfico afinava-se com a cena musical na qual estava situada a música popular brasileira, ou seja, a fase pós-tropicalista dos anos setenta, que instigava novas tendências. Entre estas, se destacavam um vigoroso experimentalismo musical e uma invasão da música regional, que muitas vezes também se utilizava deste expediente. Surgiram, então, ligados ao primeiro, nomes como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, e ao segundo, artistas como Fafá de Belém (Norte), Almir Sater (Centro-Oeste), Renato Teixeira (Sudeste) e a dupla Kleiton e Kleidir (Sul). Destacaram-se, também na cena nacional, de acordo com a pesquisadora, cancionistas de vários estados nordestinos, onde “a cor regional estava pintada de cor mais intensa” (p.133):

- a) Da Bahia, vieram os “Novos Baianos”, entre eles: Moraes Moreira, Pepeu Gomes, Baby Consuelo etc. A proposta de Moraes Moreira, de ritmos africanos fundidos com o frevo, o choro e o samba, foi vista pelos meios de comunicação como uma expressão da “baianidade”. Do mesmo estado, mais especificamente de Vitória da Conquista, surge o compositor Elomar Figueira de Melo que trazia uma proposta de unir elementos da música renascentista à sua cantoria nordestina.
- b) Da Paraíba, sobressaíram-se nomes como Zé Ramalho, que fazia uma espécie de “adaptação pop da cantoria nordestina, mediada por elementos místicos e esotéricos” (p.132), Vital Farias, pelas construções melódicas mais elaboradas, e Elba Ramalho, pelo modo de interpretação.
- c) De Pernambuco, destacaram-se Alceu Valença, Geraldo Azevedo e o Movimento Armorial. O primeiro uniu ritmos musicais nordestinos, como o xaxado, o baião, o frevo e o coco com rock e guitarras elétricas. Já o segundo, celebrizou-se pela sua proposta mais lírica, sem fugir às raízes nordestinas, e o movimento Armorial, por salientar um trabalho baseado nos estudos do teatrólogo Ariano Suassuna.

d) Do Ceará, avultaram-se **Rodger Rogério, Téli, Cirino, Ednardo, Belchior e Fagner**, que, incorporando códigos urbanos e cosmopolitas, estavam dispostos a cantar sem qualquer folclorismo, mas com muita verdade, o Nordeste e o Ceará da época. Na proposta deles, encontravam-se sonoridades que iam do Maracatu ao rock-country, passando pela toada e a balada.

Conforme a autora, essas diferentes representações de regionalização nordestina na MPB, “cearensidade”, “baianidade” etc. identificam-se na mesma expressão de resistência cultural ao projeto de integração nacional, que a ditadura busca impor, inventando uma suposta identidade brasileira. Esse fato influenciará, assim, na música popular criada por essa geração. Desse modo, pretendemos investigar como a construção das **topografias discursivas** das canções, relacionando-as com o momento político e cultural da época, sinaliza para uma identificação do posicionamento “Pessoal do Ceará”, com o seu lugar de origem.

#### **4.2 Rotulação de um grupo musical heterogêneo: o “Pessoal do Ceará”**

Julgamos importante esclarecer, com base em Pimentel (1994), algumas questões cruciais relativas à entrada do “Pessoal do Ceará” no mercado fonográfico nacional, que ocorreu de forma coletiva, enquanto os cancionistas cearenses das gerações anteriores, ali, aportaram de modo isolado. Conforme a autora explica, essa natureza coletiva se referia ao “fazer cultural” que enleava os artistas na época, e que resultaria na profissionalização artística, e não na homogeneização da proposta musical de um grupo heterogêneo. Como essa busca pela profissionalização não se separa, consoante a autora, das “leis do mercado, que impõe determinadas condições para que isso aconteça” (p.102), o grupo foi “rotulado”, a exemplo de outras “expressões musicais regionais” do período pela política cultural, que pouco levava em consideração o fato de ele apresentar uma cultura específica, mas atendia principalmente a “uma política de integração do Estado”, cuja ideologia era a “unidade nacional”, corroborada pela conciliação das “diversidades culturais, mesmo que para isso elas não fossem reconhecidas como tais” (p.102)

Logo, de acordo com Pimentel (1994), a expressão musical regional passou a ser vista pelo mercado fonográfico como uma prática por meio da qual este poderia obter mais

lucratividade, como se constata nesse depoimento do próprio Ednardo à autora, com o testemunho da função da indústria fonográfica na formação do “Pessoal do Ceará”: “Na década de setenta aconteceu o “boom” da música nordestina. Foi uma transação onde cada gravadora procurava desesperadamente uma fatiazinha desse mercado. Cada uma tinha que ter seu nordestino para poder lançar discos e aproveitar. (p.103)”

Lançando mão dessas considerações, a autora mostra que a natureza de “grupo” impressa aos cancionistas cearenses, bem como a outros nordestinos, pelos meios de comunicação, surge nos meandros da pressão do mercado e da busca por uma profissionalização, ou seja, ao mesmo tempo em que os cancionistas foram impelidos a gravar canções “regionalistas”, foi também por meio dessa marca que eles se inseriram na cena musical brasileira. Assim, julgamos que o discurso regional (local) encontra contraposição e reforço nessa própria cadeia.

Portanto, consideramos que, embora haja alguns indicativos de como se forjou o caráter grupal e a denominação “Pessoal do Ceará”, há pouca confluência e muita polêmica, a respeito da suas adequações, como demonstram várias das entrevistas realizadas pela autora em questão, com seus próprios componentes, os quais atribuem, como elemento unificador, apenas a origem. Vejamos o depoimento de Belchior:

O pessoal do Ceará foi um nome alegre e até irônico. E a designação vulgar de “grupo”, que na realidade englobava um cem número de pessoas que geracionalmente estavam envolvidas com o projeto da música aqui, não correspondia ao objetivo maior. O caráter mais interessante da nossa geração foi de termos incorporado como espírito diretor de nossos projetos, a coisa cultural, não exatamente como objeto de consumo (PIMENTEL, 1994, p. 101)

Rodger Rogério, assim como Belchior, confirma que não havia por parte dos participantes, uma vontade de criar um grupo rotulado por sua origem, conforme mostra seu depoimento:

O pessoal de São Paulo via a gente como uma turma do Ceará. Para eles isso era uma coisa legítima. Mas as propostas não eram iguais (...). O título “Pessoal do Ceará”: meu corpo e minha embalagem todo gato na viagem” era um poema de Augusto Pontes, não correspondendo à realidade, para nós soava como uma coisa falsa. Mas acabou ficando assim mesmo (Pimentel, 1994, p. 101)

Fagner expõe o que significou o “Pessoal do Ceará” em suas características grupais:

O Pessoal do Ceará era basicamente uma coisa nova, um sopro novo, mas nunca nos constituímos como um grupo. O disco “Pessoal do Ceará” é muito representativo da época. Mas não tinha características de grupo, de dependência: eram pessoas de uma geração que tentava assumir o profissional, mas cada um com o seu trabalho. Chegamos muito fortalecido no Sul do país (PIMENTEL, 1994, p. 101)

(O que é Pessoal do Ceará ?)

- Essa história é morta para mim desde o começo, quando gravaram um disco com esse nome. Sempre fui contra, não há necessidade. Cada um tem uma formação, pensa diferente dos outros. Isso é papo comercial que, em vez de fazer três álbuns, junta tudo num só (ESTÁ jóia, campeão. Jornal do Brasil, Revista de Domingo 1977)

Ednardo também se posiciona anos depois, em 2004, com relação ao caráter “grupal”, em entrevista ao jornalista Felipe Araújo do Jornal *O Povo* (CE):

Eu vi muitas entrevistas do Fagner onde ele dizia que o Pessoal do Ceará, segundo ele falava, "essa história é morta para mim. Parece que é um papo comercial". Nunca foi. Na realidade, quem cunhou a expressão Pessoal do Ceará foram os estudantes da Escola de Comunicação e Artes da USP e o título pegou. Agora, imagina o Fagner falando sobre papo comercial, quando ele na verdade é a pessoa mais à vontade nessa área.

Antes de demarcarmos a posição do nosso trabalho em relação a essas controvérsias, gostaríamos de comentar um pouco sobre a trajetória do “Pessoal do Ceará”, e de três dos seus principais integrantes, Ednardo, Fagner e Belchior, cujas canções constituem o corpus da nossa pesquisa.

O “Pessoal do Ceará”, denominação cuja preposição que a compõe denota duas interpretações, a primeira referente à relação de pertinência (origem) com o Estado, e a segunda relativa a uma indicação de afastamento da terra natal, engloba a geração de cancionistas cearenses que iniciou seu percurso no território da música popular brasileira a partir da década de 70. Conforme Carvalho (1983-1984), o fato de um número expressivo de jovens universitários (quase todos) de classe média fazerem música em um mesmo tempo já lhes dá o sentido de movimento.

O autor registra algumas variáveis espaço-temporais inseparáveis do despontar desse movimento, entre as quais estão: o envolvimento dos integrantes nas práticas da instituição universitária e a influência dos Beatles, da Jovem Guarda e dos festivais de música nacionais, com o coroamento dos baianos. As primeiras apresentações oficiais desse “Pessoal” ocorreram nas versões cearenses desses festivais, conforme menciona o autor. O

primeiro foi o do Diretório Central dos Estudantes (DCE), em 1968, que resultou na gravação de um disco, o do Festival de Música Aqui (Promoção da Rádio Assunção). Posteriormente, a extinta TV Tupi realizou o Festival Nordeste que, consoante o autor, tornou conhecido Ednardo, com a canção Beira-Mar, e o Festival universitário, que premiou, em esfera nacional, “a Hora do Almoço”, de Belchior e “Mucuripe”, de Fagner e Belchior.

Além disso, conforme o autor, curvou-se a eles também a mídia impressa local e nacional. Publicaram entrevistas e divulgaram o movimento as colunas Traçado e Curtição do Guto dos jornais Tribuna do Ceará e O Estado, respectivamente. Começaram também as participações da TV Ceará, onde o apresentador Augusto Pontes teve papel importante na sistematização de suas propostas, imprimindo-lhes compatibilidades, sem diluir-lhes as diferenças. O autor menciona ainda dois outros nomes que tiveram importância na construção do movimento: “Gonzaga Vasconcelos” e “Cláudio Pereira”. O primeiro, pela oportunidade dada ao “Pessoal” de se apresentar em seu programa, vislumbrando o que ocorreria depois, e o segundo, por promovê-los em sua coluna de badalações.

Desse modo, conclui-se que o mercado se abria e instituiria, para alguns dos integrantes do “Pessoal”, entre eles Ednardo, Belchior e Fagner, a necessidade da emigração, como analisa Carvalho (1983-1984):

O que a nova safra de compositores podia fazer, ela o fez. Soube heróica e impavidamente ocupar todas as brechas no “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. Impôs-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 ou alçar vôo. (p.75)

E assim, segundo Pimentel (1994), o primeiro a alçar vôo foi Belchior, para o Rio de Janeiro, em 1971. No mesmo ano, e para o mesmo lugar, embarcaram Fagner, Rodger Rogério, Tėti, Cirino, e Jorge Mello. Só no ano seguinte, “deu o carneiro e Ednardo foi embora daqui, pro Rio de Janeiro”. Dessa geração de compositores que foram seduzidos, dizendo à maneira de Ednardo, pelo “sul, pela sorte, e pela estrada”, os que alcançaram maior destaque nacional foram Belchior, Fagner e Ednardo. A origem do nome do “grupo” se deve ao LP *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, que tem como subtítulo *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem*, lançado em 1973 pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger

Rogério e pela cantora Têti. Esse disco – que teve produção de Walter Silva – pode ser considerado um marco na incursão desses novos compositores no mercado fonográfico<sup>9</sup>. Logo em seguida, Fagner lança o LP *Manera Fru Fru, Manera* (1973) e Belchior *A palo seco* (1974). Além do LP *Ednardo e o Pessoal do Ceará (...)*, os LPs *Chão Sagrado* (RODGER ROGÉRIO e TÉTI, 1973) e o *Romance do pavão misterioso* (EDNARDO, 1974) também aparecem com os nomes dos artistas associados ao epíteto “do Pessoal do Ceará”. Conforme Costa (2001, p.106), tais lançamentos principiam uma sucessão quase que anual de discos, que só irá esmaecer no “início da década de oitenta, com a emergência do chamado ‘Rock brasileiro’”.

### 4.3 Investimentos discursivos comuns

Consideramos importante para demarcarmos a posição do nosso trabalho em relação às controvérsias do caráter grupal e à denominação “Pessoal do Ceará”, registrar que as variáveis espaço-temporais arroladas no tópico anterior como inseparáveis do despontar do posicionamento “Pessoal do Ceará se afinam com os parâmetros sistematizados por nós, de Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005) e Costa (2001) para definição de posicionamentos regionais.

Gostaríamos de demonstrar, primeiramente, a relevância desses fatores no forjamento da comunidade discursiva, e do posicionamento em questão. Conforme Carvalho (1983-1984, p.78), a posição a respeito do sentido de grupo era bem clara: “somos pessoas que desenvolvem um trabalho. O “Pessoal” [da denominação “Pessoal do Ceará”] foi assimilado, mas com a consciência do risco. Fazia parte do ideário manter a individualidade, resguardados (e não negados) os traços em comum”.

Desse modo, a origem comum do grupo permitiu a três de seus expoentes (Ednardo, Belchior e Fagner) compartilharem ambientes físicos, como universidade e/ou bares, numa mesma circunstância temporal. Consideramos, portanto, que essa conjuntura espaço-temporal comum vivenciada pelos cancionistas serve como ponto de partida para o investimento ético comum, para a tematização de valores locais e, principalmente, para investimentos realizados

---

<sup>9</sup> Belchior e Fagner só não participaram desse disco porque as gravadoras com as quais haviam assinado contrato, Copacabana e Polygram, respectivamente, não os cederam.

no nível topográfico etc., por meio dos quais os cantores e compositores definem uma regionalidade/cearensidade em sua produção. Em contrapartida, não podemos esquecer que a regionalidade/cearensidade instaurada pelas canções retroalimenta esses espaços pré-existentes, “criando novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva” (COSTA, 2001, p. 99).

Assim, pretendemos, na parte analítica do nosso estudo, aplicar ao “Pessoal do Ceará”, além dos conceitos de posicionamento e comunidade discursiva, todos os outros parâmetros definidos por nós no quadro para descrição de um posicionamento regional<sup>10</sup>, ou seja, investimentos: genérico, lingüístico, ético, cenográfico e topográfico. Cabe destacar a relação que os outros investimentos mantêm com o investimento topográfico em tais posicionamentos, pois acreditamos que a tônica regionalista desse tipo de postura tem sido a identidade com o lugar de origem, como observamos nesse depoimento de Ednardo a Pimentel (1994, p. 35):

O enfoque por nós dado e que muitas vezes as pessoas traduzem como ‘regionalismo’, na verdade foi a valorização que a gente deu ao local do qual nós tínhamos saído, aquela coisa de não perder a identidade, de ficar fortalecido para não ser triturado por outros sons, pela máquina discográfica

#### 4.3.1 Investimento genérico

Conforme Maingueneau (2000), para entender o funcionamento dos discursos constituintes, é necessário considerar toda a hierarquia de gêneros dos discursos, porque todos são indispensáveis à elaboração do *archéion*. Considerando, portanto, as diferenças existentes nos limites de um discurso constituinte, ou naqueles que mantêm essa pretensão, como o discurso literomusical brasileiro, o gênero canção pode ser apresentado como um veículo dos discursos **primeiros** (ou discursos **fonte**) no interior de tal campo discursivo.

A canção popular, qual modalidade genérica, possui um alto grau de aproximação com as práticas naturais, conferido pelo efeito de “realidade” enunciativa, que causa a sensação de que alguém está falando alguma coisa aqui e agora<sup>11</sup>. Esse procedimento sugere

---

<sup>10</sup> Cf. figura 9, p. 43

<sup>11</sup> Saraiva (2006) comentando Tatit (1987, 1994, 1996 e 1997).

ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras enunciativas) que estão vinculadas ao sujeito, ao momento e ao espaço entoativo de sua execução.

Do mesmo modo que a canção na qualidade de gênero do discurso já pressupõe um pretense lugar de surgimento (topografia), é possível que os tipos de gêneros musicais também apontem para sua construção, na medida em que o subgênero musical é identificado como grupo das características musicológicas sobre as quais se forma uma identidade. Essas características englobam muitos elementos, tais como: tipo de escala, modos, estilos, estéticas, linguagens, códigos etc<sup>12</sup>. Portanto, é também sobre certos gêneros musicais que se institui a identidade nordestino-cearense.

Conforme o compositor Tom Zé, em entrevista ao Estado de Minas<sup>13</sup>, os ritmos musicais nordestinos compõem, juntamente com a farinha de mandioca e a carne seca, os três principais alimentos do Nordeste. Mas são os ritmos musicais que mantêm os nordestinos de pé, verticais, desempenhando, assim, o papel dos ossos. Vejamos as explicações para esse fato nos termos do artista:

Quando ficamos insulados e pobres, no sertão do Brasil, nos defrontamos com um paradoxo: amávamos a herança cultural de nossos avós portugueses-civilizados pelos árabes na Idade Média, ao contrário do restante da Europa, educado pelos bárbaros cristãos, godos, visigodos, bretões... Assim, amando a cultura moçárabe daqueles avós, mas analfabetizados pela penúria, nosso artifício vital foi falar cultura, conversar cultura, dançar cultura. Passamos a plantar leituras de concepções metafísicas em acontecimentos do cotidiano; a fazer sentimento, sobrepondo à paisagem da caatinga chaves visuais do conhecimento esotérico; a montar eixos de filosofia na sintaxe de uma língua têxtil, de um falar que compõe cosmogonias

Portanto, na visão de Tom Zé, no Nordeste, os ritmos musicais estão para a “ossatura que nos mantém de pé, a espinha dorsal que nos sustenta, a verticalidade, e nos confere uma postura semelhante à de outros humanos, enfim, as consoantes de nossa língua, ou melhor, de nossa vida, é o ritmo”. Compõem, assim, o núcleo mais concentrado da potenciação cultural do nordestino, sendo para nós como uma face do Sagrado. “No Nordeste,

---

<sup>12</sup> Essas informações foram colhidas no site [http://pt.wikipedia.org/wiki/genero\\_musical](http://pt.wikipedia.org/wiki/genero_musical). Acesso em: 01 jul. 2006.

<sup>13</sup> Tom Zé explica os ritmos que buscou no Nordeste para, junto com o compositor José Miguel Wisnik, oferecer ao coreógrafo Rodrigo Pederneiras a sonoridade de sua nova invenção, a música de "Parabelo". Essas informações estão disponíveis em: <http://www.tomze.com.br/art36.htm>. Acesso em 24 out. 2006.

o ritmo é Deus desidratado”. O compositor cita como exemplo dessa ossatura rítmica nordestina a obra de Jackson do Pandeiro<sup>14</sup>.

Há que se atentar também para a existência de um conceito de gênero musical, do senso comum, que não é bem definível pela análise das suas características, mas pelo alargamento da palavra "gênero" em outros contextos da vida de cada indivíduo. A divisão de canções por “gênero” ainda é muito feita, porque deixa mais fácil a separação de tópicos na história da música, aumentando a facilidade dos indivíduos em encontrarem os artistas que apreciem. Este tipo de divisão quase nunca obedece às regras de qualificação de gêneros musicais. Procuraremos, então, investigar nas canções alguns elementos relativos aos gêneros musicais, como ritmo etc, tentando obedecer, na medida do possível, tais regras e sem especificar necessariamente a qual “gênero” as canções pertencem, ou seja, MPB, Rock, brega, country etc.

#### 4.3.1.1 O maracatu cearense

Creemos, destarte, que o posicionamento “Pessoal do Ceará” investe em gêneros musicais sobre os quais a identidade nordestina/cearense se institui, ou seja, o maracatu, o xote, o xaxado, o baião etc., revalorizando-os, por meio do casamento com elementos do *pop-rock* inglês e norte-americano. Tal mistura de influências, na qual se ouve ao mesmo tempo o “folk” da região e o rock, desemboca num trabalho eletrificado, em que o rock não é um produto comercial, porém muito mais uma filosofia de vida, facilmente identificável na geração dos anos 70.

Isso fica bem patente na canção “Maracatu Estrela Brilhante”<sup>15</sup> (Ednardo, 1980), cujo título homônimo ao antigo maracatu do carnaval de rua de Fortaleza, já expressa a homenagem a tal agremiação, explícita também nos versos: “Maracatu estrela brilhante/

---

<sup>14</sup> O paraibano Jackson do Pandeiro foi considerado um dos maiores ritmistas da história da música popular brasileira e, ao lado de Luiz Gonzaga, o responsável pela nacionalização de canções nascidas entre o povo nordestino.

<sup>15</sup> **Maracatu estrela brilhante**

*Ednardo*

Imã (1980)

Maracatú estrela brilhante/ Maracatú o teu brilho errante/ Gamela da nossa mistura/Tão linda tão mista e tão pura/Maracatú//Garra maracá já guerreiro/Batuque ferro e ganzá/ A flecha cravada no céu brasileiro/Infinitamente cantar/Cantar/Cantar//

Maracatu o teu brilho errante”. O verso “Gamela da nossa mistura” alude à característica notável do maracatu cearense de constituir uma síntese das culturas indígena e negra, por sua vez também designado na canção como “A flecha cravada no céu brasileiro (...)”, ou seja, uma arma para negros e índios em um universo onde “lutam para deixar de ser puro exotismo” (CARVALHO, 1983-1984, p.89).

Assim, nessa canção, identificamos de forma assumida a batida do maracatu, provindo da tradição nordestina, que originariamente só possui acompanhamento de percussão, estilizado por teclados e guitarra distorcida. Verifica-se também na letra da canção referência aos instrumentos utilizados para executá-lo (Batuque ferro e ganzá). No Ceará, aos instrumentos de percussão (Batuque), é adicionado o triângulo de maracatu (ferro), fabricado com o objetivo de produzir outras tonalidades harmônicas. Esse item, entre outros elementos, como o vestuário típico, os rostos pintados, a dança, tornam o maracatu cearense diferencial, significativo e inconfundível<sup>16</sup>.

Não obstante há que se estabelecer algumas distinções entre as características do maracatu cearense, que se ouve em “Maracatu Estrela Brilhante”, e o ritual-dança-ritmo dos negros de Pernambuco, onde tem realidade mais expressiva. No entanto, à luz de referencial responsável e criterioso, como os relatos trazidos a público pelo historiador Eduardo Campos, o maracatu do Ceará é tão autêntico quanto os de Pernambuco, Minas, Sergipe, Alagoas e Bahia.

Segundo Alencar<sup>17</sup> (2002), o maracatu cearense é mais aproximado dos lundus, enquanto o pernambucano se avizinha mais do maxixe e do samba. Desse parentesco, surge o ritmo mais compassado, marca tradicional dos maracatus cearenses, apresentado ao final da década de 50 pelo maracatu Ás de Espadas, sendo logo adotado pelos outros grupos e firmando-se como marca contundente da rítmica afro-cearense. Conforme o autor, o batuque marcante do maracatu cearense é uma das muitas variações rítmicas do Auto dos Congos,

---

<sup>16</sup> Informações retiradas de entrevista de Ednardo a jornalista Eleuda de Carvalho, do Jornal “O Povo”. Disponível em: <http://ednardo.com.br>. Acesso em: 12 set. 2006.

<sup>17</sup> Calé Alencar é cantor, compositor e produtor musical. Pesquisador da música popular brasileira e da cultura tradicional popular. Presidente da Federação das Agremiações Carnavalescas do Ceará, no biênio 2000-2001, é brincante do maracatu Az de Ouro e do bloco prova de fogo. Produz os discos da coleção “Memórias do Povo Cearense”, em parceria com o cineasta Rosemberg Cariry. Seu mais recente trabalho é o CD *Dragão Vivo*, juntamente com Dílson Pinheiro e Pingo de Fortaleza, homenageando o líder abolicionista Francisco José do Nascimento e o maracatu cearense.

como se pode constatar na faixa 7 do CD “Music of Ceará and Minas Gerais”, lançado em 1997 pela Library of Congress dos Estados Unidos, a partir de gravações realizadas em 1943 pelo folclorista Luiz Heitor Correia de Azevedo, quando de sua vinda a Fortaleza.

Tal ritmo está presente praticamente em toda a obra de Ednardo, sobretudo no disco de estréia: *Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará* (1973), que dividira com Rodger Rogério e Tetty. O maracatu surge, inicialmente, em “Ingazeiras”<sup>18</sup> (Ednardo, 1973) aliado a uma caprichosa orquestração, onde os violinos entram como se imitassem o canto das cigarras. Essa canção foi feita para o artista plástico, pintor e escultor cearense Aldemir Martins por ocasião de sua entrevista no programa “Proposta”, apresentado pelo jornalista Júlio Lerner e exibido pela TV-Cultura em 1972. A matéria prima de tais programas eram entrevistas orientadas pelo jornalista com pessoas de destaque na área da cultura, música, ciência, literatura, artes plásticas, teatro, e tinha participação semanal do “Pessoal do Ceará”, que criava várias músicas específicas para cada programa, ilustrando musicalmente o trabalho de cada entrevistado, comentando e fornecendo idéias poéticas e musicais<sup>19</sup>.

O título da canção é uma referência clara a Ingazeiras, terra natal de Aldemir Martins, e importante distrito de Aurora, município localizado no Estado do Ceará. Outra referência a essa topografia é a expressão “oco do mundo”, forma usada pelo próprio artista plástico para designar seu lugar de origem. Verificam-se ainda outros possíveis elementos desse lugar (ladeiras, cancelas, porteiras), mas, como a canção é dedicada a um artista que emigrou, esse conflito também está presente: “ O sul, a sorte, a estrada me seduz”. Há ainda que se destacar, nessa canção, além da presença do maracatu e dos marcantes violinos, o modo como Ednardo desfia as cordas de seu violão, numa espécie de arrebatamento lírico, que ocorre também em “Beira-Mar” que, além disso, conta com o sensível acompanhamento vocal de Teti (à época, Tetty). As vozes dos dois, a propósito, estão muito afinadas.

---

<sup>18</sup> **Ingazeiras**

*Ednardo*

Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem- Pessoal do Ceará (1973)

Nasci pela Ingazeiras/ Criado no ôco do mundo Meus sonhos descendo ladeiras/ Varando cancelas/ Abrindo porteiras// Sem ter o espanto da morte/ Nem do ronco do trovão/ O sul, a sorte, a estrada me seduz// É ouro, é pó, é ouro em pó que reluz/ É ouro em pó, é ouro em pó/ É ouro em pó que reluz/ O sul, a sorte, a estrada me seduz.

<sup>19</sup> Essas informações estão disponíveis em: <http://www.ednardo.com.br>. Acesso em 05 jan. 2006.

Em seguida, o maracatu cearense aparece em “Terral”<sup>20</sup> (Ednardo, 1973), uma das primeiras canções dessa geração a ser difundida em nível nacional e internacional, uma espécie de hino popular dos que habitam Fortaleza, a capital do Ceará. Aqui, é explicitada de modo mais claro a compatibilização entre a linguagem verbal e musical apregoada por Tatit (1996), quando se passa a ouvir a batida do maracatu cearense somente a partir da terceira estrofe (Eu tenho a mão que aperreia ... eu sou do Ceará), trecho da letra no qual o enunciador declara explicitamente sua identidade geográfica e cultural. Assim, o que é dito sobre a base melódica do maracatu torna-se ainda mais cearense. Essa relação entre o que é dito e a maneira de dizer, presente na canção, bem como a identificação com o lugar de origem, voltará a ser comentada com mais detalhes quando nos detivermos no estudo do investimento ético e topográfico do posicionamento o “Pessoal do Ceará”.

No primeiro LP solo, *O romance do pavão misteriozo* (EDNARDO, 1974), que conforme Carvalho, seria uma sugestão de cordel, recriado com disposições urbanas, a marcação da batida do maracatu cearense aparece de forma estável, enfática, diríamos mais, imponente, em uma canção popular “Pavão Misteriozo”<sup>21</sup>. O ponto de partida dessa canção seria o cordel “O romance do pavão misterioso”, cuja autoria tem uma história controversa, que embora sob o risco de digressão, julgamos interessante registrar. Segundo os

---

<sup>20</sup> **Terral**

**Ednardo**

Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem- Pessoal do Ceará (1973)

Eu venho das dunas brancas/ De onde eu queria ficar/ Deitando os olhos cansados/ Por onde a vida alcançar//  
Meu céu é pleno de paz/ Sem chaminés ou fumaça/ No peito enganos mil/ Na Terra é pleno abril// Eu tenho a  
mão que aperreia, eu tenho o sol e areia/ Eu sou da América, sul da América, South América/ Eu sou a nata do  
lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará/ Aldeia, Aldeota, estou batendo na porta prá lhe aperriá/ Prá lhe  
aperriá, prá lhe aperriá/ Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará/ A Praia do Futuro, o  
farol velho e o novo são os olhos do mar/ São os olhos do mar, são os olhos do mar/ O velho que apagado, o  
novo que espantado, vento a vida espalhou// Luzindo na madrugada, abraços corpos suados na praia fazendo de  
amor.

<sup>21</sup> **Pavão Misteriozo**

**Ednardo**

O romance do pavão misteriozo (1974)

Pavão misterioso pássaro formoso tudo é mistério nesse teu voar/Ah se eu corresse assim tantos céus  
assim/Muita história eu tinha prá contar//Pavão misterioso nessa cauda aberta em leque/Me guarda moleque de  
eterno brincar/Me poupa do vexame de morrer tão moço/Muita coisa ainda quero olhar// Pavão misterioso meu  
pássaro formoso/No escuro desta noite me ajuda a cantar/Derrama essas faíscas, despeja esse trovão/Desmancha  
isso tudo que não é certo não//Pavão misterioso pássaro formoso//Um conde raivoso não tarda a chegar/Não  
temas minha donzela nossa sorte nessa guerra/Eles são muitos mas não podem voar.

pesquisadores Almeida e Sobrinho (1981), foi escrito por José Camelo de Melo Resende<sup>22</sup>, em 1923, para ser cantado em suas apresentações. Originalmente, o folheto continha 40 páginas, porém, João Melchíades Ferreira<sup>23</sup>, ajudado por Romano Elias da Paz, outro cordelista, obteve uma cópia dele e o reescreveu com apenas 32 páginas, publicando-o como obra de sua autoria. Conforme os autores, José Camelo ficou desgostoso com o sucesso obtido por Melchíades e findou rasgando os seus originais. A forma como a palavra “mysteriozo” está grafada no título do disco e da canção de Ednardo, ou seja, com y e z, já pode nos remeter para um arranjo cosmopolita, materializado na letra “y”, estrangeira ao alfabeto português, e ao mesmo tempo enigmático, como sugere a expressão em sua totalidade, que conseqüentemente torna o “pavão” da canção ainda mais “mysteriozo” do que o “pavão” do cordel.

A canção reatualiza o cordel, modernizando-o, contando muito sobre a história da saída do grupo de Fortaleza até a chegada ao eixo Rio-São Paulo. O discurso reforça a crônica da chegada, para voltar ao mesmo tempo (Pavão misterioso pássaro formoso tudo é mistério nesse teu voar/ Ah se eu corresse assim tantos céus assim/ Muita história eu tinha pra contar), embora conserve uma das características principais do conto maravilhoso, ou seja, a presença do “objeto mágico”, que permite ao herói realizar tarefas difíceis, senão impossíveis. Propp (2002) salienta que o uso do “objeto mágico” não diminui a glória do herói, sendo esse objeto a pura expressão de sua força e de seus talentos (... me ajuda a cantar). Através deles, que são extensões dos sentidos e capacidades humanas, pode o herói realizar seus desejos (Derrama essas faíscas, despeja esse trovão/ Desmancha isso tudo que não é certo não).

---

<sup>22</sup> José Camelo de Melo Resende nasceu a 20 de abril de 1885, em Pilõezinhos-PB e faleceu em Rio Tinto-PB, no ano de 1964. Poeta fecundo, de fértil imaginação, bom de métrica, rima e oração, compôs verdadeiros clássicos da literatura de cordel como ‘Coco Verde e Melancia’, sendo sua obra mais famosa, o “Romance do pavão misterioso”. Pertence a segunda geração dos grandes poetas populares nordestinos, ao lado de Manoel Camilo dos Santos, Severino Borges e João José da Silva. Os pioneiros, de acordo com Almeida e Sobrinho (1981), foram Leandro Gomes de Barros, Francisco Chagas Batista, Silvino Pirauá de Lima, João Melchíades Ferreira e João Martins de Athayde (ALMEIDA e SOBRINHO, 1981)

<sup>23</sup> Conhecido como *o cantor da Borborema*, nasceu a 7 de setembro de 1889, em Bananeiras, Paraíba, e faleceu em João Pessoa, em 10 de dezembro de 1933. Militar aos 19 anos, foi promovido a sargento cinco anos mais tarde. Participou das campanhas de Canudos, em 1897, e do Acre, em 1903. Foi mestre da banda de corneteiros do 28º Batalhão em São João da Barra, Minas Gerais. Reformado em 1904, voltou à Paraíba onde fixou residência. Cantador e poeta popular, percorreu todo o nordeste vendendo folhetos e cantando desafios. Biografia disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br>. Acesso em: 05 jun. 2006.

O que no cordel seria um problema de impossibilidade amorosa, na canção recebe uma abrangência maior, evocando de forma metafórica, por meio de figuras como o “pavão” e o “escuro”, o cenário político do país, que vivia a violência da ditadura. A canção atinge seu apogeu, assim como o conto maravilhoso, quando os “auxiliares mágicos”, que podem ser animais ou objetos, são colocados à disposição do herói (Eles são muitos, mas não podem voar). Já o vôo que figura na canção também amplia o do cordel, na medida em que não representa “fuga, mas transposição de barreiras, de saídas enquanto povo” (CARVALHO, 1983-1984, p. 81). Assim, Ednardo toma o maracatu e o cordel como pontos de partida não só dessa canção, mas faz de ambos vertentes de sua proposta musical.

No terceiro LP, *Berro* (1976), o maracatu cearense está de forma mais diluída em “Longarinas”,<sup>24</sup> na qual se ouvem os instrumentos de percussão do maracatu, mas não a batida de ferro do triângulo, como por exemplo em “Cauim”. As alusões ao maracatu cearense não se fazem presentes no plano verbal, mas a exemplo de “Terral” e “Beira Mar”, as referências a Fortaleza permeiam toda a letra da canção, e o ritmo maracatu cearense vem corroborá-las. A referência à capital cearense é feita a partir da descrição de elementos mais gerais da cidade para espaços mais específicos. Desse modo, a canção começa falando do “verde daquele mar”, ou seja, de um mar determinado (provavelmente o “mar” de Fortaleza), que está distante. Em seguida, já nos remete para as “longarinas” da ponte velha que ainda não caiu”. Embora na letra da canção a expressão “ponte velha” não esteja grafada com maiúscula, pensamos poder atribuir-lhe com referente à “Ponte Velha”, ou “Ponte Metálica”, que é como se conhece o Viaduto Moreira da Rocha, que funcionou como cais no início do século XX, situada na Praia de Iracema, em Fortaleza.

---

<sup>24</sup> **Longarinas**

*Ednardo*

*Berro* (1976)

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 a sua eterna briga com o mar//Uma a uma as coisas vão sumindo/Uma a uma se desmelinguindo/Só eu e a ponte velha teimam resistindo/A nova jangada de vela/Pintada de verde e encarnada/Só meu mote não muda nada/ A moda não muda nada// O mar engolindo lindo/A antiga praia de Iracema/Os olhos grandes da menina lendo os meus/ O meu mais novo poema/E a luz viu desconfiada/A noiva do sol com mais um supermercado/Era uma vez meu castelo entre mangueiras/E jasmim florados//E o mar engolindo lindo/E o mal engolindo rindo/Beira-mar ê, ê beira-mar/ê, maninha, ê maninha/ Arma aquela rede branca/ Arma aquela rede branca / Arma aquela rede branca/ Que eu vou chegando agora

Há, nas proximidades, uma outra construção, mais recente, a ‘Ponte dos Ingleses’, também designada popularmente de “Ponte Metálica”, projetada nos anos vinte pelo engenheiro José Barros Maia, o ‘Mainha’, para ser um cais, que nunca foi concluída, mas tornou-se símbolo afetivo de muitas gerações, por ser o ponto de encontro preferido dos jovens, artistas e boêmios, que para ali convergiam a fim de contemplar o pôr-do-sol mais bonito da cidade. A estrutura foi recuperada pelo Governo Estadual em 1994 e tornada atração turística<sup>25</sup>.

A canção, “Longarinas” (EDNARDO, 1976), faz uma referência mais específica a Fortaleza, quando cita o nome próprio do lugar onde a ponte velha está situada: “A praia de Iracema”, que sempre foi a preferida dos boêmios. Até o final da canção, encontram-se ainda as expressões “A noiva do sol”, “meu castelo entre mangueiras”/E jasmims florados” e “Beira-mar”. Pensamos que a primeira locução, apesar de ter sido cunhada por Câmara Cascudo para designar carinhosamente outra capital brasileira, a cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, tem, como referente na canção, a capital cearense. A segunda, por ser uma descrição definida, assim como a primeira, constitui uma designações mais indireta de Fortaleza, enquanto a última, por ser um nome próprio de lugar, designa mais diretamente a avenida da cidade.

As referências a Fortaleza e a alguns dos seus espaços atende ao propósito discursivo de construção de dois planos na canção: o velho e o novo. Estão associadas ao primeiro as figuras da ponte velha, do próprio enunciador e do seu fazer musical (Uma a uma as coisas vão sumindo/Uma a uma se desmelinguindo/ Só eu e a ponte velha teimam resistindo ... Só meu mote não muda nada/ A moda não muda nada) e, ao segundo, elementos como a nova jangada pintada (A nova jangada de vela/Pintada de verde e encarnada” ) e o supermecado (A noiva do sol com mais um supermercado). Após a descrição desses dois níveis, o enunciador se posiciona sobre as mudanças que estão ocorrendo na cidade de origem (Era uma vez meu castelo entre mangueiras/E jasmims florados), reconhecendo, por meio da expressão “Era uma vez”, que a capital cearense já não está mais do mesmo jeito de quando

---

<sup>25</sup> Julgamos necessário esclarecer que é freqüente a confusão entre as denominações das duas construções, pois, como vimos, a Ponte do Ingleses (“Ponte Nova”) é também comumente nomeada de Ponte Metálica, topônimo já empregado primeiramente para a ‘Ponte Velha’. Segundo Azevedo (1991), a imprensa de Fortaleza também comete constantemente esse engano, que ele classifica de lamentável, por operar uma troca da identidade da verdadeira ponte metálica, aplicando tal denominação também para a ponte dos ingleses.

partiu, embora conserve ainda muito da sua tradição, na medida em que manda a irmã armar a rede branca para sua chegada (ê, maninha, ê maninha/ Arma aquela rende branca/ Arma aquela rede branca / Arma aquela rede branca/ Que eu vou chegando agora).

No quinto LP, *Cauim* (1978), o maracatu cearense surge mais acintosamente na faixa *Cauim*<sup>26</sup>, na qual nos deteremos. *Cauim* é também o nome de um documentário produzido, dirigido e musicado por Ednardo, que era projetado em todas as apresentações de shows, junto ao disco de mesmo título. Ambos foram lançados em Fortaleza (1978), e o curta-metragem também todo filmado na cidade, sobre maracatus, Confederação do Equador e outros assuntos mais, numa espécie de documentário-ficção.

A referência ao maracatu está logo no início da letra da canção (Rainha preta do maracatu/ Nesse teu rosto de falso negrume), onde se destaca uma característica relevante do maracatu cearense, o falso negrume, ou seja, a pintura do rosto com pó preto, mistura de fuligem com vaselina, usada como artifício pelos mulatos, dada a pouca presença de negros nos desfiles. Conforme Carvalho (1983-1984, p.89), a figura rainha preta assume no maracatu as nossas raízes negras, retomando na representação desse papel por um homem uma tradição que veio do teatro grego até os tempos mais modernos.

Na canção, a rainha do maracatu é caracterizada também como “(...) uma princesa sertaneja e aflita” que “Morre de gozo na renda do sol/ No pano feito pelos fios d'água/ Desse véu de noiva: bica do Ipú// e Num gosto vivo de suor e sal/ Te entregarás em meus braços rijos/ De sangue luz e de sabor letal. O enunciador que receberá a amada nesse abraço fatal se define como “(...) um índio pronto para as flechas/Dos arcos tesos de uma caçada incerta/ Monto no sopro do Aracati/ Tonto de espanto de amor e cauim<sup>27</sup>/ Sou nau sem rumo/ Em teu ardor imerso//”. Tal índio pode remeter tanto para um habitante da América quando da

---

<sup>26</sup>**Cauim**

*Ednardo*

*Cauim* (1978)

Rainha preta do maracatu/Nesse teu rosto de falso negrume/ Morre de gozo na renda do sol/ No pano feito pelos fios d'água/ Desse véu de noiva: bica do Ipú// Como uma princesa sertaneja e aflita/Num gosto vivo de suor e sal/ Te entregarás em meus braços rijos/ De sangue luz e de sabor letal// E eu um índio pronto para as flechas/ Dos arcos tesos de uma caçada incerta/ Monto no sopro do Aracati/ Tonto de espanto de amor e cauim/ Sou nau sem rumo/ Em teu ardor imerso// E eu serei cego, como um violeiro cego/ Que enxerga a vida sensitivamente/ E tem na pele um olho mais agudo/ Que o meu punhal de ponta/ Em teu corpo quente

<sup>27</sup> O vocábulo “cauim”, que intitula a canção, homônima do LP e do filme, e está presente ainda no verso “Tonto de espanto de amor e cauim” tem como sentido uma espécie de bebida indígena preparada com mandioca cozida e fermentada, com milho, ou ainda com frutas.

chegada dos conquistadores europeus como para o índio incorporado, no Ceará, ao cortejo do maracatu. Assim, o amor, na canção, subverte o matriarcado, e pode ocorrer em contextos como o da bica do Ipu, na medida em que são atribuídas à rainha do maracatu características de uma princesa sertaneja (talvez de uma índia), ou o de um cortejo de maracatu, já que o enunciador pode fazer parte dos dois planos.

O enunciador assume também o papel de uma figura da mais autêntica cultura sertaneja “o violeiro cego” (E eu serei cego, como um violeiro cego/Que enxerga a vida sensitivamente/ E tem na pele um olho mais agudo/ Que o meu punhal de ponta/ Em teu corpo quente). Em todo o Nordeste, pessoas que possuem tal tipo de deficiência, muitas vezes, ganham o seu sustento da improvisação, em feiras, de versos acompanhados de viola. Em tais lugares, os passantes dão óbolos ao repentista, em retribuição à sua arte, ou em complacência a sua condição. O fato é que essas personalidades evocam fortemente a região. A seqüela da cegueira, apesar de marcada pela negatividade, pode ser assim, no Nordeste, como também, por extensão, em outras partes do mundo, associada como característica de grandes poetas, entre os quais estão: cego Aderaldo, Patativa do Assaré (acometido da deficiência em apenas um dos olhos) , Camões e até Homero.

Julgamos, então, que a aposta de Ednardo no maracatu cearense destaca, por excelência, a relação que o subgênero musical mantém com o investimento topográfico no gênero canção, em posicionamentos regionais. Se a topografia discursiva escolhida pelo posicionamento “Pessoal do Ceará” é a do lugar de origem, independente de estarem situadas nesta a cenografia principal ou as cenografias descritas, a opção pelo maracatu cearense funciona como uma espécie de base melódica que reforça o que é dito no nível cenográfico, instaurando as topografias do Ceará, as quais, por sua vez, constroem uma identificação com o lugar de origem.

#### **4.3.1.2 O xote, o xaxado e o baião**

Além do investimento no maracatu cearense, que contribui para estabelecer uma identificação com o Ceará, o posicionamento investe ainda em gêneros musicais sobre os quais a identidade nordestina se funda, como o baião, o xote, e o xaxado, e ritmos afins, dos

quais faremos breves descrições, pois o campo é vasto e ainda pouco analisado, além de não caber no escopo de nossa pesquisa.

À expressão “forró” são atribuídos significados variados. Pode remeter à mistura de ritmos africanos e europeus que aportaram no Brasil no início do século, ou ao livre acesso aos bailes promovidos pelos ingleses que construíam ferrovias em Pernambuco pelo mesmo período (*for all-* para todos), ou a uma redução do termo africano “forrobodó”, que significa festa, bagunça; ou ainda ao local onde aconteciam os bailes populares, as festas do povão, e que anos mais tarde, por convenção, passaram a ser chamadas de forró. Eis aí algumas das prováveis origens do polêmico vocábulo.

Assim, através dos tempos, o termo forró veio ganhando amplitude, e passando a designar algo genérico, no qual estaria contida uma variedade de ritmos e fusões musicais tais como o xaxado, o rojão, a toada, o carimbó, o merengue, o baião, o xote, entre outros. Veremos, então, algumas das particularidades do baião, do xote e do xaxado, por serem os gêneros musicais nos quais o posicionamento “Pessoal do Ceará” investe mais efetivamente.

Segundo Silva (1988), a raiz do baião se encontra na fusão do “baiano”, como era chamado o pequeno trecho musical executado pelo dedilhado da viola na introdução e nos intervalos do desafio do cantador nordestino, e da cantiga tonal de origem medieval, encontrada nas toadas dos cegos nas feiras do Nordeste. Para Tinhorão (1981), o baião teria ainda influência do balanceio, novo ritmo, cuja base também era o baiano, criado pelo maestro-compositor cearense Lauro Maia no início dos anos 40, o pioneiro na tentativa de urbanizar ritmos locais.

Conforme informa o autor supracitado, a primeira vez que a palavra baião apareceu na discografia brasileira foi nos anos 20, quando Jararaca (José Luís Rodrigues Calazans) grava o “Samba Nortista”, do pernambucano Luperce Miranda. Nessa época, o ritmo tinha popularidade apenas no interior do Nordeste. Porém, a partir da década de 40, torna-se nacionalmente conhecido graças ao trabalho do mestre Luiz Gonzaga, que era compositor, sanfoneiro, cantor, nascido em Exu (Pernambuco), mas que resolveu deixar o sertão para tentar ganhar a vida como artista no sul do país. Juntamente com companheiros, como o compositor Humberto Teixeira e o médico Zé Dantas, ele interpretou o baião de tal forma que, entre os anos 46 e 54 (considerada a fase áurea), o ritmo tornou-se um dos mais importantes e divulgados em todo o território brasileiro.

Originalmente, o baião (e também as outras variações dos ritmos nordestinos) não tinha instrumentos fixos, e nem quantidade determinada de músicos para sua execução. A rabeca, a viola, a sanfona, a percussão variada juntavam-se ou alternavam-se com liberdade na construção musical. Porém, foi o próprio Luiz Gonzaga, por motivos que vão desde o barateamento das apresentações até mesmo à necessidade de caracterizar o ritmo tanto visualmente quanto musicalmente, que convencionou o formato do trio: a sanfona no centro, a zabumba do seu lado direito e o triângulo do seu lado esquerdo.

Luiz Gonzaga e seus parceiros incorporaram em seu trabalho também o gênero musical xote, que embora não tenha conseguido o mesmo destaque que o baião, foi também um estilo bem divulgado, sendo considerado também Gonzaga seu grande intérprete. Para o folclorista Câmara Cascudo (1962), o termo xote deriva da palavra *schottische*, “uma melodia alemã, cheia de cadência e de graça, como se fora feita para o caráter e gosto dos brasileiros”. Trazido como moda da Europa, logo que chegou no Brasil o ritmo era restrito às festas das famílias nobres. Contudo, não demorou muito e ele tornou-se extremamente popular, passando a ser um ritmo executado em todo o país, principalmente no Nordeste, podendo ser ouvido em famosas composições de Luiz Gonzaga e Zé Dantas, como: "Cintura fina" (1950), "O xote das meninas" e "Riacho do navio" (1955) etc.

A expressão xaxado, que designa o ritmo musical agitado que é ao mesmo tempo uma dança, originária do sertão de Pernambuco divulgada por Lampião e seus cangaceiros, é a onomatopéia do barulho feito pelas alpercatas quando arrastadas no chão durante a dança. O xaxado é dançado em círculo, fila indiana (fato que nos leva a pensar também em ser a dança uma herança indígena), cada dançarino fica um atrás do outro, avançando o pé direito em três ou quatro movimentos para os lados e puxando o pé esquerdo num ligeiro sapateado. Os cangaceiros de Lampião, quando dançavam o xaxado, marcavam o compasso dominante com uma pancada da coronha do rifle no chão<sup>28</sup>.

Tomemos como exemplo da aposta do posicionamento “Pessoal do Ceará” em tais gêneros musicais a regravação do xote “Riacho do Navio” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1955) por Fagner (1975), com citação ao final de “Forró no escuro”<sup>29</sup>, também de Luiz Gonzaga. Na

---

<sup>28</sup> Informações colhidas no Dicionário virtual de folclore para estudantes. Inédito. Disponível em [http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic\\_x.htm](http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_x.htm). Acesso em: 24 nov. 06.

<sup>29</sup> **Riacho do Navio**

primeira gravação, por Luiz Gonzaga (1955), vê-se mais uma vez reiterada a compatibilização entre a linguagem verbal e musical, que constitui o objeto canção. Basta ver que a identidade nordestina se forma ao mesmo tempo sobre o gênero musical da canção, o xote, e sobre a letra que trata em todo o seu percurso, de uma topografia do lugar de origem do cantor/compositor, o Riacho do Navio<sup>30</sup>, seja descrevendo-a geograficamente (Riacho do Navio corre pro Pajeú/ O rio Pajeú vai despejar no São Francisco/ O rio São Francisco vai bater no meio do mar), ou relatando as atividades que realizaria nesse lugar se pudesse ir para lá (Eu ia diretinho pro riacho do navio// Fazer o meu ranchinho/ Fazer umas caçadas, vê as pegadas de boi/ Andar nas vaquejadas/ Dormir ao som do chocalho/ E acordar na passarada (...)).

Creemos que a regravação de “Riacho do Navio”, por Fagner (1975), citando no final desta a letra e a melodia do famoso xaxado de Luís Gonzaga “Forró no escuro”, além de preservar as características elencadas acima, constitui-se também em um **gesto enunciativo** próprio da construção do *archéion* do discurso literomusical brasileiro. Isso nos leva a conjecturar que o rei do baião talvez pudesse desempenhar para o posicionamento em questão o papel de um dos seus **arquienunciadores**. Contribui para essa hipótese, além do registro da canção, o fato de Fagner ter gravado dois discos com Luís Gonzaga: *Luís Gonzaga & Fagner*<sup>31</sup> (1984) e “Gonzagão & Fagner vol. 2 -abc do sertão” (1987)<sup>32</sup>. No primeiro álbum, estão dez músicas, na maioria pout-pourris de diversas canções gravadas por Luiz Gonzaga: Sangue de Nordeste, Acauã, Corrida de Mourão, Súplica Cearense, Vaca Estrela e Boi Fubá, Feira de Gado, Seu Januário, São João na Roça, Olha Pro Céu, Baião, Algodão, No

---

*Luiz Gonzaga e Zé Dantas*

*Ave Noturna, (1975)*

Riacho do Navio corre pro Pajeú/ O rio Pajeú vai despejar no São Francisco/ O rio São Francisco vai bater no meio do mar// Ah se eu fosse um peixe/ Ao contrário do rio/ Nadava contra as águas e nesse desafio/ Saía lá do mar, pro riacho do navio/ Eu ia diretinho pro riacho do navio// Fazer o meu ranchinho/ Fazer umas caçadas, vê as pegadas de boi/ Andar nas vaquejadas/ Dormir ao som do chocalho/ E acordar na passarada// Sem rádio e sem notícia/ Das terras civilizadas//

<sup>30</sup> O riacho do Navio é um curso fluvial temporário, afluente do Rio Pajeú, que atravessa o sertão de Pernambuco, terra natal de Luís Gonzaga. Essas informações foram colhidas do site <http://pt.wikipedia.org/wiki/>. Acesso em: 31 nov. 2006.

<sup>31</sup> O álbum “Luiz gonzaga & fagner” foi fruto da excelente repercussão que teve uma música, na verdade um pout-pourri, trechos dos sucessos Respeita Januário/Riacho do Navio/Forró no Escuro, gravado pelos dois no álbum *Danado de bom* (No. 107.0435), de Luiz Gonzaga, lançado pela RCA no início de 1984. A faixa gravada foi o início do caminho para a gravação do elepê lançado em outubro do mesmo ano, com produção de Fagner e Oseas Lopes. Essas informações estão disponíveis em: <http://www.raimundofagner.com.br>. Acesso: 03 ago. 2006.

<sup>32</sup> Em 2001 foi relançado pela BMG na série “ 2 LPS EM 1 CD”, um CD único contendo os dois discos.

Ceará Não Tem Disso Não, O Chero da Carolina, Cintura Fina, O Xote das Meninas, Cigarro de Paia, Boiadeiro. De todas, apenas “Vaca Estrela e Boi Fubá”, do poeta Patativa do Assaré, foi gravada antes por Fagner. No segundo álbum, parece-nos que foi destacada mais a porção compositor do rei do baião, já que há apenas uma música “Amanhã eu vou ” (Beduíno), de cuja composição ele não participou<sup>33</sup>.

A construção do *archéion* constitui uma das propriedades de definição dos discursos constituintes apresentadas por Maingueneau e Cossuta (2000) e aplicadas ao discurso literomusical brasileiro por Costa (2001). De acordo com o último autor, a elaboração de tal qualidade ocorre não só pela citação da letra ou da melodia de canções famosas, nem só pela gravação de canções de determinados artistas, mas toma parte ainda na construção deste corpo de enunciadores consagrados “o discurso sobre a música”. Então, vejamos um trecho de um dos depoimentos de Fagner, por ocasião do lançamento do primeiro álbum supracitado, no qual demonstra a sua admiração pelo parceiro, enfatizando a importância dele para a música nordestina e brasileira:

Pra mim, Luiz Gonzaga representa o básico do que eu sou. No Nordeste ele é fundamental, o todo dia, o arroz com feijão. Ele é uma coisa básica em mim, da qual eu fui me afastando com o tempo, por aí. E pra onde eu estou tentando voltar (...) Luiz Gonzaga é a própria raiz do Nordeste. A voz maior dos nordestinos, a voz do Brasil é ele. Gonzaga é tudo<sup>34</sup>.

Porém, na produção de Fagner, o investimento em tais subgêneros musicais nordestinos não se reduz apenas à regravação de canções do rei do baião, pois gravou também de outros compositores nordestinos, o baião “Quixeramobim”<sup>35</sup> (Nonato Luiz e Fausto Nilo) e

---

<sup>33</sup> O álbum *Gonzagão & Fagner vol. 2 -ABC do sertão* (1987) é composto pelas seguintes faixas: Juazeiro (Gonzaga/Humberto Teixeira), Vem Morena (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), ABC do sertão (Luiz Gonzaga-Zé Dantas), Vozes da seca (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), Noites brasileiras (Luiz Gonzaga/Zé Dantas)/ Estrada de canindé (Luiz Conzaga/Humberto Teixeira)/Xamego (Luiz Gonzaga/Miguel Lima)/ Derramaro o gai (Luiz Gonzaga/João Silva)/ Pobre sanfoneiro (Luiz Gonzaga/João Silva)/Amanhã eu vou (Beduíno).

<sup>34</sup> Esse depoimento está postado na íntegra no site oficial do cantor: <http://www.raimundofagner.com.br/>. Acesso 23 mar.2006.

<sup>35</sup> **Quixeramobim**

*Nonato Luiz e Fausto Nilo*  
Eternas Ondas (1980)

Acho que tudo balança/A tua dança é um balancê, balança/ Acho que tudo é criança/ Na lembrança a tua dança no ar/ Meu amor que será de mim ?/ Quixeramobim/ O que será de mim/ Meu amor que será// Meu amor que será/ Que eu acho graça/ É a cachaça que você me deu// Meu amor que será/ Cheirar, será, cheirar, será/ Cheirar, sei ...

o xote “Reizado”<sup>36</sup> (Caio Silvio e Ferreirinha), ambos no LP “Eternas Ondas” (1980). Em ambas as canções, além da referência ao Ceará/Nordeste pelo ritmo musical empregado, é construída, também no plano da letra, uma identificação com o Ceará. Na primeira, ocorre um jogo com a interrogação “que será de mim?” e o termo “Quixeramobim”, que designa a terra natal do compositor Fausto Nilo, localizada a 220 Km de Fortaleza. Na segunda, tanto o título como a cenografia remetem para o “Reisado”, uma das festas mais tradicionais do Nordeste, bastante evidente no Ceará, em várias cidades: Caririáçu, Barbalha, Ocara, Novo Oriente etc.

Conforme Barroso (1996) essa manifestação popular é inspirada nos três reis magos que levaram presentes para o menino Jesus. No meio do ritual, há um duelo de espadas entre reis. Um reisado é como uma corte, na qual cada pessoa representa um personagem da realeza, tem inclusive o bobo, um palhaço que bagunça a brincadeira. Durante todo o ano, os grupos de reisado animam as ruas, casas e praças do Nordeste, porém, quando chega dezembro, eles ganham um palco a mais: as igrejas, que abrem as portas para receber os brincantes que cantam e dançam para celebrar o nascimento do menino Jesus. Assim, o reisado muda o cenário das igrejas e acompanha celebrações religiosas reunindo a elegância da realeza, a alegria do povo e a divindade do Natal.

Desse modo, no tocante à cenografia da canção, esta é construída de forma a se assemelhar às poesias utilizadas por esses grupos quando pedem licença para entrar de casa em casa, como se pode ouvir no primeiro verso: “Meu senhor, dono da casa”.

A fim de arrematar o quão o investimento em ritmos nordestinos como o xote, o xaxado e o baião constituem um traço da proposta musical de Fagner, assim como o maracatu da obra de Ednardo, citamos também como exemplo a gravação de outro xote/arrasta pé “Matinada” (Ernani Lobo, por Fagner (1976) e da toada nordestina “Último pau-de-arara” (Venâncio, Corumbá e J.Guimarães) no seu primeiro disco solo *Manera Fru Fru Manera*

---

<sup>36</sup> **Reizado**

Caio Silvio e Ferreirinha  
Eternas Ondas (1980)

Meu senhor, dono da casa/ Ilumine este salão/ Trago um canto diferente/ Cá dentro do coração/ Se é grande o firmamento/ É maior a solidão/ Lá na terra de ninguém/ Aprendi esta canção/ Lá na terra de ninguém/ Aprendi esta canção// Cante com este canto quando ouvir cantar/ Chore com meu choro por ouvir falar// Que atrás da serra, muito mais pra lá/ Vive um povo triste que sabe cantar/ Que canta a noite inteira até o sol raiar/ Falam de um reino que há de vingar/ Fosse para um dia a vida melhorar/ Cantaria a noite inteira sem parar/ Fosse para um dia a vida melhorar/ Cantaria a noite inteira sem parar// Fosse para um dia a vida melhorar/ Cantaria a noite inteira sem parar/ Fosse para um dia a vida melhorar

(1973). Destacamos, ainda, embora tenha ocorrido em um momento posterior àquele delimitado por nós para compor o corpus da pesquisa, o lançamento, em 2000, pela gravadora BMG, de uma coletânea com o sugestivo título “Fagner - eu só quero um forró”, cujas faixas são: ABC do Sertão, Baião da Garoa, Forró do Chic-Tak, Pedras Que Cantam, Forró do Gonzagão, Forró do Tio Augusto, Derramaro o Gai, É Proibido Cochilar, Forró Desarmado, Forró Número 1, Baião da Rua, Vem Morena, Amor Pra Dar, Xamego, Cavaleiro Alado, Gonzagão, e Asa Branca

Além de Fagner, Belchior também investe nos ritmos nordestinos divulgados pelo Rei do Baião, como igualmente chegou a gravar uma canção de Luiz Gonzaga, o xaxado “Forró no escuro” (1958) no disco “Cenas do Próximo capítulo” (1984). Embora em Belchior as referências a esse possível arquiênunciador do posicionamento “Pessoal do Ceará” se dê também por meio da intertextualidade, ou seja, citação, alusão ou paráfrase de trechos de canções famosas compostas ou interpretadas de forma marcante pelo rei do baião, conforme Costa (2001, p. 167), essas referências podem ainda ocorrer sob “a forma da chamada ‘música incidental’ (quando a canção citante executa uma frase melódica ou textual da canção citada) ou do chamado ‘sampleado’ (quando um fragmento original da canção é inserido)” .

Todas essas formas de ressignificação do discurso alheio são frequentes na proposta musical de Belchior, na qual estão presentes tanto textos e discursos literários brasileiros e estrangeiros como textos e discursos relativos aos meios musicais nacional e internacional<sup>37</sup>. Tomemos como exemplo a canção “Notícia de terra civilizada”<sup>38</sup> (1991), parceria de Belchior e Jorge Mello que apesar de pertencer a um período posterior àquele delimitado para o nosso *corpus*, ilustra bem a intertextualidade<sup>39</sup> entre tais produções.

---

<sup>37</sup> Esses aspectos fazem parte do escopo da dissertação de mestrado desenvolvida na Universidade Federal do Ceará por Carlos (2007): “Muito além de um rapaz latino-americano” : investimentos interdiscursivos nas canções de Belchior.

<sup>38</sup> **Notícias de terra civilizada**

*Belchior e Jorge Mello*

Bahiuno (1991)

Era uma vez um cara do interior/ que vida boa, água fresca e tudo mais/radio e noticia de terra civilizada/ entram no ar na passarada/ e adeus paz/ agora é vencer na vida/ o bilhete só de ida/ da fazenda pro mundão/ seguir sem mulher nem filho/ oh! brilho cruel do trilho/ que sai do sertão// Acreditou no sonho da cidade grande enfim/ se mandou um dia// e vindo viu e perdeu indo parar que desgraça na delegacia/ lido e corrido lembra um ditado esquecido antes de tudo um forte//

<sup>39</sup> A intertextualidade aqui está sendo entendida da forma como Costa (2001) a definiu e a aplicou ao discurso literomusical brasileiro.

A canção de Belchior “Notícias de terra civilizada” retoma, logo em seu título, o seguinte trecho da letra de “Riacho do Navio”, parceria de Luiz Gonzaga com Zé Dantas: “Sem rádio e sem notícia/ Das terras civilizadas”, o qual é repetido de forma ainda mais ampliada no terceiro verso (rádio e notícia de terra civilizada). A canção do cearense trata das desventuras de um “cara”, que fez uma espécie de processo inverso ao enunciador da canção de Gonzagão, isto é, alguém que migra do interior para a cidade grande, iludido pelo sonho vendido por meio do rádio que (entra no ar) no lugar da “passarada” (outra citação de “Riacho do Navio”), trazendo notícia da “terra civilizada”. Já “Riacho do Navio” relata o desejo de voltar para o lugar de origem, de um enunciador que está em outro espaço: “Ah se eu fosse um peixe/ Ao contrário do rio/ Nadava contra as águas e nesse desafio/ Saía lá do mar, pro riacho do navio (...) Dormir ao som do chocalho/ E acordar na passarada// Sem rádio e sem notícia/ Das terras civilizadas”. Desse modo, em “Riacho do Navio”, o rádio exerce a função apenas de trazer notícias da terra civilizada, enquanto em “Notícias da terra civilizada” o meio de comunicação é tratado como um formador de ideologias.

A canção de Belchior é apresentada pela cenografia de uma história, tanto que se inicia com “Era uma vez”. Tal cenografia situa-se em duas topografias distintas: a do interior e a da cidade grande, “terra civilizada”. A primeira é retratada pelo verso: “vida boa, água fresca e tudo mais”; enquanto o percurso para a cidade é visto como: “adeus paz/ agora é vencer na vida/ o bilhete só de ida/ da fazenda pro mundão/ seguir sem mulher nem filho/ oh brilho cruel do trilho/que sai do sertão/ Acreditou no sonho da cidade grande enfim/ se mandou um dia// e vindo viu e perdeu indo parar que desgraça na delegacia/ lido e corrido relembra um ditado esquecido antes de tudo um forte//.

Nos versos finais dessa canção, encontra-se ainda subvertida a expressão latina “Veni, Vidi, Vici” atribuída ao imperador romano Júlio Cesar, no ano 47 a.C., por ocasião de sua vitória sobre Farnaces, rei do Ponto. De acordo com o Dicionário Aurélio Eletrônico, essas palavras foram utilizadas por ele para anunciar ao Senado romano sua vitória. A partir de então, a expressão passou a ser utilizada para indicar a facilidade de uma vitória. Possivelmente tal subversão (e, vindo, viu e perdeu) mostra que a expressão não se aplica ao trajeto feito por muitos nordestinos para o sudeste, comumente não pautado pela vitória fácil. Mesmo assim, o enunciador não se deixa abater pelas dificuldades enfrentadas na partida (adeus paz), no trajeto (seguir sem mulher nem filho) e nem na cidade grande (e vindo viu e

perdeu indo parar que desgraça na delegacia), “... relembra(ndo) um ditado esquecido antes de tudo um forte”.

No último verso, Belchior recupera parte da célebre frase de Euclides da Cunha, "O sertanejo é antes de tudo um forte", que integra o livro “Os sertões” (2002), considerado um marco para o projeto naturalista-realista de fazer uma literatura fiel à descrição do meio, por enfatizar essa imagem da força valorosa do nordestino. As dificuldades enfrentadas pelos nordestinos nas grandes cidades do sudeste, ou no percurso para chegar até elas, como vimos na canção “Notícias da terra civilizada”, é tema recorrente na produção de artista, constituindo-se, assim, como a intertextualidade, num traço marcante da sua proposta musical.

Podemos verificar a presença de tais aspectos também na canção “Fotografia 3x4”<sup>40</sup> (Belchior, 1976), que traz a expressão “légua tirana” (os pés cansados e feridos de andar légua tirana), formadora também do título da conhecida composição de Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, “Légua Tirana”<sup>41</sup> (1949). Em “Légua Tirana” o enunciador narra a sua penosa viagem da cidade de Juazeiro do Norte, considerada o maior centro religioso do Estado do Ceará, com o objetivo de pedir ao Padre Cícero<sup>42</sup> para que este fizesse o milagre de chover

---

<sup>40</sup> **Fotografia 3X4**

*Belchior*

Alucinação (1976)

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei/ jovem que desce no Norte pra cidade grande/ os pés cansados e feridos de andar légua tirana/ e lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana// Em cada esquina que eu passava um guarda me parava/ pedia os meus documentos e depois sorria/ examinando o 3x 4 da fotografia/ e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha/ Pois o que pesa no Norte pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul grande cidade/ São Paulo violento corre o Rio que me engana/ Copacabana a Zona Norte os cabarés da Lapa onde eu morei// Mesmo vivendo assim não esqueci de amar/ que o homem é pra mulher/ e o coração pra gente dar/ Mas a mulher, a mulher que eu amei/ não pode me seguir não/ Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem /Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte/ e vai viver na rua.// A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia/ E pela dor eu descobri o poder da alegria/ e a certeza de que tenho coisas novas pra dizer/ A minha história é talvez igual à tua/ jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua/ e que ficou desnordeado como é comum no seu tempo/ e que ficou desapontado como é comum no seu tempo e que ficou apaixonado e violento como você/ Eu sou como você eu sou como você/ eu sou como você que me ouve agora

<sup>41</sup> **Légua tirana**

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira (1949)

Oh, que estrada mais comprida/ Oh, que légua tão tirana/ Ai, se eu tivesse asa/ Inda hoje eu via a Ana// Quando o sol tostou as fôia/ E bebeu o riachão/ Fui inté o Juazeiro/ Pra fazer uma oração// Tô vortando estrupiado/ Mas alegre o coração/ Padim Ciço ouviu minha prece/ Fez chovê no meu sertão// Varei mais de vinte serra/ De alpercata e pé no chão/ Mesmo assim inda farta/ Pra chegá no meu rincão// Trago um têço pra Das Dores/ Pra Reimundo um violão/ E pra ela, e pra ela/ Trago eu e o coração//

<sup>42</sup> Cícero Romão Batista, conhecido na devoção popular como Padre Cícero ou Padim Ciço, foi um sacerdote católico e político brasileiro. Devido ao seu carisma, obteve grande prestígio e influência sobre a vida social,

no sertão. As agruras dessa experiência estão presentes nos versos “Oh que estrada mais comprida”, “Oh que légua tão tirana”, “Tô vortando estrupiado” e “Varei mais de vinte serra/ De alpercata e pé no chão/ Mesmo assim inda farta/ Pra chegá no meu rincão”. Já “a seca”, motivo que o obrigou a fazer a viagem, está expressa nos versos “Quando o sol tostou as fôia”/ E bebeu o riachão”/ e o objetivo da viagem, bem como seu êxito aparecem em: “Fui inté o Juazeiro/ Pra fazer uma oração// Tô vortando estrupiado/ Mas alegre o coração/ Padim Ciço ouviu minha prece/ Fez chovê no meu sertão”.

A canção de Belchior também relata os dissabores enfrentados por um indivíduo que se deslocou de um lugar para outro. O ponto principal de distinção entre esta canção e a de Gonzagão são os espaços (topografias) nos quais as cenas estão situadas, os quais, por sua vez, impingem percalços diferentes aos enunciadores. Em *légua tirana* (1949), tanto o ponto de saída, para o qual o enunciador está voltando (sertão, rincão), como o ponto de destino (Juazeiro do Norte) estão colocados nos limites do Nordeste, sendo que a dificuldade encontrada é o percorrer do trajeto a pé (Varei mais de vinte serra/ De alpercata e pé no chão).

No entanto, o percurso feito pelo enunciador de “Fotografia 3x4” tem como ponto de partida o Ceará (Norte, légua tirana, verde da cana, o lugar de onde eu vinha) e de chegada à “cidade grande” (São Paulo, Rio, Copacabana, Lapa). Mesmo assim, este pode pretender se beneficiar do poder da clássica canção “Légua Tirana” (1949), cujo título é retomado no verso “os pés cansados e feridos de andar légua tirana” para incorporar o sofrimento físico vivenciado por ele na sua trajetória de imigração para o Sul. Ao sofrimento físico vivenciado por artistas cearenses imigrantes, refere-se também o epíteto do primeiro LP de Ednardo, Rodger Rogério e Têti, ou seja, “meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem”, trecho de um poema de Augusto Pontes, compositor e “guru” da geração inicial do Pessoal do Ceará. Há que se ressaltar que, embora esses artistas não tenham feito esse trajeto a pé, como em *légua tirana*, as condições de transporte na década de setenta, época na qual emigraram do Ceará, ainda eram um tanto precárias, especialmente no que se refere ao tempo decorrido no trajeto do Nordeste para o Sudeste.

---

política e religiosa do Ceará e da Região Nordeste do Brasil. Não foi santificado pela Igreja, porém é tido como santo por sua imensa legião de fiéis espalhados pelo país.

A canção “Fotografia 3x4” descreve, além dos percalços do caminho, as dificuldades enfrentadas na chegada à cidade grande em uma época de ditadura: “Em cada esquina que eu passava um guarda me parava/ pedia os meus documentos e depois sorria/ examinando o 3x4 da fotografia/ e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha/ Pois o que pesa no Norte pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul grande cidade”. O enunciador elenca ainda outros obstáculos impostos pela cidade grande, que o tornaram desnorteado, desapontado apaixonado e violento, entre os quais estão: a separação da mulher amada, “viver na rua” exposto à “noite fria”, que o ensinaram “a amar mais o (...) dia”, “o poder da alegria” e lhe deram “a certeza de que [tem] (...) coisas novas pra dizer”.

O enunciador exclui do grupo de imigrantes nordestinos entregues à própria sorte na cidade grande o baiano Caetano Veloso, com os versos “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte/ e vai viver na rua”, como se a Bahia também não fizesse parte do Nordeste, ao qual Belchior sempre se refere como “Norte”. Dessa forma, reitera a já conhecida hostilidade geográfica entre cearenses e baianos, verificada também de forma mais sutil e poética no trabalho musical de Ednardo (Cf. *Serenata para Brazilha*, 1980) e de modo mais velado, em Fagner (Cf. *Manera, Frufru, manera*, 1973)<sup>43</sup>. A distinção e/ou equivalência entre os termos Norte/Nordeste e Sul/Sudeste na produção de Belchior demanda uma discussão mais ampliada, que não cabe nos limites desse tópico; devido a isso, a retomaremos quando tratarmos especificamente do investimento topográfico do posicionamento “Pessoal do Ceará”.

Após os comentários sobre as canções, verifica-se que o posicionamento “Pessoal do Ceará”, além de investir no gênero musical baião, por meio da gravação de algumas de suas pérolas, beneficia-se também da autoridade desses enunciados tanto no plano das letras, ressignificando-as por meio da intertextualidade, como no nível melódico, utilizando tal ritmo musical como base melódica para suas composições. Este último caso pode ser exemplificado pelo baião de viola “Mote e Glosa” e o baião reizado “Senhor dono da casa”, de Belchior, ambos de 1974.

---

<sup>43</sup> Embora nas entrevistas de Fagner essa polêmica com Caetano seja explícita, e percore desde o início de sua carreira até os dias atuais, basta conferir a entrevista de Fagner ao jornal do Brasil (1979), e de Caetano Veloso ao programa *Fantástico* da Rede Globo em 10/09/2006, bem como o contra-ataque de Fagner exibido no mesmo programa televisivo em 24/09/2006. A primeira entrevista está disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em 14 de jan. 2007.

Consideramos, finalmente, que a aposta do posicionamento “Pessoal do Ceará em gêneros musicais sobre os quais a identidade cearense/nordestina se institui, como o maracatu cearense, o xote, o xaxado e o baião, constroem topografias do lugar/região de origem. Desse modo, o primeiro gênero, mais solidificado na capital cearense, predomina no trabalho musical de Ednardo e os outros, difundidos por todo o Ceará e Nordeste, na produção de Fagner e Belchior, embora possamos encontrar também canções como “Carneiro” (Ednardo/Augusto Pontes), cujo ritmo musical lembra o xote. Tais ritmos surgem redesenhados com uma instrumentação elétrica e eletrônica, para dar uma roupagem mais universal as canções, coerentemente com a proposta do posicionamento, de situar o Ceará no Nordeste, o Nordeste no espaço do Brasil, o qual é ainda focado dentro de um contexto maior, o das Américas, promovendo, assim, uma integração intercultural, em que os ritmos populares funcionam como elo, evidenciando um diálogo entre *localismo* e *cosmopolitanismo*.

### **4.3.2 Investimento lingüístico**

#### **4.3.2.1 Plurilingüismo interno**

Localiza-se no posicionamento “Pessoal do Ceará” o investimento em um código de linguagem marcado pelo plurilingüismo interno, destacando variedades do falar nordestino, ou selecionando palavras e expressões que evidenciem a construção de topografias da região Nordeste, e do Estado do Ceará, como se verifica na canção “Rodagem”<sup>44</sup> (Belchior, 1974).

Para a análise do investimento lingüístico de tais canções, gostaríamos de destacar como já estabelecemos anteriormente no referencial teórico, que, devido à especificidade do corpus selecionado, ou seja, canções de um posicionamento regional, não consideramos o investimento no código lingüístico atado apenas aos limites do plurilingüismo. Ampliaremos aqui tal questão, tratando o código também como marcas textuais dos posicionamentos, na medida em que o posicionamento em estudo seleciona freqüentemente elementos lingüísticos

---

<sup>44</sup> **Rodagem**

*Belchior*

Palo seco (1974)

No meu gibão medalhado, / o peito desfeito em pó, / sob o sol do sertão/ passo poeira, cidade, saudade, / janeiro e assombração. // Nosso sinhô! que vontade .../ Meu Deus, ai! Que légua/ Eh! mundão/ Me larguei nessa viagem, / por ser a rodagem pro seu coração// Afine os ouvidos e os olhos, Luzia/ que eu venho de longe: / Oropa, França e Bahia / Semana que entra, / no primeiro dia (domingo)/ eu te encontro na feira, Luzia.

como: embreantes, nomes próprios de lugares, descrições definidas etc. e palavras evocativas<sup>45</sup> para compor topografias do Nordeste e do Ceará.

Na primeira canção, o título “Rodagem” já nos remete a uma forma lingüística utilizada no interior do Ceará para designar as rodovias, ou seja, “rodagem”. Na verdade, o que ocorre nesses lugares é uma redução da locução sinônima à rodovia, ou seja, estrada de rodagem. O título já anuncia também a topografia da estrada, na qual está situada a cenografia onde o enunciador narra sua viagem para encontrar a amada. É importante verificarmos que tanto o enunciador como o co-enunciador da canção parecem ser nordestinos, já que aquele usa gibão, enquanto esta se chama Luzia, nome bastante comum no Nordeste, justamente por ser a santa de nome homônimo, a protetora da visão e a padroeira dos vaqueiros, devido a muitos deles ficarem cegos, por estrepadas dos arbustos da caatinga.

O lugar de onde o enunciador vem parece muito distante do ponto de destino onde encontrará a amada. Verifica-se isso por toda a letra da canção principalmente nos versos “Meu Deus, ai! Que légua” e “que eu venho de longe/ Oropa, França e Bahia”. Primeiramente, a locução “Que légua”, além de denotar a lonjura, pode remeter para “Légua Tirana” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1949), canção que também materializa as nuances de uma viagem penosa, devido à distância, como já analisamos no tópico anterior. Depois, a expressão “Oropa, França e Bahia”, que reitera o sentido do verso anterior “que venho de longe”. O campo no qual tal expressão é utilizada é vasto, e não está no propósito de nossa pesquisa analisá-lo. No entanto, no esforçaremos em mostrar que é usada para a referência a lugares longínquos não específicos. Verifica-se, de forma empírica, devido a não termos encontrado estudos sociolingüísticos que descrevam a sua realização, que a pronúncia da palavra “Europa”, com a monotongação do ditongo “eu” em “o” (Oropa) é comum no falar coloquial do nordestino, principalmente da zona rural. Esse falar nordestino pode ser visto, além de pelo ângulo da variedade geográfica, também pelo da variedade de estratificação social, utilizada pelas pessoas que não têm acesso à educação formal, como ocorre também com a palavra “sinhô”, tal como está grafada na canção.

---

<sup>45</sup> Palavras evocativas, conforme Bally (1991) são aquelas cuja tonalidade emotiva se deve a associações provocadas pela sua origem ou pela variedade lingüística a que pertencem. São palavras de poder evocativo os estrangeirismos, os arcaísmos, os termos dialetais, os neologismos, as gírias, os quais não só transmitem um significado, mas também nos remetem a uma época, a um lugar, a um meio social ou cultural (tradução nossa do espanhol para o português).

Tal expressão foi assim empregada, conservando o sentido, e com uma grafia fiel à pronúncia, por diversos autores nordestinos, como: o potiguar, Jaime Adour da Câmara, modernista da vanguarda antropofágica, que publicou o documentário de viagem *Oropa, França e Bahia* e o pernambucano (recifense) Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira, da primeira geração do Modernismo, autor do poema épico *Oropa, França e Bahia*, este poema, por sua vez musicado no CD Homônimo (*Oropa, França e Bahia*, 1988), pelo cancionista também Pernambucano, de São Bento do Uno, Alceu Valença.

Desse modo, fica patente que o enunciador vem de longe e devido ao seu esforço, adverte à amada antecipadamente da data e do local do encontro, para que esta não o perca. Para a indicação temporal, o enunciador usa a expressão tipicamente nordestina “semana que entra”, e seleciona para a conjuntura amorosa um espaço também característico da cultura nordestina, a feira. A feira livre nordestina caracteriza-se por possuir baixos preços e pela diversidade de produtos, sendo possível encontrar comida, roupas, mobiliário, brinquedos, enfeites femininos, calçados, flores, perfumes, material de construção, artesanatos, matérias-primas (para gerar produtos vendidos na própria feira), animais vivos; ou seja, existem produtos para suprir a necessidade de toda a população da cidade onde ocorre e das regiões circunvizinhas. Podemos dizer que, nas feiras livres nordestinas, são veiculadas simultaneamente, por meio da diversidade de produtos, referências culturais locais e externas, havendo uma mistura de tradição e atualidade. Tais contrastes fazem desse espaço um símbolo do Nordeste<sup>46</sup>.

Além do termo “feira”, constatamos que a canção traz outros vocábulos que reforçam uma identidade com o Nordeste. Logo no verso inicial, verifica-se a palavra “gibão” para a qual o dicionário Aurélio eletrônico registra, considerando as coerções do contexto da canção, dois possíveis significados: 1. Vestidura antiga, que cobria os homens desde o pescoço até a cintura. 2. Espécie de casaco curto que se vestia sobre a camisa. Julgamos que o último conceito poderia ser suficiente para designar o significado do termo tal como foi empregado na canção, embora não possamos, em se tratando desta palavra, nos contentar apenas com o(s) significado(s) que nos transmite, mas é necessário considerar também que o vocábulo nos remete para um lugar e um meio sócio-cultural.

---

<sup>46</sup> As definições a respeito de feira foram elaboradas a partir de informações disponíveis em: <http://www.personalstylist.com.br/>. Acesso em 27 jul. 2006

O gibão faz parte da indumentária de um típico personagem da caatinga, “o vaqueiro”<sup>47</sup>, já descrito por Euclides da Cunha (2002, p. 118-119): “As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro”. O gibão também é citado diversas vezes no capítulo III (Cadeia) do romance “Vidas Secas” (2006), de Graciliano Ramos, como parte da indumentária da personagem Fabiano, que também trabalha como vaqueiro em uma fazenda: “Fabiano, (...) vestiu o gibão, passou as correias dos alforjes no ombro (...)”. Logo como componente das vestes do vaqueiro corresponde a uma espécie de jaqueta de couro enfeitada com pespontos e fechada com cordões de couro. Tal adereço vem sendo considerado através dos tempos, junto a outros como o chapéu de couro, símbolo de “nordestinidade”, basta ver que na última campanha para presidente (2006), dois candidatos se utilizaram desses acessórios para propalar uma identidade nordestina<sup>48</sup> em visita à região.

A variedade de estratificação social está presente também em outra canção de Belchior, “Cemitério”<sup>49</sup> (Belchior, 1974), na qual o enunciador incorpora dialeticamente o

---

<sup>47</sup> O ciclo do gado funda a fazenda, o vaqueiro do Nordeste, antigamente um escravo, fica senhor do gado, da casa, dos cavalos, responsável pelas iniciativas imediatas para defender os animais entregues à sua energia. Movimenta-se nas caatingas, portanto tem necessidade de cobrir-se de couro para enfrentar arbustos espinhosos e retorcidos no galope árduo do seu cavalo, caçando reses tresmalhadas ou ariscas. Estas informações foram retiradas do endereço: [http://www.jangadabrasil.com.br/agosto24\\_](http://www.jangadabrasil.com.br/agosto24_)

<sup>48</sup> Cf. reportagem de *O Estado de S. Paulo* (7/8/2006), cuja manchete é: De gibão e a cavalo, Heloísa se define como ‘garota nordestina’. Cf. também no site [jc.uol.com.br](http://jc.uol.com.br) a reportagem intitulada “Chapéu, Gibão e chicote”, que comenta a atitude do paulista Geraldo Alckmin em se vestir com chapéu e gibão de couro, durante visita à região de São Francisco em Pernambuco.

<sup>49</sup> **Cemitério**

*Belchior*

Palo Seco (1974)

mi mi  
se se  
ri ri  
cor cor  
di di  
osi osi  
ssi - ma - men - te ssi - ma - men - te  
misericordiosi misericordiosi  
misericordiosi misericordiosi  
osi osi  
osi osi  
ssimamente ssimamente

o cemitério é geral  
a morte nos faz irmãos  
tu nessa idade e não sabes

lado negativo do progresso, à medida que relaciona o tradicional e o moderno. Essa associação entre o tradicional e o moderno é construída inclusive através do plurilingüismo que a canção apresenta, quando o enunciador utiliza isoladamente a variação que pode ser considerada tanto geográfica como social, “inté” em meio a um sistema no qual não ocorrem outras variações lingüísticas. Ressaltamos que, como são adotados procedimentos concretistas na canção, tal variação pode ter sido escolhida também por se assemelhar mais, tanto sonora como visualmente à primeira parte da palavra “interior”, o que não ocorre com a forma padrão “até”. A palavra “inté”, como se iguala às duas primeiras sílabas de “interior”, pode ser tomada como a redução desta, e, quando colocada justaposta a “cidade”, sugere essa idéia de unidade entre os dois espaços.

O enunciador cita como exemplo de tal unidade a cidade “Campina Grande”, que, apesar de se localizar no interior da Paraíba, mais especificamente no agreste, tem, já à época quando a canção foi composta, ares de capital, porque é a cidade mais populosa, depois de João Pessoa, a capital do estado, pelo fato de contar com duas universidades públicas e manter uma agenda cultural variada. Além disso, é considerada um dos principais pólos industrial e tecnológico da Região Nordeste do Brasil, portanto reflete bem a integração entre sertão (interior) e cidade (capital).

Na produção de Ednardo, especificamente em “Lagoa de Aluá”<sup>50</sup> (Vicente, Climério e Ednardo, por 1979), canção de cunho mais lírico, composta em parceria com

---

tudo é sertão e cidade  
tudo é cidade e sertão  
campina grande - vereda geral  
eh ! vila eh ! cidadão  
campina grande - vereda geral  
eh ! civilização

tudo é interior tudo é interior  
tudo é interior tudo é interior  
tudo é interior tudo é interior  
interior interior  
interior interior  
inté a capital inté a capital  
que babiloniou que babiloniou

<sup>50</sup> **Lagoa de aluá**

*Vicente, Climério e Ednardo*

Ednardo (1979)

Uma lagoa nasceu dentro do meu peito/ Pra de noitinha vir a lua espia/ E o meu amor mergulhando dentro dela/  
Nadando nela seus cabelos se molhar/ Como é bonito ver o meu amor nadar/ Nessa lagoa que nasceu dentro de

Vicente e Climério<sup>51</sup>, também surge, logo no título, uma palavra que reforça uma identificação com o Nordeste, “aluá”. Conforme Maior (1995), o aluá, bebida fermentada de abacaxi, milho ou arroz, acrescida de açúcar foi trazida pelos portugueses e usada, na época da colonização, na Amazônia, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte, sendo que em tais Estados o açúcar foi substituído pela rapadura. Depois, a bebida migrou novamente, desta vez para o Rio de Janeiro (capital do Império), onde era bastante popular. Com o tempo, foi perdendo a simpatia do povo no Sudeste, mas permaneceu viva no sertão, nas novenas, nas festas juninas e de padroeiro, lembrando fortemente o Nordeste.

Há que se registrar também a expressividade obtida pelos compositores, por meio do jogo com as palavras “lagoa”, “aluá” e com a expressão a “lua”, nas quais há uma reiteração da líquida /l/, que sugere, conforme Monteiro (1991), sensação cinética de deslizamento, e a abundância da vogal aberta “a” (duas vezes em cada palavra), que é indício de formas claras e amplas, as quais simbolizam, em consequência, os sentimentos positivos, como o amor.

Tais investimentos no nível do significante se repetem por toda a canção, pois são bem coerentes com a cenografia na qual é relatado o surgimento de uma topografia imaginária “uma lagoa que nasceu dentro do peito”, posteriormente percebida pelo enunciador como um sentimento amoroso. Portanto, basta atentarmos para o terceiro, quarto, quinto e sexto versos, que verificaremos como é grande a quantidade de líquidas [ l ] e [ ã ], sugerindo o movimento de fluidez que deu origem a “lagoa”, bem como a sensação tátil de leveza do toque da água no corpo da amada. Ademais, nesse último, faz-se notar uma variação na forma “dentro”, ocasionada pela supressão da vibrante [ r ], que sugere aspereza, para que talvez possa ser estendida, sem obstáculo, à sensação sinestésica (ao mesmo tempo visual e tátil) da “moleza” da água.

Quanto à profusão do “a”, vogal mais larga, devido à boca atingir o grau máximo de abertura na sua prolação, pensamos que se presta a enfatizar as sensações visuais (de forma e cor) da topografia, ou seja, sugerindo um ambiente aberto “lagoa” (mesmo que esta esteja

---

mim/ Depois notar que de tanto se banhar/ Meu amor virou saudade e saiu no meu chorar// Se essa lagoa fosse um copo de aluá /Eu vivia dentro dela até me maravilhar// E hoje em dia se me "alembro" da lagoa/ Sinto que a lua tá morando no meu peito// E o seu clarão é a luz do seu amor/ E depois que me encandeia faz a luz do meu olhar/ E vejo claro que a lagoa que não vejo/ É o gosto desse beijo que não posso mais beijar.

<sup>51</sup> A carreira de Climério, juntamente com os irmãos Clodo e Césio, começou em 1975, quando participaram do programa de TV “Mambembe”. Embora tenham cantado isoladamente, foram apresentados como sendo um trio. São compositores do Piauí e formaram um trio que ficou junto até o início dos anos 90.

dentro do peito) e conseqüentemente claro, nesse caso, iluminado pela lua. Esse elemento, que inicialmente vinha apenas “espiar” a lagoa, passa a desempenhar papel capital no final da canção, “iluminando” a consciência do enunciador para entender que essa lagoa (sentimento) que verte no seu peito “é o gosto (de um) beijo que não (pode) mais beijar”.

Além da variação “dentro”, pode ser vista, também na canção, a forma “alembro”, na qual ocorre o acréscimo do “a”. Segundo Lapa (1991, p.75-76), tal partícula, que pode ser chamada de “a protético”, foi usada principalmente na língua antiga, sendo considerada pela língua moderna como um “arcaísmo”, embora vigore ainda na linguagem popular de Portugal, Galiza e Brasil. Assim, essa variação se afigura, ao mesmo tempo, como um estágio de desenvolvimento da língua, e como vocábulo relacionado a uma estratificação social. O investimento na variedade de estratificação social popular realça a cenografia do sentimento amoroso, tão próprio do povo, e comumente veiculada pela canção popular, deixando entrever um enunciador pertencente também a uma classe social mais baixa.

Tal variação, com propósitos semelhantes, é repetida na canção de cunho metadiscursivo “Enquanto engoma a calça”<sup>52</sup> (1979), parceria de Ednardo e Climério, particularmente na palavra “arrepere”, que compõe, de acordo com o que está postado no portal da FIEC, a gíria cearense “arrepere não”, cujo significado seria: por favor, não vá reparar em “alguma coisa” (Não vá reparar em a história estar sendo contada enquanto o enunciador engoma a calça). Há que se ressaltar que esse emprego do verbo “reparar”, com o sentido de “estranhar, censurar, criticar” é classificado como popular pelo Dicionário Aurélio Virtual. Portanto, a variação da forma padrão “repare” pelo acréscimo da partícula “a”, bem como seu uso com sentido específico, podem ser vistos pelo ângulo da variedade de estratificação social popular. Já a expressão “arrepere não”, como um investimento na variedade geográfica, utilizada no Ceará. É mais comum também na região, o termo

---

<sup>52</sup> **Enquanto engoma a calça**

*Ednardo e Climério*

Ednardo (1979)

Arrepere não, mas enquanto engoma a calça eu vou lhe contar/ Uma estória bem curtinha fácil de cantar (contar)  
// Porque cantar parece com não morrer/ É igual a não se esquecer/ Que a vida é que tem razão// Esse voar  
maneiro foi ninguém que me ensinou/ Não foi passarinho/ Foi o olhar do meu amor me arrepiou todinho/ Me  
eletrizou assim quando olhou meu coração// Ai, mas como é triste essa nossa vida de artista/ Depois de perder  
Vilma pra São Paulo/ Perder Maria Helena pro dentista.

“engomar”, no sentido de dessamassar a roupa com ferro, como aparece na canção, do que “passar”, como ocorre em outros lugares.

Portanto, a expressão “arrepate não”, logo no início da canção nos faz pressentir que o enunciador é alguém próximo do povo, um nordestino, singularmente um cearense. Depois o **ethos** desse enunciador vai se delineando melhor por meio da metadiscursividade, ou seja, da relação entre o sujeito e seu discurso (COSTA, 2001). O enunciador, a partir do segundo verso, já anuncia que vai cantar (contar uma história), que corresponde à cenografia da canção. O tema da história (canção) cantada (contada) é o próprio discurso sobre o seu cantar, que, para o enunciador - que nesse caso pode se confundir com o locutor (intérprete da canção) ou com o autor empírico (compositores) - dá razão a sua própria vida (Porque cantar parece com não morrer/ É igual a não se esquecer/ Que a vida é que tem razão).

Após ser acrescentado o caráter de artista ao *ethos* do enunciador, ele fala das desventuras desse tipo de profissão, como já ter ficado sem duas mulheres, sendo que uma dessas perdas, ocasionada pela sua condição de cearense/ nordestino que o obrigou a migrar e “perder Vilma pra São Paulo”. Outra interpretação para esse verso seria atribuir a característica de nordestina emigrante à mulher de quem o enunciador fala, Vilma, que, portanto, teria viajado para São Paulo, motivo que levou o enunciador a perdê-la.

Fagner, a exemplo dos outros integrantes do posicionamento “Pessoal do Ceará”, social do código também investe em variedade de ordem geográfica e de estratificação de linguagem implicado pelo seu trabalho musical, embora caiba notar que as evidências mais salientes de tal investimento são manifestadas em canções de cujas composições o artista não participou, mas foi seu intérprete. Mesmo que as canções se constituam apenas em gravações, entendemos que não podem deixar de ser analisadas, pelos motivos que retomaremos aqui:

- a) o cantor, ao gravar determinado compositor, está tomando parte na formação de um *arhéion*, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados da Música Popular Brasileira.
- b) faz parte da proposta de trabalho de Fagner, que sempre teve condições de fazer algo mais coletivo, não utilizar apenas suas próprias letras, mas também musicar ou gravar outros compositores, principalmente os cearenses como Petrucio Maia (Fortaleza-CE), Fausto Nilo (Quixeramobim-CE), Patativa do Assaré (Assaré- CE), ou de outros estados nordestinos, como: Zé Ramalho (Brejo do Cruz-PB), Luís Gonzaga (Exu-PE).

- c) a “fala” de outros cearenses/ nordestinos está legitimada na voz de artista, que como qualquer outro intérprete, não escolhe aleatoriamente as canções que grava, mas em consonância com as coerções do posicionamento no qual se inscreve ou funda.

As variantes da classe popular “s’imbora” e “nêgo”, são vistas em “Riacho do navio” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, regravada por Fagner em 1975). Já “Matinada”<sup>53</sup> (Ernani Lobo, adaptada por Fagner, 1976), é enunciada do começo ao fim em uma variedade de estratificação social popular, basta vermos expressões como: “mais ô meno”, “tardizinha”, “nós marquemo”, “moiadinho”, “orvaiado”, “dos veneno”, “tava”, veiacó”, “encontremo”, “três sordado num deu pum treno”, “vamo imbora” e “tamo”, entre as quais predomina a variação na concordância de número, ou no plano fonético (moiadinho, orvaiado, veiacó) com a transformação do som consonantal /L/ em um iode /y/, a troca do /l/ pós-vocálico por /r/ na variante “sordado”, perda da sílaba inicial do verbo estar (tava, tamo)<sup>54</sup> etc.

Tal modo de falar, apesar de estar ligado a uma estratificação social, admite também um apelo geográfico, integrado com a cenografia que narra ações realizadas provavelmente numa ambiência rural, devido ao enunciador ter ido roubar uma jovem “a cavalo”. Embora o lugar no qual a moça residisse fosse denominado por “Praça do Rio Pequeno” e tenha surgido também o elemento cidade (“ao chegar numa cidade”), há de se presumir que fossem cidades próximas, já que a fuga era realizada a cavalo. Segundo Bortoni-Ricardo (2004), os falares rurais sofrem menos a influência de codificação lingüística devido às dificuldades geográficas de acesso.

Verificamos que essas variantes sócio-geográficas se repetem nos níveis fonológico, morfológico, semântico e sintático da canção “Vaca Estrela e boi Fubá”<sup>55</sup> (Patativa do Assaré,

---

<sup>53</sup>**Matinada**

*Ernani Lobo, adaptação por Fagner*

Raimundo fagner (1976)

Eu vou contar essa história/ Vou cantar de coração/ Arriei o matinada/ Meia noite mais ô meno/ Pra roubar uma morena /Na praça do Rio Pequeno/ Eu cheguei na casa dela/ Tardizinha, escurecendo/ Ela tava me esperando/ Na hora que nós marquemo/ Com cabelo moiadinho/ Orvaiado do sereno// Foi assim que ela me viu/ Veio logo me dizendo/ Que cavalo mais bonito/ Dos arreios de chileno/ Esse é o matinada/ Esse é o rei dos veneno/ O macho tava inquieto /Ai que o sol tava morrendo/ Ele é mesmo veiacó// Ele é o rei dos veneno// Ao chegar numa cidade/ Com a polícia encontremo/ Só o casco de cavalo/ Três sordado num deu pum treno/ Vamo imbora meu amor/ Que a muito tamo sofrendo/ Morena pra te deixar/ Mesmo que eu morra em combate/ Eu quero morrer te vendo.

<sup>54</sup> Ressaltamos que a perda ou aférese da sílaba inicial do verbo “estar” não é um traço privativo das classes populares e/ou do falar rural, mas está praticamete em todas as manifestações orais do português brasileiro.

<sup>55</sup> **Vaca Estrela e Boi Fubá**

1980), gravada por Fagner, que é toda enunciada em uma variante de estratificação popular. Destacamos do corpo da canção algumas dessas expressões, apenas para ilustrar nossa afirmação: “fio”, “trapaiá”, “dos oio”, nas quais o som da líquida [ ʎ ] é pronunciado como um iode [ ʝ ], a troca do [ l ] pós-vocálico por [ h ] na variante “sordade”, há também a variação da concordância de número em: “dos óio”, “nas terra”, “as água”. Além disso, é abundante o uso de formas nas quais há uma perda do [ r ] final, como em “Dotô”, “contá”, “pená”, “lugá”, “campeá”, “imaginá”, “trapaiá”, “sustentá”, “secá”, “aboiá”, “passá”, “chorá”. Apesar de tal variação já ser um traço generalizado no português do Brasil, nos estilos não-monitorados, ainda é freqüentemente associado ao falar das classes sociais populares e/ou falar rural. Fato semelhante ocorre com a monotongação do ditongo “ou”, reduzindo-se a simples vogal /o/, como se pode ver nas palavras da canção: “Dotô”, tô, “esturricô”, variações das formas padrões “doutor”, “estou” e “esturricou”. Já as variantes de “curral” e “natal”, que ocorrem pela supressão do /l/ final em palavras oxítonas (“currá” e “natá”), conforme Bortoni-Ricardo (2004), ocorre somente no pólo rural.

Assim, a enunciação dessa canção integra o modo de falar do poeta popular cearense “Patativa do Assaré”, que Fagner, por sua vez, procura legitimar pela sua voz de cantor, ao mesmo tempo em que se legitima também como poeta popular. Logo, a variação de estratificação social popular é relacionada, nessa canção, do mesmo modo que ocorre em *Matinada* (1976), à de ordem geográfica rural. Na canção de Patativa do Assaré, soma-se ainda explicitamente o traço da nordestinidade (Eu sou fio do nordeste/ Não nego o meu naturá) à variação popular e à rural, , como se aquele fosse sinônimo destas. Logo, a cenografia é a de uma conversa na qual um enunciatador do “povo”, ex-criador de gado, nordestino, imigrante que está “nas terras do Sul”, conta como era sua vida do Nordeste, antes

---

*Patativa do Assaré*

Manera, frufriu, manera (1973)

Seu dotô me de licença/ Pra minha história contá/ Hoje eu tô na terra estranha/ E é bem triste o meu pená/ Mas já fui muito feliz/ Vivendo no meu lugá/ Eu tinha cavalo bom/ Gostava de campeá/ E todo dia aboiava/ Na porteira do currá// Ê, vaca Estrela, ô, boi Fubá// Eu sou fio do Nordeste/ Não nego o meu naturá/ Mas uma seca medonha/ Me tangeu de lá pra cá/ Lá eu tinha o meu gadinho/ Não é bom nem imaginá/ Minha linda vaca Estrela/ E o meu belo boi Fubá/ Quando era de tardezinha/ Eu começava a aboiá// Ê, vaca Estrela, ô, boi Fubá// Aquela seca medonha/ Fez tudo se trapaiá/ Não nasceu capim no campo/ Para o gado sustentá/ O sertão esturricô, fez os açude secá/ Morreu minha vaca Estrela/ Se acabou meu boi Fubá/ Perdi tudo quanto eu tinha/ Nunca mais pude aboiá// Ê, vaca Estrela, ô, boi Fubá// Hoje nas terra do sul/ Longe do torrão natá/ Quando eu vejo em minha frente/ Uma boiada passá/ As água corre dos oio/ Começo logo a chorá/ Lembro minha vaca Estrela/ E o meu lindo boi Fubá/ Com sordade do Nordeste/ Dá vontade de abóia// Ê, vaca Estrela, ô, boi Fubá

da seca, que o obrigara a emigrar. O co-enunciador, provavelmente reúne características opostas às do enunciador, devido às quais, recebe o tratamento de “Dotô”.

Outra canção, gravada por Fagner<sup>56</sup>, parceria de dois compositores nordestinos, Robertinho de Recife e Fausto Nilo, o primeiro cearense e o segundo Pernambucano, na qual podemos ouvir variantes de estratificação popular, é “Flor da paisagem”<sup>57</sup> (1977), peculiarmente na locução nominal “Teus zói”, na qual ocorrem primeiramente variações no nível da palavra “olhos”, como: a transformação do som consonantal [ʎ] da palavra “olhos”, em um iode [j] “óios”, a perda da vogal postônica átona “o” [u] e do morfema designador de plural /s/, as quais têm como efeito a forma “ói”. Em seguida, há outra variação no nível do sintagma, em função da sibilante surda /s/ anteceder a vogal /o/, na forma [tewsój]. A vogal /o/ em posição tônica, por sua vez, contamina aquela com a sua sonoridade, transformando-a na sibilante sonora (z), o que resulta na variante lingüística [tewzój].

Destarte, a cenografia da canção constitui uma descrição impressionista na qual o enunciador vai formando verdadeiras metáforas por meio de adjetivos, de expressões adjetivas etc., os quais evocam imagens para a palavra “zói”. A primeira dessas locuções está no título “Flor da paisagem”, sendo reiterada no primeiro verso: “Teus zói a flor da paisagem”. Em tal locução, o objeto da descrição, os “zói”, aparecem como o elemento mais fino, mais delicado, mais fresco, mais belo, mais encantador de uma paisagem ainda não-definida, na medida em que é comparado a uma flor.

Em seguida, essa paisagem vai ganhando contornos mais claros, por meio do uso de outras locuções como: “azul de prata meu litoral”, “Riacho de água clara” “Zoinho assim são mais belos/ Que renda branca na sala” “Quem vê não enxerga a praia”, “Teus zói no fim da vereda”, “Teus zói clareia o roçado”. Portanto, a aplicação do elemento geográfico litoral aos olhos, “Teus zói é (...) meu litoral”, pode representar um contorno sentimental aplicado ao conceito. De acordo com Monteiro (1991, p. 96), “os valores afetivos (produzidos pelo

---

<sup>56</sup> A canção “Flor da Paisagem” foi gravada também por outra intérprete cearense, Amelinha, no disco homônimo produzido por Fagner, em 1977.

<sup>57</sup> **Flor da paisagem**

*Robertinho de Recife e Fausto Nilo*

Orós (1977)

Teus zói a flor da paisagem/ Sereno fim da viagem/ Teus zói é a cor da beleza/ Sorriso da natureza// Azul de prata meu litoral/ Dois brincos de pedra rara/ Riacho de água clara/ Roupa com cheiro de mala/ Zoinho assim são mais belos/ Que renda branca na sala/ Quem vê não enxerga a praia// Nós num lençol de cambraia/ Teus zói no fim da vereda/ Amor de papel de seda/Teus zói clareia o roçado/ Reluz teu cordão colado.

significado), são múltiplos e se submetem, pelo menos, às seguintes variações: temporais (...), regionais (...), sociais (...), individuais (...) e situacionais (...). Considerando tal afirmação, podemos dizer que o significado da expressão “Teus zói é (...) meu litoral” engloba, além do conteúdo intelectual, aspectos de ordem afetiva, sujeitos a variações regionais. Logo, a palavra “litoral” pode não ter o mesmo valor para um indivíduo do Ceará, estado que tem um dos maiores litorais do país, e para um mineiro, estado no qual não há praias. Fato semelhante ocorre com outros elementos da natureza, como: “Riacho”, “praia”, “vereda” e “roçado”<sup>58</sup>, ou da cultura, como a “renda branca”, sempre ligada a figura do Ceará”, que são elaborados na canção.

Além dessas sugestões visuais referentes à paisagem, tem-se ainda, aplicadas à descrição dos olhos, locuções que se prestam a intensificar sensações olfativas (Roupa com cheiro de mala), cinéticas (Nós num lençol de cambraia) e ou que produzem um efeito sinestésico, como em: “Reluz teu cordão colado”, na qual se pode ver um apelo ao mesmo tempo visual, no verbo reluzir, e tátil, no toque do cordão colado ao corpo do (a) co-enunciador (a).

Todo o lirismo expresso na canção passa também pela construção das relações no nível da coordenação que, conforme Monteiro (1991, p.48), constituem em “significantes de uma linguagem prevalentemente afetiva e espontânea, mais apropriada à transmissão de estados emocionais”, bem coerente com o investimento da canção, numa variação de estratificação popular “teus zói” para descrever “os olhos” do(a) co-enunciador(a). As construções pela coordenação são também preferencialmente utilizadas na fala coloquial, cuja estrutura é, segundo Tatit (1996, p.16), aproveitada pelo cancionista que a coloca dentro da voz que canta, “como se ele sentisse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade”.

Verificamos, então, pelas análises das canções supracitadas, que os cancionistas seguindo as coerções do posicionamento no qual se inscrevem, “Pessoal do Ceará”, negociam por meio da interlíngua um código de linguagem que lhes é próprio, investindo no plurilinguismo interno e apostando, particularmente, nas variáveis de estratificação social

---

<sup>58</sup> O dicionário Aurélio eletrônico registra a acepção da palavra “roçado” no Nordeste, que corresponde a roça de mandioca, e outro uso, específico do Estado do Ceará, ou seja, lavoura de milho, arroz, feijão, mandioca, algodão e outras culturas invernosas.

popular e regional, sendo que a primeira geralmente está a serviço da segunda. Além disso, investe em formas lingüísticas que estão radicadas no lugar de origem.

Aqui não tratamos tão especificamente da variedade regional cearense porque, como se pode ver em Travaglia (2000, p. 43), “não existem limites claros e precisos entre os diferentes dialetos regionais, mas apenas certas áreas de maior concentração de um determinado conjunto de características”. Assim, se já é difícil dizer, por exemplo, onde acaba o falar do Sudeste e começa o do Nordeste, imagine estabelecer diferenças nítidas entre o falar Nordestino e o cearense. Ressaltamos também, que não é esse o objetivo do nosso trabalho, mas sim, mostrar como o investimento em um código lingüístico evidencia a construção de topografias discursivas cearenses, sem excluir aquelas referentes ao Nordeste, e como essa construção elabora a identificação dos cancionistas com o lugar de origem. Desse modo, nos empenhamos em ilustrar por meio do esquadramento da relação entre o investimento lingüístico e topográfico do posicionamento “Pessoal do Ceará”, que o último é comum a todos os posicionamento regionais do discurso literomusical brasileiro, devido a remeter para uma identidade com as origens.

#### **4.3.2.2 Plurilingüismo externo**

O posicionamento “Pessoal do Ceará” investe também na outra modalidade do código de linguagem, definida por Maingueneau (2001) como plurilingüismo externo, que segundo o autor, diz respeito à ligação entre a obra, no caso, a canção, e outras línguas estrangeiras à língua na qual ela é enunciada. Como a canção constitui, conforme Tatit (1996), uma imbricação entre letra e melodia, a influência externa pode ser vista tanto no plano musical como no plano verbal. Já falamos um pouco sobre o primeiro tipo, quando tratamos do investimento do posicionamento nos gêneros musicais, o qual conserva uma simpatia pelo pop-rock inglês e norte-americano, que resulta na forma de estilizar as canções provindas da tradição nordestina que surgem redesenhadas, com uma instrumentação elétrica e eletrônica, coerente com a idéia de dar uma roupagem mais universal às canções.

O plurilingüismo externo, tal como define Maingueneau (2001), aplica-se somente ao plano da linguagem verbal, sendo no “Pessoal do Ceará”, manifestado, predominantemente pelo uso de expressões em inglês e espanhol, fato que tem relação com a proposta do grupo

de focar o Ceará no espaço do Nordeste, e este, por sua vez, ter sua distância diminuída dentro do país, que é visto a partir de um contexto maior, o do continente americano. Na canção “Terral” (Ednardo, 1973), esse propósito fica bem evidente, por meio do investimento simultâneo no plurilingüismo interno e externo. Inicialmente, são apresentadas na canção expressões que remetem para uma paisagem natural ainda não localizada (“dunas brancas”, “céu pleno de paz”, “sem chaminés ou fumaça”), de onde vem o enunciador. Depois, vão sendo selecionadas palavras nas quais o enunciador declara sua identidade geográfica cearense, “Eu tenho a mão que aperreia/ eu tenho o sol e areia/ Eu sou da América, sul da América, South América/ Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará”.

Na composição dessa identificação, há um investimento no plurilingüismo interno, apresentado no verbo “aperrear”, que tem um apelo geográfico, por não seguir o padrão de uso nacional, mas está em pleno vigor em terras alencarinhas. A afirmação dessa cearensidade é ampliada pelo investimento no plurilingüismo externo materializado na expressão “South América”, por meio da qual o enunciador amplia seu canto cearense numa dimensão continental. Isso fica também bem explícito na seguinte parte do comentário do compositor que segue a letra da canção, em seu *site* organizado por Marcos Lira: “Esta música e letra é (...) tradução da identidade humana com seu local de origem (...) E na essência, é a vontade humana do sentimento cidadão do mundo, de ir sem fronteiras. (...)”<sup>59</sup>

Tal investimento no plurilingüismo externo com o propósito de estender os limites do fazer musical pelo menos até as raias do continente americano constitui, assim, uma marca do posicionamento. Para investigarmos como tal característica é incorporada por Belchior, analisemos a canção “Como se fosse pecado”<sup>60</sup> (Belchior, 1978). Essa composição musical

---

<sup>59</sup> Comentário disponível em: <http://www.ednardo.com.br>. Acesso em: 15 mai. 2005.

**<sup>60</sup> Como se fosse pecado**

*Belchior*

Todos os sentidos (1978)

É claro que eu quero o clarão da lua/ É claro que eu quero o blanco no preto/ Preciso, precisamos, da verdade, nua e crua/ E não vou remendar vosso soneto/ Batuco um canto concreto pra balançar o coreto// Por enquanto, o nosso canto é entre quatro paredes/ como se fosse pecado, como se fosse mortal/ Segredo humano, pro fundo das redes/ tecendo a hora em que a aurora for geral/ Por enquanto, estou crucificando e varado/ pela lança, que não cansa de ferir/ Mas, neste bar do Oeste-Nordeste-Sul, falo cifrado:- Hello, bandidos! Bang! É hora de fugir// Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar/ como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos/ Virgem Maria-dama do meu cabaré, quero gozar/ toda noite sobre tus pechos dormidos/ Romã, romã quem dançar, quem deixar a mocidade/ louca/ mas daquela loucura que aventura a estrada/ e a estrela da manhã e aquela

encerra um caráter metadiscursivo, já que o enunciador constrói a sua identidade referindo-se à própria natureza da canção (“Batuco um canto concreto”), e ao propósito que visa atingir por meio do seu canto (pra balançar o coreto). Para conseguir que a canção seja exata, definida, o enunciador utiliza as seguintes expressões “clarão da luz”, “blanco no preto”, “nua e crua”, avisando, portanto, que a enunciação não terá a função de poupar o(s) co-enunciador(e)(s): “ E não vou remendar vosso soneto”, mas sim de afetá-lo(s): “balançar o coreto”.

Após a preleção, o enunciador passa a descrever como é por hora o “nosso” canto. Para isso, lança mão de expressões que indicam fechamento, escuridão, proibição, como “quatro paredes”, “pecado”, “mortal”, “segredo”, “fundo das redes”, obtendo o grau máximo dessas significações e denotando a profundidade do canto pela expressão “fundo das redes”, porém alerta que tal adjetivação corresponde a uma preparação, como se estivesse “tecendo” uma rede de dormir, manualmente como se faz no Ceará, para outro momento oposto, ou seja, de abertura, iluminação, liberação, “quando a aurora for geral”. A partir dessas considerações, pode-se entrever que o canto de que fala o enunciador pode ser o fazer musical cearense, ou do próprio autor Belchior, devido ao apelo metadiscursivo da canção.

Na época em que a canção foi gravada (1978), os cearenses, conforme Pimentel (1994, p.113), lutavam pela “manutenção da qualidade de seu trabalho, quando suas propostas artísticas transcendiam os limites impostos por um sistema de mercado que massificava os produtos musicais tornados produtos vendáveis, lucrativos”. A autora cita exemplos que evidenciam como os artistas cearenses “Ednardo” e “Belchior” se mantiveram firmes face às pressões do mercado fonográfico, para não descaracterizarem seu trabalho:

Ednardo rompeu com a gravadora RCA, que o abrigou, de 1974 até 1977 (...) ‘Cauim’ gravado pela WEA, em 1978, marcaria a continuidade do seu trabalho e a ruptura com os apelos mercadológicos. (...) o disco acentua o ritmo dos maracatus, as influências indígenas, como também atualiza e recria a memória coletiva ao reportar-se à Confederação do Equador e a Revolução de 1817, movimentos significativos da história cearense. Belchior com a mesma preocupação poética revelada por Ednardo em ‘Cauim’, lançou seus elepês ‘Todos os sentidos’ [ no qual

---

felicidade, arma quente/ Quem haverá que agüente/ tanta mudez sem perder a saúde?!/ A palavra era um dom, era bom, era conosco, era uma vez/ Felicidade, arma quente, com coisa quente é que eu brinco/ Take it easy, my brother Charles, Anjo 45!/ Tá qualquer coisa, meu irmão/ Mas use o berro e o coração/ que a vida vem no fim mês.

está gravada a canção “Como se fosse pecado”], em 1978 e ‘Objeto Direto’ em 1979 (PIMENTEL, 1994, p.114)<sup>61</sup>.

Dando seqüência à ordem na qual os acontecimentos estão expostos na canção, o momento de clímax para o canto, denominado “aurora” pelo enunciador, ainda não chegou, portanto, por ora, só lhe resta ficar “crucificado e varado pela lança, que não cansa de ferir”. Considerando as coerções do contexto histórico no qual a canção foi produzida, podemos atribuir como um possível significado para “lança”, é a imposição massificante do mercado fonográfico. O sistema fonográfico é situado em espaços diversos “Oeste-Nordeste-Sul”, provavelmente para mostrar que este funciona no Brasil (Nordeste/ Sul) como um antigo “Oeste” americano, se considerarmos a “guerra” entre as gravadoras pelo monopólio do disco. Nessa guerra, o principal tipo de violência operada contra o artista é a “massificação dos produtos musicais, para torná-los vendáveis”. Mas o enunciador cita também a sua forma de lidar nesse meio, para estar ao mesmo tempo nele, sem descaracterizar seu trabalho. Assim, por vezes “fala cifrado”, a língua deles, expressando-se com palavras em inglês que remetem ao velho Oeste (Bang!), ou seja, cedendo à indústria cultural. Outras vezes, foge a isso (É hora de fugir), fazendo um trabalho de qualidade, no qual segue suas propostas artísticas .

Na última estrofe, o enunciador sugere que esse “faroeste” do mercado fonográfico só terá fim quando chegar a já prenunciada “aurora”, ou seja, quando o canto for visto de forma “natural como o ato de amar, como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos”. Para isso, há novamente o investimento no plurilingüismo externo, só que, por meio da expressão em espanhol “tus pechos”, cujo sentido denota naturalidade, em oposição aos signos “Hello”, “Bang!”, em inglês, veiculados anteriormente, representando um canto artificial, massificado pela cultura de mercado.

Julgamos também possível uma outra leitura para a canção se a relacionarmos com o momento político pelo qual passava o país na época em que a canção foi gravada. Nesse caso, podemos visualizar que o tempo presente, no qual a cenografia está situada, consiste em uma espécie de preparação para um momento futuro. O primeiro é marcado lingüisticamente pela forma verbal “é” no início da segunda estrofe e o segundo pelo verbo no subjuntivo “for”, que

---

<sup>61</sup> O site oficial do cantor <http://www.brasilianmusic.com.br/belchior> apresenta o ano de 1979 para o lançamento do LP “Medo de Avião” e o de 1980 para o lançamento do LP “Objeto Direto” . Acesso em 09 dez. 2006.

aparece em seguida no mesmo bloco. Assim, forma-se um percurso temático que relaciona o fazer musical com a “repressão” vivenciada no momento presente, como se pode verificar nas seguintes passagens: “Por enquanto, o nosso canto é entre **quatro paredes**/ como se fosse **pecado**, como se fosse **mortal/ Segredo humano**, pro fundo das redes/ (...) Por enquanto, estou **crucificando** e **varado**/ pela **lança**, que não cansa de **ferir**/ Mas, neste bar do Oeste-Nordeste-Sul, **falo cifrado**:/- Hello, bandidos! Bang! É hora de **fugir**//<sup>62</sup>”; e outro com imagens associadas à abertura, à liberdade que está por vir, como constatamos na figura, “aurora geral” e nos trechos: Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar/ como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos/ etc.

Em “Como se fosse pecado”, além do investimento no plurilingüismo externo, é flagrante o investimento no nível interdiscursivo. Analisemos o caso do trecho “Felicidade, arma quente,” título de uma canção dos Beatles, “The hapiness is a warm gun”(1968), e também trecho de outra canção de Belchior, parceria com José Luís Penna, em homenagem a Jonh Lennon, “Comentário a respeito de Jonh” (1979). Esses trechos nos levam a observar que a canção dos Beatles serve como uma espécie de matriz textual para ambas as canções de Belchior. Além disso, são apresentadas também relações intertextuais com a produção de Jorge Ben, como no trecho, “Take it easy, my brother Charles, Anjo 45!”, que nos conduz à seguinte parte da canção “Charles Anjo 45” daquele autor: Como é my friend Charles/ Como vão as coisas Charles?/ Charles .... Anjo 45. Pode ser vista ainda, a intertextualidade com Ednardo, quando manda usar o “berro”, título de disco de Ednardo (1976) e de canção homônima na qual faz também uma crítica ao mercado fonográfico e a outros posicionamentos da MPB. Acreditamos, então, que essas canções estão colocadas em “Como se fosse pecado”, por todas fazerem, a seu modo, uma crítica ao sistema capitalista, e que o investimento no plurilingüismo externo pela locução “Take it easy, my brother” tem como função manter o diálogo com a canção de Jorge Ben, na medida em que o enunciador assume uma característica peculiar daquele autor, o “brincar” com as palavras, para reforçar essa crítica.

Já em 1977, Fagner apresenta no elepê "Orós" (também nome da sua cidade natal), uma maior liberdade individual de criação, frente à massificação do mercado fonográfico, fato

---

<sup>62</sup> Grifos nossos.

semelhante ao que aconteceria posteriormente com Ednardo (Cauim, 1978) e Belchior (Todos os sentidos, 1978). Em tal disco, o artista demonstrava duas tendências que marcaram sua trajetória artística. A primeira refere-se à sua performance interpretativa: dotado de um timbre de voz particularíssimo que evoca o dos cantores de viola do Nordeste, Fagner afirmou-se como grande intérprete da música popular brasileira. A segunda seria a diversificação de suas parcerias, entre as mais fecundas, a do cearense também daquela geração, Fausto Nilo, que reúne uma técnica elaborada na construção de letras e uma sensibilidade incomum na captação do gosto popular (PIMENTEL, 1994, p. 107-108). Portanto, a reunião de todos esses elementos proporciona a Raimundo Fagner, a partir daí, tornar-se um ídolo da Música Popular Brasileira. A respeito da sua posição de ídolo e de sua imbricação com a indústria fonográfica e os meios de comunicação, Fagner faz a seguinte declaração em matéria da Revista de domingo no jornal do Brasil em 1977: “O fato é que estou com o povo na minha mão e o povo sabe quem é quem. Se os meios de comunicação não sabem quem sou eu, não importa. Não quero ser promovido por altas máquinas: isso, sim, é que pode acabar comigo”.

Assim, em meio a tais contradições, uma coisa é unânime, o sucesso de Fagner só aumentava no Brasil e, em 1981, se preparava para o lançamento de *Raimundo Fagner* no mercado europeu (principalmente para o público espanhol) e latino. Nessa coletânea em castelhano, foram utilizados os mesmos fonogramas dos discos originais e acrescentada somente a voz de Raimundo Fagner. O disco, também chamado de “Corazón Alado” em referência à canção “Nocturno”, contém as versões feitas por Luís Gomes Escolar, dos maiores sucessos de Fagner até aquele momento: Nocturno, Eternas Olas, Las Rosas No Hablan, Ave Corazón, Frenesi, Revelación, Olvido, Alas, Lamento Para Un Puñal e Romanza.

O trabalho com tal disco foi apenas a ponte para o salto mais importante em termos de investimento no plurilingüismo externo. No mesmo ano, lançou no Brasil e na Espanha o oitavo disco solo *Traduzir-se*, composto por nove faixas: “Fanatismo”, música de Raimundo Fagner em poema de Florbela Espanca, retirado do “Livro de Sórór Saudade”, de 1923; “Años”, do compositor cubano Pablo Milanés; “Verde”, de José Ortega Heredia, o Manzanita - e García Lorca; “Trianera”, de Raimundo Fagner e Fausto Nilo; “La Saeta”, de Joan Manuel Serrat e Antonio Machado (uma canção bem antiga gravada por Serrat em 1969); “Flor do Algodão”, de Manassés e Raimundo Fagner; “Málaga”, de Ricardo Pachon e Rafael Alberti;

“La Leyenda del Tiempo”, de Ricardo Pachon e Garcia Lorca; e a regravação de “Traduzir-se”, música de Raimundo Fagner sobre o poema de Ferreira Gullar (extraído do livro “Vertigem do Dia”, anteriormente registrada no disco “Romance Popular”, de Nara Leão”. Verificamos, assim, que, das nove faixas do álbum, cinco são gravadas em espanhol, além da canção “Trianera”<sup>63</sup>, que, apesar de ser gravada em português, apresenta uma abundância de expressões em espanhol. Seleccionamos “Trianera” para análise, por ser das canções que apresentam esse investimento no plurilinguismo externo, a única que tem a participação de Fagner na composição.

O plurilingüismo externo figura logo no título da canção, “Trianera”, que pode remeter para o bairro de Triana, localizado na cidade de Sevilha, na região da Andaluzia, na Espanha. A derivação da palavra “Triana”, por meio do sufixo “era”, nos faz pensar que trianera corresponde a um gentílico, denominando, assim, o co-enunciador, que é habitante do lugar, com quem o enunciador divide um sentimento amoroso. O enunciador inicia a definição desse sentimento por meio de figuras, em língua portuguesa (Giralda que fura o céu/ Agulha que dói no rio/ na água desenho um deus), mas quando a enunciação está mais voltada para o co-enunciador, investe maciçamente no plurilingüismo externo (Igual que tu amor y el mio). Outro trecho que nos deixa entrever a identidade do enunciador e do co-enunciador é: “Um coração andaluz [pertencente ao co-enunciador]/ Encontra o meu [que não é andaluz, e pertence ao enunciador] tão vazio”.

A topografia onde surgiu tal sentimento está situada também nas imediações de Sevilha; “el Rocio” é um bosque cerrado que fica na encruzilhada de três Províncias: Sevilha, Huelva e Cádiz, conhecido como ponto destino de uma das maiores romarias da Espana. O fenômeno religioso acontece no verão, à tarde, como o enunciador retrata na canção: “Naquela tarde, el Rocio”. Novamente, há o investimento no plurilingüismo externo, por meio dos possessivos espanhóis, que expressam a dúvida do enunciador em relação ao

---

<sup>63</sup> **Trianera**

*Fausto Nilo e Raimundo Fagner*  
Traduzir-se (1980)

Giralda que fura o céu/ Agulha que dói no rio/ na água desenho um deus/ Igual que tu amor y el mio// Um coração andaluz/ Encontra o meu tão vazio/ Meu ninho adormeceu/ Num travesseiro macio/ Não sei o que aconteceu/ Naquela tarde, el Rocio/ Será que teu sonho é meu/ Será que tu amor és mio?// Triana se entristeceu/ Num solitário navio/ Meu olho cigano leu/ Será que tu amor és mio ?/ Trianera, ay ! guitarra /Ay ! senda aventureira/ Ouço a voz da lenda brasileira/ Trianera és mi corazón

sentimento da amada (Será que tu amor és mio?). Até o final da canção, podem ser vistas ainda a palavra “senda”, que figura tanto no léxico português, como no espanhol, com significado de trilha, caminho estreito, com a qual o enunciador compara o co-enunciador (senda aventureira) e o trecho final, no qual o enunciador metaforicamente coloca a “trianera” como seu próprio coração “trianera es mi corazón”.

A canção, apesar de ter uma temática bem popular, torna-se sofisticada e forte, devido aos arranjos a cargo de Licoln Olivetti. Conforme o depoimento de Fagner para o caderno de Turismo do Jornal do Brasil, em 1982, foi considerada, por “Ricardo Pacón, o maior produtor de música flamenca na Espanha, (...) pela sua força, (...) um marco entre antes e depois do flamenco”. Fica claro, portanto, que o investimento no plurilingüismo externo nessa canção, marca a aproximação com a cultura da região da Espanha, Andaluzia, que João Cabral de Mello Neto, um dos possíveis arqui-enunciadores do posicionamento “Pessoal do Ceará”, segundo Fagner, “já disse em diversas poesias lindíssimas que tem algo a ver com o Nordeste brasileiro”. O cantor elenca, ainda na mesma reportagem, outros pontos comuns entre as duas regiões: “Há um estilo de vida, há os cantadores que são como os nossos repentistas e há o flamenco, que seria o forró deles”.

A discografia de Fagner apresenta ainda outra obra atravessada pelo plurilingüismo externo, o álbum *A Picasso*, projetado para ter sido lançado em 1982, durante as comemorações do centenário do pintor, escultor e ceramista espanhol Pablo Picasso (1881-1973), somente lançado em outubro de 1983, devido a problemas com a liberação dos artistas envolvidos no projeto. O álbum, com direção musical, produção e arranjos de Raimundo Fagner, conta com dez faixas: “De Azul Se Arrancó El Toro” (tema de Paco de Lucia em poema de Rafael Alberti), os temas instrumentais “Andalucia” e “Pablo”, ambos de Fagner (com a participação de Paco de Lucia), e os poemas “Picasso Por Alberti”, “Los Ojos de Picasso”, “Sucedem Cosas” e “Los Ocho Nombres de Picasso”, todos declamados por Rafael Alberti, extraídos do livro “Lo Que Canté Y Dije de Picasso”. Raimundo Fagner divide com Mercedes Sosa os versos de “Málaga” (de Rafael Alberti e Ricardo Pachon), já registrada no disco “Traduzir-se”, e canta sozinho “Oyes, Que Música?” e “Mujer Llorando” (músicas de Fagner em poemas de Rafael Alberti). As poesias de Rafael Alberti que aparecem no encarte do disco foram traduzidas por Ferreira Gullar. Participam ainda, desse disco os músicos cearenses Manassés e Nonato Luiz.

Creemos possível sintetizar o investimento no plurilingüismo externo do posicionamento “Pessoal do Ceará” com o seguinte comentário de Jorge Amado, em relação a esse elepê: “A pátria cearense não conhece fronteiras nem teme concorrentes: está no Rio, em Marraqueche, na praça de touros em Madri, na praia de Iracema em Fortaleza, em Sevilha, em São Paulo etc.(...)”.

### 4.3.3 Investimento ético

Entre as características éticas (de *ethos*) do posicionamento “Pessoal do Ceará”, Costa (2001, p. 117), destaca o traço da “aridez”:

A característica que o posicionamento cearense melhor incorpora, uma vez que está presente não só nos elementos de conteúdo, mas nas opções estéticas (vocais, instrumentais) e na legitimação da cenografia validada que o grupo elege, qual seja, o cenário do sertão seco, da natureza desoladora, pouco generosa e dura, que marca irremediavelmente os artistas da região, mesmo os urbanos (p.117).

É, pois, elegendo essa observação como ponto de partida, que pretendemos examinar o investimento ético de tal posicionamento. Para isso, retomamos Costa (2001) e lançamos mão também de Saraiva (2006), pois ambos examinam a canção “A Palo Seco”<sup>64</sup>, encontrando nela um exemplar, por excelência, do investimento ético do “Pessoal do Ceará”. Destacam essa canção na produção do grupo, por dois motivos: o primeiro relaciona-se ao modo metadiscursivo como o enunciador constrói a sua identidade, referindo-se à própria canção (canto torto) e ao propósito que o enunciador visa atingir por meio do seu canto (eu quero é que este canto torto/ feito faca, corte a carne de vocês); e o segundo pauta-se pelo fato de a canção ter sido gravada pelos três cearenses de maior projeção no cenário musical brasileiro da década de 70 (Belchior 1974, Ednardo, 1974 e Fagner, 1975<sup>65</sup>). Acrescentamos

---

<sup>64</sup> **A palo seco**

*Belchior*

Palo seco (1974)

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

<sup>65</sup> O disco de estréia de Belchior, de 1974, no qual figura a canção “A palo seco” é também intitulado *Palo Seco*. Os discos de Ednardo e Fagner dos quais tal canção faz parte, são respectivamente: *O Romance do pavão misterioso*, de 1974 (primeiro disco solo) e *Ave Noturna*, de 1975 (segundo disco solo) .

também o fato de Belchior, compositor da canção, tê-la ainda regravado no seu segundo disco, *Alucinação*, de 1976.

O fenômeno da gravação da mesma canção pelos três, associado à regravação dela pelo seu compositor, já poderia funcionar como um forte indicativo de que os cearenses, pelo menos os supracitados, se posicionam no cenário literomusical brasileiro por meio da construção de um *ethos* “comum”, de um modo de dizer específico do cearense, cujo traço preponderante seria, conforme Costa (2001), a aridez. Desse modo, julgamos, assim como Saraiva (2006, p. 41), que um esquadrinhamento desta canção, que considere o ato de gravar como “um investimento num posicionamento discursivo ou num *ethos*, praticado por aquele que a grava pode revelar indícios de uma unidade identitária cearense no campo da música popular, nos anos 70”.

Assim, consideramos as análises da canção “A Palo Seco” realizada pelos autores supracitados como ponto de partida para colher da canção possíveis vestígios de um *ethos* discursivo cearense que possa servir como exemplo das distinções teórico-metodológicas elencadas por nós, para a investigação de um *ethos* regional, ou seja, forma relativamente comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e inclusive de abordar os temas não relativos à região, as quais acabam por constituir, o caráter e a corporalidade do modo de dizer de um posicionamento regional. Pretendemos também explicar a relação que tal investimento ético mantém com a topografia discursiva, justificando a importância dela dentro de posicionamentos regionais como o “Pessoal do Ceará”.

Desse modo, podemos dizer, seguindo de perto Costa (2001) e Saraiva (2006), que “A Palo Seco” forja um posicionamento discursivo cearense que se aproxima mais da “Canção de Protesto”, pelo caráter engajado, e conseqüentemente se distancia mais da “Bossa-Nova” e da “Jovem-Guarda”, que não conservam tal característica. Mantém também pontos de intersecção com o Tropicalismo, principalmente na fase inicial, no que se refere ao molde de construção das canções, mas distingue-se claramente de tal movimento, por ter por base dois eixos independentes: o regional e o continental, que se interseccionam. Tal concepção vai de encontro à estética tropicalista, que assimilava assumidamente, convertendo em substância própria, todos os gêneros e estilos da história da música popular brasileira e estrangeira.

Assim, podemos operar com a idéia, a partir da análise de “A palo seco”, de que um *ethos* vem se forjando, conforme Saraiva (2006, p.54), “na delimitação de um modo de dizer, cujas linhas demarcatórias se vão perfazendo nas referências à Língua Portuguesa, à América do Sul, ao tango argentino e ao desespero típico dos anos de chumbo da história brasileira”. Julgamos, assim, que as coordenadas fornecidas por essa canção são comuns pelo menos aos principais integrantes do “Pessoal do Ceará” (Ednardo, Belchior e Fagner), basta-nos ver o repertório de tais cancionistas na década de 70 e no início dos anos 80, no qual figuram canções em que o investimento no plurilingüismo externo ocorre por meio da inserção de expressões e palavras em espanhol, como ocorre em, “Trianera” (Fagner e Fausto Nilo, 1981) e “Cauim” (Ednardo, 1978), sendo que na última canção se pode ouvir também uma pronúncia “espanholada” de vocábulos em português. Verificamos, além disso, o uso de expressões em inglês, sendo empregadas como um contra-valor (Coração Selvagem, Belchior, 1977 e Como se fosse pecado, Belchior, 1978), ou sendo aproveitada apenas a pronúncia em inglês, mas com significado referente à América do Sul, como acontece com a expressão “South América”, na canção “Terral” ( Ednardo, 1973).

Julgamos que tal simpatia pela América e essa espécie de anglofilia, se relaciona com o diálogo que esse posicionamento manteve com outras vertentes do espaço discursivo literomusical brasileiro, ou seja, se afastava da Bossa-nova, da Jovem-Guarda e do Tropicalismo, e se aproximava da canção de protesto, além da vontade de integrar a cultura cearense pela releitura de ritmos e culturas locais, à cultura nacional. As bases do posicionamento “Pessoal do Ceará” estão bem definidas nas palavras de Petrúcio Maia, importante letrista e músico daquela geração, em entrevista concedida a Pimentel (1994):

O fazer artístico consistia em mostrar uma estética, uma determinada visão de mundo, mostrar as coisas da terra considerando os valores em transformação. Não aceito a visão ‘regionalista’ mais restrita de entender a música como uma coisa telúrica, folclórica; a música nordestina é também planetária. Nós tínhamos a preocupação de divulgar a cearensidade em dois níveis: objeto e enfoque. Utilizávamos vários gêneros e ritmos não necessariamente nordestinos e o enfoque por nós dado era a nordestinidade, a visão do mundo social nordestino, ‘urbano, universitário’ (p. 136).

Assim, tencionamos mostrar que é nesse trabalho sobre a intersecção de tais eixos, o regional e o continental, que se forja o investimento ético comum do posicionamento “Pessoal

do Ceará”, cujo modo de enunciar é seco, áspero, como certas topografias áridas do Ceará e da região Nordeste. Segundo Costa (2001), o *ethos* da *secura* é resultado do desgaste provocado pelas lutas cotidianas (de artista, de cidadão, de nordestino), as quais julgamos provocar a migração ou o desejo dela, sem deixar de nutrir um sentimento de amor pelo lugar de origem. Ressaltamos também que o “seco” é empregado pelo posicionamento, a exemplo do que diz de João Cabral de Mello Neto (1975, p.165, não “por resignadamente,/ mas (...) porque é mais contundente”. Essa idéia está também em Costa (2001, pp. 112-113),

Diferentemente do *etos* do ‘homem seco’ construído pela literatura regionalista e por muitas canções populares, em que esse homem é um homem calado<sup>66</sup>, tímido e amedrontado, o do sujeito em questão é falante, e mais é polêmico, franco<sup>67</sup>, sem papas na língua e de língua ferina, ácida.

Portanto, a opção por um “modo de dizer”, cujo traço particular é um elemento característico de algumas paisagens nordestinas/cearenses, a “aridez” faz notar que o investimento ético do posicionamento está diretamente relacionado com a construção da topografia discursiva regional e da identificação com o Ceará/ Nordeste. Logo, tal modo “árido” de enunciar, compartilhado pelos cearenses, acaba por permear tanto os elementos do plano verbal, como a legitimação da cena validada, quanto aqueles do nível musical.

#### **4.3.3.1 Legitimação da cena validada**

O grupo elege como cena validada “o cenário do sertão seco, da natureza desoladora, pouco generosa e dura” (COSTA, 2001, p.117). Para o autor, essa escolha representa uma inscrição do posicionamento “na estética da seca”, espaço discursivo já explorado por Jackson do Pandeiro, Luiz Gonzaga etc. no discurso literomusical, por João Cabral de Mello Neto na poesia, por Graciliano Ramos e por Rachel de Queiroz no romance, e em diversas outras manifestações artísticas nordestinas. Desse modo, no “Pessoal do Ceará”, a “seca” aparece em várias canções, simbolizada, de acordo com Costa (2001,), por

---

<sup>66</sup> Cf. “Vidas Secas de Graciliano Ramos, e a canção “Lamento sertanejo”, onde se ouve: “Por ser de lá/do sertão; lá do roçado/ lá do interior do mato/ da caatinga, do serrado,/ eu quase não falo,/ eu quase não tenho amigo ...” (Dominguinhos e Gilberto Gil, 1977), Como diz Belchior, “não sou feliz, mas não sou mudo” (Galos, notes e quintais, 1977).

<sup>67</sup> “Ingênuo e franco”, conforme Belchior e Fagner (“Mucuripe”, 1973) e que não vive “guardado em segredos”, conforme Fagner (“Cigano”, 1979).

imagens como “sertão”, “deserto”, “sol”, “pó/ poeira”, “espinho”, “arma (faca, navalha ou punhal), “pedra”, metais” (lâmina, prata, aço)”, etc. Destacamos então, algumas dessas canções com os trechos nos quais tais figuras aparecem:

<b>Belchior</b>	A Palo Seco (1974)	“E eu quero é que este canto torto,/ feito <b>faca</b> , corte a carne de vocês”
	“Rodagem (1977)”	“o peito desfeito em <b>pó</b> ,/ sob o <b>sol</b> do <b>sertão</b> ”
	“Apenas um rapaz latino-americano” (1976)	“Sons, palavras são <b>navalhas</b> / eu não posso cantar como convém / sem querer ferir ninguém”

	“Pequeno mapa do tempo” (1977)	“Eu tenho medo de abrir a porta que dá pro <b>sertão</b> da minha solidão / ( <b>faca de ponta, meu punhal</b> que corta e o fantasma escondido no porão.)”
	“Sensual” (1978)	“Minha voz quer ser um dedo/ na tua chaga sagrada./ Uma frase feita de <b>espinho</b> / espora em teus membros cansados”
	“Onde jaz meu coração” (1984)	Ah! Minha voz, rara taquara rachada,/ vem, soul blues, do pó da estrada, e conta o que a vida convém.
<b>Ednardo</b>	“Alazão” (Parceria com Brandão, 1974)	“E o cavalo vai/ Na <b>poeira cinzenta, o sol</b> ”
	“Está escrito” (1977)	“Se arme de amor e coragem/ Como a rosa se <b>arma no espinho</b> ”
	“Cauim” (1978)	“E tem na pele um olho mais agudo/ Que o meu (...)”
<b>Fagner</b>	“Nada sou” (Parceria com Marcus Francisco, 1968)	“Eu não sou eu/ Sou enxada no barro do chão, sou <b>sertão</b> ”
	“Ave Noturna” (Parceria com Cacá Diegues, 1975)	“eu sou igual ao <b>deserto</b> onde ninguém quer viver// eu sou a <b>pedra de ponta/ areia quente</b> nos dedos/ eu sou vereda de espinhos/ <b>seca flor</b> do juazeiro”
	“Pobre Bichinho” (Por Amelinha, 1977)	“Meu caminho é <b>deserto</b> e tenebroso”

**Quadro 6.** Figuras que remetem à “seca”. Fonte: baseado em Costa (2001).

Além disso, tal vestígio do *ethos* cearense está presente também nos elementos do nível musical, entre os quais estão

#### 4.3.3.2 Forma de cantar

O posicionamento adota uma forma inovadora de cantar, que visa alcançar efeitos semelhantes. Belchior “inova por adotar um canto semi-falado, que por seu tom expressivo e

enérgico, dá novos contornos a sua voz rouca e sem brilho” (COSTA, 2001, p.112), como se pode ver no desenho melódico elaborado por Saraiva (2006, p. 52) na parte final de “A Palo seco”:

The image shows a musical score on a five-line staff. The lyrics are written below the staff, with some words placed on the lines and others below. The lyrics are: "que", "ro\_que\_esse", "e eu", "canto tor", "fei", "fa", "cor", "car\_de\_vo", "to", "to", "ca", "te\_a\_ne", "cês\_".

Já Ednardo e Fagner introduzem um modo de cantar que explora o timbre “rasgado” da voz, cujas nuances se assemelham ao canto dos penitentes em romaria, às cantigas das lavadeiras e dos “repentes” dos cantadores de viola nordestinos. Esse estilo de cantar, em combinação com a exploração de suas zonas mais agudas da voz, fazendo-a “tremar”, tornou-se uma espécie de marca registrada de Fagner.

Apesar das especificidades, a crítica não perdoou a “voz” dos artistas no início da carreira, principalmente “Belchior” e “Fagner”, classificando-a de “voz de taquara rachada”. Nesse sentido, Ednardo foi mais poupado pela crítica, por ser, dos três, aquele que ainda possuía uma voz mais moderada. A expressão provavelmente, surge por analogia ao barulho metálico e fanhoso que a taquara (bambu) faz quando o vento passa pelas fendas que tem naturalmente no tronco. Acreditamos que o emprego de tal expressão para a voz dos artistas deveu-se ao estranhamento por parte de pessoas de outras regiões, à singularidade de seus timbres, como aconteceu com o repórter Maurício Kubrusly, em reportagem no Jornal da Tarde, falando sobre o primeiro disco solo de Fagner, o Manera, Fru Fru, Manera. Vejamos como Fagner se posicionou recentemente a respeito do conhecido acontecimento no meio musical: “As pessoas ainda não entendiam a minha voz. Mas isso foi há muito tempo. A Nara

Leão dizia que eu tinha empatia com o público. Para ela, meu carisma só se comparava ao do Chico Buarque” (Veja, 2005, ed:1928).

Vale dizer, a esse respeito, que se percebe atitude semelhante no trabalho musical de Belchior, no qual já são famosas as polêmicas com os baianos<sup>68</sup> e com outros. Vejamos então o trecho da canção “Onde jaz meu coração” (1984), no qual responde aquele tipo de crítica: “Ah! Minha voz, rara taquara rachada,/ vem, soul blues, do pó da estrada,/ e conta o que a vida convém./Vem direitinha, da garganta desbocada,/ mastigando in-nham, in-nham, in-nham,/cheinha de nhem, nhem, nhem”.

Desse modo, a forma árida de enunciar, compartilhada pelos integrantes do posicionamento, apesar de suas peculiaridades, enfatizam uma intenção agressiva, ou de força na interpretação das canções<sup>69</sup>. Em muitas das canções, algumas já citadas, a “voz”, o “canto”, a “palavra”, “o grito” chegam até mesmo a expressar uma ação, deixando entrever a consciência que os enunciadores parecem possuir a respeito do poder de construção da linguagem além de “A Palo Seco” (quero é que este **canto** torto/ feito faca, **corte** a carne de vocês), “Apenas um rapaz latino-americano” (**Sons-palavras são navalhas**/ E eu não posso cantar como convém,/ sem querer **ferir** ninguém), “Como se fosse Pecado” (Batuco **um canto concreto/ pra balançar o coreto**), “Sensual” (Minha voz quer ser um dedo/ na tua chaga sagrada./ Uma frase feita de **espinho**/ espora em teus membros cansados) e “Enquanto engomo a calça” (Porque cantar parece com não morrer/ É igual a não se esquecer/ Que a vida é que tem razão), temos:

1. Para abraçar meu irmão e beijar minha menina na rua,/é que se fez o meu lábio, o meu braço e a minha voz. (“Como nossos pais”, Belchior, 1976)

2. A força vem do braço/ Ou da palavra sai/ (...) Qualquer promessa só da boca sai (Alazão, Ednardo e Brandão, por Ednardo, 1974)

Teu ouvidos ensurdeceram com o meu grito/ E disseste não me ouvir (Reinverso, Ednardo, 1980)

3. O aço dos meu olhos / e o fel das minhas palavras/ acalmaram meu silêncio (Noturno, Graco e Caio Sílvio, por Fagner, 1979).

---

<sup>68</sup> Cf. Apenas um rapaz latino-americano, Fotografia 3x4, ambas de 1976.

<sup>69</sup> Fanton (2005). **O drive na voz**. Disponível no *site*: <http://www.gtr.com.br>. Acesso em: 02 abr.2006.

Ainda sobre o uso da voz, Costa (2001, p. 112) menciona que é comum, especialmente, em Ednardo e Fagner, a combinação das diferentes “vozes de um mesmo cantor”, que terminam por formar “coros, uníssonos ou não, de uma única voz”, como se ouve nas canções “Noturno” (Graco/ Caio Silva, por Fagner, 1979) e “Na asa do vento” (Luiz Vieira e João do Valle, por Ednardo, 1980). Ao final, Costa (2001) comenta sobre a valorização do improviso vocal sobre a melodia, e da utilização do falsete, ou seja, “voz masculina executada acima da tessitura vocal do tenor” (p.112), sendo explorada em canções como “Dorothy l’amour” (Petrúcio Maia e Fausto Nilo, por Ednardo, 1974) e “Torpor” (Ednardo, 1979), em quase todas as canções do disco *Eu canto-Quem viver chorará*, de Raimundo Fagner (1978) e em “Como o diabo gosta” (Belchior, 1976).

#### 4.3.3.3 Modo de tocar os instrumentos

No tocante ao uso dos instrumentos, Ednardo começou a tocar piano com cinco anos de idade, mas abandonou-o na adolescência, em busca de um instrumento “mais portátil”, como o violão, que pudesse levar para as serenatas apaixonadas, o qual aprendeu a tocar sozinho. Já Fagner tocou violões da marca Ovation (foi a primeira vez que ele tocou num elétrico, para pavor dos irmãos dele que são tradicionalistas), por ocasião do lançamento do disco *A Picasso* (1982-3), com o maior violonista popular do mundo naquele momento, Paco de Lucia. A respeito de tal fato, declarou para o caderno B do Jornal do Brasil: "Nas bases eu me garanto, claro que eu não ia me meter a solar na frente do Paco." (SOUZA, 1982)<sup>70</sup>. Ainda assim, há uma faixa, “Oyes, que música?”, em que Fagner sola e se acompanha. A relação de Belchior com o instrumento começou mais tarde, somente aos quinze anos, quando começou a tocá-lo por influência de seus irmãos.

Independente do virtuosismo de cada um dos artistas ao violão, os três integrantes do posicionamento partilham da preferência por tal instrumento, que também pode ser elétrico ou de sete cordas. Segundo Costa (2001, p.111),

o modo de tocá-los é agressivo e nervoso, marcado por arpejos vibrantes e enérgicos, às vezes levemente distorcidos; a combinação bordão + arpejo também é fequentemente utilizada, sendo que, nesse caso, costuma-se fazer pequenos

---

<sup>70</sup> A entrevista na íntegra está disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 8 set. 2006.

interlúdios de bordão separando frases melódicas, semelhantes aos que são feitos em gêneros como o choro e a seresta;

De acordo com o autor, outros instrumentos de corda aparecem, como a viola e o bandolim, principalmente em Fagner e Ednardo. É comum também o uso da guitarra elétrica, empregada como instrumento solista, atuando geralmente de modo distorcido. Petrúcio Maia e Ricardo Bezerra, letristas e músicos do movimento, introduzem também os teclados: piano acústico, piano elétrico e acordeon. Os instrumentos são empregados de modo a produzirem harmonias simples e previsíveis, das quais mesmo violonistas pouco virtuosos se apropriam rapidamente. Isso pode ocorrer devido à aproximação entre o espaço onde a canção é pré-elaborada e seu estilo final de composição. A esse respeito, destacamos o comentário de Costa (2001):

As músicas cearenses são músicas de rua<sup>71</sup>, característica propiciada pelo ar pacato das cidades onde foram compostas. Mas são também músicas boêmias, não apenas de bar<sup>72</sup>, mas do espaço indistinto entre o bar, a calçada e a rua; não apenas noturnas, mas também ancoradas nos espaços abertos e luminosos das praias e das pontes e calçadas praieros de Fortaleza<sup>73</sup> (...) Essas canções mostram-se perfeitamente adequadas a uma das opções camerísticas do grupo: violão de aço, violão de sete cordas, bandolim e percussão.

#### 4.3.3.4 Temas não relativos à região

Mesmo quando outros temas, que não ligados diretamente à região são abordados, muitas vezes pode-se entrever a “aridez” e a “dureza” tanto no timbre da voz como no “tom” do texto. Isso ocorre para efeitos de contundência, como vimos em “A Palo seco” (Belchior, 1974) e “Como se fosse pecado” (1978), nas quais a temática não é, por exemplo, “a seca no Nordeste”, mas o próprio canto, embora se configurem em canções extremamente “secas” e

---

<sup>71</sup> Como diz a canção: “Em qualquer parte/ na calçada ou no batente/ eu me sento, eu me deito/ e pego o meu violão ...” (“Beco dos Baleiros/Papéis de chocolate, Petrúcio Maia e Brandão, por Fagner, 1975).

<sup>72</sup> “Além do Cansaço (Petrúcio Maia/ Brandão, por Fagner, 1976).

<sup>73</sup> Mesmo que, efetivamente, as canções não tenham sido compostas na rua ou nos bares, é natural pensar que elas reflitam e validem esse cenário que as inspira.

“agressivas”. Tais características fazem-se presentes também na canção “Berro”<sup>74</sup> (Ednardo, 1976), de cunho metadiscursivo, já que o enunciador constrói a sua identidade, referindo-se à própria natureza da canção (berro) e ao propósito que visa atingir por meio do seu canto (e é justamente o que eu vim apresentar). A cenografia, assim como nas canções citadas anteriormente, constitui-se em uma polêmica. O co-enunciador se aproxima mais de “Como se fosse pecado” (1978), sendo em ambas, provavelmente o mercado fonográfico.

Portanto, a canção “Berro” é toda construída por um processo de transnomeação<sup>75</sup>, no qual alguns dados do conteúdo da palavra “mercado”, no contexto da indústria fonográfica, são transferidos intencionalmente para outro contexto, o de um “mercado de carnes”, açougue. O compositor obtém por meio de tal artifício uma canção toda metaforizada, na qual o mercado fonográfico é representado pelo açougue, os artistas pelos cortes bovinos, e as transações comerciais como a canção, pela compra e venda da carne (Retalhados neste açougue, atenção!// Os novos, os novos/ Patins, coxão e filé/ As velhas coisas/ Pelancas, ossos, quem quer?). Destaca-se também que o enunciador polemiza claramente com o posicionamento bossanovista, “Sentados num banquinho alto/ Microfone e violão/ Quilografados comportadamente, somos umas vacas”. Na expressão “somos uma “vacas”, a palavra “vaca” recebe uma outra carga conotativa além de fêmea do touro, empregada principalmente no falar provinciano<sup>76</sup>, ou seja, “indivíduo falto de energia, frouxo, moleirão, covarde”. Apesar de utilizar o verbo na primeira pessoa, fato que inclui o enunciador entre “as vacas”, posteriormente ele irá se diferenciar delas, por apresentar “o berro”.

Assim, no trecho “Do boi só se perde o berro/ Só se perde o berro e é/ Justamente o que eu vim apresentar/ Justamente o que eu vim apresentar”, o vocábulo “berro” pode representar, pela época quando a canção foi lançada, 1976, um compromisso do autor, que,

---

<sup>74</sup> **Berro**

*Ednardo*

Berro (1976)

Os novos, os novos/ Corações aos pulos/ As novas, as novas/ Transações e sustos/ As velhas câmeras não fotografam minha emoção/ As velhas câmeras não fotografam minha emoção// Sentados num banquinho alto/ Microfone e violão/ Quilografados comportadamente, somos umas vacas/ Retalhados neste açougue, atenção!// Os novos, os novos/ Patins, coxão e filé/ As velhas coisas/ Pelancas, ossos, quem quer?/ Do boi só se perde o berro/ Só se perde o berro e é/ Justamente o que eu vim apresentar/ Justamente o que eu vim apresentar.

<sup>75</sup> O processo de transnomeação ocorre, segundo Monteiro (1991, p.150), quando se aplica “alguns dados do conteúdo formal de um lexema a outro de conteúdo formal diferente”, caracterizando-se o processo metafórico.

<sup>76</sup> Cf. Dicionário Aurélio Eletrônico.

nesse caso, pode se confundir com o enunciador, devido ao apelo metadiscursivo, com a independência da sua produção e a ruptura com a massificação do mercado, fato concretizado dois anos depois, pelo rompimento com a gravadora RCA, e o lançamento de “Cauim” (1978), como já comentamos anteriormente<sup>77</sup>.

A relação entre sujeito e discurso é abordada também no trabalho musical de Fagner, particularmente na faixa “Beleza”<sup>78</sup>, (Fagner/ Brandão, 1979), que, assim como “Berro” (Ednardo, 1976), está em disco homônimo. Na canção, apesar de não se manter a cenografia da polêmica, como vimos em “A Palo seco” e “Berro” (1976), já que tem apenas dois versos no quais o enunciador interpela diretamente o co-enunciador, por meio da seqüência injuntiva: “Repara este silêncio que se estende da janela// Repassa o teu passado e come o lixo que ele encerra”, conserva-se o “timbre” árido da voz, com destaque na interpretação da palavra “grito”. A cenografia da canção é a de uma descrição de como surge a “beleza” do fazer poético: “Juntar estas migalhas para refazer o pão// Não é da natureza que ele surge confeitado/ Mas é desta tristeza, deste adubo de rancor”. Desse modo, o processo de criação é contrário à criatura, pois sugere sensações em nada “belas”, como: “tristeza”, “rancor”, “remorso”, “dor”; bem como imagens perfurantes: “arame”, “estaca”; e agressivas, como mostra o trecho abaixo: “sangria desatada/ Aberta na ferida dos perigos do amor/ (...) Repara este silêncio que se estende da janela// Repassa o teu passado e come o lixo que encerra” / (...)

---

<sup>77</sup> Para um melhor entendimento da canção “Berro”, cabe destacar o comentário de Ednardo postado na revista eletrônica “Click Music”<sup>77</sup>, sobre a sua relação inconstante com gravadoras:

Tenho uma mania saudável de não repetir enfoques de trabalho em cada disco. Isso até dificulta meu relacionamento com gravadoras, porque quando uma música sua estoura, elas querem que você faça uma série de outras na mesma linha. Como acredito que os discos ficam mais tempo na Terra do que a gente, acho que é legal ter um cuidado muito grande ao realizá-los. Por isso sempre os fiz com muita dignidade e sempre fui muito criterioso com o que cantar e com o que dizer ao público. Também nunca tive uma preocupação exagerada com o sucesso, embora ele seja sempre bem-vindo, é claro. (FAOUR, 2001)

<sup>78</sup> Beleza

*Fagner e Brandão*

Beleza (1979)

Beleza só se tem quando se acende a lamparina/ Iluminando a alma se entende a própria sina /quando se vê o arame que amarra toda gente/ Pendendo das estacas sob um sol indiferente// Beleza só depois de uma sangria desatada/ Aberta na ferida dos perigos do amor/ E quando se afasta a sombra triste do remorso/ Que impede olhar pra dentro para enfrentar a dor/ Repara este silêncio que se estende da janela// Repassa o teu passado e come o lixo que ele encerra/ Vagar sem remissão é também parte da questão/ Juntar estas migalhas para refazer o pão// Não é da natureza que ele surge confeitado/ Mas é desta tristeza, deste adubo de rancor/ Beleza é o temporal que suja e corta uma visão/ esmaga qualquer sonho com um grito de pavor.

Beleza é o temporal que suja e corta uma visão/ esmaga qualquer sonho com um grito de pavor”.

Logo, se considerarmos as canções “A palo seco” (Belchior, 1974), “Berro” (Ednardo, 1976) e Beleza (Fagner e Brandão, 1979), que não tratam diretamente de temas relacionados à região, mas têm todas um caráter metadiscursivo, perceberemos que em todas a temática é abordada de forma “árida”, “contudente”, tanto no plano verbal, como no nível musical.

#### **4.3.3.5 Caráter e corporalidade**

O vestígio do *ethos* discursivo cearense, representado pelo investimento na aridez, está presente, como vimos, em todas as distinções teóricas exploradas por nós, com base em Costa (2001), para a investigação de um *ethos* regional, ou seja, forma relativamente comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e inclusive de abordar os temas não relativos à região, as quais acabam por constituir o caráter e a corporalidade do modo de dizer de um posicionamento regional.

No posicionamento regional “Pessoal do Ceará”, os traços da indocilidade e da aridez que se constituem em características do caráter podem ser vistos, segundo Costa (2001, p.119), também em aspectos da corporalidade física que o grupo apresenta na época, inferida a partir da capa dos principais discos:

Corpo magro e farta cabeleira é a regra para todos os cantores do grupo (Fagner, Belchior, Ednardo e Rodger Rogério). [a aridez e a indocilidade] são também sinalizados pela forma simples de vestir: camiseta (como Fagner em “Manera Fru Fru, maneira, 1973); Ednardo em “Ednardo”, 1979, e Rodger em “Pessoal do Ceará”, 1973) ou simplesmente o torso nu (como Belchior em “Coração Selvagem”, 1977; Fagner tomando banho no açude Orós-CE, em “Orós”, 1977; e Ednardo em “Cauim”, 1978); na cabeça é comum uma boina (Fagner em “Eu canto-quem viver chorará”, 1978; e Ednardo em “Azul e encarnado”, 1977) ou um chapéu de palha (como Ednardo nos discos “Ednardo”, e Terra da luz”, 1982; e Belchior em Todos os sentidos). No rosto, é hábito principalmente em Fagner, apresentar barba e bigodes por fazer.

Retomemos, então, que tal “aridez”, definidora do caráter e da corporalidade do modo de enunciar do posicionamento regional cearense é construída a partir do espaço físico comum, em torno do qual se constitui essa representação. A identidade com o lugar de origem

se dá em um processo circular: “os compositores e cantores são influenciados pelo ‘bairrismo’ dominante na esfera de suas comunidades e retroalimentam esse bairrismo criando novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva” (COSTA, 2001, p. 99). Esta afirmação anterior explica a relação que tal investimento ético mantém com a topografia discursiva, justificando sua importância em posicionamentos regionais como o “Pessoal do Ceará”.

## **5 INVESTIMENTO CENOGRÁFICO**

### **5.1 Cenas validadas do Ceará/ Nordeste**

Segundo Maingueneau (2004, p. 139), “qualquer gênero do discurso escrito (como a canção) deve gerir sua relação com uma vocalidade fundamental, (...) (que) manifesta-se através de uma diversidade de tons, na medida de suas respectivas cenografias”. Desse modo,

o princípio da “aridez”, presente na “dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa determinação do corpo”, está em conformidade com a **cena validada** que o posicionamento elege, a qual, insistimos, corresponde ao sertão seco, da natureza desoladora, pouco generosa e dura, que marca os artistas da região, mesmo os urbanos (COSTA, 2001)<sup>79</sup>. A retomada pelo posicionamento “Pessoal do Ceará” dessa cena já validada no campo da literatura e da música permite legitimar também, na produção deles, a situação de enunciação histórica da região Nordeste, onde o Ceará está situado. De acordo com Albuquerque Junior (1999, p.68),

o termo Nordeste é usado inicialmente para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras contra as Secas (IFOCS), criada em 1919. Neste discurso institucional, o Nordeste surge como a parte do Norte sujeita às estiagens e, por essa razão, merecedora de especial atenção do poder público federal. O Nordeste é, em grande medida, filho das secas; (...) desde que a grande seca de 1877 veio colocá-la como o problema mais importante dessa área. (...) Ela é, sem dúvida, o primeiro traço definido do Norte e o que o diferencia do Sul (...).

Então, a seca deu origem à própria idéia de existência de uma região à parte, chamada Nordeste, cujo recorte se estabelecia pela área de ocorrência desse fenômeno. Em nível nacional, deu-se origem ao “discurso da seca”, que foi gradativamente se transformando em um discurso regional orientado para outras questões. Na literatura, particularmente no romance de trinta, esse fator “climático” é responsável também pelos conflitos sociais da região, “pela existência do cangaceiro e do beato, naturalizando-se as questões sociais” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 1999, p.121). Na década de quarenta, a música de Gonzaga vai ser pensada como representante desta identidade regional que já havia se firmado anteriormente por meio do romance de trinta. Nesse discurso, a seca surge também como o único grande problema do espaço nordestino. Para chamar atenção para este fato, ele compõe, em 1950, com Humberto Teixeira, “Asa Branca”, que chamou mais tarde de “música de protesto cristão”. Durante a seca de 1953, compõe com Zé Dantas “Vozes da seca”, na qual cobra providências por parte do Estado, agenciando claramente enunciados e imagens do já quase secular discurso da seca (FERRETI, 1988). No entanto, consideramos necessário lembrar que os diferentes discursos (literatura e música), bem como seus diferentes

---

<sup>79</sup> Essa estética da seca é explorada, na literatura por João Cabral de Mello Neto, Jader de Carvalho (poesia), Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz (romance) etc, e na música por Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro etc.

posicionamentos, mesmo possuindo identidades entre si, guardam também dessemelhanças ao abordar a região e seus temas.

Assim, a produção cultural do posicionamento “Pessoal do Ceará”, na década de setenta, também não consegue fugir completamente a essa “série de imagens em torno da seca que se tornaram clássicas e produziram uma visibilidade da região” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, p. 121). No plano da cenografia, como já analisamos anteriormente, surgem figuras como: sol, deserto, fogo, brasa, cinza, vegetação agressiva (espinhosa), poeira, retirantes (fuga para o Sul), despedida da terra e de seus animais de estimação, miséria, fome, sede etc.

Vejam os como se dá tal processo na canção “Rendados” (Ednardo e Tânia Araújo, por Ednardo, 1978)<sup>80</sup>. Nessa canção podemos entrever três cenas. A primeira é a cena genérica da canção, na qual há uma comunicação principal entre o autor empírico/locutor e o ouvinte. A segunda corresponderia à cenografia principal, na qual há um enunciador (Rosário) que reza e, ao mesmo tempo, “fofoca” com o co-enunciador (Zeca) sobre a vida de outro co-enunciador (Luzia), que, por sua vez já aparece, juntamente com outro enunciador na topografia secundária/referida, ou seja, na história que Rosário conta. Nos versos finais da primeira estrofe, outro enunciador toma a palavra, narrando por três versos ele próprio a sua história amorosa com o co-enunciador (Luzia). É importante ressaltar que a instância enunciativa do terceiro plano não se confunde com a do primeiro porque apesar do emprego do pronome “meu”, os verbos continuam no passado (vestiu, despiu) e os pronomes usados para a referência ao co-enunciador na terceira pessoa (seu, dela).

---

<sup>80</sup> **Rendados**

*Ednardo e Tânia Araújo*

Cauim (1978)

A tarde quente, a varanda/ Cadeira de balançar/ No rosário u'a outra reza/ Pra fazer o tempo passar/ Toda gente tem seu dia/ Rede, rumo, romaria/ Pelas terras de sonhar/ A manhã finda e na tarde/ Nos olhos de tanta estrada/ O pó de arroz, a poeira/ Ensaio de escuridão/ Pelo rosto de Luzia,/ Rendados, sombras vazias/ Carinho, canto e clarão/ É fogo ou vereda escura/ É sede e tanta água pura/ Pelas terras de sonhar/ Rios de tanta secura/ Sons apagados no peito/ Tange em mares o verdume/ Sonho, luz, ladeira e lume/ Brilhava nos olhos dela/ Aquela luz que fugia/ Labareda, luto ou luta/ Que de repente sumia/ Mas antes de ser escuro/ Mil coisas de amor dizia/ Mas, veio o verão, sol novo/ Nas sombras da garrancheira/ Renda estendida no chão/ E junto a flor que outrora havia/ Luzia é luz ou clarão?/ Meu braço vestiu seu corpo/ Seu amor despiu meu medo/ Mas inda nos olhos dela/ Aquela luz que fugia// A tarde quente, a varanda/ Cadeira de balançar/ No rosário uma outra reza/ Pra fazer o tempo passar/ Toda gente tem seu dia/ Rede, rumo, romaria/ Pelas terras de sonhar// Rosário e nas rezas fica/ Zeca, tu lembra a Luzia?/ Qual? Aquela que pegou um filho/ De não sei quem, de não sei quem/ Rede, rumo, romaria/ Pelas terras de acordar.

Cumpramos destacar que as cenas validadas do Nordeste às quais nos referimos estão tanto na cenografia principal como na secundária. Na primeira, a cena validada da mulher cearense/nordestina (Rosário) que reza, fazendo “rendados”, os quais podem denotar tanto o produto do trabalho manual como os comentários tecidos. É importante observar que esse tipo de trabalho manual no Ceará/ Nordeste é tido como propenso à prática da fofoca basta ver que temos aqui a denominação de “fuxico” para outra espécie de produto, feito também manualmente. Acrescenta-se a isso a topografia na qual tal cena está situada: “A tarde quente, a varanda/ Cadeira de balançar”. Na cena secundária, também é clara a reivindicação das imagens de Ceará/ Nordeste, estabelecidas na memória coletiva. A poeira (da terra cretada) se mistura ao pó de arroz no rosto de Luzia, tornando-o escuro. Outras figuras de caráter semelhante ainda são trazidas para descrever a expressão do rosto e dos olhos da co-enunciadora: “É **fogo** ou vereda escura/ É **sede** e tanta água pura/ (...) **Rios de tanta secura/ Tange em mares o verdume/ (...)** Mas, veio o **verão, sol** novo/ Nas **sombras da garrancheira Renda estendida** no chão/ E junto a **flor que outrora havia/ Luzia é luz ou clarão?”**<sup>81</sup>.

Já nas canções “Romanza”<sup>82</sup> (Fagner, Belchior e Fausto Nilo, por Fagner, 1977), e “Flor do Algodão”<sup>83</sup> (Fagner e Manassés, por Fagner, 1981), as cenas validadas de Nordeste são reivindicadas para compor as cenografias, como uma espécie de colagem de imagens justapostas apreendidas com uma câmera, bem ao estilo tropicalista. Na primeira canção, se formos estabelecer um elo entre as imagens, temos sugestões que vão da relação sexual, passando pelo nascimento até chegar à morte. A essas referências vão-se somando outras, como se houvesse uma câmera que se movimenta focalizando detalhes relacionados à região

---

<sup>81</sup> Grifos nossos.

<sup>82</sup> **Romanza**

*Fagner, Belchior e Fausto Nilo*

Orós (1977)

Espinhos, esporas/ Sobre a renda labirinto/ Pedras no meu peito/ Aberto em chaga amor/ Ai ferraduras de prata/ Cascos tinindo a aurora/ Que cavaleiro castanho/ Come teu pelo moreno/ Breu e cal manchas de sangue/ Gavião cara-donzela/ Cachorro que não se aquieta/ Sobre a cama camarinha/ Lençol cheiro de alfazema/ Falas, copos de aguardente/ Facas rasgando o corpete/ Suspiros parto criança/ Hoje eu vi toque a defunto/ Das dores doída de estrada/ Eu d'olhos solto nos ares/ Conheço a morte e a paixão.

<sup>83</sup> **Flor do algodão**

*Fagner e Manassés*

Traduzir-se (1981)

Feira no sol/ Quem vai no verão/ O cheiro da flor/ Produz algodão// Fruto na mão/ Chuchu, agrião Pepino, tomate/ No chão do sertão// Araça azul, manera Frufu/ Que a dor do sertão/ Reluz na cor do meu azulão.

Nordeste: “espinho”, “espora”, “renda”, “pedra”, “ferradura”, “casco”, “gavião-cara”, “donzela”, “cachorro”, “facas” e “Das dores” (nome tipicamente nordestino). Na segunda canção, o processo de construção da cenografia, uma feira, é semelhante, contudo, em “Flor do Algodão” (Fagner e Manassés, por Fagner, 1981), a câmera focaliza ora detalhes desse espaço cearense/nordestino (chuchu, agrião, pepino, tomate), ora a sua totalidade: “Feira no sol”. Essa colagem de referências corresponde à dor do sertão, que metaforicamente é representada na cor e na figura do azulão, ave de coloração geralmente azul, asas e cauda enegrecidas<sup>84</sup>. A reivindicação de cenas validadas do Ceará/ Nordeste está também em outras canções e gravações de Fagner, algumas delas já fora do período que estabelecemos para delimitação do corpus:

1. Faça comigo, cantoria de alegria/ Juro que sou assim/ **Do fim do mundo**, do fim/ (...) Parece que chorando eu chego perto/ E nós nesse **deserto/ Filhos nascidos do sol**, da noite, da lua/ Parece o fim do mundo, o fim. (“Fim do Mundo”, Fagner/ Fausto Nilo, por Ednardo 1972)

2. Chegamos um bocado de gente/ Da mesma **seara/ O sol tava danado de quente/ Queimou nossa cara/ (...)- Tá por fora/ - Pároara/ - Bugginganga/ - Pau-de-arara/ - Tá por fora/** Catamos os bagulhos da gente/ Nossas **navalhas/** Joguei um balde d’água num crente/ Que encheu a cara (“Pároara”, Chico Buarque, por Fagner, 1985)

3. Eu tenho a boca que arde como o **sol/ O** rosto e a cabeça **quente/** Com Madalena vou-me embora/ Agora ninguém vai pegar a gente// (...)Não chora não querida que este **deserto** finda/ Tudo aconteceu e eu nem me lembro/ Me abraça minha vida, me leva em teu cavalo/ Que logo no paraíso chegaremos// Vejo cidades, fantasmas e ruínas/ A noite escuto o seu lamento/ São pesadelos e **aves de rapina/ No sol vermelho** do meu pensamento (“Romance no deserto”, versão por Fausto Nilo de “Romance em Durango”-Bob Dylan e Jacques Levy, por Fagner, 1987)<sup>85</sup>

O cancionista também elege a cena da natureza árida para compor a cenografia da descrição do enunciador em “Ave Noturna” (Fagner e Cacá Diques, 1975). O discurso da seca do Nordeste está explicitado também em diversas gravações suas como “Último pau de arara” (Venâncio, Corumbá e J.Guimarães, por Fagner, 1973), “Vaca Estrela e boi Fubá” (Patativa do Assaré, por Fagner, 1980), “Orós 2” (João do Valle, por Fagner, 1982), “Seca do Nordeste” (Waldir de Oliveira e Gilberto Andrade, por Fagner 1995), “Festa da Natureza” (Patativa do Assaré e Gereba, por Fagner 2002). Fagner também endossa tal discurso na sua

<sup>84</sup> Cf. Dicionário Aurélio Eletrônico.

<sup>85</sup> Grifos nossos.

vida prática, já que foi dele a idéia da campanha em prol do Nordeste feita pela TV Globo, como conta ao Jornal “Última Hora”<sup>86</sup>:

Tudo começou com uma conversa entre mim e Marcos Lázaro, que me convidou para fazer o show. Eu lhe disse que só o faria se a renda fosse destinada aos nordestinos. O Lacet gostou da idéia e criou a campanha, que alertou povo e autoridade para a miséria daquele povo (CAVALCANTI, 1983).

O discurso da seca, que se transformou gradativamente em um discurso regional, do qual o “Pessoal do Ceará” retira as cenas validadas e ao mesmo tempo as retroalimenta, pode ser visto também compondo as cenografias das obras musicais de Belchior, algumas já citadas, como: “Onde jaz meu coração”<sup>87</sup>. Nesta canção, a cenografia é a de um diálogo no qual o enunciador pede ao co-enunciador, caracterizado como rei do tamborim, do ganzá, para cantar um repente para ele. Desse modo, os instrumentos, como principalmente o produto deles, o repente, se caracteriza como algo tipicamente nordestino. Em seguida, tal informação resulta mais patente quando o enunciador, situa a cena na topografia do Nordeste por meio do embreante “aqui”. Para a caracterização do Nordeste, o enunciador recorre às seguintes cenas validadas na memória coletiva do povo do continente americano “um país de esquecidos, humilhados, ofendidos e/ sem direito ao porvir./ Aqui, Nordeste, sul América do sono.../ No reino do abandono,/ não ha lugar pra onde ir”.

Depois, recorre a outro espaço, o de “Nashville”, conhecida como “cidade da música”, é capital do estado mais populoso dos Estados Unidos, Tennessee. O enunciador recorre a esta cidade, que se diferencia do espaço anteriormente citado pelos recursos que recebe das autoridades, os quais propiciam seu desenvolvimento sócio-econômico, para mostrar que os dois espaços têm em comum a cultura da música popular. A partir daí,

---

<sup>86</sup> Entrevista disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 05 out. 2006.

<sup>87</sup> **Onde jaz meu coração**

*Belchior*

Cenas do Próximo capítulo (1982)

Ei, senhor meu, rei do tamborim, do ganzá,/ cante um cantar, forme um repente pra mim./ Aqui, Nordeste, um país de esquecidos, humilhados, ofendidos e/ sem direito ao povir./ Aqui, Nordeste, sul América do sono.../ No reino do abandono,/ não ha lugar pra onde ir./ De Nashville pro sertão (se engane, não)/ tem, meu irmão fora- da - lei muito baião./ E, em Orlands bandos de negros afins/ tocam, em banda, banjos, bandolins.../ -Onde jaz meu coração? Em mim, desse canto daqui, lugar comum,/ como no assum, azul de preto,/ o canto e que faz cantar./ Cresce e aparece em minha vida, e eu me renovo/ no canto, o pio do povo./ Pio, e preciso piar./ Ah! Minha voz, rara taquara rachada,/ vem, soul blues, do pó da estrada,/ e conta o que a vida convém./ Vem direitinha, da garganta desbocada, mastigando in-nham, in-nham, in-nham,/cheinha de nhem, nhem, nhem.

descreve um pouco da cultura musical negra de “Nashville” e “Orlands”, citando os instrumentos utilizado por ele, e se indagando por meio da palavra “jaz”, que pode denotar tanto a expressão musical dos negros norte-americanos (jazz), como habitar, permanecer, onde descansa o coração dele, que poderia ser em qualquer um dos dois lugares, já que a música os torna semelhantes. O enunciador mostra, assim, que a pobreza material do Nordeste pode vir acompanhada de riqueza cultural e de vivência individual, passando então a descrever o seu canto “nordestino”, por meio do embreante de pessoa “mim” e pela repetição do espacial “daqui”. Tal definição pode ser verificada nos seguintes trechos, que veiculam figuras do sertão, tomando-o pelo Nordeste, como: “assum, azul de preto”, “pó da estrada” e “minha voz, rara taquara rachada”.

A concepção do Nordeste como “lugar dos esquecidos” está em outra canção do mesmo disco “Ploft”<sup>88</sup> (Belchior e Jorge Mello, 1984), sendo que nessa canção o enunciador amplia, ainda mais que na canção anterior, as dimensões da concepção de Nordeste, como

---

<sup>88</sup> **Ploft**

*Belchior e Jorge Mello*

Cenas do próximo capítulo (1982)

O nordeste, sentado na esquina do mapa.  
Olvidado de los Reyes del mundo en un siglo de luce,  
se mira no Atlântico: Américas, Áfricas,  
índios, pobres e jovens, tudo um negro blues.

A dor do Nordeste, a cor do Nordeste,  
deste e daquele outro que o homem não vê.  
Las venas abiertas de latino-América:  
mil poetas, primatas que abraçam e E.T.

A anarquia de corpo, paixão dia a dia: sensualidade...  
e a folha do povo na democracia: feli(z)cidade...  
o prazer e o trabalho que a mulher pedia: liberdade...  
Toda a mocidade em radioatividade: louçania...  
sob o sol das estrelas tudo é novidade: alquimia...  
Ah! meu Deus, se eu pudesse dançar de verdade, dançaria.

Sensualidade  
Louçania  
Feli(z) cidade  
Alquimia  
Liberdade  
Utopia

lugar dos homens esquecidos. Para enfatizar essa idéia, há, logo no início da canção, o investimento no plurilingüismo externo, por meio de um trecho em espanhol. Posteriormente, o enunciador vai construindo a cenografia, por meio de uma seleção de espaços (América, África) e pessoas segregadas (índios, pobres e jovens, tudo um negro blues), que podem assumir, assim, por extensão, o lugar de Nordeste e a identidade nordestina, de lugar e povo esquecido. Na segunda estrofe, os dois “Nordestes”, que ficam bem marcados pelo embreantes espaciais “este” (Nordeste a partir do qual ocorre a enunciação) e “daquele” (Nordeste ampliado pela enunciação), são fundidos em um mesmo painel de esquecimento por parte de dos intelectuais do século das luzes.

Posteriormente, cita a obra do escritor uruguaio Eduardo Galeano “As veias Abertas da América Latina”, na qual retrata como as nossas nações sempre foram saqueadas e nossos povos explorados e oprimidos, mostrando como a razão da nossa miséria estrutural é histórica, decorrente da colonização espoliadora da Espanha e de Portugal, da expansão capitalista da Inglaterra e da hegemonia imperialista dos EUA. Finalmente, o enunciador arremata a sua descrição, com a palavra “utopia”, que resumiria o que seria a nossa democracia de tais espaços trazidos para compor a cenografia da canção.

Com base na análise das canções supracitadas, podemos verificar que a reivindicação de cenas validadas do Ceará/ Nordeste para compor a cenografias das obras musicais do posicionamento “Pessoal do Ceará” se presta não só a descrever o Ceará/ Nordeste, pela linguagem, mas também compõe o sentido integral do posicionamento, cuja estética seria a do espaço do canto a palo seco, da dicção em preto e branco. Parece haver ainda, senão no posicionamento, mas pelo menos em Belchior, a crítica da linguagem como representação do real, percebendo-a como um elemento constituinte deste, orientado por demandas de poder e pelos embates das forças na sociedade, como se ouve no seguinte trecho da canção “Conheço o meu lugar” (Belchior, 1979): “Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!/ Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!/ Não sou da nação dos condenados!/ Não sou do sertão dos ofendidos!/ Você sabe bem: CONHECO MEU LUGAR!”.

No fragmento supracitado, “faz-se emergir a percepção da região como formada por diversas camadas de imagens e enunciados, como fruto de visões e leituras diferenciadas, denunciando a textualidade que a constituiu anteriormente” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). Porém, julgamos que nem o posicionamento e nem mesmo o cancionista, pelo fato de

tal idéia surgir em apenas uma canção, consiga romper completamente a mimese da representação, devido a permanecerem presos à ilusão de que seriam capazes de expressar, pela linguagem “seca”, plenamente a sua realidade, o espaço preexistente Ceará/ Nordeste.

## 5.2 Cenas secundárias de Ceará/Nordeste em contraste com outras cenografias

Quando Maingueneau (2001) trata da relação entre situação de enunciação “mostrada” e cenários validados, diz que aquela, desprovida de homogeneidade, nem sempre está em perfeita conformidade com estes. Logo, a obra pode legitimar sua cenografia, reinvidicando cenas que lhe sirvam de contraste, fato que Maingueneau (2001, p. 127) denomina de **antiespelhos**, e que tem evidência nas canções do posicionamento “Água Grande”<sup>89</sup> (Ednardo e Augusto Pontes, 1974) e “Fotografia “3x4”<sup>90</sup> (Belchior, 1976).

Nas cenografias das canções, os enunciadores narram a sua chegada em outra região, e se referem à terra natal por meio de cenas secundárias que servem de contraste à cenografia primária (antiespelhos). Em “Água grande” (Ednardo e Augusto Pontes), a enunciação ocorre

---

<sup>89</sup> **Água grande**

*Ednardo e Augusto Pontes*

O romance do pavão misterioso (1974)

A primeira vez que eu vi São Paulo/ Da primeira vez que eu vim São Paulo/ Fiquei um tempão parado/ Fiquei um tempão parado/ Esperando que o povo parasse/ Esperando que o povo parasse// Enquanto apreciava a pressa da cidade/ A praia de Iracema/ Veio toda em minha mente/ Me banhando da saudade/ Me afogando na multidão/ Eu vim São Paulo/ Se afogando na multidão/ Eu vi São Paulo// Janeiro e nada/ Fevereiro e nada/ Marçabril e água grande despencou/ Um aviso de chuva me chamou/ Marçabril e água grande despencou/ Um aviso de chuva me chamou/ Adeus São Paulo/ Está chovendo pras bandas de lá/ Também estou com pressa/ Está chovendo pras bandas de lá.

<sup>90</sup> **Fotografia 3X4**

*Belchior*

Alucinação (1976)

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei:/ jovem que desce no Norte pra cidade grande, os pés cansados e feridos de andar légua tirana.../ e lágrimas nos olhos de ler o Pessoa e de ver o verde da cana// Em cada esquina que eu passava um guarda me parava/ pedia os meus documentos e depois sorria/ examinando o 3X4 da fotografia/ e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha/ Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no Sul, grande cidade.../ São Paulo violento... Corre o Rio, que me engana:/ Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei// Mesmo vivendo assim, não esqueci de amar/ que o homem é pra mulher/ e o coração pra gente dar/ Mas a mulher, a mulher que eu amei/ não pôde me seguir, não/ Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem/ Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte/ e vai viver na rua.// A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia/ E, pela dor, eu descobri o poder da alegria/ e a certeza de que tenho coisas novas pra dizer/ A minha história é talvez igual à tua:/jovem que desceu do Norte e que, no Sul, viveu na rua/ e que ficou desnorteado... como é comum no seu tempo.../e que ficou desapontado... como é comum no seu tempo.../ e que ficou apaixonado e violento como você/ Eu sou como você, eu sou como você,/ eu sou como você, que me ouve agora.

a partir de São Paulo, e há um encaixe de uma cena secundária, protagonizada por uma topografia da terra natal dos cancionistas (Fortaleza), a Praia de Iracema. Essa topografia chegou como uma lembrança para o enunciador, mas com uma força capaz de exercer ações sobre ele (Me banhando de saudade/ Me afogando na multidão), e provocar mudanças no próprio espaço onde estava situado (Eu vim São Paulo/ Se afogando na multidão/ Eu vi São Paulo). Mesmo assim, a força das águas do mar não é suficiente para levar o enunciador de volta a sua terra natal pois quem determina o retorno do cearense/ nordestino a seu lugar de origem é a força de outras águas: “a chuva”, que oferece condições para habitá-lo.

Em “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976), um procedimento similar de construção da cenografia é adotado, já que a enunciação narra a chegada do enunciador a outra região a partir das cidades grandes do Sul. A primeira parte da canção, na qual a cenografia começa a ser construída, vai do início até a palavra “bem”, sendo marcada lingüisticamente pelo emprego do tempo verbal presente. Mal se dá início à construção da cenografia, e o enunciador se refere a uma cena secundária, na qual elenca as dificuldades enfrentadas, quando da sua chegada do “Norte”, bem como a sua reação a elas. Essa cena engloba desde a palavra “dia” até o antepenúltimo verso da canção, sendo caracterizada lingüisticamente pelos tempos verbais no pretérito perfeito e imperfeito.

Nessa parte, o enunciador está projetado no enunciado pelo emprego constante dos verbos em primeira pessoa, o que o faz manter uma certa proximidade com o autor empírico, embora não se confunda totalmente com ele, devido ao emprego dos verbos não estar apontando para o momento da execução da canção. Nos dois últimos versos, assim como no primeiro, pelo emprego dos embreantes de pessoa, “eu”, “me”, “você”, dos verbos no presente e do embreante temporal “agora”, apontando para o momento de execução da canção, as instâncias do autor e do ouvinte se simultaneizam com a do enunciador e co-enunciador. Assim, a cena secundária na qual o enunciador conta suas desventuras ao chegar da terra natal, e a superação delas, aparece bem estruturada, com o objetivo de tocar o ouvinte. Desse modo, tal procedimento de construção da cenografia na qual o lugar de origem aparece em uma cena secundária bem estruturada, contrastando com a cenografia situada no espaço do outro, é bem recorrente no posicionamento “Pessoal do Ceará”, estando possivelmente relacionado como o êxodo vivenciado pelos três artistas.

Embora não se tenham encontrado na produção de Fagner, composições cujas cenas secundárias sirvam de contraste à cenografia primária, esse aspecto é visto em duas de suas gravações. Como julgamos que a escolha da canção nunca é aleatória, isso nos faz deduzir que Fagner, a exemplo dos outros cancionistas do grupo, também investe nesse expediente denominado por Maingueneau de antiespelho. Na canção “Riacho do Navio” (Luiz Gonzaga e Zé Dantas, 1955, por Fagner, 1975), a cenografia é a descrição de um espaço da terra natal de Luís Gonzaga (Pernambuco), o “Riacho do Navio”. Isso fica patente no fragmento que vai do início da canção até a palavra “mar”, no qual aparece o tempo verbal presente (corre, vai despejar, vai bater).

A partir daí, surge uma cena secundária que mostra a ausência do enunciador em tal lugar, marcada lingüisticamente pela condicional “se”, e pelo tempo verbal no imperfeito (fosse, nadava, saía, ia), bem como pelo seu desejo de se transformar em um peixe para poder chegar até o “Riacho do Navio”. Em seguida, passa a descrever, por meio do tempo verbal infinitivo (fazer, vê, andar, dormir, acordar), as atividades que realizaria em tal espaço, caso a cena hipotética se concretizasse. O último verso mostra que se o enunciador pudesse realizar o seu desejo, não gostaria de saber nem de notícias da terra civilizada, da qual enuncia. Assim, a cenografia resulta desse jogo de antiespelho entre as cenas, em que o lugar de origem contrasta com a terra civilizada.

As canções analisadas deixam entrever que outra forma de construir cenas de Ceará/Nordeste nas canções do posicionamento é legitimá-las obliquamente, ou seja, há, na cenografia, que é situada na topografia do outro, geralmente Sudeste (Rio/São Paulo), um encaixe de cenas secundárias do Ceará/Nordeste, as quais vêm contrastar com aquela. Esse procedimento é qualificado por Maingueneau (2001, p. 27) como: “uma estratégia subversiva, de uma paródia no sentido amplo: o cenário subvertido é desqualificado através de sua própria enunciação”.

### **5.3 Cenografias do Ceará**

Como já foi exposto no referencial teórico, Maingueneau (2001, p. 125) coloca entre as várias formas de instaurar uma cenografia “as indicações explícitas nos próprios textos, que reivindicam muitas vezes a caução de cenários enunciativos preexistentes”. O posicionamento

em questão investe no cenário preexistente das paisagens do Ceará para compor as cenografias de suas canções, criando “uma identidade na música cearense naquele período, por meio de uma espécie de fotografia da época, das paisagens cearenses”<sup>91</sup>.

As canções “Beira-mar”<sup>92</sup> (1973) e “Terral” (1973), de Ednardo, bem como “Mucuripe”<sup>93</sup> (1972), parceria de Belchior e Fagner, são um exemplo disso. A cenografia da primeira é a de uma história de amor, na qual, segundo Carvalho (1983-1984), a cidade está além de um cenário, é também personagem, como ouvimos nos versos: “Na Beiramar/ Entre luzes que lhe escondem/ Só sorrisos me respondem/ Que eu me perco de você”. De acordo com esse autor, “Não é qualquer beira de mar de qualquer cidade do Brasil, mas uma Beiramar localizada, a de Fortaleza,” com seus três quilômetros de extensão. Entendemos que contribui para a confirmação da idéia de que a topografia é a da avenida Beira-Mar de Fortaleza, cujo nome diz de sua localização, o fato de este estar grafado com maiúscula no decorrer da canção (Beira Mar), no encarte do disco: “Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem - Pessoal do Ceará”. A topografia da canção se aproxima bastante do espaço preexistente no qual foi elaborada, se levarmos em consideração que esta composição teve como inspiração uma bela noite de lua cheia, vista do ponto mais alto da fábrica da Petrobrás, onde o jovem compositor trabalhava e estava de plantão numa madrugada de carnaval. A canção foi um presente para a namorada, a quem dedicava pouco tempo, devido ao trabalho, à paixão pela música e aos estudos na Faculdade de Engenharia Química.

---

<sup>91</sup> Entrevista da pesquisadora Mary Pimentel, concedida ao jornalista Dalwton Moura por ocasião do lançamento da segunda edição do livro “Terra dos Sonhos”. Disponível em: <http://www.noolhar.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2006.

<sup>92</sup> **Beira Mar**

*Ednardo*

Na Beiramar/ Entre luzes que lhe escondem/ Só sorrisos me respondem/ Que eu me perco de você// Você nem viu/ A lua cheia que eu guardei/ A lua cheia que eu esperei/ Você nem viu, você nem viu// Viva o som velocidade/ Forte praia minha cidade/ Só o meu grito nega aos quatro ventos/ A verdade que eu não quero ver// Na Beiramar/ Entre luzes que lhe escondem/ Só sorrisos me respondem// Que eu me perco de você/ E o seu gosto// Que ficando em minha boca/ Vai calando a voz já rouca/ Sem mais nada pra dizer// E eu fugindo de você/ Outra vez me desculpendo/ É a vida, é a vida/ Simplesmente e nada mais// E um gosto/De você que foi ficando/ E a noite enfim findando/ Igual a todas as demais/ E nada mais.

<sup>93</sup> **Mucuripe**

*Fagner e Belchior*

Manera fru fru manera (1973)

As velas do Mucuripe/Vão sair para pescar/Vou levar as minhas mágoas/Pras águas fundas do mar/Hoje à noite namorar/Sem ter medo da saudade/E sem vontade de casar//Calça nova de riscado/Paletó de linho branco/Que até o mês passado/Lá no campo inda era flor/Sob o meu chapéu quebrado/O sorriso ingênuo e franco/De um rapaz novo e encantado/Com vinte anos de amor//Aquela estrela é dela//Vida, vento, vela leva-me daqui.

A referência a Fortaleza não está só na topografia da avenida Beira-Mar, mas também no verso “forte, praia, minha cidade”, que menciona dois importantes espaços da capital cearense: o forte, em torno do qual foi fundada, e a “praia”, que a coloca no *ranking* das cidades com algumas das melhores praias urbanas do país. Ainda no mesmo verso, há outra referência à Fortaleza construída dessa vez, por uma descrição definida com determinante possessivo, “minha cidade”<sup>94</sup>.

Na segunda canção, a cenografia principal é de uma narração na qual o enunciador declara sua identidade geográfica e cultural logo nas três primeiras estrofes, mostrando-se, segundo Carvalho (1983-1984, pp. 77-78), ainda mais fortalezense que o enunciador de “Beira Mar”, combinando, nas devidas proporções, imagens do “clichê turístico, o roteiro e a simbologia oficial com uma linguagem poética. (...) e ampliando os limites do seu canto numa dimensão continental, “sul da América/ South América”. Na análise de Carvalho (1983-1984), a identidade cearense revela-se desde o ponto culminante, até o princípio e o fim da canção.

Tal identidade é marcada pelo embreante de pessoa “eu”, e pelo verbo no tempo presente (venho), os quais denotam uma proximidade como o momento de execução da canção, embora o enunciado não se confunda totalmente com a enunciação, devido ao enunciador não efetuá-lo a partir da mesma espacialidade do lugar de origem (dunas brancas). Isso é corroborado pelo emprego do verbo no tempo imperfeito (queria). Inicialmente, o enunciador vai definindo sua origem por meio de uma paisagem natural ainda não localizada (“dunas brancas”, “céu pleno de paz”, “sem chaminés ou fumaça” e na “Terra é pleno abril”).

Depois, há uma justaposição de expressões lingüísticas que remetem para o falar cearense “mão que aperreia”, para elementos naturais “sol e areia” e para lugares, dispostos numa escala, do mais amplo para o mais específico: “Eu sou da América, sul da América, South América/ Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará”. Todas essas referências compõem o painel da identidade geográfica continental/ cearense/ fortalezense que o enunciador, projetado no enunciado pelo embreante de pessoa “eu”, declara. A expressão definida “luxo da aldeia” faz uma referência catafórica ao nome próprio de lugar

---

<sup>94</sup> Com a canção “Beira Mar” Ednardo conquistou o primeiro lugar no *II Festival Nordestino da Música Popular* da extinta TV Tupi em 1970, tendo sido gravada pela primeira vez em 1972, por Eliana Pittman, obtendo grande êxito no cenário nacional.

Aldeota, bairro conhecido por ser ocupado pela elite da cidade de Fortaleza, desde as décadas de vinte e trinta, devido à sua proximidade com o mar.

Há referência também ao nome próprio de lugar “Praia do Futuro”, a qual tem início no Porto do Mucuripe até a foz do Rio Cocó, compreendendo uma extensão de cinco quilômetros da capital cearense. É famosa pelas ondas fortes e pela movimentação diurna, na infinidade de barracas, onde são servidos pratos típicos, com especialidade em mariscos e peixes; e noturna, com shows e festas. A expressão “farol velho” também é um nome próprio de lugar, pois corresponde a mais conhecida designação para o farol localizado no porto do Mucuripe, o qual representa uma das mais antigas edificações de Fortaleza, construída em Estilo Barroco com alvenaria, madeira e ferro, entre os anos de 1840 a 1846, pelos escravos.

Tal nome próprio de lugar é retomado na canção, por meio de uma expressão definida catafórica “são os olhos do mar”. Essa expressão definida faz referência a como era conhecido esse espaço “o velho olho do mar”, no tempo em que servia como coordenada para as embarcações que lá aportavam. “O farol velho” está desativado desde 1957, mas, no período de 1981 a 1982, recebeu sua mais significativa reforma a fim de abrigar o Museu do Jangadeiro, atual Museu do Farol, cujo acervo faz referência à Fortaleza colonial. Desse modo, foi tombado e hoje faz parte do Patrimônio Histórico, sendo um dos mais belos pontos turísticos da cidade.

O nome próprio de lugar “farol velho”, justaposto à palavra “novo”, mostra uma Fortaleza, onde essa duas instâncias convivem, nem sempre de forma bem ordenada, já que o “velho” está “apagado” e o novo “espantado”. Desse modo, a Praia do Futuro “é de onde piscam [esses faróis], e se confunde (...) com a liberdade de amar”, expressa no nos três últimos versos da canção (CARVALHO, 1983-1984, p. 78). Na composição original o último verso era “na praia **fazendo** amor”, que foi censurado devido ao país viver um regime de ditadura na época da gravação do disco (1973). Ednardo conta essa história em entrevista ao jornal local “O Povo”:

A primeira repressão que a gente teve foi no primeiro disco logo, *O Pessoal do Ceará*. Por incrível que pareça eles implicaram com ‘Terral’. Porque tinha ‘Na praia fazendo amor’. Não podia falar ‘fazendo amor’. O que eles fizeram foi chamar a gente lá na Polícia Federal para explicar música por música. Nesse tempo a gente já morava em São Paulo. Então, foi uma coisa chata, angustiante. Aí me foi sugerido o seguinte, troca a frase ‘fazendo amor’ por ‘falando amor’. Foi o

primeiro grilo deles e acho até o mais ridículo. Eu falei ‘tudo bem, troca, coloca falando amor no disco’, embora em todos os shows eu cantasse ‘fazendo amor’. (ARAÚJO, 2004).

Assim, essa canção ganhou para os cearenses, o *status* de “hino” do Estado, devido ao investimento em uma identidade cearense, não só no plano verbal, mas também no plano musical, já que o ritmo da canção é um maracatu cearense. A identificação com o Ceará, que perpassa a canção, está bem ilustrada em outra parte do comentário de Ednardo que segue a letra da canção em site do cantor<sup>95</sup>:

Esta música e letra é de quando eu estava chegando em São Paulo / 1972, com saudades de minha terra, fazendo uma leitura à distância do que ela representa. Mas também é tradução da identidade humana com seu local de origem e pontos de interligações de vivências, aprendizados e momentos afetivos.

Na terceira canção, “Mucuripe” (Belchior e Fagner, 1972), a cenografia construída atende ao propósito discursivo de construção do plano do “novo” na canção. A expressão desse plano está na própria topografia, marcada lingüisticamente pelo nome próprio de lugar, “Mucuripe”, que remete para o cenário preexistente de uma paisagem fortalezense/cearense, a do porto do Mucuripe. Essa topografia é bem coerente com a cenografia da canção que tematiza o novo, por ser esse um espaço “novo”, no sentido de que foi criado para substituir outro “velho”, ou seja, o porto na enseada do Mucuripe passou a ser construído em 1939 para substituir outro, o antigo Porto de Fortaleza, situado na região central da cidade, próximo à Fortaleza de Nossa Senhora de Assunção, onde se situa atualmente a Praia de Iracema. De lá pra cá, aquele vem passando por constantes modificações no sentido de ampliá-lo.

O plano do novo está construído também no desejo de partir do enunciador, que é visto também como uma característica peculiar dos cearenses. Esse desejo se relaciona com a topografia, cujos elementos, a exemplo da canção “Beira Mar” (Ednardo, 1973), não funcionam apenas como pano de fundo, mas participam da cenografia, na medida em que exercem influências sobre o enunciador, como constatamos nos primeiros e último verso da canção: “As velas do Mucuripe/ Vão sair para pescar/ Vou levar as minhas mágoas/ Pras águas fundas do mar/ (...) Vida, vento, leva-me daqui”. O “novo” está presentificado na própria figura jovem do enunciador, que possui apenas vinte anos, e vive angústias próprias

---

<sup>95</sup> <http://www.ednardo.com.br>. Acesso em: 15 mai. 05.

dessa fase, como o namoro sem compromisso e a vontade de partir, enfatizadas na canção, por meio da melodia melancólica. Na segunda estrofe da canção, pode ser vista a descrição da juventude do enunciador e dos seus trajes, tão novos quanto ele. Na cenografia, aparece apenas um elemento, dispensado pelo enunciador, por se associar senão ao velho, ao estanque, “a estrela”, que mantém praticamente as mesmas posições relativas na esfera celeste.

As canções supracitadas nos permitem avistar, assim, essa outra forma de investimento cenográfico no posicionamento “Pessoal do Ceará”, ou seja, por meio da caução de cenários enunciativos preexistentes das paisagens do Ceará, que vão do interior à capital, passando pelas suas praias, avenidas e praças. Isso nos faz entender que a imagem do Ceará, e por extensão, do Nordeste, além de ser pensada pelo posicionamento a partir da seca, é também formada pelas áreas úmidas existentes neste território. Assim, o Pessoal do Ceará aborda as várias realidades do Nordeste, levando à superação da tradicional dicotomia que atravessava a produção regionalista naturalista, entre litoral e interior.

#### **5.4 Enunciadores e co-enunciadores**

O enunciador demonstra uma identidade com o seu lugar de origem, por meio da referência às paisagens cearenses, como se verificou nas canções supracitadas; ou, pela sua definição, com elementos delas subtraídos, instalando, assim, uma relação de simbiose entre enunciador e paisagem, que se explica pelo fato de o grupo constituir um posicionamento regional, e, portanto, estabelecer, na sua produção, relações de identificação mais concretas com os lugares.

Isso está evidenciado ao longo da canção “Ave Noturna”:

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

Nesta canção, as coordenadas da dêixis discursiva, ou seja, o embreante de pessoa “eu” e o tempo verbal presente conjugado sempre na primeira pessoa (sou), cuja carga

semântica denota estados permanentes, possibilitam uma completa fusão do autor/enunciador com os elementos da paisagem ressequida do deserto.

Encontra-se processo análogo também nas canções “Pequeno Mapa do tempo”<sup>96</sup>(Belchior, 1977) e “Sensual”<sup>97</sup> (Belchior e Tuca, 1978). Na primeira, o enunciador define seu sentimento “solidão” por intermédio de certa paisagem nordestina/ cearense “o sertão”. Além disso, faz referência, por meio de uma justaposição de lugares, a Estados (Ceará e Piauí) e Capitais (Natal e Fortaleza) nordestinas. Já na segunda, elege “o espinho”, por suas propriedades de dureza, de pungência, de inserção profunda, e de caracterização da paisagem nordestina/cearense, como matéria para sua voz, “uma voz feita de espinho/, espora em teus membros cansados”. Na canção “Terral” (Ednardo, 1973), esse processo de identificação com o Ceará aparece de forma totalmente escancarada, tanto pela referência explícita ao Estado como pela metaforização do enunciador, com elementos de suas paisagens urbanas: “Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará”.

Assim, o discurso do “Pessoal do Ceará” é um discurso identitário, preocupado em elaborar enunciadores dotados de uma individualidade coerente garantida pela ação; enunciadores que venham suprimir esse dilaceramento das identidades sofrido por seus autores, em um momento em que a ditadura buscava impor uma suposta identidade brasileira. São enunciadores que querem garantir na espessura do texto, a manutenção de uma essência,

---

<sup>96</sup> **Pequeno mapa do tempo**

*Belchior*

Coração Selvagem (1977)

Eu tenho medo e medo está por fora/ Medo anda por dentro do meu coração/ Eu tenho medo de que chegue a hora/ em que eu precise entrar no avião/ Eu tenho medo de abrir a porta/ que dá pro sertão da minha solidão/ do apertar o botão: cidade morta/ Placa torta indicando a contramão/ faca de ponta, meu punhal que corta/ e o fantasma escondido no porão// Medo...//Eu tenho medo: que belo horizonte/ Eu tenho medo: que minas gerais/ Eu tenho medo: que natal! Vitória /Eu tenho medo: Goiânia-Goiás/ Eu tenho medo bé-lém, bé-lém do pa-rá/ Eu tenho medo: pai, filho, espírito santo e São Paulo/ Eu tenho medo: eu tenho c., eu digo: ah!/ Eu tenho medo: estrela do Norte, paixão! Morte é certeza... medo-fortaleza, medo-ceará// Eu tenho medo, e já aconteceu !/ Eu tenho medo, e ainda está por vir !/ Morre o meu medo? Isto não é segredo:/ eu mando buscar outro lá no Piauí./ Medo, o meu boi, morreu... Que será de mim ?/ Manda buscar outro, maninha, no Piauí.

<sup>97</sup> **Sensual** (1978)

*Belchior*

Quando eu cantar/ quero ficar molhado de suor/ E por favor não vá pensar/ que é só a luz do refletor/ Será minha alma que sua/ sob um sol negro de dor/ outro corpo, a pele nua/ carne, músculo e suor/ Como um cão que uiva pra lua/ contra seu dono e feitor/ uma fera-animal ferido/ no dia do caçador/ humaníssimo gemidoraro e comum como o amor// Quando eu cantar/ quero lhe deixar/ molhada em bom humor/ E por favor não vá pensar/ que é só a noite ou o calor// Quero ver você ser/ inteiramente tocada/ pelo licor da saliva/ a língua, o beijo, a palavra/ Minha voz quer ser um dedo/ na tua chaga sagrada/ Uma frase feita de espinho/ espora em teus membros cansados/ sensual como o espírito/ ou como o verbo encarnado.

que, mesmo diante de todos os conflitos internos e dos dissabores externos, enfrentados ao longo das cenografias, nunca chegam a negar a si mesmos; eles têm garantida a continuidade de um modo de ser, de um modo de pensar, de um modo de agir regional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1999). O enunciador às vezes estabelece com o co-enunciador uma estreita convivência, na medida em que se refere a topografias cearenses, por intermédio de nomes próprios de lugares como presumidamente já identificados pelo co-enunciador. Outras vezes, aquele estabelece com este relações polêmicas. Entre os co-enunciadores com os quais instala esse tipo de relação, estão os baianos, como já frisamos anteriormente.

## 5.5 Cronografia

A identificação do posicionamento com o seu lugar de origem pode ser vista também a partir da cronografia de algumas canções, que resgatam as tradições e reatualizam a memória popular cearense em suas cenografias, além da já citada “Pavão Mysteriozo”, que faz uma reatualização do cordel, incorporado na produção artística e cultural nordestina. Podemos ver na produção de Ednardo o disco Berro (1976), inspirado no movimento da “Padaria Espiritual”, que aconteceu entre 1870 e o início do século XX no Ceará. Era um movimento de contestação do regime vigente, com grande tom satírico, mas que levou muitas pessoas a serem presas, exiladas e perseguidas.

O lema do movimento era "alimentar com pão o espírito dos sócios e da população em geral". A instalação contou com programa cuja autoria é de Antônio Sales, transcrito em um jornal da então capital federal, o Rio de Janeiro, o que deu notoriedade ao movimento. A cada domingo, um jornalzinho de oito páginas chamado “O Pão” era "amassado" e fez circular 36 números, até que em dezembro de 1898, depois de seis anos de atividades, a Padaria fechou por falta de dinheiro e pela dispersão dos seus fundadores, sendo a última fornada na casa de Rodolfo Teófilo. Os títulos dos membros desta academia seguiam o padrão usado nas padarias reais: Forno: a sede do movimento/ Padeiro-mor: o presidente/ Forneiros: os secretários/ Gaveta: tesoureiro/ Investigador das cousas e das gentes: bibliotecário/ Amassadores: sócios<sup>98</sup>.

---

<sup>98</sup> Essas informações foram produzidas com base em outras retiradas do *site*: “[wikipedia.org/wiki/Padaria-espiritual](http://wikipedia.org/wiki/Padaria-espiritual)”.

Conforme Ednardo, em entrevista ao Jornal “O Povo” (2004), o disco “Berro” foi idealizado com base no movimento porque este tinha tudo a ver com a época pela qual passava o Brasil. As canções do LP que trazem referências mais explícitas ao movimento são: “Artigo 26”<sup>99</sup> (Ednardo) e “Padaria Espiritual”<sup>100</sup> (Ednardo). Na primeira, o cancionista retoma, a partir do título “Artigo 26”, a questão dos inimigos da padaria: “os alfaiates, o clero e a polícia”, como preceituava o artigo de número 26 de instalação da Padaria Espiritual: “Art. 26 - São considerados, desde já inimigos naturais dos Padeiros - os padres, os alfaiates e a polícia. Nenhum Padeiro deve perder ocasião de patentear o seu desagravo a essa gente”. Tal movimento contava com quarenta e seis artigos, tendo Ednardo evocado o 26, talvez por este estar em perfeita sintonia como os tempos de repressão, esboçados também nos três primeiros versos, pela figura do “alçapão”, que, por seu turno, pode denotar uma armadilha para o padeiro.

A cenografia da canção é a de uma conversa, marcada lingüisticamente pelo emprego do verbo no imperativo (olha), por meio do qual o enunciador chama a atenção do co-enunciador para a cena que se passa “o padeiro entregando o pão”. Em seguida, Ednardo vai mais além, reinventando outra manifestação popular nordestina, “a quadrilha”, “mesclando-a aos passos de balé clássico na verdadeira assimilação antropofágica do nosso espírito moleque” (CARVALHO, 1983-1984, p. 85), e traduzindo o roque para o português. Conforme Carvalho (1983-1984), a “esculhambação” se generaliza com o “igualité, fraternité

---

<sup>99</sup> **Artigo 26**

*Ednardo*

Berro (1976)

Olha o padeiro entregando o pão, de casa em casa, entregando o pão/ menos naquela, aquela não/ pois quem se arrisca a cair no alçapão/ Anavantú, anavantú, anarriê/ nêpadêqua, nêpadêqua, padê burrê/ iguali tê, fraterni tê e liber tê/ merci bocu, merci bocu não ha de que/ Rua Formosa, moça bela a passear palmeira verde e uma lua a pratear/ e um olho vivo, vivo, vivo a procurar/ mais uma idéia pro padeiro amassar/ Você já leu o artigo 26 ou sabe a história da galinha pedrês/ e me traduza aquele roque para o português/ a ignorância é indigesta pro freguês/ Você queria mesmo, ser um sanhaçú fazendo fiu e voando pelo azul/ mas neste jogo lhe encaixaram, e é uma loucura/ lá vem o padeiro pão na boca é o que ti cura.

<sup>100</sup> **Padaria espiritual**

*Ednardo*

Berro (1976)

Nessa nova padaria espiritual/ Nessa nova palavra de ordem geral/ Eu faço o pão do espírito/ E você cuida do delito/ De comer, de comer/ Onde e como cometer/ De comer, de comer/ Onde e como cometer// Coma tudo, tudo o que você puder/ Arrote e coma você mesmo até/ Consuma tudo em suma/ Definitiva e completamente/ Na destruição somente deste absurdo aniquilamento/ É que talvez surja um outro novo momento/ Na destruição somente deste absurdo aniquilamento/ É que talvez surja um outro novo momento/ Um outro novo momento/Um outro novo momento.

e libeté” da Revolução Francesa diluído no contexto em que o político não escurece o bom humor, como na padaria. O nome próprio de lugar “Rua Formosa” remete para o endereço da capital cearense de onde saiu a primeira fornada da Padaria espiritual: Rua Formosa, Nº 105, atual Barão do Rio Branco. Os trechos “moça bela a passear, palmeira verde e uma lua a pratear/ (...)Você queria mesmo, ser um sanhaçú fazendo fiu e voando pelo azul”, remetem para a crítica que a padaria fazia ao uso da linguagem empolada, com um tom de “discurso” e a literatura nacionalista.

O fragmento “Um olho vivo, vivo a procurar/ mais uma idéia pro padeiro amassar” revela a consciência crítica da defesa da província como centro irradiador de propostas culturais, que juntamente com a possibilidade de fragmentar o discurso autoritário, imposto nacionalmente, sintetizaria esta “nova padaria espiritual”, da qual a sua própria canção “Artigo 26” seria o estatuto. Nessa nova padaria, a “ignorância (sobre a cultura, principalmente da terra, como: a história da Galinha pedrês que tem raízes na infância de todos, e o próprio movimento literário “Padaria Espiritual” é indigesto pro freguês”. O freguês pode ser o cearense que não conhece a própria cultura, mas o enunciador entende que isso acontece por conta do sistema político no qual aquele está inserido, e o oferece uma alternativa: “pão na boca é o que ti cura”.

A idéia da Nova Padaria Espiritual que Ednardo propõe com a releitura do antigo movimento é a base da cenografia construída na canção “Padaria Espiritual” (1976). Nessa canção, Ednardo se declara ainda mais identificado com o velho/ novo movimento, do que em “Artigo 26”, já que encarna a figura do padeiro, atribuída a outrem, na canção analisada anteriormente. Para isso, as coordenadas de pessoa, espaço e tempo que são construídas no enunciado coincidem com aquelas da enunciação, e tudo se passa como se o “eu” da cenografia fosse o cantor e o “você”, o ouvinte. Aquele determina as funções que tanto ele como este ocupam nesse lugar, ou seja, ao enunciador (cantor, padeiro) cabe fazer (amassar) o pão (canção) e, ao co-enunciador (freguês, ouvinte) comê-lo (ouvi-lo). Isto está marcado lingüisticamente pelos respectivos embreantes de pessoa “eu” e “você”, bem como pelo tempo verbal presente (faço, cuida), que designa o próprio momento da enunciação, no qual foi produzida a canção, que contém esse presente. Acrescenta-se também que a espacialização é marcada lingüisticamente, logo no início canção, pelos grupos nominais: “Nessa nova padaria espiritual e Nessa nova palavra de ordem geral”, determinados pelo “nessa”, que

associa uma embreagem com o espaço de onde falam os coenunciadores, e um substantivo portador de significado independentemente da situação de enunciação.

Na segunda parte da canção, há uma mudança do tempo verbal presente (faço, cuida) para o imperativo (coma, arrote, consuma), o que indica que os três primeiros versos da segunda estrofe ganham por parte do enunciador um peso modal diferente. Na primeira parte da canção, a enunciação estabelece a função do enunciador e do co-enunciador; já na segunda parte, o primeiro visa, por sua força, atuar diretamente sobre o último, induzindo-o até a própria antropofagia. Tal ordem, que está subordinada à consecução de um fim determinado, qual seja, o surgimento de “um outro novo momento”, marcado lingüisticamente pelo verbo no subjuntivo (surja), será possível com “a destruição somente deste absurdo aniquilamento”. O grupo nominal “absurdo aniquilamento” provavelmente denota o estado de prostração, nos mais diversos segmentos, no qual se encontrava o país, devido ao regime ditatorial, que, por sua vez o enunciador/ cantor propõe destruir, para que surja esse “outro novo momento”.

Assim, o mergulho na história da cultura popular cearense se torna uma contribuição séria, e outra forma de identificação com o seu lugar de origem, o Ceará. Com relação à reatualização do movimento literário da Padaria Espiritual, Ednardo está à frente, seria uma espécie de padeiro-mor, mas esse movimento aparece também em Belchior, na canção Humano Hum<sup>101</sup> (1978). Na primeira parte da canção, o tema principal é a laboração com a palavra, matéria do fazer artístico do cancionista. Assim, a palavra é comparada a um pão, que deve ser preparado, do mesmo modo que na padaria espiritual. Essa afirmação é feita por meio do que Maingueneau (2004) classifica como enunciados **não embreados**, ou seja, que “não são interpretados em relação à situação de enunciação, mas que procuram construir universos autônomos”. Devido a isso, o verbo “lavar” está no infinitivo impessoal para sugerir, pelo apagamento do par eu-você e da identificação espacial temporal, que tal forma de realizar o fazer artístico é sempre válida, para qualquer enunciador e em todas as situações de enunciação.

---

<sup>101</sup> **Humano hum**

*Belchior*

Todos os sentidos (1978)

Lavar a palavra a pá,/ como quem prepara um pão.// Quando o mar virar sertão,/ nossa palavra será/ tão humana como o pão./ E o canto que soar um palavrão/ se mostrará como é:/ anjo de espada na mão.

Em seguida, o enunciador constrói outra cena, que ainda não é verdadeira no momento da enunciação, marcada linguisticamente pelo advérbio de tempo “quando”, que coloca o verbo no futuro do subjuntivo “Quando o mar virar sertão”. Essa expressão revitaliza a profecia de Antônio Conselheiro, líder de outro movimento nordestino, “Canudos”. Naquela cena, a palavra assume outra vez o valor do “pão”, denotando um sentido tão humano como o do alimento. No entanto, se por um acaso, o “canto” for interpretado como uma ofensa, “soar [ndo] como um palavrão”, revelará a sua verdadeira função, ou seja, de lutar contra, de contestar, de se opor, de polemizar etc. (anjo de espada na mão). A expressão “anjo de espada na mão” com a qual o canto é identificado e que arremata a canção remete para a história bíblica (livro 22) “O asno de Balaão”, reatualizando-a.

A história, já referida anteriormente também por Machado de Assis no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e por Reembrandt em quadro homônimo, narra a tentativa de um rei “Balaque” de fazer aliança com outro mais poderoso Balaão. O último recusou o primeiro convite por ordens do Senhor, mas, na segunda vez, este permitiu que Balaão fosse ao encontro de Balaque. Quando Balaão iniciou sua viagem, o Senhor havia se arrependido e pôs no caminho do homem um anjo com uma espada desembainhada na mão. O animal o viu e, desviando-se do caminho, meteu-se pelo campo, o que levou Balaão a espancá-lo. Isso se repetiu por mais duas vezes, até que o Senhor abriu a boca da jumenta que perguntou a Balaão o que fizera para que ele a espancasse por três vezes. Balaão respondeu que tinha feito isso por que zombara dele e que se tivesse uma espada a mataria. A jumenta interrogou ao homem se era costume seu fazer isso com ele, a qual respondeu que não. Então, o Senhor abriu os olhos de Balaão, fazendo-o ver o anjo do Senhor parado no caminho, e a sua espada desembainhada na mão. O anjo do Senhor disse que se a jumenta não tivesse desviado dele, ele o teria matado, deixando-a com vida. Balaão justifica ao anjo que pecou, porque não sabia que ele estava parado no caminho para se opor a ele, porém, responde prontamente que, se for da sua vontade, voltará. Mas o anjo ordena que continue, desde que fale somente a palavra que lhe disser, e Balaão segue com os príncipes de Balaque (Bíblia Sagrada, 1990)<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> Disponível em: <http://www.paulus.com.br>. Acesso em: 02 jan. 07

Na produção de Fagner está também presente o resgate das tradições populares, como na adaptação “Antônio Conselheiro” (1975)<sup>103</sup> de um auto de Bumba-meu-Boi, ainda muito difundido em algumas áreas do Nordeste, no qual reabilita também o movimento de Canudos da Bahia. Dois anos antes, já havia também adaptado a canção folclórica “Serenou na madrugada” (1973). Neste mesmo disco gravou ainda “Sina”, uma parceria sua e de Fausto Nilo com o poeta popular Patativa do Assaré, de quem gravou ainda várias outras canções.

Afinal, concluímos, pela análise das canções supracitadas, que o resgate das tradições populares, a recriação e reatualização histórica da memória popular configuram-se como um aspecto visceral do posicionamento “Pessoal do Ceará”, por meio do qual podemos visualizar a identificação deste com a sua região. Entendemos também que, apesar de o posicionamento se apropriar do folclore como uma forma de se defender da formação discursiva nacional que colocava como necessidade o apagamento das diferenças regionais e a sua integração ao nacional, não adota uma visão estática, museológica do elemento tradicional ou folclórico, contudo lhe dá ares cosmopolitas. Podemos ver isso na adaptação de Fagner, que coloca Antônio Conselheiro “lá no alto da favela”, ou na forma de Ednardo reatualizar o movimento da Padaria Espiritual para um outro momento e espaço histórico, denominando-o inclusive de “Nova Padaria Espiritual”. Desse modo, os elementos tradicionais ou folclóricos não são vistos pelo grupo como antimodernos, mas é permitida a criatividade em seu interior, não apagando o caráter ruptor da história, a partir do qual o processo de identidade regional se afirma.

## 5.6 Investimento topográfico e identidade regional

---

<sup>103</sup> **Antônio Conselheiro**

*Bumba-meu-boi/adaptação: Fagner*

Ave noturna (1975)

Eu estava na ponta da rua/ Eu via a rua se fechar/ Eu vi a fumaça da pólvora/ Eu via a corneta bradar// Eu vi Antônio Conselheiro/ Lá do alto do tambor/ Com cento e oitenta praça/ É amor é amor é amor/ Eu vi Antônio Conselheiro/ Lá no alto da Bahia/ Com cento e oitenta praça/ A favor da monarquia/ Eu vi Antônio Conselheiro// Lá no alto da favela/ Com cento e oitenta praça/ E mais mil de parabella/ Eu tava na ponta da rua/ Eu via a rua se fechar/ Eu vi a fumaça da pólvora/ Eu via a corneta bradar.

Concluídas as análises discursivas dos investimentos genérico, lingüístico, ético e dos elementos da cenografia (enunciador, co-enunciador e cronografia) do posicionamento “Pessoal do Ceará”, resta-nos agora relembrar, com base no que verificamos em nossas apreciações, que todos esses elementos colaboram para instituir discursivamente topografias regionais, ao mesmo tempo que são instituídos por ela. Buscamos também com essa observação mostrar que as identidades são construídas nos posicionamentos regionais do discurso literomusical brasileiro com base nesse mesmo processo de investimento circular em tal categoria. Para isso, retomamos as canções já analisadas, ou fazemos a análise de novas canções do posicionamento em questão, com vistas a ilustrar, por meio do posicionamento identitário da cearensidade, a conclusão do quadro teórico proposto no segundo capítulo para a análise de um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro. Comentamos, então, a seguir, as estratégias discursivas empregadas pelo posicionamento para investir na topografia discursiva regional, e como aquele define, por meio desta, uma identificação com o lugar de origem.

O posicionamento “Pessoal do Ceará” pensa o Ceará/Nordeste, nas suas várias realidades, quase sempre do prisma das questões e características dos múltiplos espaços, instituindo assim uma identificação com um lugar constitutivamente plural, que supera as já conhecidas homogeneizações criadas por outros discursos. A primeira delas, conforme Leite (2000), é representada por exibir o sertão como sinônimo de Nordeste, num processo metonímico de significação da parte pelo todo, tornando esse espaço constitutivamente plural, homogêneo e estereotipado. A visão de “Sertão”, que se transmutou gradativamente em uma visão de região (Nordeste), como sinônimo de seca e conseqüentemente, de fome, miséria, ou seja, lugar de extrema pobreza, foi instaurada principalmente pela literatura e pela prática cancionista. Basta lembrarmos obras como: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, passando por toda uma tradição do romance regionalista, em que se destaca *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida, *O Quinze*, de Raquel de Queiroz, *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, dentre tantos outros; e também as canções de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, que denunciam a saga dos retirantes sertanejos.

Com efeito, essa memória discursiva foi amplamente divulgada pela mídia, e, segundo a autora, é por isso que o discurso da propaganda turística geralmente silencia o “Sertão Nordestino”, excluindo-o dos roteiros turísticos oferecidos pela região. Por meio

desse silenciamento, a propaganda turística, precisando tornar o produto “Nordeste” lucrativo, institui uma segunda homogeneização oposta para a região, baseada, evidentemente, em um espaço oposto, o litoral nordestino. Desse modo, mostra-o como “sinônimo de paraíso tropical, o éden redescoberto, com um cenário composto por praias deslumbrantes, gente simples e hospitaleira, comida farta e exótica (para o olhar estrangeiro)” (LEITE, 2000, p. 02).

Segundo a autora, a representação paradisíaca do Nordeste remonta à “visão” que os colonizadores portugueses dos séculos XVI e XVII tinham da *Terra Brasilis*:

Todo esse discurso do Descobrimento, que permeia a ‘literatura dos viajantes’ do século XVI, composta, em sua maioria, por relatos de navegadores portugueses que no Brasil estiveram, é uma re-atualização do discurso religioso. A ‘terra de leite e mel’ habitada por gentes belas, indômitas, doces e inocentes é a visão do paraíso terrestre descrita no livro do Gênesis, o primeiro do Antigo Testamento. Como se percebe, a propaganda turística sobre o Nordeste dialoga com todo esse ‘já-dito’, essa memória social fundante da nação Brasil, visto que esse ‘mito do paraíso tropical’ está presente no nosso Hino Nacional, na Literatura, em que se pode citar a poesia nativista romântica de Gonçalves Dias, na música popular brasileira (‘Moro num país tropical, abençoado por Deus e bonito por natureza’), dentre outros. Enfim, há, no imaginário brasileiro, uma representação social do país como ‘paraíso terrestre’, que se repete infinitamente em vários discursos sociais. É dessa memória cristalizada que a propaganda turística se nutre. Entretanto, nos textos de propaganda, não há mera repetição do ‘éden tropical’, mas esse tema está sempre presente por meio de efeitos de paráfrases e deslizamentos de sentido, releituras, ressignificações.

Como já explicamos anteriormente, o posicionamento “Pessoal do Ceará” não investe em nenhuma dessas homogeneizações retratadas acima, mas estabelece um diálogo entre as seguintes dicotomias: sertão/litoral; sertão/cidade; Nordeste/Sudeste; e Ceará/América Latina.

### **5.6.1 Sertão/ Litoral**

O posicionamento não aposta nem só numa visão pessimista da região, representada pela homogeneização do sertão, nem só numa visão ufanista desse espaço, caracterizada pela homogeneização do litoral. De acordo com Albuquerque Júnior (1999, p. 54), a dicotomia que opõe litoral/ sertão, sobre a qual também é construído o Livro *Os Sertões* (2002) de Euclides da Cunha,

torna-se uma questão arquetípica da cultura brasileira. (...) sendo o litoral o espaço que representa o processo colonizador e desnacionalizador, local de vidas e culturas voltadas para a Europa. O sertão aparece como o lugar onde a nacionalidade se esconde, livre das influências estrangeiras. O sertão é aí muito mais um espaço substancial, emocional, do que um recorte territorial preciso; é uma imagem força que procura conjugar elementos geográficos, lingüísticos, culturais, modos de vida, bem como os fatos históricos de interiorização como as bandeiras, as entradas, a mineração, a garimpagem, o cangaço, o latifúndio, o messianismo, as pequenas cidades, as secas, os êxodos etc. O sertão surge como uma colagem dessas imagens, sempre vistas como exóticas, distantes da civilização litorânea. É uma idéia que remete ao interior à alma, à essência do país, onde estariam escondidas suas raízes.

Portanto, a proposta do “Pessoal do Ceará” supera a dicotomia sertão/ litoral, modelo já estabelecido na cultura brasileira, por meio de uma relação fundamental entre o espaço e o tempo. O tempo surge sempre trabalhado pelo homem, sendo vivido na agulha de cada instante, implicando que o espaço também seja uma dimensão de sua realidade temporal (atualidade). A estabilidade do espaço seria dada também pelo trabalho com a memória, mas não um trabalho de conservação, e sim de reatualização. Por isso, constroem um Ceará/Nordeste como um espaço heterogêneo, concreto, na medida em que contemplam as realidades de cada espaço, pensando, assim, o estarem encontrando em sua verdade.

Isso fica patente na canção “Água Grande” (Ednardo, 1974), na qual o enunciador lembra uma topografia litorânea da capital cearense, a “Praia de Iracema”, para expor a saudade que tem do lugar de origem (A praia de Iracema/ Veio toda em minha mente/ Me banhando da saudade), da mesma forma que demonstra toda a sua ansiedade à espera da “chuva”, fator indispensável para o retorno a sua terra, e a sua euforia por tal condição ter sido favorável, como se ouve nos versos: “Janeiro e nada/ Fevereiro e nada/ Março e abril e água grande despencou/ Um aviso de chuva me chamou/ Adeus São Paulo/ Está chovendo pras bandas de lá”.

A visão integrada que o enunciador apresenta do seu lugar de origem, como sendo simultaneamente litorâneo e seco, é marcada pelos referentes da expressão “pras bandas de

lá”. Podemos dizer, então, que a unidade lingüística “lá” faz uma referência anafórica a “Praia de Iracema”, por ser ela o único elemento da topografia de origem recuperável no contexto. Julgamos também que possa fazer por extensão uma referência contextual a Fortaleza/ Ceará/ Nordeste, pelo fato de integrar a expressão “pras bandas de”, que indica uma referência a lugar não tão bem definido. Nesta canção, seguindo a proposta do posicionamento no qual se inscreve, de contemplar as realidades de cada espaço, “Ednardo” produz um grande número de combinações de imagens a partir da capital “Fortaleza”. Uma delas, já citada, é desse espaço possuir litoral “Praia de Iracema”, ao mesmo tempo que conserva uma característica atribuída ao sertão “seco”. Outra associação estaria no fato de o enunciador ser de uma região litorânea, mas mesmo assim ter vivenciado o êxodo, por causa da seca (?), já que só é possível voltar se chover, e ainda que, o “lá” designe a região Nordeste, que mesmo sendo seca, apresenta litoral “Praia de Iracema”, e assim por diante.

Algumas dessas associações estão presentes também em “Flor da Paisagem” (Robertinho de Recife, Fausto Nilo, por Fagner, 1977), na qual os olhos do (a) amado (a), dependendo do ponto de vista do locutor, já que essa canção foi gravada também por Amelinha (1977), compõem o elemento que mais se sobressai em uma paisagem. Assim, os olhos são identificados com realidades distintas de tal espaço, como o litoral e o roçado (lavoura de culturas invernosas). Podemos entrever também esse Ceará/Nordeste heterogêneo se confrontarmos as canções de um mesmo artista. Começemos com Ednardo, que tem canções cujas topografias são de ambientes litorâneos/praiheiros como “Beira Mar” (1973), e outras como “Alazão” (Ednardo e Brandão, 1974), nas quais as imagens remetem ao sertão: na **pocira cinzenta**, o **sol**/ (...) me veste de **perneira** e **gibão**/ (...) **No mato seco do tempo**, cavalo ê (...). Na produção de Fagner, podemos ver “Nada sou”<sup>104</sup> (Fagner e Marcus

---

<sup>104</sup> **Nada Sou**

*Raimundo Fagner - Marcus Francisco*

Eu não sou eu/ Sou enxada no barro do chão, sou sertão./ Eu não sou fé/ Sou pecado no corpo fechado de Lampião.../ Sou espada,/ Sou granada/ Sou toada// Na voz do cansado cantador,/ No grito do chato agitador/ E pensando na morte que eu peço/ Eu quero de volta o meu ingresso/ E o chefe envolvido num processo...// No apito da fábrica apitando/ Na canção que os meninos vão cantando/ Sem saber que cantando vão chorando/ Estefânia parou de cantar/ Ouço o eco do choro no mar...// No ronco dos carros na sesta/ Cabeças de vento em festa/ Alguém me pedindo perdão/ Por falar e mandar sem razão/ Não aceito motivo/ Dou não...// Eu não sou eu/ Sou panfleto voando e rolando do avião./ Eu não sou fé/ Sou pecado de amor, resultando indecisão// Sou espada/Sou granada,/ Sou toada...// Eu não sou eu/ Sou um deus a pedir um holocausto de outro deus / Deus a deus/ Deus a deus/ Deus a deus.

Francisco, 1968)<sup>105</sup>, na qual o enunciador, além de se definir como sertão (Sou enxada no barro do chão,/ sou sertão), veicula ainda outras imagens atribuídas a esse lugar, como Lampião, o cantador etc., e a canção Mucuripe (Fagner e Belchior, por Fagner, 1973), na qual o enunciador, apesar de não se definir com a paisagem, esta exerce influência sobre ele, sendo que a topografia, nessa canção é litorânea/praieira. Algo semelhante acontece na produção de Belchior, na qual figuram Mucuripe e outras canções apresentam topografias que remetem a construção imagética do sertão, como Rodagem (1977): “sob o sol do sertão”.

### 5.6.2 Sertão/ Cidade (Tradição/ Modernidade)

A concepção do posicionamento de que o Ceará/Nordeste é um espaço heterogêneo implica na superação de outra dicotomia: a oposição tradição/modernidade, que pode ser simbolizada no nível espacial como a oposição entre sertão e cidade. Na canção com a qual Fagner ganhou o seu primeiro festival, “Nada Sou” (1968), esta visão integrada já aparece, quando estão justapostos, no mesmo plano, elementos da tradição (sertão, lampião, enxada) e da modernidade (apito de fábrica, ronco dos carros), como também em “Antônio Conselheiro” (1975), na qual o líder do movimento de Canudos (elemento da tradição/do sertão) surge em uma favela (elemento da modernidade/cidade).

Belchior já parece apresentar uma visão mais dual em relação ao tradicional e ao moderno, como verificamos nos trechos abaixo:

1. Vou ficar nesta **cidade**./ Não, não vou voltar pro **sertão**./ pois vejo vir vindo no vento o cheiro da **nova estação** (“Como nossos pais” , Belchior, 1976)
2. Minha **rede branca! Meu cachorro** ligeiro!/ **Sertão!** Olha o **Concorde que vem vindo do estrangeiro**: (“Tudo outra vez”, Belchior, 1979)

Podemos ver, então, na primeira canção, o sertão como elemento da tradição, para onde o enunciador não quer voltar, e a cidade como símbolo da modernidade, do novo. Na

---

<sup>105</sup> Foi com a música “Nada Sou” que Fagner ganhou o primeiro lugar no IV Festival de Música do Ceará, em dezembro de 1968, no Teatro José de Alencar, em Fortaleza. Fagner, então, com dezenove anos era ainda estudante secundarista do Colégio Genny Gomes, cursando a 2ª série, na qual Marcus Francisco, o co-autor da canção, era seu colega.

segunda obra musical, são veiculadas a imagem da rede branca, tipicamente cearense, do cachorro, instituída “gracilianamente” como nordestina, bem como a figura do sertão, como elemento da tradição, livre da influência estrangeira. Mas é importante observar que, embora o enunciador conceba a tradição e a modernidade como dois eixos separados, ele os entrecruza, quando manda o sertão encarar a modernidade, materializada na figura do “concorde”, avião supersônico.

Desse modo, a visão de Belchior apenas parece dicotômica, porém na realidade, propõe uma integração entre modernidade e tradição, como podemos ver na já mencionada canção “Cemitério” (Belchior, 1974), na qual o enunciador incorpora dialeticamente o lado negativo do progresso, à medida que relaciona o tradicional e o moderno, rompendo com as dicotomias “sertão/ cidade”, “interior/ capital”. A quebra das dualidades aparece também na imagem que visualizamos da canção por meio da assimetria dos versos, da divisão da palavra “misericórdia”, a qual se afigura como uma ênfase do próprio significado, indicando o pesar que o enunciador sente pela existência da visão bifurcada, provavelmente atribuída ao co-enunciador (tu nessa idade e não sabes/ tudo é sertão e cidade). Aquele parece se admirar de este ainda ter uma visão dicotômica e lhe ensina que o sertão/ interior juntamente com a cidade/ capital compõem uma unidade.

Em Ednardo, a superação dessa oposição tradição/modernidade ocorre mais na dimensão do tempo, como analisamos nas canções: “Artigo 26” e “Padaria Espiritual”, a qual aparece também na canção “Passeio Público”<sup>106</sup> (Ednardo, 1976). Nessa canção, reatualiza-se a Confederação do Equador, movimento que preconizava a independência da região em 1825, colocando-a em um tempo presente. O título da canção “Passeio Público” remete para um logradouro de Fortaleza marcado por vários acontecimentos importantes para a cidade e para o Estado. É também a mais antiga praça de Fortaleza, e foi cenário do fuzilamento dos mártires de tal movimento.

---

<sup>106</sup> **Passeio público**

*Ednardo*

Berro (1976)

Hoje ao passar pelos lados/ Das brancas paredes, paredes do forte/ Escuto ganidos, ganidos, ganidos, ganidos/  
Ganidos de morte/ Vindos daquela janela/ É Bárbara, tenho certeza/ É Bárbara, sei que é ela/ Que de dentro da  
fortaleza/ Por seus filhos e irmãos/ Joga gemidos, gemidos no ar/ Que sonhos tão loucos, tão loucos, tão loucos//  
Tão loucos foi Bárbara sonhar/ Se deixe ficar por instantes/ Na sombra desse baobá/ Que virão fantasmas  
errantes/ De sonhos eternos falar/ Amigo que desces a rua/ Não te assustes, não passes distante/ Procura  
entender, entender/ Entender o segredo/ Desse peito sangrante.

### 5.6.3 Nordeste/ Sudeste (Ceará/Cidade Grande)

Há que se ressaltar, ainda, que, na produção do posicionamento, a enunciação é projetada no enunciado, de forma a criar o efeito de que esse se realiza predominantemente a partir do espaço do outro. Nessa cenografia, o enunciador coloca constantemente por meio de cenas secundárias a topografia da sua terra natal. Em Belchior, o primeiro espaço é denominado pelo enunciador de “Sul”, e o segundo designado por “Norte”, como se pode ouvir na canção “Fotografia 3x4”, e até em canções que estão fora do período delimitado para compor o *corpus*, como em “Bahiuino”:

1. Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei/ jovem que desce no **Norte** pra **cidade grande**/(...) Pois o que pesa no **Norte** pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no **Sul grande cidade/ São Paulo** violento corre o **Rio** que me engana/ (...) Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do **Norte**/ e vai viver na rua.// (...) A minha história é talvez igual à tua/ jovem que desceu do **Norte** e que no **Sul** viveu na rua (...). (Fotografia 3x4, Belchior 1973)

2. Já que o tempo fez-te a graça de visitar o **Norte**, leva notícias de mim/ Diz àqueles da **província** que já me viste a perigo: **na cidade grande** enfim/ / (...) Ah! quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar// Gênios-do-mal tropicais, poderosos bestiais, vergonha da Mãe Gentil/ Fosse eu um Chico, Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: "Os Anais Da Guerra Civil"//Ao pastor de minha igreja reza que essa ovelha jamais vai ficar branquinha (...) (Bahiuino, Belchior, 1999)

De pronto, verificamos que tais designações não correspondem ao que se classifica como regiões “Norte” e “Sul” pelo menos no discurso geográfico atual do Brasil, já que o Norte vai do Estado de Tocantins a Roraima, e o Sul, engloba os Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Assim, considerando as coerções do contexto das canções, e a proposta do posicionamento, que figura como regional no discurso literomusical brasileiro, tal interpretação seria incoerente, pois o lugar de origem do enunciador, projetado na canção como se fosse o cantor/compositor, fica no atual Nordeste, e as cidades das quais enuncia, no que se chama hoje em dia região Sudeste. Logo, as referidas classificações assumem sentidos outros na produção de Belchior. O Norte, lugar de origem do enunciador, é construído como

uma oposição à cidade grande (geralmente Rio de Janeiro ou São Paulo), o espaço do outro, que o enunciador qualificaria como Sul.

Esse arranjo geográfico operado pelo artista remonta ao tempo do Brasil-Colônia, quando o país era dividido em duas administrações: Norte e Sul. Essa transposição não se faz aleatoriamente, pois, como sabemos, essa cisão do Brasil entre São Paulo e Nordeste é histórica, sendo um espaço sempre tomado como uma homogeneidade que se contrapõe a outra. São Paulo é visto, na maioria das vezes, como área da cultura moderna e urbano-industrial, omitindo-se sua cultura tradicional e a realidade do campo. Já com o Nordeste verifica-se o inverso. Este é quase sempre pensado como região rural, em que as cidades, mesmo sendo desde longa data algumas das maiores do país, são totalmente negligenciadas, seja na produção artística, seja na produção científica. Albuquerque Júnior (1999) cita textos de vários autores intelectuais internacionais e nacionais, tanto nortistas, como sulistas que têm essa concepção dual.

É interessante notar também nos dois trechos supracitados, a polêmica com os baianos, que também tem raízes na história, basta lembrar que, de acordo com o autor,

“a partir da década de vinte, pensa-se a identidade nacional dividida em três pólos antagônicos. São Paulo, Pernambuco e Bahia são tomados como células iniciais do tecido nacional. O discurso historiográfico centra-se na história dessas três áreas, para construir a história do Brasil” (p.102).

Assim, verifica-se que “Pernambuco” e “Bahia”, apesar de estarem geograficamente situados no Nordeste, não têm um papel tão marginal na cultura nacional como outros estados nordestinos. Talvez seja isso que leve o enunciado/cantor/compositor, fundidos no “eu”, a não atribuir a Caetano uma identidade nordestina (nortista): “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte/ e vai viver na rua”. As designações “Norte/Sul”, revelando a dualidade Ceará/Cidade Grande, podem ser encontradas também em outra canção com o sugestivo título de “Monólogo das grandezas do Brasil” (Belchior, 1982).

Faz-se necessário ainda esclarecer que a dicotomia São Paulo/Nordeste, designada por Belchior de Sul/Norte, não reina absoluta em todo o posicionamento, nem mesmo no próprio cancionista; basta verificarmos a letra de “Seixo Rolado”<sup>107</sup> (Belchior e Palhinha,

---

<sup>107</sup> **Seixo rolado**

1980), na qual se promove essa superação no verso: “tudo é norte, tudo é sul”. Na primeira estrofe da canção “Avião de Papel” (Ednardo, 1974), essa separação também não se faz tão nítida: Vai meu filho vai/ Que Deus lhe dê/ Boa sorte, fortuna e felicidade/ Não tem segredos/ Vai que **esta província muito tem a ver/ Com a cidade/ Um pouco mais alargada talvez/** Mas não tenha medo não (...) <sup>108</sup>.

Aparece, então, com evidência, no *corpus*, uma certa variação nas topografias, se confrontarmos a produção dos três cancionistas. Tomemos como exemplo, Belchior, que pouco investe no litoral nordestino, e prefere falar do interior. Já na produção de Ednardo, ocorre o inverso, o investimento principal é nas topografias da capital do Ceará, principalmente as litorâneas (praieras). Com relação a Fagner, este revela um meio-termo entre topografias litorâneas e interioranas, com um peso maior para as últimas. Consideramos, assim, que esse maior ou menor grau de investimento por parte do cancionista em uma topografia pode estar relacionado com o ponto de vista do sujeito empírico, se levarmos em consideração que Belchior nasceu em Sobral, interior do Ceará, no ano de 1946, e só veio residir na capital aos 16 anos. Já Ednardo nasceu em Fortaleza, no ano de 1945, e residiu na cidade até emigrar para o Rio de Janeiro em 1972. Com relação a Fagner, nasceu em Orós, no interior do Ceará, mas sempre residiu em Fortaleza, indo passar férias escolares no interior, até ir morar em Brasília em 1971.

Creemos, então, que, mesmo havendo variações no grau de investimento com relação às topografias, todas elas estão circunscritas a espacialidades maiores comuns, o estado Ceará e a região Nordeste, que não são vistos como homogêneos, mas do ponto de vista de cada ambiente, da relação de identificação que o cancionista mantém com este, antes e depois da emigração. Logo, a imagem do Ceará e, por extensão, do Nordeste, além de ser construída a partir do espaço de origem, é instituída também tomando como referência o espaço do outro,

---

Belchior e Palhinha  
Objeto Direto (1980)

Tudo o que tenho é meu corpo/ Sou o que tenho e te dou/ Com um corpo como o teu/não precisas nem de alma./ Sente a minha violência/ como uma essência de calma./ Anjos, se houvesse anjos.../ Claro, seriam como tu./ No corpo, rosa dos ventos,/ tudo é norte, tudo é sul./ Se oriente, se ocidente,/ toda cor corre pro azul./ Não nada como o nada que é o eu,/ indescritível nú./ Sou um seixo rolado/ na estrada do lado/ de lá do sertão./ E ser tão humilhado/ é sinal de que o diabo/ é que amassa o meu pão./ Mas meu corpo é discente/ e, civilizada e a mente,/ gosta, cheira,/ toca, ouve e vê./ E, com amor e anarquia,/ goza que enrosca e arrepia,/ roquerolando em você./ Be-bopeando em você./ Calipsando em você./ Merengando em você./ Bluesbusando em você./ Um boogie-woogie em você./ Tango um bolero em você./ Chorando em você/ Jaz(z) em você.

<sup>108</sup> Grifos nossos.

para onde os cancionistas emigraram. Daí serem construídas em um mesmo posicionamento “Pessoal do Ceará”, topografias de espaços secos/úmidos, do sertão/da cidade, do interior/da capital, da tradição/da modernidade e do Nordeste/Sudeste. Desse modo, o Pessoal do Ceará aborda as várias realidades do Ceará/Nordeste, levando à superação de tais dicotomias, instituídas por vários discursos, que conferem a elas o lugar de arquétipo na cultura brasileira.

Essa visão espacial plural que o posicionamento adota é bem coerente com a sua proposta que se pretende construtora de um discurso que corresponda plenamente à sua realidade, que seja expressão de sua verdade, o que implica um investimento em topografias concretas que correspondam/expresssem as paisagens preexistentes do Ceará/Nordeste, sobre as quais se constitui. Vale ressaltar que esse posicionamento, longe de somente representar “o Ceará/Nordeste, participa de sua instituição, ora criando novas imagens, ora difundindo um discurso estabelecido “pela”, e “para” a região.

#### **5.6.4 Ceará (Nordeste) / América-Latina**

Assim, uma análise discursiva do posicionamento mostra evidências de que a identidade cearense/regional do “Pessoal do Ceará” é gestada pelas relações que se travavam no campo do discurso literomusical brasileiro do final da década de 60 e início da década de 70, como também fora dele, sendo assumida senão pelos sujeitos, pelo menos no âmbito da sua prática cancionista. Desse modo, o “Pessoal” conserva certas semelhanças não só no plano de determinados investimentos discursivos, mas se aproxima pela posição que ocupa no campo literomusical brasileiro e como representante de uma área cultural do Nordeste e do país, elegendo-a como caminho para se fazer presente no cenário nacional. Então, se do ponto de vista das propostas individuais de cada artista, o “Pessoal” não existe, ele existe como um posicionamento do discurso literomusical que procurou legitimar, artisticamente, uma identidade regional que já havia sido gestada por inúmeras outras práticas regionalistas.

Para finalizar o trabalho, não podemos ainda deixar de mencionar que a regionalidade desse “Pessoal”, como bem definiu Petrucio Maia, também integrante do movimento, é uma questão de enfoque em uma visão de mundo no mínimo continental, latino- americana, ou, por vezes, das classes marginalizadas da América do Norte, como se pode verificar em várias canções do posicionamento:

1. Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia/ Eu sou da América, sul da América, South América/ Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará.” (Ednardo, 1973)

2. Tenho vinte e cinco anos de sonho,/ de sangue e de **América do Sul**./ Por força deste destino,/ **um tango argentino/ me vai bem melhor que um blues**”. (A palo seco” , Belchior (1974)

3. Eu sou apenas um rapaz **latino-americano**, sem dinheiro no banco/ sem parentes importantes e vindo do **interior**”. (Apenas um rapaz latino-americano, Belchior, 1976)

E um cara que transava a noite no "Danúbio Azul"/me disse que faz sol na **América do Sul**/que nossas irmãs nos esperam **no coração do Brasil**” (Tudo outra vez, Belchior, 1979)

Meu cordial **brasileiro** (um sujeito)/ me conta o quanto é contente e quente/ ...Sorri de dente de fora, no leito,/ **sulamericanamente**. (Meu cordial brasileiro, Belchior, 1979)

4. Aqui, **Nordeste, sul América do sono**.../No reino do abandono, não ha lugar pra onde ir./ De **Nashville** pro **sertão** (se engane, não)/ tem, meu irmão fora- da - lei muito baião./ E, em **Orlands** bandos de negros afins/ tocam, em banda, banjos, bandolins.../-Onde jaz meu coração? (Onde jazz meu coração, Belchior, 1984)

5. O **nordeste, sentado na esquina do mapa**./ Olvidado de los Reyes del mundo en un siglo de luce,/ se mira no Atlântico: **Américas, Áfricas,/ índios, pobres e jovens, tudo um negro blues**. ( Ploft, Belchior e Jorge Mello, 1984)

A integração do Ceará/Nordeste com a América está presente não só na canção, mas também na vida prática de Ednardo, que, ao lançar o disco “Única Pessoa” (2000), no qual deixa de lado sua porção compositor, apenas interpreta música de outros cancionistas, escala a latinoamericana Maria Tereza Lara, autora de “Noche de Ronda”, fazendo o seguinte comentário: “nossas compositoras são boas, mas já são muito festejadas. Acho que o nosso país tem também que olhar mais para seus irmãos das Américas Central e Latina” (FAOUR, 2001)<sup>109</sup>. No tocante a Fagner, além de ter regravado “Terral” (Ednardo, 1973, por Fagner 1977) é conhecida a divulgação maciça que faz do seu trabalho na Espanha e na América Latina, com álbuns como: Traduzir-se e Fagner em español (1981). Tal divulgação tem continuidade também após o período delimitado por nós para constituição do corpus, com outros álbuns: “A Picasso” (1982-1983), “Poetas em Nova York” (1986) e “Espanol 2” (1992). O álbum “Poetas em Nova York” foi lançado no mesmo ano comemorativo do 50º

---

<sup>109</sup> Disponível em: <http://www.ednardo.com.br>. Acesso em : 04 dez. 06.

aniversário da morte do poeta andaluz Federico Garcia Lorca e tem uma faixa em que Fagner musicou e cantou o poema “Aurora”, de Lorca, traduzido por Chico Buarque. O título do disco é homônimo a um poema de Lorca, no qual manifesta seu desprezo pelo horror com a brutalidade da *civilização mecanizada* em chocantes imagens.

## CONCLUSÃO

O objetivo central desta pesquisa foi investigar como as topografias discursivas cearenses, isto é, os diversos modos de apresentação do lugar de origem edificam uma identidade regional nas canções de Ednardo, Fagner e Belchior. Para alcançarmos tal meta, nos foi necessário desenhar um quadro teórico-metodológico de análise de um posicionamento discursivo regional no discurso literomusical brasileiro, com todos os tipos de investimento a ele atrelados, tomando por base Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005), analista do discurso de linha francesa, e Costa (2001) que aplica ao discurso literomusical os conceitos mais gerais de posicionamento e investimento, propostos por aquele.

Ao final de nossas análises, identificamos que todos os investimentos genérico, lingüístico, e ético, bem como os outros elementos da cenografia (enunciador, co-enunciador e cronografia), colaboram na construção de topografias discursivas do lugar de origem, ao mesmo tempo em que são influenciados por ela. Desse modo, pudemos verificar que, nos posicionamentos regionais, tanto as opções no plano verbal, como no nível musical, se relacionam maciçamente com o lugar de origem, instituindo, assim, uma espécie de investimento topográfico, o que revela uma identificação do posicionamento com sua terra natal. A construção da identidade regional por meio dessas referências pode ser demonstrada em nossa análise do posicionamento regional cearense “Pessoal do Ceará”, ao qual aplicamos o conjunto de parâmetros definidos no quadro teórico-metodológico que propomos.

Destarte, acreditamos que nossa pesquisa tenha contribuído para reforçar a validade de princípios que norteiam a Análise de Discurso, tais como as noções de posicionamento, investimento, gênero, código de linguagem, ethos, cenografia e topografia, de forma a refletir sobre como esses princípios se aplicam à análise de um discurso em especial, que é o discurso literomusical brasileiro.

Nosso percurso nos permitiu não só nos aprofundarmos nessa linha de pesquisa como também nos levou à inquietação com questões metodológicas nela envolvidas: vimos que, se tratando do gênero canção, o investimento se dá também no nível dos subgêneros musicais; com relação ao código de linguagem, julgamos que esse não se restringe às questões de plurilinguismo externo e interno, mas que as marcas textuais do posicionamento também fazem parte de tal investimento; no tocante ao *ethos*, constatamos que o fiador pode ter seu caráter e sua corporalidade definidos com base em elementos da topografia; no âmbito da cenografia, verificamos que a construção de um de seus elementos, pode ser enfatizada, qual

se baseiem até mesmo os outros investimentos; finalmente, encontramos evidências de que à topografia poder ser tomada como um investimento, já que pode ocorrer até mesmo fora do nível cenográfico, devido ao investimento em subgêneros musicais que remetam à ela.

Faltou-nos certamente, neste percurso, um conhecimento maior tanto prático como teórico sobre música o que teria nos proporcionado fazer análises mais enriquecedoras. No entanto, acreditamos que, mesmo assim, nosso estudo é valioso pelo fato de que foi capaz de sistematizar um conjunto de parâmetros envolvido na análise de um posicionamento discursivo, desenvolvendo-os para a descrição de um posicionamento discursivo regional, bem como por ter levantado a questão da identidade discursiva regional, confrontando-a com outras já construídas nacionalmente “para” e “pela” a região.

Para futuras pesquisas, consideramos interessante aplicar o quadro teórico metodológico proposto a outros posicionamentos do discurso literomusical, a fim de verificar como se constituem suas identidades. Visualizamos também a continuidade dos estudos sobre as identidades regionais como a do “Pessoal do Ceará” e sua relação com a identidade nacional, que, conforme Albuquerque Júnior (1999), ainda é pouco estudada, e se constitui em um dado fundamental para a História do nosso País.

## **REFERÊNCIAS**

## **BIBLIOGRÁFICAS**

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.

ALENCAR, Calé. Reis do congo, reizados de maracatu: dança de negros no Ceará. In: CHAVES. Gilmar (Org). *Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Fortaleza: Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico, 2002.

ALMEIDA. Átila de; SOBRINHO, José Alves. *Marcos e Vantagens*. João Pessoa: UFPB, 1981.

AMARAL. Maria Virgínia Borges. A dêixis discursiva: formas de representação do sujeito, do tempo e do espaço no discurso. In: *Revista do Gelne*, Fortaleza, vol 2, p. 143-146, 2000.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldí. In: *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 19: p. 25-42. Campinas : EDUNICAMP, 1990.

AZEVEDO. Miguel Ângelo. Música Popular Cearense. In: CHAVES. Gilmar (Org). *Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Fortaleza: Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico, 2002.

\_\_\_\_\_. *Fortaleza de ontem e de hoje*. Prefeitura Municipal de Fortaleza: (Fundação de Cultura e turismo de Fortaleza), 1991

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Tradução Amado Alonso. Buenos Aires : Losada, 1991.

BARROSO, Oswald. *Reis de congo*. Fortaleza: Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais / Museu da Imagem e do Som, 1996, p.195-196)

BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes. **Tropicalismos** na música popular brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90. Dissertação (Mestrado em Lingüística) - Departamento de Pós-Graduação em Lingüística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2005.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. *Educação em língua materna: a sociolingüística na sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2004

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5 ed, 1993.

CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano: investimentos interdiscursivos nas canções de Belchior*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Departamento de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. Referenciais cearenses na comunicação musical de Ednardo. In: *Revista de Comunicação Social*, Fortaleza, n.13-14, p. 71-103, dezembro - janeiro. 1983-1984

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1962.

CHAVES. Gilmar (Org). *Ceará de corpo e alma: um olhar contemporâneo de 53 autores sobre a terra da luz*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Fortaleza: Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico, 2002.

COSTA, Nelson Barros da. O primado da prática: uma quarta época para a Análise do Discurso. In: COSTA, Nelson Barros da (org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

COSTA, Nelson Barros da (org.). *Práticas Discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

COSTA, Nelson Barros. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, 2001.

CUNHA. Euclides da. *Os sertões*. Fortaleza: ABC, 2002.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião dos dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*. Prefácio de Leonardo Dantas Silva. Recife: Massangana, 1988.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GADET, Françoise; HAK, Tony. Tradução de vários autores. *Por uma análise automática do discurso - uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 3<sup>a</sup> ed. Campinas: EDUNICAMP, 1997.

HALL. Stuart. *A identidade Cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 10<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

- LAPA, Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda., 1987.
- LEITE, Regina Baracuh. Nas lentes da propaganda turística. In: XVIII JORNADA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 2000, Salvador. *Anais*. Fortaleza: GELNE, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. Analisando discursos constituintes. Tradução de Nelson Barros da Costa. In: *Revista do Gelne*, Fortaleza, vol 2, p. 167-178, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAIOR, Mauro Souto. *Comes e Bebes do Nordeste*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1984-85; 4ª ed., Recife: Bagaço, 1995;
- MONDADA, Lorenza; DUBOIS, Danièle. Construction des objets de discours et catégorisation: une approche des processus de référenciation. Tranel. (travaux neuchâtelois de linguistique). 1995, 23. p 273-302. Tradução de Mônica Magalhães Cavalcante. In: *Caderno de Tradução*, Fortaleza, vol. 01, 2002, p. 06 a 25.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- PIMENTEL, Mary. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do estado do Ceará, 1994.
- PROPP, Vladimir. *Raízes Históricas do Conto Maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006
- SARAIVA, José Américo Bezerra. *A constituição dialógica do discurso do Pessoal do Ceará*. Projeto (Tese de doutorado) – Departamento de Pós-Graduação em Lingüística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2006.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. 1998, v. 02.

SILVA, Leonardo Dantas. In: FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. *Baião de dois: a música de Zé Dantas e Luiz Gonzaga no seu contexto de produção e sua atualização na década de 70*".(Prefácio da Obra). Recife: Massangana, 1988.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Gramática e Interação: uma proposta para o ensino de gramática no 1º e 2º graus*. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular, da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Art. Editora, 1986.

## DISCOGRÁFICAS

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

\_\_\_\_\_. *Alucinação*. Polygram, 1976.

\_\_\_\_\_. *Coração Selvagem*. Polygram, 1977.

\_\_\_\_\_. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978.

\_\_\_\_\_. *Era uma vez um homem e seu tempo/Medo de avião*. Warner, 1979.

\_\_\_\_\_. *Objeto direto*, Warner, 1980.

\_\_\_\_\_. *Paraíso*, Warner, 1982.

\_\_\_\_\_. *Cenas do próximo capítulo*, Paraíso/ Odeon, 1984.

\_\_\_\_\_. *Bahiuno*, Movie Play, 1993.

EDNARDO, J.S.C.S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973.

\_\_\_\_\_. *O romance do pavão misterioso*. (VIK) RCA Victor, 1974.

\_\_\_\_\_. *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976.

\_\_\_\_\_. *Azul e encarnado*. RCA Victor, 1977.

\_\_\_\_\_. *Cauim*. Warner, 1978. Produzido por Guti Carvalho.

\_\_\_\_\_. *Ednardo*. CBS, 1979.

\_\_\_\_\_. *Imã*. CBS, 1980.

\_\_\_\_\_. *Única Pessoa*. GPA/Oliver, 2001.

FAGNER, R. Manera frufu manera. Phillips, 1973.

\_\_\_\_\_. *Ave noturna*. Continental, 1975.

\_\_\_\_\_. *Orós*. CBS (Sony music), 1977.

\_\_\_\_\_. *Quem viver chorará*. CBS (Sony music), 1978.

\_\_\_\_\_. *Beleza*. CBS (Sony music), 1977. LP produzido por Raimundo Fagner.

\_\_\_\_\_. *Eternas Ondas*. CBS (Sony music), 1980.

\_\_\_\_\_. *Traduzir-se*. CBS (Sony music), 1981.

\_\_\_\_\_. *Raimundo Fagner- Corazón Alado*. CBS (SGAE-Espanha), 1981.

\_\_\_\_\_. *A Picasso*. CBS (SGAE-Espanha), 1982/83.

\_\_\_\_\_. *Luís Gonzaga e Fagner*. RCA VICTOR (BMG Music), 1984. Relançado em CD em 2001.

\_\_\_\_\_. *Poetas in New York*. CBS (SGAE-Espanha), 1986.

\_\_\_\_\_. *Gonzagão e Fagner*. RCA VICTOR (BMG Music), 1988.

\_\_\_\_\_. *Eu só quero um forró*. BMG, 2000.

#### **EM MEIO ELETRÔNICO:**

ARAÚJO, Felipe. No escuro dessa noite. *O povo*, Fortaleza: 12 abril. 2004. Caderno Dinheiro, p. 02.

BELCHIOR, Antônio C. G. Site oficial de Belchior. Disponível em <http://www.brasilianmusic.com.br/belchior>. Acesso em 09 dez. 2006.

CARVALHO, Eleuda de. Gamela da nossa mistura. *O Povo*. Fortaleza: 06 fev. 2005. Caderno Vida & Arte. <http://ednardo.com.br>. Acesso em: 12 set. 2006.

CAVALCANTI, Cecília. *Jornal Última Hora*, 1983. *Caderno Revista*, p. 09. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 05 out. 2006.

CLIQUEMUSIC. Site sobre Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.cliquemusic.com.br>.

COMISSÃO EPISCOPAL DE PASTORAL DA CNBB. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Paulus. Ed. Pastoral,1990. Disponível em: <http://www.paulus.com.br>. Acesso em: 02 jan. 07.

ESTÁ jóia, Campeão. *Jornal do Brasil*, São Paulo: 1977. Revista de Domingo. Seção reportagens. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 20 dez. 06

EDNARDO, José S.C.S. Site oficial de Ednardo. Disponível em: <http://www.ednardo.com.br>. Acesso: 15 mai. 2005.

ENCICLOPÉDIA virtual. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/>. Acesso em: 01 jul. 2006.

FAGNER, Raimundo. Site oficial de Raimundo Fagner. Disponível em: <http://www.raimundofagner.com.br>. Acesso em: 23 mar.2006

FAGNER, Raimundo. Eu conheço um lugar: Sevilha. *Jornal do Brasil*, São Paulo:1982. Caderno Turismo, p.05.

FANTÓN, André. O drive na voz. Disponível em: <http://www.gtr.com.br>. Site oficial do Instituto de Guitarra franquia Asa Norte em Brasília - DF. Acesso em: 02 abr. 2006.

FAOUR, Rodrigo. Ednardo está de volta com cinco discos de uma vez só. *Click Music*. Jan. 2001. Seção matérias jornalísticas. Disponível em: <http://www.ednardo.com.br>. Acesso em : 04 dez. 06.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio Eletrônico. São Paulo: Nova Fronteira.

FILHO, Sérgio Montenegro. Chapéu, gibão e chicote. *Jornal do Commercio*, Recife: 2006 . Coluna Polis. Disponível em:<http://jc.uol.com>.Acesso em : 10 set. 06.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. *Dicionário virtual de folclore para estudantes*. Disponível em: [http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic\\_x.htm](http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_x.htm). Acesso em: 24 nov. 06

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Saraiva.Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/> verbete. Acesso em: 13 out. 06.

JANGADA BRASIL. Disponível em: <http://www.jangadabrasil.com.br.2000>. Acesso em: 05 jun. 2006.

JCONLINE. *Sistema Jornal do Commercio de Comunicação*. Disponível em: [htt://jc.uol.com.br](http://jc.uol.com.br). Acesso em: 10 set. 06.

MELLO, Cristina Teixeira Vieira. Construção Identitária da Bahia. In: *Revista Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, SC, vol 6, n.1, jan-abr. 2006. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagemhtm>. Acesso em: 04 jul. 2006.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias Completas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio: 1975.

MOURA, Dalwton. Terral de ontem e de hoje. *Diário do Nordeste*, Fortaleza: 04. jun. 2006. Caderno Música. Disponível em: <http://www.noolhar.com.br>. Acesso em: 10 nov. 2006.

PÁGINA do amigos de Fagner. Site autorizado por Raimundo Fagner. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 05 out. 2006.

PARABELO- Os ossos do ritmo do corpo. *Estado de Minas*. Disponível em: <http://www.tomze.com.br/art36.htm>. Acesso em: 24 out. 2006.

PORTAL DA FIEC. Federação das Indústrias do Estado do Ceará (FIEC). Disponível em: [www.personalstylist.com.br/](http://www.personalstylist.com.br/). Acesso em 27 jul. 2006.

RODRIGUES, Ricardo. De gibão e a cavalo, Heloísa se define como 'garota nordestina'. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo: 2006. Disponível em: <http://www.clipping.planejamento.gov.br/Noticias>. Acesso em : 18 out. 06.

SCHILD, Susana. Se Caetano quiser uma carona no meu sucesso, que venha. Eu o amo de coração. *Jornal do Brasil*, São Paulo: 1979. Revista de Domingo. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em 14 de jan. 2007.

SOUZA, Tarik de. O superídolo no barato da fama. *Jornal do Brasil*, São Paulo: 18 set. 1982. Caderno B, p.06. Disponível em: <http://www.fagner.com.br>. Acesso em: 8 set. 2006.

TOM ZÉ. Site oficial de Tom Zé. Disponível em: <http://www.tomze.com.br>. Acesso em 24 out. 2006.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.  
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.  
This page will not be added after purchasing Win2PDF.