

Maria das Dores Nogueira Mendes

“O duro aço da voz” do Pessoal do Ceará

Investimento vocal, cenografia e ethos



“O duro aço da voz” do Pessoal do Ceará

Investimento vocal, cenografia e *ethos*

**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Milton Ribeiro

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ – UFC****Reitor**

Prof. José Cândido Lustosa Bittencourt de Albuquerque

Vice-Reitor

Prof. José Glauco Lobo Filho

Pró-Reitor de Planejamento e Administração

Prof. Almir Bittencourt da Silva

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Prof. Jorge Herbert Soares de Lira

**IMPrensa UNIVERSITÁRIA****Diretor**

Joaquim Melo de Albuquerque

CONSELHO EDITORIAL**Presidente**

Joaquim Melo de Albuquerque

Conselheiros*

Prof. Claudio de Albuquerque Marques

Prof. Antônio Gomes de Souza Filho

Prof. Rogério Teixeira Masih

Prof. Augusto Teixeira de Albuquerque

Prof.^a Maria Elias Soares

Francisco Jonatan Soares

Prof. Luiz Gonzaga de França Lopes

Prof. Rodrigo Maggioni

Prof. Armênio Aguiar dos Santos

Prof. Márcio Viana Ramos

Prof. André Bezerra dos Santos

Prof. Fabiano André Narciso Fernandes

Prof.^a Ana Fátima Carvalho Fernandes

Prof.^a Renata Bessa Pontes

Prof. Alexandre Holanda Sampaio

Prof. Alek Sandro Dutra

Prof. José Carlos Lázaro da Silva Filho

Prof. William Paiva Marques Júnior

Prof. Irapuan Peixoto Lima Filho

Prof. Cássio Adriano Braz de Aquino

Prof. José Carlos Siqueira de Souza

Prof. Osmar Gonçalves dos Reis Filho

* membros responsáveis pela seleção das obras de acordo com o Edital n.º 13/2019.

Maria das Dores Nogueira Mendes

“O duro aço da voz” do Pessoal do Ceará

Investimento vocal, cenografia e *ethos*



Fortaleza
2021

“O duro aço da voz” do Pessoal do Ceará: investimento vocal, cenografia e *ethos*

Copyright © 2021 by Maria das Dores Nogueira Mendes

Todos os direitos reservados

IMPRESSO NO BRASIL / PRINTED IN BRAZIL

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC)
Av. da Universidade, 2932, fundos – Benfica – Fortaleza – Ceará

Coordenação editorial

Ivanaldo Maciel de Lima

Revisão de texto

Alana Kercia Barros

Normalização bibliográfica

Marta Regina

Programação visual

Sandro Vasconcellos / Thiago Nogueira

Diagramação

Sandro Vasconcellos

Capa

Valdiano Araújo Macêdo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Bibliotecária Marta Regina Sales Barbosa CRB 3/667

-
- M538d Mendes, Maria das Dores Nogueira.
O duro aço da voz do Pessoal do Ceará [livro eletrônico] : investimento vocal, cenografia e *ethos* / Maria das Dores Nogueira Mendes. – Fortaleza: Imprensa Universitária, 2021.
2.660 Kb : il. color ; PDF. – (Estudos da Pós-Graduação)
- ISBN 978-65-88492-74-1
1. Pessoal do Ceará (Movimento musical). 2. Canções - Discurso - História e crítica. 3. Música - voz - História e crítica. I. Título.

CDD 782.42

À minha mãe, Nazaré, ao meu falecido pai, Esequiel, e aos meus irmãos, Francisca (Nenê) e Francisco José (Dedé), pelo exemplo de vida e por estarem sempre cuidando de mim.

A Eduardo (Kerido), a quem eu amo e sou muito grata.

A Luís Eduardo, meu infinito.

AGRADECIMENTOS

A Deus, “maravilha singular”.

À minha mãe, Nazaré, por me ensinar a “pedir ao bom Deus que nos ajude quando a vida nos violentar” e pela acolhida nesses momentos.

Ao meu esposo, Eduardo, e ao meu filho, Luís Eduardo, por saberem que eu os amo, mesmo quando não tenho tempo de me apaixonar.

Aos outros familiares e amigos, pelo apoio irrestrito.

Ao meu eterno orientador, colega e amigo Nelson Costa, pessoa e intelectual excepcional, pelo prefácio tão carinhoso e por compartilhar comigo, pacientemente, todos esses anos “passados, presentes, vividos” entre a análise do discurso, “o sonho e o som”.

Aos integrantes (antigos e atuais) do grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais – Discuta, pelos encontros tão profícuos e agradáveis e por compreenderem a minha fragilidade “de vidro”, “de beijo de novela”, “o meu som, a minha fúria e a minha pressa de viver”.

Ao meu ex e sempre bolsista Wesley Matos, com quem posso contar, desde 2017, em todo tempo e lugar, por tudo o que ele significa para os meus atuais e futuros projetos acadêmicos e pessoais.

À CAPES e ao CNPq, pelo apoio financeiro, essencial para a realização da pesquisa que resultou neste livro.

À Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG), por possibilitar a publicação deste livro.

Aos colegas do Departamento de Letras Vernáculas (DLV), pela aprovação do meu afastamento para o pós-doutorado, o que me proporcionou redigir esta versão mais resumida da tese.

SUMÁRIO

PREFÁCIO	13
APRESENTAÇÃO.....	17
PARTE I – OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS	22
A ORIENTAÇÃO DE DOMINIQUE MAINGUENEAU	22
Primado do interdiscurso	24
<i>Heterogeneidade constitutiva</i>	24
<i>Heterogeneidade mostrada</i>	26
<i>Síntese: interdiscurso e heterogeneidade</i>	33
Posicionamento e investimento genérico.....	35
<i>Ethos</i> discursivo	38
<i>Ethos discursivo (mostrado) e ethos dito</i>	40
Situação de comunicação e cena de enunciação	42
<i>Cenografia</i>	43
DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO	47
Posicionamento e investimentos	47
Instâncias enunciativas na canção.....	48
Relações verbais: intertextuais, interdiscursivas, metadiscursivas	50
Marcações identitárias e posicionamentos.....	56
<i>Agrupamento de caráter regional: Pessoal do Ceará</i>	57

INVESTIMENTO VOCOVERBAL E <i>ETHOS</i> NA CANÇÃO	64
Aspectos teóricos	64
<i>Relações vocais</i>	64
<i>Relações verbais</i>	74
<i>Relações vocoverbais</i>	81
<i>Ethos vocal e ethos projetado</i>	84
<i>Ethos escritural e ethos projetado</i>	88
Aspectos metodológicos	91
<i>Recorte temporal</i>	91
<i>Escolha dos artistas, discos e canções</i>	93
<i>Etapas da pesquisa</i>	95

PARTE II – PESSOAL DO CEARÁ: INVESTIMENTO VOCOVERBAL E <i>ETHOS</i>	100
---	-----

INTERVOCALIDADE CONSTITUTIVA	100
Voz cantada e voz falada	100
Constituição das qualidades vocais	105
<i>Vozes potentes</i>	105
<i>Vozes coloquiais</i>	110
<i>Voz brejeira, voz dolente e voz alongada</i>	116
<i>Vozes regionais</i>	128
<i>Vozes sensuais: um parêntese</i>	130
<i>Vozes sussurrantes</i>	132
<i>Vozes engajadas ou “de protesto”</i>	137
<i>Vozes “roqueiras” internacionais</i>	141
<i>Vozes “roqueiras” nacionais</i>	146
<i>Vozes “ro(ck)queiras” tropicais</i>	152

INVESTIMENTO VOCOVERBAL, <i>ETHOS</i> E POSICIONAMENTO NAS GRAVAÇÕES DA CANÇÃO	
“A PALO SECO”	157
Título	158
Investimento vocal, cenografia e <i>ethos</i>	159
<i>Gravação por Belchior</i>	159

<i>Regravação por Belchior</i>	180
<i>Regravação por Ednardo</i>	199
<i>Regravação por Fagner</i>	208
Arqui-investimento vocal do Pessoal do Ceará	223

INVESTIMENTO VOCOVERBAL, *ETHOS* E

POSICIONAMENTO NAS CANÇÕES “BERRO” E

“CORDA DE AÇO”	239
LP e canção “Berro”	239
<i>Título: “Berro”</i>	242
<i>Investimento vocal, cenografia e ethos em “Berro”</i>	243
<i>Comparação entre “Berro” e “A palo seco” (Belchior, 1974; Ednardo, 1974)</i>	264
Outras canções	267
O LP Raimundo Fagner (1976) e a canção “Corda de aço”	270
<i>Título: “Corda de aço”</i>	273
<i>Investimento vocal, cenografia e ethos em “Corda de aço”</i>	274
Comparação entre “Corda de aço” e “A palo seco” (Fagner, 1975).....	295
Outras canções	298
Investimento vocal nas gravações de Fagner, Ednardo e Belchior	300

CONCLUSÃO	302
-----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	307
----------------------------------	-----

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	314
---------------------------------	-----

A AUTORA.....	320
---------------	-----

PREFÁCIO

Já vou avisando aos leitores e às leitoras que este prefácio conterá altas doses de subjetividade, afetividade e rasgação de seda. Não poderia ser diferente porque se trata do livro da minha querida Maria das Dores Nogueira Mendes, a quem chamo DD, que acumula as funções de amiga, colega, parceira de tantos projetos, há mais de 15 anos, e talvez alguma outra de que ainda não nos demos conta. Conheço a DD desde que, nos idos de 2003, ela ingressou no Curso de Especialização em Linguística e Ensino do Português, que eu coordenava na época. Nós nos aproximamos quando ela me pediu que eu fosse seu orientador de monografia. A essa altura, ela já estava grávida do seu único filho (o “Baby”, que é como nos referíamos a ele) e peregrinou durante toda a gravidez entre sua cidade, Limoeiro, e Fortaleza para dar conta das disciplinas, das reuniões de orientação e da confecção da monografia. Já aí eu percebi que estava diante de uma pessoa de incrível tenacidade e de ágil raciocínio (tanto quanto é a sua fala). Mas eu nem desconfiava de que ali era só o começo de uma parceria que se converteria em uma grande amizade. E tinha razões para não desconfiar: em muitos aspectos, eu e DD somos muito dissonantes. Dentre outras diferenças, mais notória é a de velocidade. Para usar uma unidade de medida de um conhecido funk, eu sou velocidade 2, ela é 5. No que tange a crenças, eu sou um antirreligioso quase militante e ateu bem resolvido, ela é católica fervorosa. Antissocial que sou, diante do público meu carisma é

zero; já a DD é dotada de um charme irresistível, sendo cultuada pelos(as) alunos(as) e muitos(as) colegas. No entanto, o que valeu foi a complementaridade, a pertinência a um projeto comum apesar das divergências; eu diria que tais diferenças não passam de manifestações superficiais assentadas em um *background* de respeito às singularidades, entendimento ético e interesses comuns. O fato é que orientei sua dissertação de mestrado e depois sua tese de doutorado, e assisti à sua rápida passagem de aluna a colega de departamento, de colaboradora assídua e prestativa do meu grupo de pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Grupo Discuta) a atual coordenadora do grupo; nesse meio tempo, organizamos juntos dois colóquios Discurso e Práticas Culturais (Dipracs) e inúmeras sessões dos Encontros Literomusicais, escrevemos artigos, participamos de congressos, seminários e livros. Dotada de grande energia proativa, ela não ficou na minha órbita após ser aprovada em concurso público para o Departamento de Letras Vernáculas. Paralelamente aos trabalhos que DD continuou exercendo com o grupo, a Das Dores desenvolveu sua “carreira solo”: coordenou diversos projetos, como o Epegral, o Invocações, o Escriba, os Seminários Linguísticos, o pós-doutorado na UFSCar etc.

O livro em questão sintetiza tudo isso que acabei de dizer. Ele é a adaptação de sua tese de doutorado – “‘O duro aço da voz’: investimento vocal, cenografia e *ethos* em canções do Pessoal do Ceará”. Nele, a autora analisa, numa perspectiva discursiva, o papel da voz (o que a pesquisadora denomina “investimento vocal”) para a marcação socioposicional que todo trabalho artístico cantado pressupõe. Mais especificamente, Das Dores procura analisar a voz cantada como instrumento de manifestação e elemento referido nas cenas enunciativas manifestadas pelas canções do chamado Pessoal do Ceará, grupo de cantores e compositores cearenses que, na década de 1970, intervêm com grande impacto no cenário musical brasileiro da época. Noutras palavras, se trata de tentar compreender discursivamente como referências ao investimento vocal de Ednardo, Fagner e Belchior manifestam-se nas cenas exibidas pelas letras das canções e exibem imagens de si (*ethos*) que contribuem para o exercício do posicionamento Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro. Para isso, a autora se vale

da análise do discurso, na perspectiva de Dominique Maingueneau, que, por rearticular a constituição histórica, a formulação linguística e a dimensão midiológica dos discursos, lhe parece a teoria mais adequada. O *corpus* analisado compreende fonogramas de intérpretes masculinos durante a década de 1970, período marcado pelo rico contexto histórico da resistência à ditadura militar, que proporcionou regularidades enunciativas à dispersão de textos do período. As interpretações de tais canções por Belchior, Ednardo, Fagner ou Rodger Rogério parecem apresentar características nasais ou metálicas da voz cantada que despertam em Das Dores a intuição de investigar o *ethos* no investimento vocal nas canções e relacioná-lo às suas manifestações na **cena de enunciação**. Para explicitar tal articulação, ela lança mão de um dispositivo teórico formado pelos conceitos de posicionamento, investimento vocal, situação de comunicação, cena de enunciação, metadiscursividade, interdiscursividade, intertextualidade, *ethos* dito e *ethos* mostrado, todos aplicados a um tipo de discurso que tem como principal característica a natureza plurissemiótica, porque é ao mesmo tempo linguagem melódica e verbal.

Trata-se de um trabalho de grande fôlego, pois realiza incursões inusitadas por vários campos do saber, que vão da análise do discurso à fonética articulatória e acústica, passando pela sociolinguística, fonoaudiologia, técnica vocal, história do Ceará e música popular. O(a) leitor(a) perceberá a grande habilidade da autora em manejar conceitos complexos como, por exemplo, os formulados pela analista francesa Jacqueline Authier-Revuz para adaptá-los à análise da voz. O fato de que se trata de um objeto que, pelo que sei, ainda não tinha sido alvo de análises discursivas dota o trabalho de um caráter pioneiro. O trabalho implementado pela autora deste livro, portanto, se nutre do que melhor caracteriza o trabalho de investigação científica, que é a curiosidade corajosa e a fuga das soluções fáceis e cômodas. Ao final, convincentemente, ela demonstra, após a análise minuciosa de diversos fonogramas, que o investimento vocal do Pessoal do Ceará é construído no diálogo com diferentes posicionamentos da música nordestina, brasileira e anglo-americanas e, a partir de uma operação (consciente, pois se manifesta nas cenografias das canções) de autolegitimação de uma suposta limitação vocal, constitui-se

(ou foi constituído) em elemento identitário do posicionamento Pessoal do Ceará. O resultado é que, mais do que uma tese, temos um instrumento teórico-metodológico que pode ser reaplicado na análise de outros posicionamentos literomusicais por futuros pesquisadores.

Em 2012, para minha grande honra, o professor Maingueneau, figura intelectual que proporcionou e tem proporcionado para todos do DD uma seminal reflexão sobre a discursividade, disse, no prefácio que escreveu para o meu livro “Música popular, linguagem e sociedade” (COSTA, 2012), que a minha pesquisa sobre música popular brasileira “representa um projeto vasto, mas muito coerente. A tese foi somente o primeiro esboço de um mapa: ela indicou as vias principais e as grandes cidades, e propõe então tarefas para toda uma equipe”. Tomando de empréstimo de Maingueneau a metáfora do mapa, eu diria que o trabalho da DD não apenas ajuda a visualizar novas cidades não captadas por minha tese e nelas novos logradouros, mas também evidencia em tais achados aspectos não considerados, explicitando relevos, mostrando com mais nitidez dimensões por mim apontadas apenas esquematicamente.

Enfim, posso assegurar aos leitores e leitoras que eles têm nas mãos um excelente exemplo da mais fina prática analítica sobre um material (a voz) raramente visto como objeto de análise; análises textuais benfeitas, rigorosas e coerentes; uma demonstração prática de que é possível aplicar, para analisar determinados objetos, conceitos pensados para objeto de diferente natureza sem distorcer o dispositivo teórico-analítico nem forçar a mão. E ainda vão curtir e aprender sobre a maravilhosa música cearense dos anos 70 evocada pelas análises de Maria das Dores.

Boa leitura!

Nelson Barros da Costa
(Professor titular do Departamento de Letras Vernáculas da
Universidade Federal do Ceará)

APRESENTAÇÃO

A palavra cantada
Não é a palavra falada
Nem a palavra escrita
a altura a intensidade a duração a posição
da palavra no espaço musical
a voz e o *mood* mudam tudo
a palavra-canto
é outra coisa
(CAMPOS, 1974, p. 309).

O trecho do poema acima, que Augusto de Campos fez para o também poeta e letrista Torquato Neto, deixa entrever os mistérios que envolvem a palavra cantada, embora o segundo nunca tenha se lançado como intérprete. É sobre o papel dessa misteriosa dama, a voz cantada, e de sua construção nas letras de canções dos artistas cearenses Ednardo, Fagner e Belchior, principais representantes do chamado Pessoal do Ceará,¹ que versa este livro.

¹ A denominação Pessoal do Ceará abarca toda a leva de cancionistas que saiu do Estado (e, por vezes, aqueles que ficaram) no princípio da década de 1970. Entre eles estão Ednardo, Fagner, Belchior, Rodger Rogério, Fausto Nilo, Cirino, Têti, Ricardo Bezerra, Augusto Pontes e muitos outros.

Embora o tema do livro já pareça delimitado pela apresentação de um objeto (voz cantada) e de um sujeito (Pessoal do Ceará), analisar o modo de cantar, denominado aqui **investimento vocal**, ainda demanda subordiná-lo, assim como a sua referenciação no plano da letra, à dinâmica dos sentidos da canção. Isso implica que não haverá privilégio de um ou outro plano, mas a sua integração para investigarmos a configuração das propostas musicais inovadoras dos artistas do Pessoal do Ceará.

Dessa forma, não concebemos o modo de cantar como espontâneo, determinado por uma topografia biológica, como é entendido no discurso cotidiano e no fonoaudiológico, tampouco como intencional, como provavelmente seria compreendido pela retórica e pela pragmática, caso tais disciplinas se pronunciassem sobre essa questão. Consideramos, porém, que participam da definição das características vocais dos sujeitos da nossa pesquisa outros modos de cantar e outras vozes distantes da música popular, as quais são, juntamente com os valores que assumem em tais práticas, captadas ou subvertidas por esses intérpretes.

Assim, julgamos que os cantores, quando lançam mão de determinadas características vocais, independentemente de ser por opção ou por limitação de seus aparelhos vocais, têm presente para si a ideia de que elas são interpretadas culturalmente com certo estranhamento. No entanto, em vez de as negarem, tiram partido delas, comprometendo-as com a expressividade da letra e polemizando com o padrão vocal existente na década de 70, configurando uma nova proposta musical.

Esse jeito inovador de cantar é atestado em diversas reportagens da época e por trabalhos acadêmicos como os de Costa (2012)² e Castro (2008). Neste livro, entretanto, fundamentado, assim como o do primeiro autor, no aporte teórico-metodológico da chamada Escola

² Livro baseado na tese do autor: COSTA, N. B. da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração: Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14014>. Acesso em: 13 out. 2010.

Francesa de Análise do Discurso, na linha desenvolvida pelo pesquisador Dominique Maingueneau, que articula a constituição social e a formulação linguística, relacionamos o detalhamento que fazemos dos investimentos vocais dos intérpretes à série de referências à voz cantada que ocorrem em letras de canções do Pessoal do Ceará.

Nesse sentido, além de investigarmos como esse gesto autorreflexivo identifica o Pessoal do Ceará em relação a outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, também gestados no final da década de 1960 e no início da década de 1970, procuramos encontrar as causas para essa autorreferenciação quando articulamos os planos vocais e verbal. Além disso, examinamos ainda as declarações dos próprios cancionistas, comentadores, críticos de música e pesquisadores a respeito das vozes cantadas de Belchior, Ednardo e Fagner.

Concluímos, portanto, que a análise do discurso delineada por Maingueneau, pelo fato de rearticular a constituição histórica com a formulação linguística e os *media* dos discursos, parece-nos a teoria mais adequada quando se trata de tentar compreender, pelo viés discursivo, como o investimento vocal, ao ser articulado com a referência a ele nas letras das canções de Belchior, Ednardo e Fagner, colabora com a formulação de um modo de dizer e de ser e contribui para estabelecer a identidade do Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro.

Entendemos assim que este livro indica as principais qualidades e recursos vocais responsáveis por conferir uma estranheza aos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, ao constatarmos que as mudanças ocorridas entre gravações de uma mesma canção objetivam, de certo modo, renovar as estéticas vocais já estabelecidas na música popular. Dessa forma, independentemente de tais qualidades e recursos empregados pelos cantores apresentarem diferenças, assumem sentidos passíveis de serem interpretados como comuns, os quais caracterizam o investimento vocal do posicionamento Pessoal do Ceará como um todo.

Para examinarmos as vozes cantadas que colaboraram na construção da proposta de inovação musical do Pessoal do Ceará, elaboramos, modestamente, se não uma tipologia, ao menos uma reflexão

teórico-metodológica pioneira,³ que sugere uma nova zona de aplicação empírica para os conceitos de *ethos*, cenografia, posicionamento e investimento propostos por Maingueneau (2001) e, quiçá, de modo mais abrangente, uma nova materialidade sobre a qual a análise do discurso, na perspectiva do autor francês, possa ser aplicada, já que muitas das obras que nela se fundamentam, mesmo lidando com objetos multissemióticos, debruçam-se sobre o texto verbal e sobre o texto imagético. Ressaltamos ainda que o leitor encontrará neste estudo um dispositivo teórico-analítico que, a partir do olhar da análise do discurso, passeia por áreas como fonética articulatória e acústica, fonologia, sociolinguística, fonoaudiologia, técnica vocal e história do Ceará, da música e do canto popular.

Agora, com este livro, a tese, a ele homônima, ganha a possibilidade de ultrapassar o estreito quadro do mundo acadêmico, reconciliando-o com o leitor. É a oportunidade de dialogar com os conterrâneos, ouvintes, fãs e com toda a sorte de interessados nas canções do Pessoal do Ceará, os quais, podem, a partir da análise de parte da discografia de Belchior, Ednardo e Fagner, acompanhar esta pesquisadora na especulação da singularidade dos modos de cantar desses intérpretes e na busca das causas de o Pessoal do Ceará tomar, amiúde, as próprias vozes, as da música popular e as do interdiscurso como elemento sobrepujante de suas canções.

Além desse viés identitário regional que julgamos poder ser constatado nos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, forjados pela convergência e divergência de características vocais e sonoras presentes na ambiência rural e urbana do Ceará, o leitor poderá desfrutar também informações sobre outras vertentes da música nacional da época (bossa nova, tropicalismo, jovem guarda) e do discurso literomusical estrangeiro (*rock*) e sobre outros posicionamentos e ritmos da música nacional (seresteiros, baião) e internacional (tango, bolero) que lhe foram anteriores e pelos quais o Pessoal do Ceará foi influenciado.

³ A referência temporal é a data de nossa tese, intitulada 'O duro aço da voz': investimento vocal, cenografia e *ethos* em canções do Pessoal do Ceará" (2013).

Isso só demonstra a riqueza da identidade grupal do Pessoal do Ceará, esquadrihada também por outros trabalhos acadêmicos (COSTA, 2012; PIMENTEL, 1994; MENDES, 2007; ROGÉRIO, 2008; SARAIVA, 2012), aos quais este livro vem se somar, mas, com o mérito de abrir, pelo menos, uma vereda no complexo terreno da voz cantada na canção popular, o qual ainda demanda muito aprofundamento.

Parte I

OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

“Referir-se aos outros e referir-se a si mesmo não são atos distinguíveis senão de modo ilusório.”

(MAINGUENEAU, 2008, p. 43)

A orientação de Dominique Maingueneau

A respeito da perspectiva teórica análise do discurso (AD), encontramos abordagens bem amplas, que propõem defini-la como uma análise do funcionamento dos fenômenos linguísticos maiores do 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 concebe a noção de que há um funcionamento não somente linguístico do discurso, embora dialogue com estudos muito antigos relacionados à linguagem, como a filologia e a hermenêutica, e com outros mais recentes, gestados no ambiente dos anos 60, como a linguística textual e as teorias da enunciação.

A AD pode ser vista também como um procedimento de leitura, diferenciando-se, respectivamente, das abordagens expressas há pouco, à medida que não usa o texto como um pretexto para conhecer o contexto, não institui para si uma só leitura, não se contenta com a análise do texto em si mesmo e não se fundamenta numa posição subjetivista de linguagem. Além disso, estão na base da Escola Francesa de Análise

do Discurso dos anos 1960 as reflexões sobre a dimensão **dialogica** da linguagem (BAKHTIN, 2004), os estudos sobre **formações discursivas** (PÊCHEUX, 1995) e outras disciplinas, como a etnografia da comunicação e a análise conversacional de inspiração etnomenológica.

Não lançamos mão, exatamente, da análise do discurso francesa, surgida na década de 60, mas também não estabelecemos com ela uma grande distância, porquanto nos apoiamos na proposta delineada por Dominique Maingueneau, a qual faz a análise do discurso ser ao mesmo tempo tradicional e inovadora. Além disso, o fato de nos interessarmos pelo discurso literomusical brasileiro nos levou a recorrer à adaptação que Costa (2012) faz para esse discurso dos conceitos propostos por Maingueneau. Tentamos ainda direcionar tal transposição para a análise dos investimentos vocais nas canções do Pessoal do Ceará no período de 1974 a 1976.

A proposta de Maingueneau de que um discurso se distingue por uma semântica global o leva a considerar o enunciado/texto e os próprios **gêneros textuais** que o materializam como definidos “pela semântica de uma Formação Discursiva”.⁴ Assim, o autor molda uma forma de produzir análise do discurso que, além de absorver “os ganhos do grupo que trabalhou em torno de Pêcheux (para cuja teoria a consideração dos fatores históricos que afetam o discurso é provavelmente o elemento principal)”, adiciona-lhes “certos aspectos que afetam a discursividade para além da relação direta entre a língua e a história”.⁵ Logo, dentre as particularidades desse novo modo de fazer análise do discurso, estão o discurso com base em uma semântica global e a rigorosa implementação da ideia de que o interdiscurso precede o discurso”,⁶ ou o primado do interdiscurso.

⁴ POSSENTI, S. Apresentação. In: MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar edições, 2005.

⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶ *Ibid.*, loc. cit.

Primado do interdiscurso

A hipótese do primado do **interdiscurso**, além de outras características do modo de fazer análise do discurso apresentado por Dominique Maingueneau (2005a), é cuidadosamente elaborada em *Gênese dos discursos*. Para fundamentar sua hipótese, o autor retoma a distinção entre **heterogeneidade mostrada** e **heterogeneidade constitutiva** proposta por Authier-Revuz (1990), autora que, por sua vez, inscreve seu trabalho na psicanálise orientada pela releitura de Freud empreendida por Lacan, no princípio dialógico concebido por Bakhtin e seus seguidores, e na análise do discurso francesa instituída com base nas ideias de Foucault, Althusser e Pêcheux.

Heterogeneidade constitutiva

Os fenômenos da heterogeneidade enunciativa se distinguem, segundo Maingueneau (1997), porque, na heterogeneidade mostrada, a alteridade é exibida por meio de sequências linguísticas explicitamente delimitadas. Na heterogeneidade constitutiva, entretanto, a presença da alteridade já habita de tal forma o âmago do discurso que ela não se mostra na delimitação de segmentos textuais, mas se manifesta na dispersão por essa e outras dimensões contextuais. Por isso, conforme o autor, o fenômeno da heterogeneidade não deve ser estudado por uma perspectiva estritamente linguística, dado que não ocorre apenas no plano textual, mas também por uma abordagem interdiscursiva, na qual o outro tem primazia sobre o mesmo, ou seja, o interdiscurso precede o discurso.

Maingueneau (2005a, p. 33) ensina que tal perspectiva de ligação inseparável do “Mesmo do discurso e de seu Outro” converge com outras orientações no campo “das ciências humanas”, sobretudo aquelas que atuam no âmbito “da análise textual”, entre as quais estão, principalmente: a arquitextualidade (GENETTE, 1989), a polifonia (DUCROT, 1987) e o princípio dialógico da linguagem (BAKHTIN, 2004). O **dialogismo**, proposto por Bakhtin (2004), apresenta-se como um estímulo comum que perpassa todas essas formulações teóricas, inclusive a do primado do interdiscurso, que dele se aproxima por

também se interessar pelo caráter heterogêneo dos enunciados e do sujeito da **enunciação**.

Maingueneau (2005a) descreve a sua ideia de precedência do interdiscurso sobre o discurso, no domínio da heterogeneidade constitutiva (AUTHIER-REVUZ, 1990), que, por sua vez, já remonta ao dialogismo de Bakhtin,⁷ situando-a, no entanto, em um quadro metodológico mais preciso. Para cumprir sua tarefa, substitui a hipótese de interdiscurso por três outros conceitos, que o especificam: o **universo discursivo**, o **campo discursivo** e o **espaço discursivo**.

O universo discursivo, que corresponde ao grupo finito de tipos de discursos diferentes interagindo em uma determinada circunstância, só interessa ao analista, porquanto lhe possibilita recortar os campos discursivos, que dizem respeito ao conjunto dos discursos, os quais se delimitam (mutuamente), nas regiões do interdiscurso. Já o espaço discursivo refere-se ao subconjunto dos **posicionamentos** que o analista supõe manterem relações privilegiadas. Podemos ilustrar tais conceitos, no âmbito desta obra, se pensarmos o universo discursivo como aquele dos vários discursos possíveis do qual escolhemos o campo discursivo literomusical. No espaço discursivo das diversas identidades desse campo estão as regionais, como discursos “primeiros” que constituíram o posicionamento Pessoal do Ceará.

Quando condiciona a configuração de um posicionamento ao seu outro do espaço discursivo, o autor está na esteira da interpretação forte (ou ampla) do primado do interdiscurso, com a qual “espera ir além da heterogeneidade “mostrada” e heterogeneidade “constitutiva”, revelando a relação com o outro independentemente de qualquer forma de

⁷ Maingueneau (2005a, p. 35) faz referência à perspectiva de Bakhtin como sendo a de uma “heterogeneidade constitutiva”, considerando os fenômenos do dialogismo e da heterogeneidade discursiva como semelhantes. Costa (2001, p. 36) também partilha dessa opinião ao afirmar que tanto um como o outro constroem a base do interdiscurso proposto pelo autor francês. A diferença está apenas no modo como cada conceito chama a atenção para a natureza do discurso. A heterogeneidade ressalta o caráter plural de qualquer enunciado, atravessado que é pela presença irredutível de seu exterior. Já o dialogismo põe em relevo o fato de que todo enunciado é orientado para um colutor, seja ele real, seja virtual, respondendo a enunciados anteriores e antecipando enunciados futuros. Apesar das diferenças, ambos apontam para a importância da alteridade na constituição do discurso e do sujeito discursivo.

alteridade marcada” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 39). Desse modo, segundo o autor, “Não se terá que limitar a orientação ‘dialogica’ apenas aos enunciados portadores de citações, alusões etc..., já que o outro no espaço discursivo não é jamais redutível à figura de um interlocutor” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 39).

Convicto de tal interpretação, Maingueneau (1997) critica o que denomina de interpretação fraca (ou restrita) para o conceito de interdiscurso, visto que considera errônea a ideia, presente desde a segunda época da análise do discurso, do fechamento dos discursos sobre si mesmos, ou seja, da interpretação restrita de interdiscurso como sendo, basicamente, a relação entre discursos, ou o espaço discursivo em que a individuação do discurso é postulada previamente. No entanto, ainda que o autor alinhe a sua hipótese da primazia do interdiscurso sobre o discurso ao ponto de vista da heterogeneidade constitutiva, também não deixa de se voltar para os modos como tal heterogeneidade é mostrada (representada) no “discurso”, ou seja, na dimensão textual dos **enunciados**.

Heterogeneidade mostrada

Maingueneau (1997, p. 75) não se propõe descrever “os múltiplos fenômenos dependentes da heterogeneidade mostrada, tarefa que considera perigosa e praticamente impossível, mas “agrupar, de forma empírica, um conjunto de mecanismos, cujo destaque parece-[lhe] ser de utilidade para as análises de discurso”. Entre a multiplicidade de fenômenos mobilizados por um discurso para representar empiricamente a presença do outro na materialidade textual, o autor distingue os mecanismos associados a marcas linguísticas ou tipográficas que Authier-Revuz (1990) denomina **heterogeneidade mostrada marcada**.

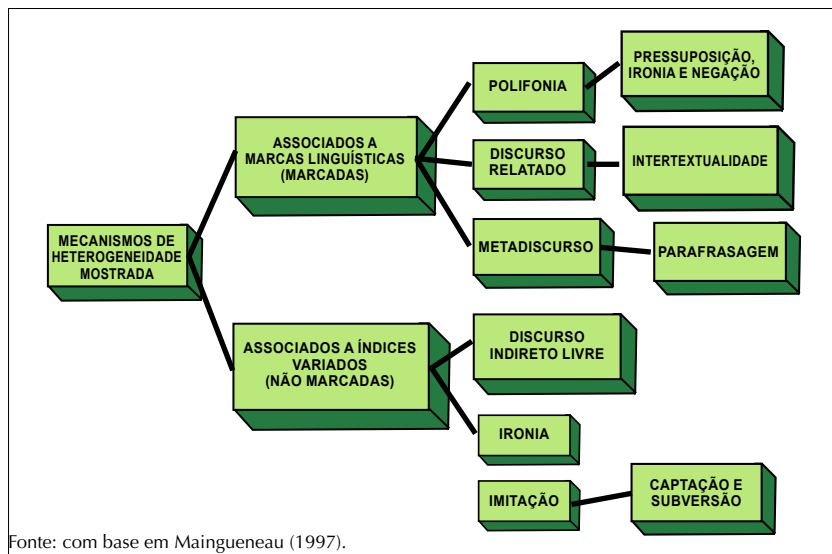
Tais mecanismos podem promover ou não a separação das palavras do outro da cadeia sintática do discurso citante. Quando ocorre o primeiro caso, configura-se o que a autora denomina **autonímia simples** e, quando se dá o segundo, ela o nomeia **conotação autonímica**. Maingueneau (1997) insere também entre esses mecanismos associados às marcas linguísticas ou tipográficas a **polifonia** (DUCROT, 1987), incluindo a **pressuposição** e a **negação**, e faz sobressair o **discurso**

relatado, abrangendo a **intertextualidade**, e o **metadiscorso**, que compreende a **paráfrase**.

Além dos mecanismos associados a marcas linguísticas ou tipográficas, o autor distingue, ainda, entre a multiplicidade de fenômenos mobilizados por um discurso, para representar empiricamente a presença do outro na materialidade textual, os mecanismos associados a índices variados que correspondem à possibilidade cogitada por Authier-Revuz (1990, p. 31) de uma **heterogeneidade mostrada não marcada**, na qual “o outro é dado a reconhecer sem marcação unívoca”. Esta aparece no **discurso indireto livre**, na **ironia**, no **pastiche** e em outros casos em que o discurso do outro é mostrado, mas não é marcado, ficando o reconhecimento daquele por conta do interlocutor. Com relação a tais mecanismos, o autor salienta o **discurso indireto livre**, a **ironia** e propõe a **imitação**.

Resumimos, então, no quadro a seguir, ambos os tipos de mecanismos inscritos no quadro da heterogeneidade mostrada, proposto por Authier-Revuz, postos em relevância por Maingueneau (1997):

Quadro 1 – Mecanismo de heterogeneidade mostrada



a) Heterogeneidade mostrada por marcas linguísticas (marcada)

Associada à heterogeneidade mostrada por marcas linguísticas, Maingueneau (1997) apresenta, muito resumidamente, a noção de polifonia de Ducrot (1987), fazendo referência aos questionamentos que o autor de *O dizer e o dito* faz no tocante à atribuição de um só autor para cada enunciado e à identificação do autor de um enunciado com o seu locutor. Além disso, menciona que a pressuposição, a ironia e a negação também podem ser objetos de uma análise polifônica. Ao tomarmos a polifonia apenas como um princípio de base, que é incorporado por Maingueneau (1997) ao primado do interdiscurso, não nos detemos nos fenômenos da pressuposição e da negação nem consideramos a ironia sob o ponto de vista da polifonia, mas sob a visão da AD, situando-a, assim como Maingueneau (1997), entre os fenômenos que reconstituem a heterogeneidade mostrada por índices variados.

Obviamente, se Maingueneau (2005a) concebe o interdiscurso como se este tivesse desde sempre precedência sobre a configuração de um discurso, não pode concordar com a ideia de que para cada enunciado haja um autor único, que coincida com o seu **locutor**, e, portanto, adota a distinção entre **falante**, **enunciador** e **locutor**, apresentada por Ducrot (1987), relacionando-a aos deslocamentos que considera necessários aos conceitos de **situação de comunicação** e **cena de enunciação** presentes na sua proposta.

No que concerne ao discurso relatado, o autor elege os discursos direto e indireto como as formas clássicas de heterogeneidade enunciativa e questiona a ideia comum de que o discurso direto é mais fiel ao discurso citado do que o indireto, propondo que ambos apenas constituem meios distintos para “relatar uma enunciação”. Maingueneau (1997) também contesta toda a concepção retórica a respeito da citação quando mostra que são os condicionamentos ligados à formação discursiva que a regulam.

O autor faz lembrar ainda a ambiguidade do termo “citação”, que pode remeter “tanto às regras, às operações, quanto aos enunciados citados”, para mostrar que esse princípio vale também para distinguir **intertexto** de **intertextualidade**. Assim, o **intertexto** compreende “o

conjunto de fragmentos que [uma formação discursiva] efetivamente cita e a intertextualidade, o tipo de citação que esta formação discursiva define como legítima através de sua própria prática. Além dos enunciados citados há, pois, suas condições de possibilidade” (MAINGUENEAU, 1997, p. 86).

Costa (2012) aplica a distinção entre intertexto e intertextualidade no seu estudo sobre o discurso literomusical e a estende às relações **interdiscursivas e metadiscursivas**, distinguindo-as, respectivamente, do interdiscurso e do **metadiscorso**. Quanto às relações intertextuais, entretanto, Costa (2012) não adota a distinção entre **intertextualidade interna** e **intertextualidade externa**, elaborada pelo analista francês, pelo fato de elas se distinguirem pela “localização” do discurso reportado, que, no caso da primeira, pertence ao próprio campo e, no caso da segunda, faz parte dos discursos exteriores ao seu campo.

Costa (2012) prefere distinguir as relações intertextuais das relações interdiscursivas caracterizando-as pela natureza textual ou discursiva do que é reportado. Então, segundo o autor, mesmo a intertextualidade externa, pensada por Maingueneau, não é classificada como relação interdiscursiva quando o elemento reportado é o texto, mas como relação intertextual, assim como a mobilização de uma cena, mesmo do próprio campo discursivo, não é vista pelo autor brasileiro como intertextualidade interna, mas como relação interdiscursiva.

Já no que diz respeito ao metadiscorso, Maingueneau (1997, p. 93) considera que a “heterogeneidade enunciativa não está ligada unicamente à presença de sujeitos diversos em um mesmo enunciado; ela também pode resultar da “construção pelo locutor de níveis distintos no interior de seu próprio discurso”. Para o autor, no campo da AD, o conceito de metadiscorso é bastante proveitoso, uma vez que “[...] permite descobrir os ‘pontos sensíveis’ no modo como uma formação discursiva define sua identidade em relação à língua e ao discurso” (MAINGUENEAU, 1997, p. 93).

Maingueneau (1997) argumenta em favor da dificuldade de se definir o metadiscorso, ora tomado numa concepção muito estrita, correspondendo à metalinguagem, ora de forma muito ampla, com tendência a dissolver-se no discurso. O autor discorda dessa última con-

cepção, mas prefere ficar à margem dessa polêmica, satisfazendo-se em reunir algumas manifestações do fenômeno, sem pretensões de precisá-lo ou esgotá-lo, como citamos a seguir:

- Metadiscursos destinados a *construir uma imagem do locutor*, diferenciando-se eventualmente de uma outra: “para parecer erudito”, “para falar com os políticos”, etc.;
- *Marcar uma inadequação dos termos*: “metaforicamente”, “de alguma forma”, “se é possível afirmar”, etc.;
- *Autocorrigir-se*: “ou melhor”, “deveria ter dito”, “olhe o que eu estou dizendo!”, etc.
- *Confirmar*: “é exatamente o que eu estou dizendo”, etc.;
- *Solicitar permissão* para empregar termos: “se você me permitir a expressão”, etc.;
- *Fazer uma preterição*: “eu ia dizer”, “não direi”, etc.;
- *Corrigir antecipadamente* um possível erro de interpretação: “no sentido X da palavra”, “em todos os sentidos da palavra”, etc. (MAINGUENEAU, 1997, p. 93).

O fato de não ter sido exaustivo, no entanto, não elimina o interesse da AD pelo conceito, já que a essa abordagem o que importa é a articulação entre os marcadores metadiscursivos e as dimensões do contexto, porque, para Maingueneau (1997, p. 93), o seu uso jamais é gratuito, uma vez que sempre “reajusta a enunciação em função de coerções imediatas ou gerais”. Além disso, a sua natureza, a quantidade e a função dos marcadores metadiscursivos podem opor significativamente os discursos.

No tocante ao “sujeito cuja imagem é construída” pelas operações metadiscursivas, Maingueneau (1997, p. 94) relata que “é um sujeito que domina um discurso e “que oferece esse domínio em espetáculo”. Ele acrescenta ainda que, por meio desse poder metadiscursivo, “o sujeito denega o lugar que lhe destina a formação discursiva em que se constitui: em lugar de receber sua identidade deste discurso, ele parece construí-la, ao tomar distância, instaurando ele mesmo as fronteiras pertinentes” (MAINGUENEAU, 1997, p. 94).

Costa e Bezerra (2004), quando aplicam ao discurso literomusical o conceito de metadiscursos, o diferenciam em relação à ideia de metadiscursividade e propõem as **metacanções** e as canções **metadis-**

cursivas, como abordamos no próximo capítulo. Desse modo, dentre os fenômenos da heterogeneidade mostrada marcada por elementos linguísticos, utilizamos os conceitos de intertextualidade e de metadiscorso já deslocados por Costa (2012), em relações intertextuais e relações metadiscursivas, as quais nos possibilitam investigar como um posicionamento define sua identidade, por meio da referência ao **investimento vocal** e da constituição do *ethos* no plano verbal.

b) Heterogeneidade reconstituída por índices variados
(não marcada)

Além dos mecanismos da heterogeneidade mostrada, associados a marcas explícitas, linguísticas ou tipográficas, o autor refere também os mecanismos cuja heterogeneidade pode ser reconstituída por índices variados, entre os quais cita o discurso indireto livre, a ironia e a imitação. Não nos detemos no discurso indireto livre em virtude da constatação da sua pouca relação com a referência ao investimento vocal na cenografia e, conseqüentemente, com a formação do *ethos*. Já no tocante à ironia e à captação, verificamos o inverso, por isso, trazemos as considerações do autor somente com relação a esses conceitos.

Como a ironia, para o autor, é flagrável por diferentes índices (linguísticos, gestuais, situacionais), rompe com os limites “entre o que é assumido e o que não o é pelo locutor” (MAINGUENEAU, 1997, p. 98). Essa multiplicidade de índices permite a rejeição do ponto de vista de um enunciador que o locutor traz à cena. Tal rejeição só é detectável pela diversificação dos meios utilizados, dentre os quais Maingueneau (1997, p. 99) destaca: “caráter hiperbólico do enunciado, explicitação de uma entonação (“diz ele ironicamente”), aspas, ponto de exclamação, reticências”; ou apoio apenas no contexto para a recuperação de elementos contraditórios. De acordo com o autor, essa dificuldade em se identificar a ironia decorre da sua natureza propensa a fazer aparecer a ambiguidade, que dificilmente a interpretação consegue dissipar por completo.

Contudo, o interesse da AD não é na definição de ironia, mas no entendimento da sua função, o que implica concebê-la como “um gesto

dirigido a um destinatário, não uma atividade lúdica, desinteressada”. Tal posição resulta em duas visões sobre o fenômeno da ironia, ou seja, “como um gesto agressivo [...] [ou] como um gesto neutro e até mesmo uma atitude defensiva, destinada a desmontar certas sanções ligadas às normas da instituição da linguagem”. Dependendo da especificidade do discurso, todavia, como o autor exemplifica com os jesuítas, nada impede “que as dimensões ofensiva e defensiva da ironia se exerçam” (MAINGUENEAU, 1997, p. 99). O autor ainda alerta, porém, que nenhuma dessas visões sobre ironia, se tomadas *a priori*, são suficientes aos analistas do discurso, já que “lidam com usos específicos deste mecanismo e deles devem dar conta” (MAINGUENEAU, 1997, p. 100).

Quanto à noção de **paródia**, ele a refuta, por considerá-la muito depreciativa e a denomina imitação, colocando-a entre os mecanismos cuja heterogeneidade pode ser reconstruída por índices variados. Assim, a imitação de um gênero de discurso, devido a não ter a carga semântica negativa da paródia, pode, segundo o autor, assumir dois valores opostos: a captação e a subversão.

Maingueneau (1997) relata que, na captação, um falante, para se aproveitar da autoridade ligada a um determinado gênero do discurso, explora a sua estrutura e apaga-se por trás do “locutor”, mostrando que o faz. Já na subversão, a estratégia de apagamento do falante pelo locutor é a mesma, só que desqualifica a estrutura do gênero do discurso, afetando, assim, a autoridade imputada a esse tipo de enunciação no movimento de sua imitação.

O autor também observa que a subversão, por desqualificar a autoridade do outro do espaço discursivo, se assemelha à ironia, embora cada uma tenha uma pretensão distinta. A ironia anula a outra fonte enunciativa no próprio ato de enunciar, ao passo que a subversão, em vez de aniquilá-la, a mantém, estabelecendo uma hierarquia entre ela e outra fonte enunciativa. Além disso, ambas podem passar despercebidas e, quando isso ocorre, não há manifestação da heterogeneidade mostrada, já que se atribui ao enunciado apenas uma fonte enunciativa.

Ademais, na conceituação do autor, o gênero do discurso ultrapassa o conjunto de “propriedades textuais, [chegando] às condições de enunciação de diferentes ordens”, o que exige que se analise a ideia de

imitação também nessas diferentes dimensões. Desse modo, Maingueneau (1997, p. 102) chega à conclusão de que a **imitação** pode ocorrer em um nível mais profundo, recaindo apenas sobre o gênero, sem “produzir enunciados que remetam a um texto autêntico, [já] conhecido pelos destinatários”, ou no nível mais superficial da produção de um texto em particular, absorvendo também as coerções do gênero ao qual o texto pertence. Podem-se, então, segundo Maingueneau (1997, p. 102), obter os seguintes casos:

- a) captação de um gênero;
- b) captação de um texto singular e de seu gênero;
- c) subversão de um gênero;
- d) subversão de um texto singular e de seu gênero.

Observamos, assim, que esse tipo de heterogeneidade manifestada pelo procedimento da imitação ocorre também nas condições de enunciação, por isso, Costa (2012) situa a imitação no âmbito do que ele denomina relações interdiscursivas.

Síntese: interdiscurso e heterogeneidade

Os itens anteriores, que tratam do primado do interdiscurso, proposto por Maingueneau (1997, 2005a), mostram que esse conceito, na verdade, abriga vários outros, pertencentes a domínios teóricos diversos, dentre eles, a heterogeneidade, que, por sua vez, já toma como base o dialogismo (BAKHTIN, 2004). Esses três conceitos – “interdiscurso”, “heterogeneidade” e “dialogismo” – comungam principalmente no tocante à existência do conceito de “outro”, embora os sentidos e pontos de vista teóricos relativos a ele não coincidam.

Procuramos, então, à luz das idéias de Maingueneau (1997, 2005a), relacionar as interpretações forte (ampla) e fraca (restrita) de interdiscurso às relações interdiscursivas, propostas por Costa (2012), e aos conceitos de heterogeneidade constitutiva, que, para Maingueneau (2005a), corresponde ao dialogismo de Bakhtin (2004), e de heterogeneidade mostrada (marcada e não marcada), propostos por Authier-

Revuz (1990), para tentar sistematizá-los. Desse modo, é possível observar que Maingueneau, ao abrir a possibilidade de uma interpretação forte para o interdiscurso, inscreve-o na ordem da *constituição intrínseca* de um discurso, sobre o qual aquele sempre tem precedência. Nessa perspectiva, o interdiscurso corresponde, *grosso modo*, à heterogeneidade constitutiva (AUTHIER-REVUZ, 1990) e ao dialogismo.

O autor procura, contudo, pela divisão em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo, tornar o conceito de interdiscurso mais preciso do que nessas perspectivas. Ao tomarmos a tríade que o autor faz para precisar o conceito de interdiscurso e colocá-la em um *continuum*, o universo discursivo, que equivaleria aos conceitos de heterogeneidade constitutiva, de dialogismo e corresponde à interpretação forte do conceito, marcaria a posição inicial. O campo discursivo relativo a uma determinada região ou configuração discursiva do interdiscurso ficaria em localização mediana e, finalmente, no extremo, estabelecer-se-ia o espaço discursivo, que é também a relação entre dois campos discursivos (discursos), que equivale à interpretação fraca do interdiscurso.

Essa interpretação fraca (restrita), relativa à relação entre discursos, ou seja, ao espaço discursivo que corresponde também ao que Costa (2012) entende como relações interdiscursivas, é da ordem da *representação* no discurso e, portanto, se aproxima do processo da heterogeneidade mostrada (não marcada). Por conseguinte, ela pode ser situada entre os fenômenos da heterogeneidade por meio de índices variados e não entre os fenômenos da heterogeneidade mostrada (marcada) por marcas linguísticas ou tipográficas como ocorre com a intertextualidade.

Desse modo, analisamos o fato de que as duas interpretações, forte (ampla) e fraca (restrita) – que o conceito de interdiscurso recebe na proposta de Maingueneau (1997) –, parecem corresponder respectivamente às duas formas de relação entre o interdiscurso e as suas diversas formas de configuração. A primeira diz respeito ao processo da *constituição* heterogênea (interdiscursiva) de qualquer discurso e a segunda, ao processo de sua representação (mostração) *no* discurso.

Tencionamos clarificar, entretanto, a ideia de que, apesar de ser possível propor um paralelo entre a heterogeneidade e o interdiscurso,

são duas perspectivas diferentes da presença da alteridade no mesmo. Na primeira, Authier-Revuz procura identificá-la por meio dos mecanismos sintáticos, relacionando-a com o sujeito proposto pela psicanálise. Já Maingueneau (1997), ao focalizar os mecanismos semânticos que marcam a elaboração interdiscursiva de uma formação discursiva, fundamenta-se na teoria do discurso que tradicionalmente fundamentou a AD.

Julgamos, portanto, que essas relações de *constituição* e de *representação* não se aplicam apenas ao plano verbal, mas às outras dimensões contextuais, que são assim determinadas, no dizer de Maingueneau (2005a), pela “semântica global” de cada discurso. Logo, tomamos como pressuposta a constituição intrinsecamente interdiscursiva do discurso literomusical e de suas dimensões contextuais, especialmente a vocal, mas sem deixar de considerar o fato de que ela é, ao mesmo tempo, constitutivamente heterogênea e determinada pela semântica global do discurso que contribui para configurar.

Assumirmos esse pressuposto implica visualizarmos a dimensão vocal da canção na esteira da interpretação forte de interdiscurso e, conseqüentemente, questionarmos a visão ilusória que a concebe como uma unidade fechada, homogênea e individual. Assim, pela ótica da AD, podemos pensar que um determinado modo de cantar surge com origem de uma espécie de intervocalidade que lhe é constitutiva e lhe precede. Essa “intervocalidade”, no entanto, intrinsecamente constitutiva *da voz*, pode ser representada *na* própria voz, como também referenciada nas cenografias das canções.

Posicionamento e investimento genérico

O conceito de posicionamento, concebido no âmbito do discurso literário como equivalente de doutrina, escola, teoria, partido e tendência, será considerado por Maingueneau (2000, p. 173) como “demasiado pobre já que implica apenas que os enunciados são relacionados a diversas identidades produtoras de discursos que se definem umas às outras”. Além disso, essa noção não se alinha completamente com a concepção forte de interdiscurso pensada por Maingueneau (1997, p. 173), na qual “a unidade de análise pertinente não é o discurso em si, mas o

sistema de referências aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém”. Desse modo, do ponto de vista de Maingueneau (2000, p. 173), os posicionamentos, apesar de pretenderem surgir de um regresso a algo “que outros posicionamentos teriam desfigurado, esquecido, subvertido”, são perpassados por outros discursos, assim como aqueles discursos nos quais esses posicionamentos tomam parte. Ademais, Maingueneau (2000) ainda torna o conceito de posicionamento mais produtivo, articulando-o à ideia de comunidade discursiva.

Assim, Maingueneau (2000, p. 174) delinea uma concepção de posicionamento como “a existência de grupos mais ou menos institucionalizados, de comunidades discursivas”, que “não existem senão pela e na enunciação dos textos que elas produzem e fazem circular”, como “a intricação de uma certa configuração textual e de um modo de existência de um conjunto de homens”. Logo, toda prática discursiva, na definição de Maingueneau (1997), tem como característica básica o estabelecimento de posicionamentos que abrangem tanto a organização material dos textos como o modo de vida das comunidades discursivas. Por conseguinte, podemos dizer que Maingueneau (2005a) amplia a ideia de formação discursiva para o conceito de posicionamento, quando a articula à noção de comunidade discursiva, da mesma maneira que os **posicionamentos** desembocam na ideia de prática discursiva, na qual, por sua vez, se estabelecem.

Neste livro, examinamos a prática discursiva literomusical brasileira, especificamente, o **posicionamento** Pessoal do Ceará, sobretudo, no que se refere à articulação das qualidades vocais cantadas, que denominamos investimento vocal, de alguns de seus integrantes (Belchior, Ednardo e Fagner) com referência a essas vozes na cenografia e com a constituição do *ethos* como marca identitária desse posicionamento.

O posicionamento surge da forma como o sujeito criador gere a sua relação não com uma sociedade em bloco, mas com a prática discursiva literária – e esse princípio é válido para a gestão dos modos de vida do sujeito criador com a sua obra (bio/grafia);⁸ também a obra não

⁸ O conceito de bio/grafia em Maingueneau (2001) consiste na constituição da obra pela vida e da vida pela obra, pois, do ponto de vista do autor, para produzir uma obra, os

é considerada em sua globalidade, mas no nível do gênero discursivo. Maingueneau (2001) designa como **investimento genérico** a gestão da mobilização do **gênero** pelo sujeito criador.

Esse gesto de lançar mão de um gênero discursivo é por ele interpretado como um elemento identificador de um posicionamento. Nesse sentido, “ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros” (MAINGUENEAU, 2001, p. 69). O posicionamento não se vai definindo perante todos os outros gêneros possíveis sem predominância de um sobre os outros, mas à proporção que vai privilegiando “certos outros”, o que delimita o alcance da criação de gêneros. Desse modo, a pertença de uma obra a um gênero não pode ser dissociada do seu conteúdo, tendo-se em vista que o posicionamento não se refere somente a uma concepção estética ou ideológica exibida por um sujeito e seu discurso; daí a necessidade de, para cada enunciado, “restabelecer o gesto que sustenta a atribuição genérica e relacioná-lo com o posicionamento de seu autor no campo [...] [discursivo]” (MAINGUENEAU, 2001, p. 75).

Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 290) ratificam a ideia de que o investimento genérico que “une um certo ‘conteúdo’ a um certo ‘contexto genérico’” define a própria identidade de um posicionamento. Assim, as diferentes formas de os posicionamentos investirem nos gêneros remetem aos conflitos entre eles, os quais têm origem no desejo de cada um “deter a autoridade no campo ou no subconjunto do campo considerado” (MAINGUENEAU, 2001, p. 77). Logo, a tese do investimento genérico supera a ideia de que um posicionamento se define apenas por conteúdos. O autor defende que:

Em vez de opor conteúdos e modos de transmissão, um interior do texto e um ambiente de práticas não verbais, é preciso elaborar um dispositivo em que a atividade enunciativa integre um modo de dizer, um modo de circulação de enunciados e um certo tipo de relacionamento entre os homens (MAINGUENEAU, 2006b).

escritores interferem no campo literário ao mesmo tempo que são condicionados por ele. Dessa forma, na visão do autor, não se pode considerar a obra separada da vida, do mesmo modo que não se pode levar em conta a vida separada da obra, mas só a conjunção de ambas.

Maingueneau (2006b, p. 163) elege ainda como gesto definidor de um posicionamento, além do lançar mão de um gênero (investimento genérico), a forma como “um criador deve definir trajetórias próprias no intertexto”. A esse respeito, ele assere ser indispensável atentar “ao modo como cada posicionamento gere essa intertextualidade” e não para a tese, já indiscutível, de que “a intertextualidade se aplica a todo discurso constituinte”.

Por fim, o posicionamento se refere à forma adotada pelo sujeito criador para gerenciar a relação com a sua obra e com o discurso no qual ele atua. Logo, do mesmo modo como Maingueneau (1997) não focaliza o total da sociedade, mas a variedade dos discursos que a perpassam, ele também não volta a sua atenção para a obra como um todo, mas para a diversidade de suas dimensões.

Dessa forma, por partilharmos da mesma posição de Maingueneau (2001) quanto à sociedade e à obra, não analisamos o gênero canção como um todo, mas salientamos a dimensão vocal, visto julgarmos que o cantor, para se posicionar no campo discursivo literomusical, precisa gerir a sua relação com a própria voz. Consideramos que esse gesto se aproxima do conceito de “investimento” proposto por Maingueneau (2001). Desse modo, optamos por falar em investimento vocal. Consequentemente, consideramos essa gestão que o intérprete faz da sua voz indissociável do investimento no gênero canção, que, por sua característica multissemiótica, permite mostrar, de forma estável, esse investimento vocal. Assim, o investimento vocal também não se separa “do investimento [em] uma cenografia [que] faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2001) e da forma como o intérprete, por meio da voz e da referência a ela no texto, constrói uma imagem de si (*ethos*).

Ethos discursivo

Apresentamos o conceito de *ethos* na perspectiva discursiva proposta por Maingueneau (1996a, b, 1997, 2001, 2004, 2005a, b), que o relaciona, sob a influência de Bakhtin, ao conceito de tom:

Bakhtin já havia insistido sobre o papel excepcional do tom..., o aspecto menos estudado da vida verbal, ligado à “relação do locutor com a pessoa do parceiro”. Hoje, é uma dimensão que suscita muito interesse, através da reflexão sobre a “voz”, a “oralidade”, o “ritmo”, e, para além disso, sobre o próprio corpo.

O autor francês trabalha com os dois sentidos da palavra **tom**, usando-a tanto para o aspecto oral como para o escrito, ou seja, além de relacionar o tom com a voz física, Maingueneau (1997, p. 46) acrescenta que se deve à pressuposição dessa dimensão do *ethos* nos discursos a possibilidade de os sujeitos neles se reconhecerem (“à medida que seja possível falar do ‘tom’ de um texto do mesmo modo que se fala de uma pessoa”). A esse respeito, o autor deixa claro que, em razão de a **vocalidade** ser específica de todo discurso e remeter a uma fonte enunciativa, é válida, mesmo que de modo distinto, para os enunciados escritos e para os enunciados orais. Se o texto é escrito, o autor menciona que ela se manifesta por meio de um tom que atesta o que diz, entretanto não esclarece como essa relação ocorre nos textos orais, o que procuramos fazer no terceiro capítulo deste livro.

No entanto, o tom não recobre totalmente o fenômeno do *ethos*, o qual é associado a outras duas categorias: o **caráter** e a **corporalidade**.

O “caráter” corresponde a este conjunto de traços “psicológicos” que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função do seu modo de dizer. [...] Deve-se dizer o mesmo a propósito da “corporalidade”, que remete a uma representação do corpo do enunciador da formação discursiva. Corpo que não é oferecido ao olhar, que não é uma presença plena, mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura (MAINGUENEAU, 1997, p. 46-47).

Maingueneau ainda acrescenta que é o tom (modo de dizer) que permite ao leitor (ouvinte) atribuir um caráter e uma corporalidade à figura do enunciador, denominada **fiador** do que é dito. Maingueneau (2005b) aponta também que coexiste com esse *ethos* discursivo o *ethos pré-discursivo*, que já é constituído pelo coenunciador antes mesmo do instante da enunciação, embora o autor, por se inscrever no quadro da análise do discurso, não se ocupe dele diretamente.

Ethos *discursivo* (*mostrado*) e *ethos dito*

Maingueneau (2005b) torna mais refinada a noção de *ethos* discursivo quando propõe que pode aparecer tanto na forma mostrada quanto na dita. Segundo o autor, “a distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o ‘dito’ sugerido e o ‘mostrado’ não explícito” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 82). O *ethos* mostrado ocupa a primeira extremidade desse *continuum*, já que o *ethos* por natureza é mostrado. Maingueneau (2005a, p. 70) ensina que “o *ethos* se desdobra no registro do ‘mostrado’ e, eventualmente, no do ‘dito’”. Sua eficácia decorre do fato de que envolve de alguma forma a enunciação sem ser explicitado no enunciado”.

Quando o *ethos* discursivo é explicitado de forma dita diretamente, ou seja, por meio de fragmentos textuais que fazem referência direta ao enunciador ou à sua maneira de enunciar, se afasta de certo modo de sua natureza mostrada e por isso fica na outra extremidade do *continuum*. Já quando o enunciador elabora seu *ethos* dito indiretamente, isto é, sem mencionar suas características e seu modo de falar – mas sugerindo-o por meio da evocação de uma cena de fala, apresentada como modelo ou um antimodelo da cena do discurso –, é evidente que fica difícil distinguir, nitidamente, esse *ethos*, apenas *dito* indiretamente no enunciado, daquele mostrado de forma não explícita na enunciação.

Maingueneau (2005b, 2006a, b) ainda propõe que as instâncias *ethos* pré-discursivo e *ethos* discursivo (mostrado e dito) interagem na elaboração do *ethos* efetivo, ou seja, daquele constituído pelo destinatário (leitor ou ouvinte), mas salvaguarda a ideia de que o peso de qual quer uma dessas noções varia conforme os gêneros do discurso e o posicionamento discursivo. Segundo Maingueneau (2006a, p. 271), “não é possível estabilizar definitivamente uma noção [como a de *ethos*]”. Por tal motivo, recomenda apreendê-la como um “eixo gerador de uma multiplicidade de desenvolvimentos possíveis”.

Desenvolvemos um de seus aspectos do conceito de *ethos* discursivo, com seus desdobramentos em mostrado e dito, o investimento vocal, que, de certa forma, já fora apontado por Costa (2012) como um

dos definidores de posicionamentos regionais no discurso literomusical brasileiro. Logo, como o *ethos* é uma noção que não se reduz apenas aos textos escritos, e a canção é um gênero multissemiótico, analisamos a imagem de si construída pela referenciação do modo de cantar na cenografia das canções e pelo investimento em um modo de cantar, que colabora, igualmente ao que é cantado, para a constituição do *ethos* efetivo.

Julgamos, então, que o modo de cantar, denominado por nós investimento vocal, constitui um aspecto do *ethos* discursivo mostrado, já que se enleia à enunciação, sem que, necessariamente, seja representado no enunciado. Como, porém, a elaboração do *ethos* ocorre por indícios de ordens diversas (vocal, textual etc.), pode-se ver, nas cenografias das canções, a referência ao investimento vocal. Essa referência colabora na explicitação do *ethos* discursivo em sua forma dita diretamente, que ocorre nas relações metadiscursivas presentes em fragmentos textuais nos quais o enunciador se volta para seu modo de cantar. Outro meio, não tão direto quanto as relações metadiscursivas nem tão indireto quanto as relações interdiscursivas, de explicitação do *ethos* dito é pelas relações intertextuais que mobilizam fragmentos textuais de outras canções a fim de legitimar o próprio ato de cantar por captação ou subversão da referência à voz do outro.

O *ethos* discursivo, no entanto, além de poder ser mostrado pelas características da voz e dito diretamente por fragmentos textuais, pode também ser *dito indiretamente* ou apenas sugerido textualmente via relações interdiscursivas que evocam **cenas validadas** de outros discursos. Outro expediente que concorre para a elaboração do *ethos* discursivo são as metáforas, que, conforme Maingueneau (2005b, p. 82), têm “a ver ao mesmo tempo com o dito e com o mostrado, segundo a maneira pela qual são geridas no texto”. Em se tratando das canções aqui analisadas, julgamos que as metáforas são empregadas frequentemente para caracterizar as vozes e o tom do texto. Isso ocorre em um grau mais direto, quando a metáfora é empregada para categorizar a voz cantada do enunciador, e em um grau mais indireto, no caso em que a recorrência a esse recurso textual traz para a canção outros posicionamentos ou discursos.

Situação de comunicação e cena de enunciação

Maingueneau (2010a) relaciona a **situação de comunicação** e a **cena de enunciação** com o plano textual. Desse modo, com base em Culioli (1990) e Benveniste (1988), o autor reafirma a ideia de que

[...] a situação de enunciação não corresponde ao “entorno físico ou social no qual se encontram os interlocutores, [...] mas trata-se de um sistema de coordenadas abstratas, puramente linguísticas que torna possível todo e qualquer enunciado, fazendo-o refletir sua própria atividade enunciativa” (MAINGUENEAU, 2010a, p. 200).

Seguimos a tendência proposta por Maingueneau por presumirmos que, se temos acesso ao registro do investimento vocal em um determinado suporte material (disco, fita magnética, CD etc.), é por que essa voz foi cantada em outra circunstância (situação de comunicação), que implica elementos como intérprete, ondas sonoras, microfone, gravador etc. Essa situação de comunicação primeira, da qual o investimento vocal é capturado e registrado nos fonogramas, nunca se repete, visto que há sempre a variação de algum elemento, como o tempo, o espaço, o ouvinte etc., que a faz sempre diferente, embora o fonograma seja o mesmo.

De forma resumida, o nosso ponto de partida não é a voz cantada na situação de comunicação empírica (hora, dia, mês, ano, local, estúdio, estado físico e mental do cantor etc.), mas a voz cantada estabilizada, gravada e registrada nos fonogramas das canções que compõem o *corpus*. Em seguida, relacionamos o investimento vocal materializado nessa mídia com a referência a ele nas cenas de enunciação das canções, a fim de aferirmos o modo como se processa a relação entre ambos.

Já o conceito de cena de enunciação é formulado pelo discurso para autorizar sua enunciação e delimitado pela dêixis enunciativa, conceito que, segundo Maingueneau (2005a), corresponde ao conjunto de coordenadas “espaçotemporais que cada discurso constrói em função de seu próprio universo”. Para o autor, essa ideia de encenação “não é uma máscara do real, mas uma de suas formas, estando este real investido pelo discurso” (MAINGUENEAU, 1997, p. 35).

O autor torna mais operacionalizável o conceito de cena de enunciação, lançando a proposta das “três cenas”: cena englobante, cena genérica e cenografia (MAINGUENEAU, 2004). A cena englobante define o “espaço do tipo de discurso, bem como a situação dos parceiros e certo quadro espaçotemporal”, podendo, por sua vez, variar de acordo com as sociedades e as épocas. Já a cena genérica 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**, que não se encontra ao redor do texto, mas define um espaço em que o enunciado adquirirá sentido (MAINGUENEAU, 2004, p. 86-87).

Cenografia

O quadro cênico e as dimensões contextuais se fazem significar por meio da cenografia que, em seu desdobramento, os legitima. A cenografia, que o autor relaciona “à situação através da qual uma obra singular coloca sua enunciação, a que a torna legítima e que ela, em compensação, legitima” (MAINGUENEAU, 2001, p. 122), além de ser a porta de acesso para as dimensões contextuais de uma obra e ao mesmo tempo ser dela parte integrante, define, no plano textual, “as condições de enunciador e de coenunciador como também o espaço (**topografia**) e o tempo (**cronografia**) a partir dos quais se desenvolve a enunciação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 123).

Uma cenografia pode ainda requerer “cenas de fala” que Maingueneau (2004, p. 92) classifica como validadas, isto é, “já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam”. Existe, assim, certa quantidade de cenas supostamente compartilhadas que podem ser associadas a qualquer público, independentemente da sua vastidão e heterogeneidade, embora tal conjunto de cenários validados possa também ser diversificado conforme o grupo visado pelo discurso.

O conceito de cena enunciativa e suas subdivisões em cena englobante, cena genérica e cenografia possibilitam flagrar a referência ao investimento vocal mostrado pelo intérprete ou cantautor nos fonogramas das canções, bem como ao próprio gênero canção, ao posicio-

namento e, de forma mais geral, ao discurso literomusical do qual essa voz emerge.

Levando em conta a relação entre os **gêneros** e as **cenografias** por eles implicadas, Maingueneau (2006b) os classifica em dois regimes: os *gêneros instituídos*, visto que cumprem os critérios da não implicação em uma “interação imediata [...] [e da] habilidade do falante de categorizar sua estrutura comunicativa, especialmente, de elaborar uma cenografia”, e os *gêneros conversacionais*, por não estarem “fortemente relacionados a lugares e papéis institucionais ou a rotinas estabelecidas” (MAINGUENEAU, 2006a, p. 150). Assim, o autor estabelece quatro diferentes graus de gêneros instituídos:

– Gêneros instituídos tipo 1: [...] não admitem variações ou admitem apenas uma poucas. Os participantes obedecem estritamente às coerções desses gêneros: carta comercial, guia telefônico [...]

– Gêneros instituídos tipo 2: [...] seguem em geral uma cenografia preferencial, esperada, tolerando contudo desvios, isto é, recursos a cenografias mais originais: um guia de viagem, por exemplo [...]

– Gêneros instituídos tipo 3: não há para esses gêneros (propaganda, canções, programa de televisão...) uma cenografia preferencial. Naturalmente, muitas vezes adquirem-se hábitos (o que contribui para definir posicionamentos, “estilos” etc.), mas é de natureza desses gêneros incitar a inovação. Essa renovação necessária vincula-se com o fato de eles deverem capturar justamente um público não cativo ao lhe atribuir uma identidade que se harmonize com a que foi impressa a sua instância autoral. Não obstante, a inovação não tem aí a função de contestar a cena genérica; salvo exceções, quem canta canções de consumo não questiona o “gênero” canção de consumo [...]

– Gêneros instituídos tipo 4: trata-se dos gêneros autorais propriamente ditos, aqueles com relação aos quais a própria noção de “gênero” é problemática. Os gêneros tipos 3 e 4 [...] não se limitam a seguir um modelo esperado, mas desejam capturar seu público, mediante a instauração de uma cena de enunciação original [...]. Mas nos gêneros tipo 4 [...] cabe a um autor [...] autocategorizar sua produção verbal. [...] Nessas circunstâncias, a designação dada não pode ser substituída por outra, pois não é uma simples etiqueta que permite identificar uma prática verbal independente, mas antes a consequência de uma decisão pessoal que é parte de um ato de posicionamento no âmbito de um certo campo [...] (MAINGUENEAU, 2006b, p. 241-243).

Não resta dúvida, como já classificou Maingueneau (2006b, p. 241-243), de que o gênero canção, do qual nos ocupamos, está situado entre os *gêneros instituídos tipo 3*. Julgamos, entretanto, que, em se tratando de canções do Pessoal do Ceará, haja uma aproximação com os de *tipo 4*, visto que o modo como os letristas intitulam suas canções parece acenar para estratégias comuns de um posicionamento no campo discursivo literomusical brasileiro, as quais já haviam sido identificadas por Costa (2012).

Quadro 2 – Estratégias posicionais do Pessoal do Ceará

Estratégia posicional	Título da canção
Forma inovadora de cantar	A palo seco (Belchior, 1974)
	Berro (Ednardo, 1976)
Intertextualidade com o texto literário	O romance do pavão misterioso (Ednardo, 1974)
	Divina comédia humana (Belchior, 1978)

Fonte: com base em Costa (2012).

Além dessa relação entre cena genérica e cenografia, o conceito de cena de enunciação que as engloba tem relevância como uma contraparte do conceito de situação de comunicação, sendo esta “exterior” e aquela “interior” ao plano textual. No entanto, há instâncias enunciativas que perpassam de algum modo a situação de comunicação e as cenas da enunciação, rompendo de certa forma com as fronteiras entre interior e exterior discursivo.

(a) Enunciador, locutor e autor

Segundo Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 221), “cada gênero de discurso comporta uma distribuição pré-estabelecida de papéis que determinam em parte a imagem de si do locutor”. Essa distinção se torna complexa nos enunciados que emergem de gêneros como a canção, que mobiliza cenografias diversas, pois as marcas linguísticas que indicam a figura de enunciador que nelas se manifesta podem ou não coincidir com o locutor do enunciado, que, por sua vez, pode ou não coincidir com o sujeito que o idealizou, ou seja, o **autor**.

No entanto, há casos nos quais ocorre a sobreposição de todas essas instâncias e em que falar do enunciador é, então, “fazer referência, ao mesmo tempo, a uma instância da situação de enunciação linguística, a uma instância ligada ao gênero do discurso e, eventualmente, a uma instância ligada à cena de fala instituída pelo próprio discurso” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 200). Segundo os autores, embora a distinção de empregos da palavra “enunciador” não seja muito bem fixada, a tendência é empregá-la preferencialmente “para designar uma instância ligada à situação construída pelo discurso, não a uma instância de produção verbal ‘de carne e osso’ [...]” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 201).

As obras de Maingueneau seguem essa tendência de empregar o termo “enunciador” para designar a instância que se inscreve no espaço interno da cenografia, e também são propensas a denominar “locutor” aquele que é o produtor físico, de “carne e osso”, do enunciado, que nem sempre coincide com o seu idealizador, autor. O fato de existir ou não tal coincidência, como expresso, é determinado pelo gênero do discurso.

DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

“Um posicionamento não se define apenas por ‘conteúdos’.”

(MAINGUENEAU, 2005a)

Neste capítulo, adotamos as reformulações que Costa (2012) faz das já abordadas categorias da AD para a prática discursiva literomusical brasileira e sobretudo para o posicionamento Pessoal do Ceará.

Posicionamento e investimentos

Pudemos observar, no capítulo anterior, que Maingueneau (2001) só refere-se, explicitamente, à articulação da ideia de investimento com o gênero, embora deixe entrever, no decorrer das suas obras, que a noção de investimento como elemento definidor dos posicionamentos também se aplica a categorias como a cenografia, o *ethos* e o **código de linguagem**. Costa (2012), além de adotar a expressão investimento genérico, explicita e nomeia a articulação do investimento com essas outras dimensões contextuais, propostas pelo autor francês, passando a denominá-las, respectivamente, **investimento ético**, **investimento cenográfico** e **investimento linguístico**, quando estabelece os parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro.

Costa (2012), ao aplicar, na parte analítica de sua tese, o investimento ético a um posicionamento regional, qual seja, o Pessoal do

Ceará, aponta a forma relativamente comum de cantar, que estamos denominando investimento vocal. Além disso, relaciona o *ethos*, a cenografia e o código de linguagem com os conceitos de posicionamento e investimento.

Quadro 3 – Parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical

Maingueneau (2001)	Investimento genérico	Código de linguagem e interlíngua	Cenografia	<i>Ethos</i>
Costa (2012): parte teórica		Investimento linguístico	Investimento cenográfico	Investimento ético

Fonte: Mendes (2007).

Instâncias enunciativas na canção

Costa (2012) faz uma adequação das instâncias enunciativas enunciador/locutor/autor e coenunciador/destinatário/receptor ao aplicá-las ao discurso literomusical, na qual, com base em Maingueneau, entende que o enunciador e o coenunciador⁹ constituem lugares fundados na enunciação e correspondentes a um eu e um tu, que podem ou não aparecer explicitamente em um texto. Costa (2012) alega que o enunciador e o coenunciador, dependendo do discurso e do gênero, podem coincidir, respectivamente, com o emissor e o receptor empíricos do enunciado, por isso justifica a noção de que tais representações devem ser divisadas, e nomeia estas últimas como “locutor” e “colocutor” (COSTA, 2012, p. 58).

Além da possível identidade entre enunciador e locutor, pode também haver, segundo o autor, equiparação entre o locutor, produtor físico (emissor) de um texto, e o “responsável pelo que nele é dito”, ou seja, o autor. Costa (2012, p. 59) exemplifica com a tabela que reproduzimos na sequência, referente à canção “Folhetim” (Chico Buarque,

⁹ É válido lembrar que, nas obras de Maingueneau, o coenunciador é associado ao conceito de cenografia, pois, quando é associado ao conceito de *ethos* efetivo e de incorporação, há uma oscilação entre os termos coenunciador e destinatário.

por Gal Costa, 1978), um caso no qual tanto a representação do enunciador se distingue da posição do locutor como esta se diferencia da figura do autor.

Quadro 4 – Instâncias enunciativas no trecho da canção “Folhetim”

Autor	Locutor	Enunciador	Destinatário	Co-locutor	Co-enunciador
<i>Chico Buarque</i>	<i>Gal Costa</i>	<i>Prostituta /eu/ – “sou dessas mulheres que só dizem sim”</i>	<i>Virtual</i>	<i>Virtual (qualquer ouvinte que compreenda o português)</i>	<i>Cliente /tu/ – “quiseres”, “e te”</i>

Fonte: Costa (2012, p. 39).

O autor ainda comenta que algo de semelhante ocorre com as instâncias do polo da alteridade, ou seja, a presença do coenunciador é sempre necessária, embora possa não vir explícita textualmente (como na canção “Folhetim”). Quando o coenunciador não é explícito por meio de marcas, julgamos que há somente a presença do destinatário, que é virtual. Apesar de a aplicação que Costa (2012) faz, na canção, do uso dos termos que referem as instâncias enunciativas promover-lhes uma maior clareza, ainda sentimos a necessidade de referenciar tais papéis com termos usados mais comumente no discurso literomusical.

Quadro 5 – Instâncias enunciativas na canção

INSTÂNCIAS ENUNCIATIVAS NA CANÇÃO				
CANÇÃO	QUADRO CÊNICO			CENOGRAFIA
Plano da produção	Compositor e/ou letrista	Cantautor	Cantor ou intérprete	Enunciador
	Idealizador (real)	Idealizador e emissor (real)	Emissor (real)	Representação referente a um eu textual
Plano da recepção	Destinatário		Ouvinte	Coenunciador
	Real e/ou virtual	Real e/ou virtual	Real e/ou virtual	Marca textual referente a um tu

Fonte: com base em Costa (2012).

Referimo-nos, portanto, ao idealizador da canção como **compositor**, se tiver composto a melodia, **letrista**, se tiver composto a letra, ou ainda **compositor-letrista**, se tiver feito ambas, mas sem cantá-la, em substituição ao termo autor. Já o emissor da canção nomeamos **cantor ou intérprete**, em vez de locutor. O mesmo ocorre quando preferimos usar **ouvinte** em vez de colocutor. Além disso, também propomos a figura do **cantautor**, ou seja, aquele que não apenas canta, mas também idealiza a canção, tanto em termos melódicos como letrísticos.

Relações verbais: intertextuais, interdiscursivas, metadiscursivas

As relações específicas entre textos (relações intertextuais), entre discursos (relações interdiscursivas), entre o sujeito e seu discurso (relações metadiscursivas), que discutimos a seguir com base em Costa (2012), possibilitam mostrar ou fazer referência de forma mais direta ao investimento vocal da enunciação ou a outras vozes ou modos de cantar no âmbito da cenografia. Já quando ocorre o contrário, ou seja, é dado destaque no próprio investimento vocal aos trechos que o representam ou a outro investimento vocal diferente daquele do cantor que interpreta a canção, afirmamos que há relações vocoverbais. Como na canção a dimensão verbal não se separa da parte vocal, tentamos estruturar também, com base nas relações propostas por Costa (2012), as relações vocais, ou seja, entre os investimentos vocais ou entre o investimento vocal e outras vozes (relações intervocais) e entre os elementos de um mesmo investimento vocal (relações metavocais).

(a) As relações intertextuais

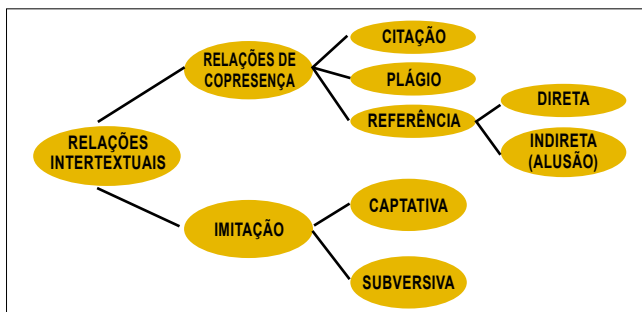
Como foi visto, apesar de Maingueneau (2006b, p. 165) conceber a intertextualidade como um dos fatores de definição de posicionamentos de uma prática discursiva situada em um determinado momento histórico, ele não elabora ainda um esquema das suas possíveis ocorrências, como também não separa claramente as relações entre textos das relações entre discursos, tal qual é possível perceber quando

o autor trata da intertextualidade externa e da intertextualidade interna. Por essa razão é que Costa (2012) adapta ao discurso literomusical a tipologia de Piégay-Gros (1996), pensada originalmente para o discurso literário.

O autor conserva as relações de copresença (**citação, referência, plágio e alusão**), mas modifica as de derivação (**paródia, travestismo burlesco e pastiche**), alegando, como Maingueneau (1997), que a paródia adquiriu historicamente um sentido depreciativo, o que o leva a preferir o conceito de **imitação** (MAINGUENEAU, 1997), que pode assumir dois valores opostos: a captação e a subversão. No primeiro, um locutor, para usufruir da autoridade da estrutura composicional de um gênero, apreende-a e fornece algum indício de que o fez, marcando, assim, a sua filiação a determinado estilo, escola ou doutrina estética. Já no segundo, o locutor pretende desqualificar essa estrutura no próprio movimento dessa imitação.

Logo, a imitação, independentemente de qual valor assume, captativo ou subversivo, sempre está na dependência da cooperação do leitor ou ouvinte para atingir sua eficácia, já que ela se faz pelo apagamento do texto literal alheio. No tocante às relações de copresença, Bezerra (2005) argumenta que a referência envolve a alusão, já que uma alusão é sempre uma referência, embora indireta, mas uma referência nem sempre é uma alusão, porque ela pode ser feita de forma bem mais direta. Vejamos então um esquema das relações intertextuais nas considerações de Costa (2012) e Bezerra (2005):

Quadro 6 – Relações intertextuais

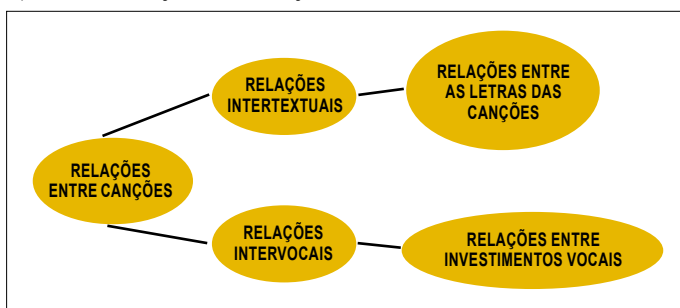


Fonte: com base em Costa (2012) e Bezerra (2005).

Questionamos se a captação e a subversão também podem ser aplicadas às relações de copresença, visto que a mobilização de um texto por outro também não se faz de forma neutra. Inicialmente, Maingueneau (1997) trata da incidência de tais valores sobre a estrutura composicional de um gênero, mas, posteriormente, pondera que a imitação, captativa ou subversiva, também poderá recair sobre um texto singular. Interessa-nos o fato de tais relações, muitas vezes, possibilitarem a projeção de outros investimentos vocais na cenografia.

Contudo, dada a natureza multissemiótica da canção, consideramos não apenas a dimensão verbal (relações entre letras de canções ou entre letras de canções e outros textos), mas também a vocal (relações entre investimentos vocais) e a vocoverbal (relações entre os investimentos vocais e a referência a eles na cenografia). Assim, a expressão relações intertextuais é para aquelas entre letras de canções ou entre letras de canções e outros textos que manifestam os investimentos vocais do posicionamento discursivo. Já para os estudos das relações entre os investimentos vocais e outras vozes distantes da prática discursiva literomusical, consideramos a expressão **relações intervocais**, baseada no conceito de **intervocalidade** estabelecido por Zumthor (1993, p. 144). Resumimos, no esquema seguinte, as relações nas dimensões vocal e verbal das canções:

Quadro 7 – Relações entre canções



Fonte: com base em Zumthor (1997).

Julgamos que tanto as relações intervocais como as relações intertextuais atuam no sentido de mostrar e referir a imagem do modo de

cantar de outros posicionamentos, com a qual o Pessoal do Ceará se relaciona, de forma captativa ou subversiva, a fim de definir indiretamente o próprio *ethos* discursivo e projetar um *ethos* para o outro, os quais permeiam tanto a dimensão vocal como a dimensão verbal da canção.

b) As relações interdiscursivas

Costa (2012) adapta para o que designa como relações interdiscursivas, ou seja, a relação entre discursos ou entre um discurso e o suposto exterior discursivo, a reformulação que faz da classificação dos mecanismos intertextuais esquematizados por Piégay-Gros (1996). Costa (2012, p. 46) esclarece, contudo, que o objeto da interdiscursividade não é o texto, mas os “termos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo linguísticos, ou ainda quando se reporta a etos, gestos e esquemas [...] de outras práticas discursivas”. Apresentamos, então, no quadro a seguir, as estratégias para instaurar a interdiscursividade ou relações interdiscursivas como reformuladas e adaptadas por Costa (2012, p. 51):

Quadro 8 – Mecanismos de interdiscursividade

Relações interdiscursivas	Relações de copresença	Referência	Cenografia validada; ¹⁰ <i>ethos</i> ; palavras; códigos de linguagem; gêneros etc.
		Alusão	
	Relações de imitação	Captativa	
		Subversiva	
	Interdiscursividade lexical	Metáfora	
		Polissemia	
Argumentação			

Fonte: Costa (2012).

¹⁰ Costa (2012) parece empregar indistintamente as expressões *cenografia* validada e *cena* validada a despeito de Maingueneau (2004) preferir a segunda denominação, pelo fato de a cena não estar materializada textualmente, mas constituir-se em uma espécie de modelo que goza de autonomia, por já fazer parte da memória discursiva dos sujeitos e poder ser reinvestido em outros textos, do mesmo modo que ocorre com os acontecimentos históricos ou as cenas genéricas. Optamos, assim como o autor francês, pela segunda denominação.

Temos assim, consoante Costa (2012, p. 51-52), os seguintes casos:

1. referência interdiscursiva: quando um texto pertencente a uma formação discursiva comenta, representa, descreve, em suma, se refere de alguma forma a outra formação discursiva ou ao interdiscurso;
2. alusão interdiscursiva: a alusão, neste caso, é uma maneira engenhosa de se referir à palavra ou à linguagem do exterior discursivo, utilizando-se de recursos como o jogo de palavras, a implicitação e o disfarce, dentre outros; dispensando a menção de personagens, cenários e autores (referência discursiva) e, principalmente, a reportação de trechos de textos alheios (citação intertextual);
3. captação interdiscursiva: um texto pode representar cenografias validadas pertencentes a outras práticas discursivas. Podemos citar como exemplo certos poemas de caráter religioso cuja cenografia se apoia em cenários referentes aos episódios bíblicos. Pode também mimetizar o etos de outros discursos para legitimar seu discurso. É o caso de um professor que, ao dar a sua aula, imita a postura do cientista.
4. subversão interdiscursiva: textos podem incorporar parodicamente etos, cenários validados, códigos de linguagem etc. de outras formações discursivas para subvertê-los, legitimando-se por oposição.
5. interdiscursividade lexical: quando por meio de metáfora, polissemia ou argumentação textos se utilizam de palavras notoriamente ligadas às práticas discursivas exteriores à sua.

As relações interdiscursivas também permitem analisar a referência ao investimento vocal do Pessoal do Ceará mediante a captação ou subversão de cenas; *ethos*; palavras (lexical); códigos de linguagem; gêneros etc. legitimados em outras práticas discursivas. Desse modo, a interdiscursividade tem relação com o *ethos* sugerido na dimensão textual (*ethos* dito indiretamente), já que pode corresponder à evocação de uma cena, e não de um texto, porque, nesse caso, seria intertextualidade, na qual se manifesta ou projeta o modo de cantar, tomado como modelo ou antimodelo da cena que é apresentada na canção de origem.

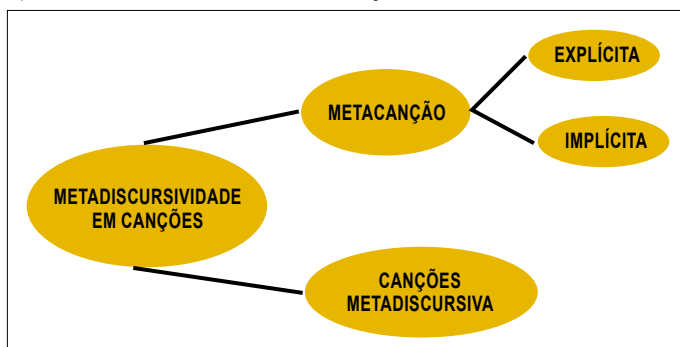
c) As relações metadiscursivas

Costa (2012, p. 54), em sua análise do discurso literomusical, considera, principalmente, a faceta desse conceito relativa “ao processo se-

gundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto sua própria enunciação ou seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso/enunciação como outro[a]”. Assim, na esteira de Maingueneau (1997), considera que as operações metadiscursivas supõem, por parte do sujeito enunciador, uma gestão, uma regulação da enunciação ante as coerções imediatas ou gerais do posicionamento.

Costa, em coautoria com Bezerra (2004), constata que a metadiscursividade na canção pode se manifestar de duas formas – a metacanção e a canção metadiscursiva –, no entanto ambas com o mesmo objetivo final: aludir ao discurso literomusical. A metacanção faz algum tipo de menção a si mesma, a qual pode ser *explícita*, quando o enunciador fala sobre a própria canção ao cantá-la, e *implícita*, quando há referência ao gênero ou instrumentos utilizados na sua execução. Já as canções metadiscursivas fazem referência ao próprio discurso literomusical.

Quadro 9 – Metadiscursividade em canções



Fonte: com base em Costa e Bezerra (2004).

Utilizamos, então, os conceitos de metacanção e canção metadiscursiva sempre que as letras das canções contêm palavras e expressões relacionadas ao campo da voz, o que consideramos caracterizar uma referência ao investimento vocal. Quando tais recursos se constituem em expressões dêiticas que autorreferem o que está sendo cantado no momento da enunciação, fazendo coincidir a canção com ela mesma, diremos que se trata de uma metacanção. Já o conceito de canção metadiscursiva será utilizado para aqueles casos nos quais a referência ao

investimento vocal não recai sobre a própria canção, mas sobre a prática discursiva literomusical na qual está inserida.

Esse caráter autorreflexivo em relação à voz é constatado nas canções que fazem menção ao canto, o que configura a legitimação do investimento vocal na cenografia. Julgamos, assim, que, ao investir em procedimentos metadiscursivos que representam no nível verbal a relação com o próprio modo de cantar, como ocorre nas canções do Pessoal do Ceará, o sujeito demarca determinada posição no espaço discursivo, distanciando-se de outras ou dialogando com elas, contribuindo, assim, para o exercício desse posicionamento no discurso literomusical brasileiro. Charaudeau e Maingueneau (2004, p. 326) asseveram que, nos enunciados em que há esse jogo metadiscursivo, o locutor tem muito interesse em instaurar na enunciação um *ethos* de um “homem atento a seu próprio discurso ou ao discurso dos outros”.

Observamos que as relações metadiscursivas na perspectiva de Costa e Bezerra (2004) mantêm vínculo com a instauração do ***ethos discursivo efetivo***, que, por sua vez, resulta da interação do ***ethos mostrado*** na dimensão vocal e do ***ethos dito*** (direta e indiretamente) nas **cenografias** das canções. Portanto, é necessário usá-las para apreender as referências ao **investimento vocal** do qual o **posicionamento** Pessoal do Ceará lança mão para se configurar no discurso literomusical brasileiro.

Marcações identitárias e posicionamentos

Costa (2012) propõe uma descrição das diversas vertentes e movimentos que interagem no campo discursivo literomusical brasileiro. O autor define, levando em conta as “canções, o discurso de comentaristas e dos próprios compositores” (p. 136), um perfil das diferentes formas de marcar posição e constituir 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, manguê *beat* etc.), os **agrupamentos em torno do gênero musical** (forrozeiros, sambistas, chorões etc.) e os **agrupa-**

mentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

Além disso, o autor mostra também que cada uma dessas marcações identitárias, como os agrupamentos de caráter regional, é composta por diferentes configurações (mineiros, cearenses, baianos). Assim, cada posicionamento integrante de determinada formação identitária é descrito pelo autor, na parte analítica de sua tese, levando-se em consideração o plano musical, o verbal e o investimento ético.

Quadro 10 – Características de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro

Plano musical	Plano verbal (investimento cenográfico)	Investimento ético
Gêneros musicais	Temas, vocabulário, dêiticos, código de linguagem etc.	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

Fonte: com base em Costa (2012).

Desses parâmetros para identificação de posicionamentos, tomamos, especialmente, o investimento ético, sobretudo no tocante à forma relativamente comum de cantar, que estamos denominando investimento vocal, e o investimento cenográfico, por permitir que se analise como tal investimento vocal é referenciado no plano textual. Costa ainda apresenta os critérios específicos para definição dos agrupamentos de caráter regional, dentre os quais está o Pessoal do Ceará.

Agrupamento de caráter regional: Pessoal do Ceará

Para caracterizar um posicionamento regional, Costa (2012, p. 155) elege como critério maior “a regionalidade que os próprios cantores e compositores definem [mediante as canções], em sua orientação na esfera da música popular brasileira”. Além disso, podem ou não também concorrer concomitantemente para essa classificação a origem ou compartilhamento de ambientes físicos, a tematização de valores locais e os 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” (COSTA, 2012, p. 154).

Adotamos, além da regionalidade definida pelos próprios cantores e compositores e do investimento ético comum, sobretudo, as considerações sobre o modo de cantar dos cancionistas Belchior, Ednardo e Fagner, 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. De acordo com Costa (2012, p. 172), “Belchior, embora não possua ou não adote esse tipo de voz, inova também por seu canto semifalado que, por seu tom expressivo e enérgico, dá novos contornos a sua voz rouca e sem brilho”. O autor ainda ressalta sobre o uso da voz que:

a) é frequente, principalmente por Fagner e Ednardo, a mixagem de várias “vozes” de um mesmo cantor, formando-se coros, uníssonos ou não de voz única;¹¹ [...]

b) valoriza-se igualmente o improviso vocal sobre a melodia. Em Fagner, isso é mais sistemático: a melodia é normalmente cantada uma primeira vez em seu percurso normal; após um solo instrumental, a letra é novamente cantada em uma variação sobre a melodia original;

c) há, por parte dos três autores, a exploração do chamado “falsete”, voz masculina executada acima da tessitura vocal do tenor, isto é, na faixa de frequência sonora em que normalmente atua a voz feminina¹² (COSTA, 2012, p. 172).

Tomando por base o exame de algumas letras e as escolhas vocais e musicais do grupo, Costa (2012, p. 112) identifica um *ethos* comum aos cearenses, qual seja, o da “aspereza, da secura, resultante do desgaste provocado pela peleja com os obstáculos impostos pela

¹¹ Segundo Costa (2012, p. 172), “pode-se ter uma audição mais clara desse tipo de coros nas canções ‘Noturno’ (Graco/Caio Sílvio, por Fagner, 1979) e ‘Na asa do vento’ (Luiz Vieira/João do Vale, por Ednardo, 1980)”.

¹² De acordo com Costa (2012, p. 112), o falsete “é mais evidente em canções como ‘Dorothy l’Amour’ (Petrúcio Maia/Fausto Nilo, por Ednardo, 1974) e ‘Torpor’ (Ednardo, 1979); em quase todas as canções do disco ‘Eu canto – quem viver chorará’, de Raimundo Fagner (1978); e em ‘Como o diabo gosta’ (Belchior, 1976)”.

vida (de artista, de cidadão,¹³ de nordestino)”. O autor esclarece, ainda, sobre o modo próprio de o posicionamento Pessoal do Ceará investir em tal *secura*, que:

diferentemente do etos do “homem seco” construído pela literatura regionalista e por muitas canções populares, em que esse homem é um homem calado,¹⁴ tímido e amedrontado, o do sujeito em questão é falante, e mais, é polêmico, franco, sem papas na língua e de língua ferina, ácida (COSTA, 2012, p. 173).

Costa (2012, p. 113) considera a canção “A palo seco”, de Belchior, modelo do investimento ético do grupo em razão dos seguintes fatores:

- a) ter sido gravada por parte de cada um dos seus três representantes ilustres (Belchior, 1974-1976; Ednardo, 1974; Fagner, 1976);
- b) anunciar, já pelo título, que será metadiscursiva. “*A palo seco*, ou *cante puro*, significa em espanhol cantar sem o acompanhamento de instrumentos. Denota, no universo da canção flamenca, um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural” (COSTA, 2012, p. 174);
- c) estabelecer “semelhanças conteudísticas” (COSTA, 2012, p. 174) e éticas com o metapoema “A palo seco”, de João Cabral de Melo Neto, quais sejam, a adjetivação do canto como franco e solitário e a sua figurativização como uma arma;
- d) possibilitar, pela interligação da letra e do título da canção, a extração de efeitos de sentido “que qualifiquem sua enunciação como árida, hostil” (COSTA, 2012, p. 175);
- e) sugerir, pelo seu conteúdo, o *ethos* “polemista desconstrutor da palavra alheia”, que toma parte na construção do **investi-**

¹³ O autor lembra que o grosso da produção do grupo foi feito sob a ditadura militar de 1964 a 1984.

¹⁴ Cf. *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, e a canção “Lamento sertanejo”, na qual se ouve: “Por ser de lá / do sertão, lá do roçado / lá do interior do mato / da caatinga, do serrado, / eu quase não falo / eu quase não tenho amigos...”.

mento ético não apenas da canção “A palo seco”, mas de todo o posicionamento (COSTA, 2012, p. 176).

Costa (2012, p. 177) acredita que “esse jeito de construir o próprio discurso como uma polêmica hipotetizada, em que os argumentos estão construídos de forma francamente parcial pelo locutor”, apresenta ainda traços como **desespero e contentamento, articulação de realidades contraditórias, aridez** e uma **atitude polêmica**.

Entre as características que tomam parte na elaboração desse *ethos* comum ao posicionamento Pessoal do Ceará, o desespero e o descontentamento referem-se, segundo Costa (2012, p. 177), ao fato de o “cearense ser construído pelas canções do posicionamento como aquele que vive todos os momentos impregnado de amargura e tristeza, o que alimenta seu fazer poético”. O autor elege como exemplo dessa característica as canções: “Nasci para chorar – born to cry”, Dion Dimucci – versão: Erasmo Carlos, por Fagner, 1973), “Como se fosse” (Fagner/Capinam, por Fagner, 1973), “Mucuripe” (Fagner/Belchior, por Fagner, 1973), “Moto I” (Fagner/Belchior, por Fagner, 1973) e “Na hora do almoço” (Belchior, 1974).

Já o sentimento da articulação de realidades contraditórias nos cearenses vem acompanhado de desconforto e angústia, por isso buscam articulá-las ou exorcizá-las. São exemplos: “Beco dos baleiros (papéis de chocolate)”, P. Maia/A. J. Brandão, por Fagner, 1975); “ABC” (Fagner/Fausto Nilo, 1976), “Conflito” (P. Maia/Climério, 1976); “Santo e demônio” (Fagner/Ricardo Bezerra, por Amelinha, 1977); “Traduzir-se” (Fagner/Ferreira Gullar, 1981).

No tocante à aridez, Costa (2012, p. 179) utiliza os seguintes argumentos para afirmar que esta é a característica que os cearenses melhor incorporam:

está presente não só em elementos de conteúdo, mas nas opções estéticas (vocais, instrumentais etc.) e na legitimação da cenografia validada que o grupo elege, qual seja, o cenário do sertão seco, da natureza desoladora, pouco generosa e dura, que marca irremediavelmente os artistas da região, mesmo os urbanos.

O autor constatou a presença da aridez nas seguintes canções: “Pobre bichinho” (Fagner, por Amelinha, 1977); “Ave noturna” (Fagner/Cacá Diegues, 1975); “Noturno” (Graco/Caio Sílvia, por Fagner, 1979); “Torpor” (Ednardo, 1979); “Está escrito” (Ednardo, 1977); “Cauim” (Ednardo, 1978); “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976); “Pequeno mapa do tempo” (Belchior, 1977); “Sensual” (Belchior/Tuca, 1978). Costa (2012, p. 179) ainda acrescenta a seguinte informação a respeito da aridez:

representa, igualmente, uma adesão a uma proposta já aberta no campo geral da produção artística nordestina, que é a da estética da seca, explorada por João Cabral de Melo Neto, Jáder de Carvalho (poesia), Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz (romance), Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro (canção) etc.

Finalmente, com relação à característica pletora discursiva, que é mais notória em Belchior e Fagner, mas também encontrável em Ednardo, esta consiste no recurso à deflagração polêmica como uma forma de afirmação do sujeito. É possível encontrá-la nas seguintes canções: “A palo seco”, “Está escrito” (Ednardo, 1977), “Serenata pra Brazilha” (Ednardo, 1980), “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976).

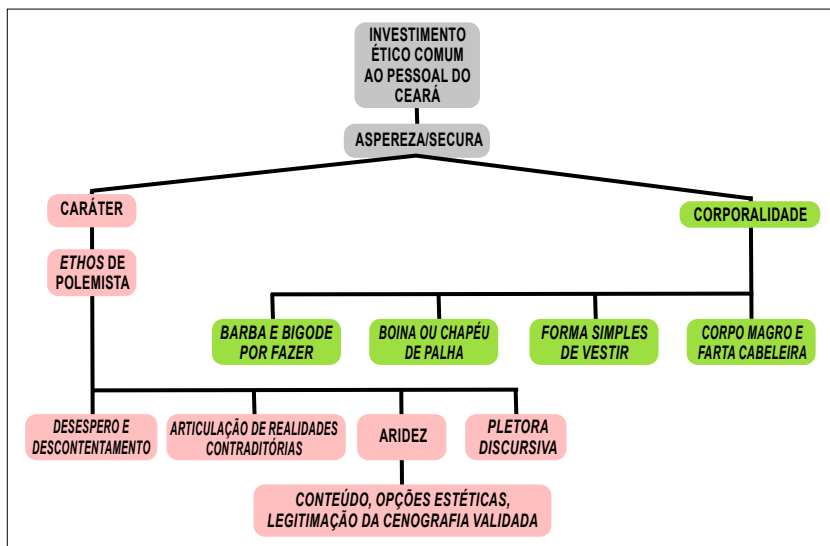
Já para fazer a descrição da corporalidade do investimento ético do posicionamento cearense, Costa (2012, p. 183) não opta somente pelas canções, mas pela capa dos principais discos, chegando assim à seguinte constatação:

Corpo magro e farta cabeleira é a regra para todos os cantores do grupo (Fagner, Belchior, Ednardo e Rodger Rogério), o que é coerente com a aridez e a indocilidade verificada em sua proposta. Tais traços são também sinalizados pela forma simples de vestir: camiseta (como Fagner em “Manera Fru Fru, manera”, 1973; Ednardo em “Ednardo”, 1979; e Rodger em “Pessoal do Ceará”, 1972), camisa desalinhada (como Belchior em “Todos os sentidos”, 1978; e Ednardo em “Pessoal do Ceará”) ou simplesmente o torso nu (como Belchior em “Coração selvagem”, 1977; Fagner, tomando banho no açude Orós-CE, em “Orós”, 1977; e Ednardo em “Cauim”, 1978); na cabeça, é comum uma boina (Fagner em “Eu canto – quem viver chorará”, 1978; e Ednardo

em “Azul e encarnado”, 1977) ou um chapéu de palha (como Ednardo nos discos “Ednardo”, “Cauim” e “Terra da luz”, 1982; e Belchior em “Todos os sentidos”). No rosto, é hábito, principalmente em Fagner, apresentar barba e bigodes por fazer.

Desse modo, exibimos no organograma a seguir um resumo da hierarquia das características que compõem o **caráter** e a **corporalidade** do *ethos* comum ao **posicionamento** Pessoal do Ceará, propostas por Costa (2012):

Quadro 11 – Investimento ético do Pessoal do Ceará



Fonte: com base em Costa (2001).

É possível notar que a aspreza/secura se sobrepõe às outras características, determinando, assim, o caráter e a corporalidade do investimento ético principal do grupo. Desse modo, nenhuma das outras particularidades que tomam parte na formação desse *ethos* se distancia do caminho da aspreza/secura, para mostrar que tal distinção se aplica às várias dimensões da canção (conteúdo, cenografia, jeito de cantar, de tocar etc.).

Costa (2012, p. 183) ainda usa o que ele nomeia “domínios enunciativos” para justificar a preferência dos cancionistas por “can-

ções de fácil execução, de harmonia simples e previsível, facilmente assimiladas até por violonistas pouco esmerados”. Identifica assim “uma estreita relação entre o estilo composicional das canções” do grupo e as situações de comunicação nas quais as canções foram pré-difundidas:

As músicas cearenses são músicas de rua, característica propiciada pelo ar pacato das cidades onde foram compostas. Mas são também músicas boêmias, não apenas de bar, mas do espaço indistinto entre o bar, a calçada e a rua; não apenas noturnas, mas também ancoradas nos espaços abertos e luminosos das praias e das pontes e calçadões praieiros de Fortaleza. [...] Esse ambiente propicia igualmente a composição e a prática das se-re-stas ou serenatas. “Ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas da namorada”, tais gêneros são comuns no cancionário dos cearenses. [...] Mas o gênero não é usado apenas para declarações de amor à amada, como reza a tradição. Servirá como gênero de canção ideal para os investimentos éticos de que falamos [...]. Essas canções mostram-se perfeitamente adequadas a uma das opções camerísticas do grupo: violão de aço, violão de sete cordas, bandolim e percussão (COSTA, 2012, p. 183-184).

Consideramos que esses espaços de pré-difusão das canções mantêm estreita relação com o jeito de cantar de Belchior, Ednardo e Fagner. Julgamos que, pelo fato de os espaços de pré-difusão serem abertos, influenciam a adoção da intensidade forte, quase gritada, com a qual grande parte das canções do grupo é cantada.

Adotamos também, à semelhança de Costa (2012), os gestos de autodefinição dos cancionistas Belchior, Ednardo e Fagner no que tange às características das suas vozes cantadas, os quais podem ocorrer nas dimensões verbal e vocal das canções como no plano dos discursos que as referem. Por tal razão, selecionamos para a composição do *corpus*, as canções que trazem de modo mais significativo as características vocais nas quais os cantatores investem e a referência a elas nas cenografias, mas também consideramos as capas dos discos e as reportagens, entrevistas etc., nas quais os cantatores versam sobre seu jeito de cantar no período de 1974 a 1976.

INVESTIMENTO VOCOVERBAL E ETHOS NA CANÇÃO

“A voz humana é, na verdade, o espaço privilegiado (eidético) da diferença: o espaço que escapa a todas as ciências, pois nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) é capaz de esgotar a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, restará sempre algo, um suplemento, um lapso, um som dito que se designa a si próprio: a voz.”

(BARTHES, 1990)

Aspectos teóricos

Relações vocais

a) Intervocalidade constitutiva: constituição da qualidade vocal

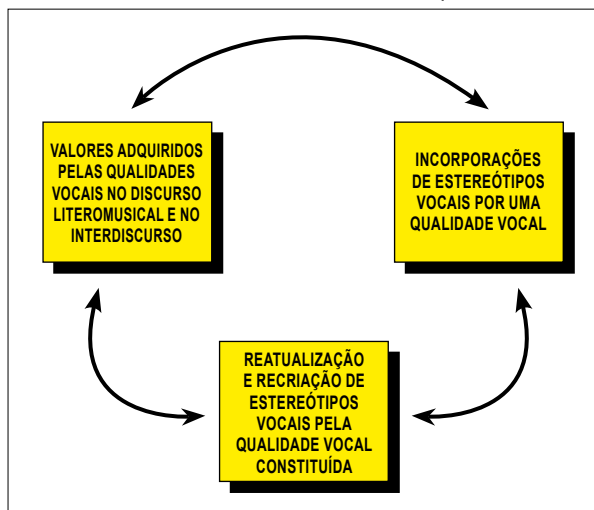
Seguindo os preceitos que Maingueneau (2005a) utiliza para propor uma concepção forte de interdiscurso, consideramos que a presença da alteridade já está tão entranhada no investimento vocal que não é necessário lançar mão de expedientes para delimitá-la nesta e tampouco projetá-la em outras dimensões contextuais, como a cenografia, embora isso também possa ocorrer, como no que chamamos de **intervocalidade mostrada**. A alteridade, nesse sentido, corresponde a outras **qualidades vocais** com os respectivos valores por elas adquiridos nos diferentes posicionamentos do campo discursivo literomusical brasileiro e em outros discursos (**intervocalidade constitutiva**).

Esse parâmetro da qualidade vocal equivale, segundo Behlau e Pontes (1989, p. 23), ao “conjunto de características que identificam uma voz humana. Relaciona-se à impressão total criada por uma voz”. De acordo com os autores, atualmente, a tendência é empregar esse termo em vez de “timbre”, destinando-se este último aos instrumentos musicais.

Assim, na nossa abordagem da intervocalidade constitutiva, as qualidades vocais legitimadas pelos outros posicionamentos da prática discursiva literomusical e pelo interdiscurso têm primazia sobre a qualidade vocal de um cantor, a qual não pode ser considerada, conforme o ponto de vista da teoria que adotamos, como uma produção puramente individual, mas como forma de marcação posicional em um campo discursivo.

Desse modo, consideramos que há um processo circular na constituição de qualquer qualidade vocal que incorpora valores já adquiridos por outras no campo discursivo no qual toma parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo que, ao se constituir, a qualidade vocal reatualiza esses valores, retroalimentando-os com novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória.

Quadro 12 – Processo de constituição de uma qualidade vocal



Fonte: elaboração própria.

Interessa-nos analisar como esse processo de constituição ocorre nas qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, percebendo com quais qualidades vocais do campo discursivo literomusical e do interdiscurso esses cantores se (des)identificam e quais os estereótipos as qualidades vocais estabelecidas por eles reatualizam e criam, constituindo-se, de tal modo, uma dimensão do posicionamento Pessoal do Ceará. Para analisarmos as qualidades vocais desses cantores, tomamos como base dois parâmetros, quais sejam, a projeção de harmônicos e os fatores de ressonância.

No tocante à projeção dos harmônicos, Machado (2011, p. 66) informa ser a “presença maior ou menor de determinados harmônicos” o que define o timbre ou qualidade vocal. Segundo a autora, “uma voz pode ser dita clara ou escura, conforme seja possível analisar o seu corpo sonoro”. Assim, a classificação de uma voz como clara ou escura depende da maneira acentuada como são projetados, respectivamente, os harmônicos agudos ou graves. Machado (2011, p. 67) refere ainda a “voz aberta: [...] em que se observa uma ‘falta de equilíbrio dos fatores de ressonância’, mais perceptíveis na região média-aguda e aguda da tessitura” (MACHADO, 2011, p. 67). A autora alerta que, no caso “da canção popular, em vez de considerarmos falta de equilíbrio, expressão que poderia adquirir um conteúdo pejorativo, poderíamos nos referir à predominância de um fator de ressonância sobre outro” (MACHADO, 2011, p. 67).

Com base nas considerações feitas pela autora, hipotetizamos que, nas vozes de Ednardo e Fagner, haja predominância de harmônicos agudos, ao passo que, na de Belchior, dominem, de modo geral, os harmônicos graves. Consideramos, entretanto, que nas três vozes haja primazia de um fator de ressonância sobre os outros. Com relação à ressonância, Machado (2011, p. 69) considera que “envolve uma escolha de posicionamento a partir da pressão exercida pela coluna de ar para a obtenção do som desejado”. Desse modo, de acordo com a autora, “ela pode ser”:

Frontal: na qual a projeção nos seios da face pode conferir uma metalização ao timbre, mais ou menos acentuada conforme a pressão impressa pela coluna de ar no trato vocal.

Nasal: projeção com foco de emissão no nariz, que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clareza sonora (MACHADO, 2011, p. 69-70).

Julgamos que as vozes de Ednardo e Fagner são emitidas com ressonância metálica e a de Belchior, com ressonância nasal. É válido salientar ainda que não analisamos nos investimentos vocais apresentados nas canções de Ednardo, Belchior e Fagner a projeção de harmônicos e a ressonância de forma isolada, mas que tentamos observar, em pelos menos duas gravações de cada cantor, outros recursos que, aliados a esses parâmetros, particularizam seus investimentos vocais. No entanto, não é somente a qualidade vocal em si mas os valores que ela adquire no posicionamento que a tornam uma dimensão constitutiva dele. Assim, as diferentes qualidades podem ser ressignificadas conforme as coerções do posicionamento, resultando em uma espécie de investimento vocal comum às canções. Para isso, em cada canção, o cantor pode, conforme as especificidades de seu posicionamento, explorar, de forma diferente, padrões vocais como a **respiração**, a **intensidade**, a **pronúncia**, a **articulação**, as **pausas**, o modo de finalizar as frases musicais etc.

b) Intervocalidade mostrada e metavocalidade: representação e ênfase *no* investimento vocal

Além de investigarmos a intervocalidade nesse plano constitutivo, pretendemos observar como os cantores mostram ou tornam audível a relação entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do interdiscurso (intervocalidade mostrada) no investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma de uma canção, porque consideramos que a exibição desse processo, assim como a constituição da qualidade vocal, sinaliza para um posicionamento perante outras qualidades vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Para identificar como as relações entre qualidades vocais de diferentes posicionamentos e do discurso literomusical são exibidas no investimento vocal, adaptamos para a dimensão vocal os valores

de captação e subversão, propostos por Maingueneau (1997), que mostram, entre outros conceitos, como a presença do outro pode ser reconstituída por índices variados na materialidade textual. Para tanto foi necessário relacionar tais valores com parâmetros como respiração, intensidade, acentuação, duração, pronúncia etc., já que esses recursos também podem ser encontrados de forma semelhante ou divergente em outros investimentos vocais e em outras vozes do interdiscurso, como a falada.

Os parâmetros vocais mencionados anteriormente foram subtraídos de Behlau e Ziemer (1988), que os empregam para a avaliação terapêutica da voz, e adaptados para a voz cantada. Evidentemente, utilizar tais parâmetros para a análise no investimento vocal da relação entre qualidades vocais de posicionamentos diferentes e do interdiscurso, como também da relação entre essas qualidades vocais no investimento vocal com respeito à sua projeção na cenografia das canções, não significa adotar os conceitos de base da fonoaudiologia. Trata-se, entretanto, da utilização crítica, sob o prisma da análise do discurso, de um conhecimento já acumulado por esse campo.

É válido observar que a utilização de recursos vocais, como articulação, pronúncia etc., emitidos em um mesmo ato fonatório que os elementos verbais, pode mostrar na dimensão vocal uma ênfase na qualidade vocal do cantor (**metavocalidade**) e uma captação ou subversão de características de outras qualidades vocais (intervocalidade). A seguir, comentamos alguns desses recursos vocais que norteiam a análise dos investimentos vocais das canções que compõem o *corpus* da pesquisa e quais tipos de relações vocais eles podem estabelecer. Com relação à **respiração**, Behlau e Pontes (1989, p. 57) fazem a seguinte avaliação sob o ponto de vista psicológico:

- respiração profunda e ritmada: pessoas ativas e enérgicas;
- respiração superficial: pouco contato com a realidade;
- ciclos respiratórios curtos e rápidos: ansiedade e excitação;
- ciclos respiratórios irregulares: agitação, descontrole e excitação;
- bloqueio respiratório: reação de defesa contra o contato com determinados sentimentos ou situações;

- fase inspiratória balanceada com fase expiratória: indivíduos pacientes e persistentes;
- respiração calma, regular, harmônica e buco-nasal: organismo equilibrado.

Apesar de também levarmos em consideração o recurso vocal da respiração no nosso *corpus*, discordamos da idéia de que essa avaliação feita pelos autores seja puramente de um ponto de vista psicológico, pois percebemos que esses sentidos atribuídos às diferentes formas de “respiração” não deixam de ser mediados cultural e socialmente. Até mesmo os autores, de certa forma, alertam para essa mediação cultural que os sentidos atribuídos às características vocais sofrem:

[...] esse tipo de leitura vocal deverá ser realizado cuidadosamente, considerando-se todos os aspectos da comunicação [...], inclusive a situação de discurso [...]. Além disso, os dados da psicodinâmica vocal pertencem aos padrões sociais e culturais de um indivíduo, devendo-se evitar fazer uma análise fragmentada. (BEHLAU; PONTES, 1989, p. 57).

Desse modo, em outra cultura, poderiam ser atribuídos valores diferentes às mesmas características vocais. Apesar de os autores fazerem tais observações relativas à respiração na voz falada, elas são válidas também para a voz cantada, porquanto esta também não deve ser estudada de forma descontextualizada se a analisarmos pelo ponto de vista da AD. Além disso, apesar de ambos os tipos de voz apresentarem suas particularidades, formam um *continuum* no qual, segundo Tatit (1996), a falada constitui a cantada e esta ainda pode representar aquela. Analisamos, então, o modo como um determinado investimento vocal representa a voz falada e mostra que o faz.

Consideramos os suspiros, gemidos, gritos, sussurros etc. como pausas preenchidas vocalmente.¹⁵ Cumpre notar que, no caso de can-

¹⁵ Essa nomenclatura foi baseada nas “pausas preenchidas (PP)” da tipologia que Marcuschi (1999, p. 168) propõe para as hesitações. Elas correspondam “às marcações de hesitações do tipo ‘éh’, ‘mm’, ‘ah’, alongamentos vocálicos com características hesitantes e marcadores conversacionais acumulados” (MARCUSCHI, 1999, p. 168).

ções, quando elas não ocorrem, não necessariamente há silêncio, no sentido de que o acompanhamento musical pode continuar soando.

As pausas que podem ser reproduzidas no investimento vocal, de modo a estabelecer nele uma relação intervocal com a voz falada, podem também ser utilizadas para salientar a qualidade vocal do cantor, estabelecendo entre elas uma relação de metavocalidade. Cumpre notar, ainda, que as pausas, sejam elas vocalmente preenchidas ou não, constituem um ato vocal até certo ponto “independente” do conteúdo, porquanto se estabelecem entre aquelas ações vocais que são significativas, distintivas na língua, ou seja, que resultam nos conhecidos fonemas e vocábulos, embora não deixem também de enfatizar os sentidos decorrentes delas.

Outro recurso vocal muito ligado às pausas é a segmentação da cadeia falada, uma vez que a presença constante de alongamento de vogais no final das frases musicais, que não deixa de ser uma pausa preenchida vocalmente, como já alertara Marcuschi (1999, p. 168), implica menor frequência de pausas não preenchidas vocalmente. Já se não há tais alongamentos e uma presença frequente de pausas não preenchidas vocalmente, isso torna a cadeia da fala mais segmentada, ou seja, com frases musicais mais curtas.

Na nossa avaliação, essas duas formas de segmentação estabelecem uma intervocalidade mostrada com a voz falada, a primeira de subversão e a segunda de captação. Ademais, dependendo do som que o alongamento vocálico acompanhe, este pode enfatizar características da ressonância pela qual o cantor optou, estabelecendo, assim, com a qualidade vocal do cantor uma relação metavocal. Por exemplo, se um alongamento vocálico recai junto ao som nasal em uma gravação de Belchior, pode enfatizar a característica nasalada da sua qualidade vocal, acontecendo algo semelhante quando o alongamento vocálico recai sobre os sons representados pelo -r gráfico que enfatizam a metalização das qualidades vocais de Ednardo e Fagner.

Além disso, terminar as frases musicais sem alongá-las, capta, de certo modo, a tradição do canto mais coloquial dos chamados “cantores sussurrantes” (LATORRE, 2002), cujas figuras mais expressivas foram, em diferentes épocas, os sambistas e cantores como Mário Reis e João

Gilberto. Já as frases musicais finalizadas com alongamento de vogais captam outra tradição, temporalmente anterior, mas que chegou a conviver com a dos cantores sussurrantes, qual seja, a dos “cantores ber-rantes” (LATORRE, 2002), cujos principais expoentes foram Francisco Alves, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves.

A forma como a cadeia falada é segmentada também está diretamente relacionada com a ilusão de velocidade vocal gerada pelo ouvinte, porquanto uma menor segmentação da cadeia falada produz a impressão de que a emissão vocal é mais lenta, ao passo que, se ela é mais segmentada, aparenta ser emitida de modo mais rápido. Uma mudança brusca na segmentação de uma determinada frase musical em uma canção pode enfatizar características da qualidade vocal do cantor, estabelecendo uma relação metavocal, mas também pode servir à imitação de outros investimentos vocais (relação intervocal).

Outro parâmetro que tem relação com a qualidade vocal do cantor, sobretudo com os harmônicos que são projetados nela, é a articulação dos sons, visto que, segundo Behlau e Pontes (1989), uma voz mais grave tende para uma articulação menos definida, ao passo que uma voz mais aguda propende para uma articulação mais definida. Portanto, entre os investimentos vocais das canções que analisamos, julgamos que Belchior possa ser incluído no primeiro caso, enquanto Ednardo e Fagner podem ser enquadrados no segundo.

Além disso, para os autores, o principal efeito de sentido da articulação sobre o ouvinte, o qual, para Behlau e Pontes (1989, p. 56), é um efeito psicológico, que, como já mencionamos, não prescinde de uma mediação cultural, “diz respeito ao cuidado em ser compreendido” [...]. Portanto, segundo os autores, uma “articulação imprecisa” mostra “desinteresse em comunicar-se e em ser compreendido”. Já uma “articulação definida”, [...] desejo de ser compreendido e de transmitir a mensagem verbal e emocional. Como a articulação está muito relacionada à questão do interesse em comunicar um conteúdo, não estabelece relações na dimensão vocal, mas na dimensão vocoverbal, da qual vamos tratar no próximo tópico.

A articulação, por sua vez, está diretamente relacionada à pronúncia, definida da seguinte forma por Behlau e Pontes (1989, p. 41):

[...] uso de determinadas substituições de sons nas palavras ou variações articulatórias de um mesmo som e o resultado de um condicionamento fonológico resultante da exposição a um código linguístico de uma população em particular. O indivíduo pode apresentar alterações de pronúncia que caracterizem um regionalismo [...].

Além das “substituições de sons” ou “variações articulatórias de um mesmo som”, que, segundo Behlau e Pontes (1989, p. 41), modificam a pronúncia, podemos apontar ainda a supressão de sons que muitas vezes estabelecem uma relação de intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Tais alterações de pronúncia podem apontar, como informam os autores, para um “regionalismo”, mas também para uma variação de fundo social. Ambos os tipos de variação de pronúncia ocorrem nos investimentos vocais das canções de Belchior, Ednardo e Fagner, às vezes, como uma opção e, noutras ocasiões, como elementos que lhes escapam.

Assim como os alongamentos vocálicos caracterizam a tradição dos cantores “berrantes” e o canto curto, breve, coloquial, a dos cantores “sussurrantes”, a intensidade forte predomina entre os primeiros e a mais fraca, entre os segundos. Segundo Behlau e Ziemer (1988, p. 83), a intensidade forte tem relação com a forma “como julgamos um som, considerando-o mais forte ou mais fraco”. Esse julgamento, segundo os autores, deriva de uma sensação psicofísica com nome *loudness*, correlata ao número de decibéis.

No senso comum, se há o emprego de uma intensidade forte, costuma-se dizer que a pessoa fala “alto”, ocorrendo o mesmo processo com uma emissão com intensidade “fraca”, que é interpretada como “baixa”. Assim, o que se designa no senso comum por “altura” corresponde tecnicamente a intensidade, porque, no discurso fonoaudiológico e da técnica vocal, a altura tem relação com o tom de voz, ou seja, ele pode ser mais grave ou mais agudo. Na análise do *corpus*, optamos por utilizar o termo intensidade, com seus respectivos parâmetros, forte e fraco.

Quando comparamos a sensação psicofísica de intensidade que se tem ao escutar as gravações de Belchior, Ednardo e Fagner com essas duas tradições, qual seja, a dos cantores “berrantes” e a dos cantores “sussurrantes”, notamos que, de modo geral, eles captam a intensidade forte

dos primeiros, subvertendo, conseqüentemente, a intensidade fraca dos segundos, mostrando uma relação intervocal dos próprios investimentos vocais com outros. De acordo com Behlau e Pontes (1989, p. 56), “a intensidade, do ponto de vista psicológico, traduz como o indivíduo lida com a noção do limite próprio e do limite do outro. O uso de uma mesma intensidade permite numerosas interpretações, até mesmo contrárias”.

Assim, conforme os autores, uma “intensidade elevada” indica franqueza de sentimentos, vitalidade e energia, mas também falta de educação e de paciência, “invasão” do outro e recurso para intimidação do ouvinte (BEHLAU; PONTES, 1989, p. 56). Já uma “intensidade reduzida” produz um efeito de sentido relativo a “timidez, medo da reação do outro, extremo respeito [...]” (BEHLAU; PONTES, 1989, p. 56). Além disso, consideramos que, se a canção vem sendo cantada em uma determinada intensidade e ocorre uma mudança brusca em alguma sílaba, palavra ou trechos maiores, dependendo também dos sons sobre os quais recaia, isso pode enfatizar aspectos das qualidades vocais dos cantores, estabelecendo, assim, relações metavocais.

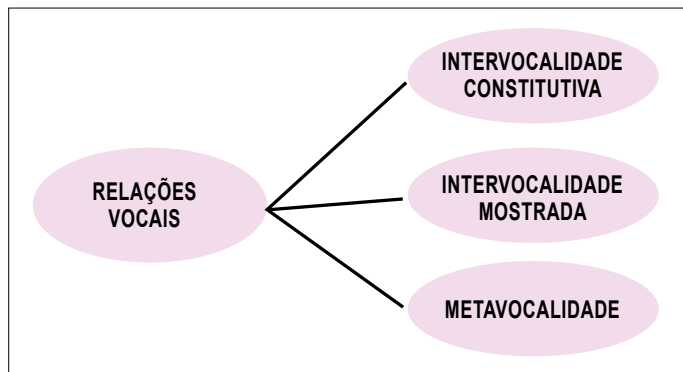
A intensidade empregada na emissão relaciona-se com a acentuação, que pode corresponder, nos investimentos vocais, à mesma acentuação empregada na voz falada, estabelecendo com ela uma relação intervocal por captação, ou ser empregada de modo forte sobre os sons que seriam átonos na voz falada, exibindo assim uma relação de subversão com essa modalidade.

Desse modo, consideramos que parâmetros como as pausas, a forma de finalização dos versos, a ilusão de velocidade, a pronúncia e a acentuação, nos possibilitam identificar a ouvido “cru” as características dos investimentos vocais das canções de Belchior, Ednardo e Fagner, que sinalizam assim para uma afirmação das identidades vocais desses sujeitos e, por extensão do posicionamento no qual estes tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do interdiscurso.

Além disso, acreditamos também que, por intermédio desses e de outros parâmetros vocais que possam vir a aparecer na canção, poderemos identificar as principais alteridades em relação às quais os cantores definem as características de seus investimentos vocais.

Sintetizamos as relações vocais que podem ser estabelecidas no investimento vocal.

Quadro 13 – Síntese das relações vocais no investimento vocal



Fonte: elaboração própria.

No tópico a seguir, vamos tratar das referências, na cenografia, ao investimento vocal da enunciação e a outros investimentos vocais.

Relações verbais

Abordamos, no segundo capítulo, as relações interdiscursivas e metadiscursivas conforme a proposta de Costa (2012), que as aplica prioritariamente à dimensão verbal das canções. No entanto, consideramos necessário tratá-las de um modo mais específico, voltando-as para a referência ao investimento vocal da enunciação e a projeção de outros investimentos vocais na cenografia.

Desse modo, mesmo que não venhamos a constatar a existência de todas as relações inventariadas aqui, isso não invalida a especificação teórica que tentamos fazer, em virtude de ela poder servir como base para futuros trabalhos que também tencionem investigar o modo como as cenografias de determinadas canções referenciam o investimento vocal da enunciação ou outros investimentos vocais. Julgamos, portanto, que tais investimentos são referenciados nas cenografias basicamente por relações metadiscursivas e interdiscursivas, em cada

uma das quais estão presentes as relações intertextuais, como abordamos a seguir.

a) Relações metadiscursivas

A referência ao investimento vocal na cenografia das canções ocorre pelas relações metadiscursivas, nas quais o investimento vocal da enunciação da canção e o próprio discurso literomusical são tomados como outro. Tais relações se objetivam pela mobilização de categorias linguístico-discursivas (embreantes¹⁶ de pessoa, grupos nominais determinados por “este, esse”, *ethos*, cenas e código de linguagem) tomadas do próprio discurso literomusical do qual o investimento vocal faz parte. Assim, pela recorrência a essas categorias, o cantor ou cantautor filiado a um determinado posicionamento pode tomar a si mesmo ou ao discurso literomusical como outro e referir o investimento vocal na cenografia de suas canções de três formas: 1) exibir o investimento vocal da enunciação de sua canção; 2) projetar o investimento vocal de um outro cantor ou posicionamento que também se inscreva no discurso literomusical; 3) referir um canto indefinido relativo à enunciação das canções em geral.

Não podemos deixar de notar que esse sistema de referências ao investimento vocal na cenografia das canções se assemelha àquele já proposto por Benveniste (1989), uma vez que a primeira referência diz respeito à referência ao investimento vocal do enunciador, a segunda, ao investimento vocal do coenunciador e a terceira, a um canto de uma não pessoa, que não é nem o enunciador nem o coenunciador. Diferentemente, porém, do que acontece na teoria de Benveniste (1989), observamos que nem sempre a referência ao investimento vocal acontece por marcas linguísticas, mas pode ocorrer também por categorias discursivas.

¹⁶ Conforme Maingueneau (2004, p. 108), os embreantes equivalem aos dêiticos e, portanto, marcam a embreagem, ou seja, o “conjunto das operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação”.

No primeiro caso, a inscrição do investimento vocal da enunciação no enunciado, mais especificamente na cenografia da canção, ocorre mediante embreantes de pessoa e grupos nominais determinados por “este, esse” (exemplo: minha voz, este canto etc.). Nessa conjuntura há a inscrição, na cenografia, do investimento vocal do fonograma da canção e, portanto, dizer, por exemplo, “este canto” (“A palo seco”, Belchior, 1976) significa ao mesmo tempo designar o canto e mostrar que ele é precisamente aquele que está sendo cantado, no qual aparece a expressão “este canto”.

Como discutido, Costa e Bezerra (2004) designam como metacanção aquela que refere a si própria, com funções discursivas que podem ir da referência ao investimento vocal da cenografia à afirmação da identidade do posicionamento.

Quadro 14 – Referência ao investimento vocal do enunciador na metacanção

Metacanção	Categoria	Função discursiva
Referência ao investimento vocal na cenografia	Embreantes de pessoa e grupos nominais com este, esse etc.	Afirmar a identidade do posicionamento pela autorreferência

Fonte: com base em Costa e Bezerra (2004).

Além da referência ao investimento vocal da enunciação da canção na cenografia, que ocorre nas metacanções, distinguimos dois tipos de canções metadiscursivas. No primeiro caso, ocorre a mobilização de fragmentos de outras canções que projetam o investimento vocal de um cantor específico (João Gilberto, Caetano Veloso, Jorge Ben Jor etc.), que, por sua vez, não está excluído do posicionamento ao qual se filia e do discurso literomusical brasileiro de que ambos tomam parte, configurando as canções metadiscursivas do tipo 1. Elas têm como função discursiva definir verbalmente a própria identidade vocal e do posicionamento ante outro cantor ou cantautor do discurso literomusical.

Quadro 15 – Canções metadiscursivas do tipo 1

Canções metadiscursivas do tipo 1	Categorias	Função discursiva
Referência ao investimento vocal de outro cantor	Cenografias (trechos de letras) de canções de outros posicionamentos	Definir a identidade do posicionamento ante outro cantor ou cantautor/coenunciador do discurso literomusical

Fonte: com base em Costa e Bezerra (2004).

Nesse caso, há uma relação intertextual (entre textos), intercanção (entre canções), entre cenografias (intercenográfica) ou, como se prefira designar, na qual há referência ao discurso do qual o investimento vocal faz parte, qual seja, o literomusical, materializado na referência ao investimento vocal de outro cantor ou cantautor.

Outra forma de o cantor ou cantautor poder afirmar a sua identidade é pela referência, na cenografia de sua canção, à imagem, já armazenada na memória coletiva, do investimento vocal de um posicionamento (exemplo: bossa nova, tropicalismo) que também se inscreva no discurso literomusical, como podemos constatar no seguinte trecho da canção “Berro” (Ednardo, 1976), que referencia o modo de cantar do posicionamento bossa nova: “Sentados num banquinho alto / microfone e violão”.

Quadro 16 – Canções metadiscursivas do tipo 2

Canções metadiscursivas do tipo 2	Categorias	Função discursiva
Referência à imagem do investimento vocal de outro posicionamento	<i>Ethos</i> de outro posicionamento projetado pelo enunciador	Afirmar a identidade do posicionamento ante outro posicionamento/coenunciador do discurso literomusical

Fonte: com base em Costa e Bezerra (2004).

Configuram-se, desse modo, as canções metadiscursivas do tipo 2, porque a referência continua sendo ao discurso do qual o cantor ou cantautor faz parte, o literomusical, materializado na projeção da imagem do investimento vocal de outro posicionamento. Finalmente, o

cantor ou cantautor pode ainda afirmar o seu investimento vocal ante a referência, na cenografia de sua canção, a um canto indefinido, disperso na atmosfera do discurso literomusical, que não é do enunciador nem do coenunciador, mas se refere à enunciação das canções em geral, como podemos constatar no refrão da canção “Enquanto engomo a calça” (Ednardo, 1979): “Porque cantar parece com não morrer”.

Tal referência, portanto, também não é baseada no investimento vocal da enunciação, como ocorre nas metacanções, já que procura mostrar o canto como uma dimensão autônoma do discurso literomusical. Pode-se dizer, assim, que se trata das canções metadiscursivas do tipo 3, visto que a referência é novamente ao discurso literomusical materializado, em sua totalidade, por esse canto apresentado como indefinido e não em um dos seus níveis, como nas metacanções dos tipos 1 e 2.

Quadro 17 – Canções metadiscursivas do tipo 3

Canções metadiscursivas do tipo 3	Categorias	Função discursiva
Referência a um investimento vocal indefinido	Apagamento de embreantes	Afirmar a identidade do posicionamento ante o discurso literomusical em sua totalidade

Fonte: com base em Costa e Bezerra (2004).

Cumpre notar que a autonomia desse canto é apenas um efeito ilusório constitutivo da cenografia desse tipo de enunciado, que apaga os vestígios linguísticos do enunciador e do coenunciador, trazendo a referência ao canto como se estivesse desligada de sua enunciação.

Concluímos, portanto, que as diferentes formas de fazer referência na cenografia ao investimento vocal têm como função discursiva a afirmação do investimento vocal do cantor ou cantautor, representado pelo enunciador. Na metacanção, isso ocorre de modo mais direto, pois o cantor ou cantautor toma a si mesmo como outro e se inscreve, assim também como seu investimento vocal, na cenografia da canção. Nas canções metadiscursivas, entretanto, essa afirmação ocorre de forma mais indireta, já que aquilo que é tomado como outro é o discurso do qual esse investimento vocal faz parte, qual seja, o literomusical. Esse

discurso é materializado pela projeção de outro investimento vocal, que pode ser de outro cantor ou cantautor, de outro posicionamento e do discurso literomusical em sua totalidade.

Desse modo, tanto na metacançaço como nas cançoões metadiscursivas, o discurso literomusical é tomado como o outro com base no qual o cantor ou cantautor assere o próprio investimento vocal e o posicionamento ao qual se filia. Essa referência ao investimento vocal do enunciador, do coenunciador e da não pessoa na cenografia pode, porém, ocorrer não só pela mobilização de elementos do discurso literomusical, mas também pela recorrência a categorias de outros discursos, o que caracteriza as relações interdiscursivas, expressas no tópicico a seguir.

b) Relações interdiscursivas

O cantor ou cantautor, para manifestar o investimento vocal na cenografia de suas cançoões, além de recorrer a categorias do discurso no qual este toma parte, também mobiliza categorias linguístico-discursivas de práticas discursivas “exteriores” à sua, configurando-se, pois, as relações interdiscursivas. De modo análogo ao que fizemos no tópicico anterior com as relações metadiscursivas, distinguiremos dois tipos de relações interdiscursivas, caracterizando as relações interdiscursivas dos tipos 1 e 2.

No primeiro tipo, a referência ao investimento vocal da enunciação ou a projeção de outro investimento vocal ocorrem pela mobilização de títulos, trechos de configuraçoões textuais que já circulam no interdiscurso, como acontece, por exemplo, no título da cançoão “A palo seco” (Belchior, 1974), que é homônimo ao do poema de João Cabral de Melo Neto. Poderíamos nomear a relação entre a referência ao investimento vocal na cenografia da cançoão e aquela feita aos textos de outras práticas discursivas como intertextualidade, entretanto, optamos por mantê-las no âmbito das relações interdiscursivas, já que a relação entre textos de diferentes discursos sempre materializa a interdiscursividade.

Quadro 18 – Relações interdiscursivas do tipo 1

Relações interdiscursivas do tipo 1	Categorias	Função discursiva
Referência ao intertexto	Trechos de textos de outros discursos	Afirmar o próprio investimento vocal ou projetar outro investimento vocal mediante textos de outros discursos

Fonte: com base em Costa (2012).

Já no que estamos nomeando como relações interdiscursivas do tipo 2, a referência ao interdiscurso não está configurada como um texto. Isso ocorre, por exemplo, no trecho da canção “Voz da América” (Belchior, 1979): “Cantar, como quem usa a mão / para fazer um pão, colher alguma espiga”, no qual, embora haja uma referência a um modo específico de cantar, que se caracteriza por ser penoso, custoso, essa referência não é dada mediante um texto do interdiscurso, como ocorreu em “A palo seco” (1976), mas por intermédio de uma cena de alguém fazendo um pão e de todo o labor que isso exige, que vai desde a colheita da espiga para fazer a massa até o produto final.

Quadro 19 – Relações interdiscursivas do tipo 2

Relações interdiscursivas do tipo 2	Categorias	Função discursiva
Referência ao interdiscurso	Palavras; elementos de outros discursos	Afirmar o próprio investimento vocal ou projetar outro investimento vocal mediante categorias de outros discursos

Fonte: com base em Costa (2012).

As relações interdiscursivas do tipo 1 se associam de forma ampla com as relações interdiscursivas do tipo 2, uma vez que os fragmentos textuais mobilizados naquelas materializam estas. No primeiro tipo de relações interdiscursivas, é referida, captada ou subvertida uma extensão textual determinada de um texto de um autor definido ou indefinido para caracterizar a referência ao investimento vocal da enunciação ou a outros investimentos vocais na cenografia; já no segundo tipo de relações

interdiscursivas, são mobilizados, para tal caracterização, as cenas validadas, os *ethé*, as palavras, os códigos de linguagem, os gêneros etc.

Desse modo, esperamos estar bem esclarecida a distinção entre as relações metadiscursivas e as relações interdiscursivas quando voltadas para a referência ao investimento vocal da enunciação e a outro investimento vocal na cenografia. A distinção entre ambas está no discurso que materializam. As primeiras, independentemente de referenciar o investimento vocal da enunciação da canção ou de projetarem o investimento vocal de um nível (intérprete, posicionamento) ou do discurso como um todo (canto indefinido), sempre materializam o discurso no qual o investimento vocal da enunciação toma parte, qual seja, o discurso literomusical. Já as segundas sempre tomam, para referenciar o investimento vocal da enunciação ou de outro investimento vocal, categorias de discursos “exteriores” ao discurso do qual o investimento vocal da enunciação faz parte. No tópico a seguir, tratamos das relações vocoverbais que se estabelecem no intrincamento do investimento vocal com a cenografia.

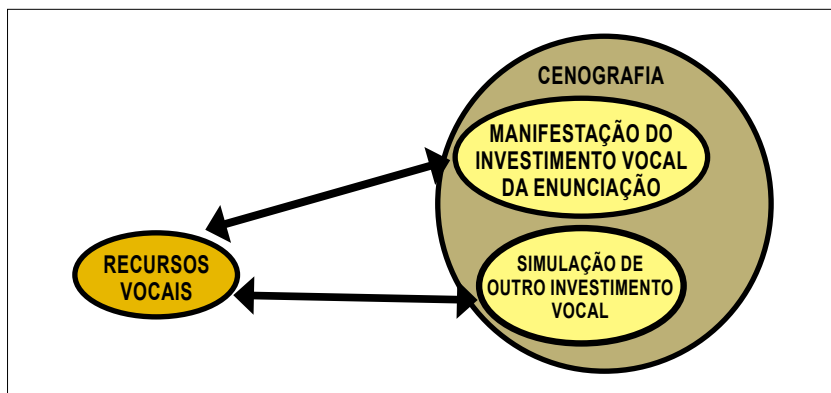
Relações vocoverbais

Relacionamos agora o investimento vocal com a cenografia, a fim de identificarmos que relações vocoverbais resultam desse intrincamento e que recursos as promovem. O primeiro passo é esclarecer que os recursos vocais podem recair sobre a referência a eles na cenografia, gerando uma sobreposição dessas dimensões, que denominamos metavocoverbalidade ou relações metavocoverbais. Isso ocorre, por exemplo, nos dois últimos versos da canção “A palo seco” (Belchior, 1974), em que o investimento vocal é manifestado na cenografia como um “canto torto feito faca” e destacado no investimento vocal da gravação de Belchior (1976) por uma voz nasalada; na de Fagner (1975) por suspiros e na de Ednardo (1974) por pausas não preenchidas vocalmente entre as palavras, de modo a aproximar a segmentação dos versos daquela que é feita na voz falada.

Além disso, os recursos vocais podem também recair sobre a referência a outro investimento vocal ou a outras vozes na cenografia.

Classificamos esse caso como intervocoverbalidade ou relações intervocoverbais. Podemos constatar essa relação intervocoverbal no seguinte trecho da canção “Berro” (Ednardo, 1976): “Sentados num banquinho alto / microfone e violão”, em que a intensidade forte com a qual é cantado e os alongamentos nas palavras “alto” e “violão” dão destaque à referência feita na cenografia ao investimento vocal bossa-novista. Ambas as relações vocoverbais são sintetizadas na figura a seguir:

Quadro 20 – Síntese das relações vocoverbais



Fonte: elaboração própria.

Assim, parâmetros vocais como as pausas, sejam elas preenchidas ou não preenchidas vocalmente, servem para focalizar a referência ao investimento vocal da enunciação ou a outro investimento vocal na cenografia, estabelecendo com ela relações vocoverbais de metavocoverbalidade ou intervocoverbalidade. Algo semelhante ocorre também com aqueles recursos vocais como intensidade, alongamento de vogais, articulação e pronúncia, que referenciam na cenografia o investimento vocal da enunciação ou de outro investimento vocal ou voz, para os quais chamamos a atenção.

Desse modo, é a junção da referência à cenografia, ao investimento vocal da enunciação ou a outro investimento vocal com os parâmetros vocais que determinam se a relação vocoverbal é, respectivamente, metavocoverbal ou intervocoverbal e não os parâmetros vocais ou os elementos verbais isoladamente.

Assim, cada posicionamento se caracteriza pela forma como gere as relações vocais, verbais e vocoverbais, alinhando as características vocais de seus cantores à representação delas na cenografia e exibindo a imitação das características vocais de outros no próprio investimento vocal e na cenografia, tomando-as como parâmetro para a definição deste. Logo, analisamos, primeiramente, cada uma dessas dimensões em relação consigo mesma, com o discurso literomusical no qual estão inseridas e com o interdiscurso, para, em seguida, analisar o intrincamento entre elas. Resumimos, então, as principais relações que podem ser constatadas no investimento vocal, na cenografia e no intrincamento de ambos.

Quadro 21 – Síntese das relações vocais, verbais e vocoverbais

Relações vocais	Intervocalidade constitutiva	Investimento vocal
	Intervocalidade mostrada	
	Metavocalidade	
Relações verbais	Interdiscursividade	Cenografia
	Metadiscursividade	
Relações vocoverbais	Intervocoverbalidade	Intrincamento do investimento vocal com a cenografia
	Metavocoverbalidade	

Fonte: elaboração própria.

Nessa articulação entre o investimento vocal, que é não verbal, e a referência a eles na cenografia, que é verbal, podemos também ter acesso à imagem de si (*ethos*) visada pelo cantor, representado, na cenografia, pelo enunciador. Essa imagem, elaborada em tais dimensões das canções, é reforçada pelas declarações dos artistas em entrevistas, reportagens etc. Além disso, o intrincamento entre investimento vocal e cenografia nos permite constatar a imagem do outro (*ethos* projetado) pela imitação de outros investimentos vocais e vozes no investimento vocal e pela referência na cenografia.

Em se tratando do Pessoal do Ceará, como mencionamos, Costa (2012), analisando a cenografia da canção “A palo seco” (Belchior, 1974),

constata um *ethos* cuja principal característica é a aspereza/*secura*. Em termos de caráter, essa característica se manifesta na polêmica com o discurso do outro e nas opções estéticas, entre as quais se inclui o investimento vocal. Portanto, no tópico a seguir, vamos mostrar como analisar a imagem de si constituída na interação do investimento vocal com a cenografia de uma canção, a fim de investigarmos no quinto e no sexto capítulo se as constatações de Costa (2012) a respeito do *ethos* áspero do Pessoal do Ceará também se confirmam nessas duas dimensões.

Ethos vocal e *ethos* projetado

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

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

Assim, apesar de reconhecer que o “tom” é válido tanto para textos escritos como para textos orais, Maingueneau (2005b, p. 74) opta por trabalhar a noção de *ethos* em textos escritos, mas aponta como uma das principais dificuldades a suposição de um “*ethos* [...] escritural em oposição ao tradicional *ethos* oral”, já que “o segundo impõe a fala imediata de um locutor encarnado, enquanto o primeiro exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados”.

O autor chama a atenção também para o papel essencial que os gêneros e os tipos de discursos exercem nessa problemática, visto que,

embora a existência de “uma ‘vocalidade’ e de uma relação com um fiador associado a uma corporalidade e a um caráter” independa do modo de inscrição material do discurso, é em razão das suas especificidades nos diferentes tipos e gêneros do discurso que surge uma diversificação do *ethos*. Dessa forma, a vocalidade associada ao fiador será elaborada conforme a quantidade, o tipo de materialidade e a interação entre elas. No caso de canções, podemos talvez pensar que o ouvinte elabora o *ethos* do fiador dos textos com base nas diversas instâncias do *ethos* discursivo (*ethos* mostrado, *ethos* dito) que interagem nas várias semioses desse gênero. Assim, poderíamos pensar no *ethos* mostrado na melodia, na qualidade vocal, na letra etc.

Contentamo-nos, então, em analisar a formulação do *ethos* discursivo resultante do *ethos* mostrado no investimento vocal estabelecido nos fonogramas das canções de Ednardo, Fagner e Belchior e dos *ethé* mostrados e ditos na referência ao investimento na cenografia. Além disso, vamos considerá-lo do ponto de vista do locutor (*ethos* visado), ou seja, nas referências ao investimento vocal, que podem ser identificadas nas declarações de Belchior, Ednardo, Fagner e Rogério, presentes em entrevistas, matérias jornalísticas etc., como também do ponto de vista do destinatário (*ethos* produzido), nos comentários feitos a respeito do investimento vocal em dissertações, reportagens etc. pelos ouvintes, jornalistas e críticos especializados.

Maingueneau (2001), apesar de reconhecer que a vocalidade manifestada por meio de diversos tons que atestam o que diz é válida, mesmo que de modo distinto, para os enunciados escritos e para os enunciados orais, não esclarece como essa relação ocorre nos últimos. Julgamos que a especificidade da forma de materialização das canções, quando comparada à de outros gêneros, exige que analisemos as suas diversas instâncias éticas de modo até certo ponto distinto do tradicional *ethos* oral da retórica e também do *ethos* escritural, proposto pelo autor. Tal diferença se estabelece, primeiramente, porque, diferentemente do tradicional *ethos* oral, que “impõe a fala *imediata* de um locutor encarnado” (MAINGUENEAU, 2005b, p. 74, grifo nosso), a fala/canto na canção é *mediada* por um LP, CD etc. Em segundo lugar, a distinção do *ethos* se faz porque, na canção, o ouvinte deve constituir o

ethos também com base nos recursos de outras dimensões além da escrita, como a vocal.

Consideramos, portanto, os elementos “vocalidade”, “tom” e “fiador” como válidos para os fonogramas de canções populares, embora arranjados de forma diferente, o que nos leva a retornar para o campo da oralidade conceitos como vocalidade e tom e aplicarmos outros, como fiador, delineado por Maingueneau na sua proposta de *ethos* escritural, para a expressão do *ethos* no investimento vocal da canção. Para o ouvinte ter acesso à expressão do *ethos* no investimento vocal, registrado em discos, fitas etc. e transmitido por todo o sistema eletroeletrônico de ondas sonoras, não é necessária toda essa imaginação empregada na constituição do *ethos* na dimensão escrita, já que a impressão total da voz do cantor, a sua qualidade vocal, traz encarnada o *ethos* do fiador, que não é obviamente nem o cantor nem o compositor da canção, mas essa instância enunciativa elaborada pelo ouvinte.

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

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

Desse modo, a qualidade vocal não é puramente individual, tampouco simplesmente social, visto que suas condições materiais ad-

quirem valores na cultura, constituindo estereótipos vocais que, ao serem explorados de modo específico por um posicionamento, constituem-se em uma dimensão da sua identidade. Instala-se, assim, uma relação de reciprocidade: o posicionamento discursivo legitima a expectativa de uma certa qualidade vocal, como também ocorre o contrário, ou seja, deduz-se, com suporte na qualidade vocal do cantor, o posicionamento discursivo no qual ele toma parte.

Isso só é possível porque qualquer posicionamento estrutura sua distância com relação a outros de um mesmo campo discursivo com base em diversos investimentos observáveis (gênero, código de linguagem, cenografia etc.), inclusive o investimento vocal, que, por sua vez, mostra uma dimensão do investimento ético. Assim, uma transgressão vocal nunca é universal, visto que é sempre estrangida aos limites de cada posicionamento, que autoriza ou não certas transformações nas condições materiais da qualidade vocal, já que algo inaceitável num determinado posicionamento pode ser aprovado em outro.

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

Além disso, o processo que vai desde o momento em que o cantor entra em estúdio até o produto final, passando pelos momentos de audição reservada, autorizam o cantor a controlar conscientemente a forma vocal da mensagem, permitindo que invista em recursos vocais que já tenham sido usados por outros cantores em outras canções e em outros posicionamentos, desde que se adequem às características de sua voz, ao gênero canção e ao posicionamento ao qual se filia. Isso mostra que a exploração das condições materiais da voz na canção popular não

obedece puramente às intenções do cantor, mas constituem um ponto de convergência entre a incorporação de estereótipos vocais e a percepção do cantor e do ouvinte das condições materiais e sociais do seu investimento vocal.

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

Esse ato de mostrar a materialidade da voz do outro no próprio investimento vocal (intervocalidade), sempre presumindo e calculando as condições materiais e os efeitos sociais das qualidades vocais contra as quais define a sua própria, captando-lhes a autoridade ou subvertendo-a, com base nos efeitos que pretende alcançar, não se distingue tão completamente de enfatizar a própria qualidade vocal no investimento vocal (metavocalidade), já que, segundo Maingueneau, “falar de si e falar do outro são atos que se distinguem senão de modo ilusório”.

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

Ethos escritural e *ethos* projetado

Ao confrontarmos a classificação do *ethos* estabelecido pelo autor francês em *ethos* mostrado e *ethos* dito (diretamente e indiretamente) com a discussão sobre a referência ao investimento vocal na

cenografia, consideramos que devem ser feitos esclarecimentos sobre os seguintes pontos:

- a) além dos fragmentos textuais já apontados por Maingueneau (2006a), concorrem para a formação do *ethos* dito diretamente elementos como dêiticos, palavras e referências, tanto do discurso do qual faz parte a enunciação (relações metadiscursivas) como do interdiscurso (relações interdiscursivas);
- b) os fragmentos textuais e as categorias discursivas podem ser utilizados pelo enunciador para constituir a própria imagem por meio da referência direta ou indireta ao seu investimento vocal (*ethos* dito) ou para projetar o *ethos* do coenunciador pela referência ao investimento vocal dele na cenografia (*ethos* projetado).

Assim, quando a imagem formada na cenografia mediante fragmentos textuais e categorias discursivas verbais tem como referente o canto da enunciação da canção, consideramos que guarda relação com a feitura do *ethos* dito, ou seja, com a imagem de si do cantautor. Quando, porém, o referente dessa imagem é o canto do outro (coenunciador), sempre projetado de modo parcial pelo enunciador na cenografia da canção, consideramos se tratar do *ethos* projetado, que, de todo modo, também legítima, ainda que de modo menos imediato do que no *ethos* dito, a imagem do cantautor e do seu investimento vocal.

Levantamos essa distinção entre *ethos* dito e *ethos* projetado, já proposta por Silva (2008), para mantermos o conceito de *ethos* como o fenômeno da construção da imagem de si, porque não consideramos apropriado estendê-lo ao fenômeno da projeção sem promover nenhuma especialização em sua nomenclatura. Logo, consideramos o *ethos* dito como direto, pois corresponde à imagem do enunciador, e o *ethos* projetado como indireto, por equivaler à imagem do coenunciador, sempre elaborada pelo enunciador.

Portanto, entendemos que a classificação entre *ethos* dito diretamente e indiretamente proposta por Maingueneau não é muito esclarecedora porque não especifica se o que o autor designa como “frag-

mentos de textos” corresponde a qualquer elemento da estrutura linguístico-discursiva ou a uma organização textual com um autor, ainda que indefinido. Além disso, não determina qual é o elemento da cenografia (enunciador ou coenunciador) do qual tais categorias vão constituir a imagem, como também não aponta se os elementos da estrutura linguístico-discursiva materializam o mesmo discurso no qual a enunciação toma parte ou o interdiscurso. Evidentemente, esses pontos que procuramos esclarecer não vão ter a mesma relevância para todas as pesquisas nem no interior de uma mesma pesquisa, no entanto, consideramos relevante apontá-los aqui por promoverem uma articulação das relações metadiscursivas, intertextuais e interdiscursivas com a noção de *ethos*, que poderá, por sua vez, ser aplicada em sua integridade ou reformulada de maneira a se adaptar a outros contextos.

Mostramos de forma resumida no quadro a seguir as diversas instâncias que resultam no *ethos* efetivo e em quais das dimensões contextuais das canções são necessárias para elaborá-lo.

Cumpramos notar que se pode elaborar um *ethos* efetivo para o fiador da canção pela interação do *ethos* vocal com o *ethos* escritural. Ademais, podem interagir em favor da formação do *ethos* efetivo, além da canção, declarações dos cantores que mostram o *ethos* visado por eles e a opinião da crítica especializada, que mostra o *ethos* produzido por ela e pelo público.

Quadro 22 – Síntese da relação entre os tipos de investimentos e os aspectos do *ethos*

Tipo de investimento	Tipo de relação	Tipo de <i>ethos</i>	
Investimento vocal	Qualidade vocal	<i>Ethos</i> vocal	<i>Ethos</i> efetivo do posicionamento
	Metavocalidade		
	Intervocalidade mostrada	<i>Ethos</i> vocal e <i>ethos</i> projetado	
Investimento verbal: referência ao investimento vocal da enunciação e a outros investimentos vocais	Metacançaço, canções metadiscursivas e relações interdiscursivas que referem o investimento vocal da enunciação	<i>Ethos</i> mostrado e <i>ethos</i> dito	
	Metacançaço, canções metadiscursivas e relações interdiscursivas que referem investimentos vocais diferentes daquele da enunciação	<i>Ethos</i> projetado	
Investimento vocoverbal	Intervocoberbalidade	<i>Ethos</i> efetivo para o fiador da canção	
	Metavocoverbalidade		
Referência ao investimento vocal em declarações de Belchior, Ednardo e Fagner	Ponto de vista do locutor	<i>Ethos</i> visado	
Referência ao investimento vocal de Ednardo, Fagner e Belchior em comentários de pesquisadores e da crítica especializada	Ponto de vista do destinatário	<i>Ethos</i> produzido	

Fonte: com base em Maingueneau (2006).

Aspectos metodológicos

Recorte temporal

O período de 1973 a 1980 corresponde ao auge do “grupo-movimento” que foi batizado e passou à história com a denominação Pessoal do Ceará.¹⁷ Essa foi a década na qual os artistas cearenses produziram

¹⁷ 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 1972

de modo mais efetivo, estimulados pelo mercado fonográfico brasileiro, cujo investimento estava voltado para a música nordestina, por visualizar nela uma nova possibilidade de obter lucros, como assinala Costa (2012, p. 164):

[...] o disco que se intitula “Ednardo e o Pessoal do Ceará”, e que se subintitula “Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem”, foi lançado em 1973, pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger Rogério e pela cantora Têti. Logo, em seguida, dois outros cearenses lançaram os seus long plays: Fagner (“Manera Fru Fru, manera”, 1973) e Belchior (“A palo seco”, 1974). Esses três discos, além de “Chão sagrado” (Rodger Rogério/Têti, 1974) e “Romance do pavão misterioso” (Ednardo, 1974), marcam a abertura de uma sequência de lançamentos que só irá perder sua força no início da década de oitenta, com a emergência do chamado “rock brasileiro”.

Posteriormente, reduzimos ainda mais esse recorte temporal – de 1973 a 1980 para de 1974 a 1976 –, por este último intervalo corresponder ao período no qual Belchior, Ednardo e Fagner gravaram a canção “A palo seco”, já apontada por Costa e Saraiva como a mais representativa do *ethos* do posicionamento Pessoal do Ceará, como também por ter sido o período de gravação de outras canções que, assim como essa, manifestam na cenografia um modo específico de cantar. Além disso, supõe-se que, nesse ínterim, pelo fato de os três cantores já terem lançado os seus segundos LPs, houvesse um investimento mais consciente nas possibilidades de sentido dos seus investimentos vocais. Cumpre notar ainda que o ano de 1976 foi, inclusive, apontado por Bahiana (1980) como o ano dos cearenses, pelo fato de Belchior, Ednardo e Fagner estarem simultaneamente sendo tocados nas rádios de todo o país, com os respectivos sucessos: “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976), “A palo seco” (Belchior, 1976), “Pavão misterioso” (Ednardo, 1974)¹⁸ e “Cordas de aço” (Clodo/Fagner, por

pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger Rogério e pela cantora Têti e produzido por Walter Silva. No entanto, embora haja alguns indicativos de como se forjou o caráter grupal e a denominação Pessoal do Ceará, há pouca confluência e muita polêmica no tocante à questão.

¹⁸ Cumpre notar que, embora a canção “Pavão misterioso” seja do LP *O romance do*

Fagner”), embora esta última em menor proporção quando comparada às outras, que estiveram entre as cem canções mais tocadas do ano.¹⁹

Escolha dos artistas, discos e canções

No tocante à escolha dos artistas, o critério utilizado foi o grau de exposição midiática que Belchior, Ednardo e Fagner atingiram nacionalmente, o que os legitima como principais representantes do posicionamento Pessoal do Ceará. Adiciona-se a isso a exploração de qualidades e recursos vocais que tornam seus cantos “inovador[es] na música brasileira” (COSTA, 2012, p. 171), não sendo necessário incluímos, para o nosso objetivo, outros artistas, com menor produção e visibilidade que os anteriores, como Rodger Rogério e Têti, que apostaram em uma voz com efeito metálico, além de participarem do disco de incursão dessa turma pelo mercado fonográfico, *Ednardo e o Pessoal do Ceará*.²⁰

A seleção das canções também obedece a alguns critérios. Em primeiro lugar, optamos por nos restringir àquelas gravadas pelos artistas em tela, a partir de 1973, ano em que é lançado o disco *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*, de Ednardo, Têti e Rodger Rogério, até o disco *Massafeira*²¹ (long-play duplo e coletivo), cujo registro fonográfico data de 1980, momento no qual a produção dos cearenses perde espaço na mídia, em função do

pavão misteriozo (Ednardo, 1974), só veio a fazer sucesso em 1976, quando foi escolhida para tema da abertura da novela Saramandaia, da rede Globo.

¹⁹ MOFOLÂNDIA. Disponível em: https://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/musica_tophits.html. Acesso em: 6 set. 2012.

²⁰ Belchior e Fagner só não participaram desse disco porque as gravadoras com as quais haviam assinado contrato, Copacabana e Polygram, respectivamente, não permitiram.

²¹ O álbum duplo *Massafeira* foi o prosseguimento à evolução proposta no acontecimento MASSAFEIRA LIVRE, de 1979, a feira livre de manifestação artística, liderada pela música, que ocorreu na cidade de Fortaleza-CE, nos dias 15, 16, 17 e 18 de março desse mesmo ano, registrada no disco *Massafeira livre*, e nos dias 16, 17, 18 e 19 de outubro de 1980. Participou também da I MASSAFEIRA o poeta popular Patativa do Assaré, que teve um elepê gravado, ao vivo, pelo selo Epic da CBS. Vale ressaltar que não selecionamos o álbum duplo *Massafeira* para compor o nosso *corpus* por considerarmos que ele marca o início de um outro momento/movimento na música cearense. Cf. FONTENELLE, V. A massafeira livre: um acontecimento progressivo. *Revista Música*, nov. 1980. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi49.php>. Acesso em: 5 fev. 2010.

rock nacional, como já apontaram Pimentel (1994) e Costa (2012). Nesse período, foram lançados os seguintes discos:

Quadro 23 – Discos gravados pelos artistas do Pessoal do Ceará entre 1973 e 1980

ARTISTA	ANO	TÍTULO DO DISCO
Belchior	1974	A palo seco
	1976	Alucinação
	1977	Coração selvagem
	1978	Todos os sentidos
	1979	Era uma vez um homem e seu tempo
	1980	Objeto direto
Ednardo	1973	Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará
	1974	O romance do pavão misteriozo
	1976	Berro
	1977	O azul e o encarnado
	1978	Cauim
	1979	Ednardo
Fagner	1973	Manera frufu manera
	1975	Ave noturna
	1976	Raimundo Fagner
	1978	Eu canto
	1979	Beleza
	1980	Eternas ondas
Rodger Rogério/Téti	1975	Chão sagrado

Fonte: com base em Saraiva (2012).

Pela impossibilidade (em virtude da extensão que o trabalho ganharia) de analisar todas as canções de todos esses LPs, restringimos a nossa análise apenas àqueles LPs gravados no período de 1974 a 1976, quais sejam, *Belchior* (Belchior, 1974), *Alucinação* (Belchior, 1976), *O romance do pavão misteriozo* (Ednardo, 1974), *Berro* (Ednardo, 1976), *Ave noturna* (Fagner, 1975) e *Raimundo Fagner* (Fagner, 1976). Seleccionamos, dentre esses LPs, as duas gravações da canção “A palo seco” por Belchior (1974; 1976), as gravações dessa canção por Ednardo (1974) e Fagner (1975) e mais uma canção autoral de cada um dos dois últimos artistas, e confrontamos as características vocais do mesmo

cantor. As canções “Berro” (Ednardo, 1976) e “Corda de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976), assim como “A palo seco” (Belchior, 1974), também versam sobre um modo específico de cantar. Dessa forma, aquelas duas canções, somadas às quatro gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976; Ednardo, 1974; Fagner, 1975), perfazem o total das seis canções do *corpus*.

Após esse confronto entre as características vocais do mesmo cantor em duas canções, comparamos os investimentos vocais dos três cantores, a fim de identificar os elementos vocais comuns que, em interação com as suas manifestações nas cenografias das canções, apontam para a formação identitária do Pessoal do Ceará. Posteriormente, analisamos também o *ethos* que o destinatário elabora para o fiador com base na interação entre essas duas dimensões da canção: investimento vocal e cenografia. Participam ainda para a definição do Pessoal do Ceará, dentre outros fatores, a imitação de outras vozes no investimento vocal e na cenografia e o *ethos* que o cantor-enunciador projeta para o outro.

Acreditamos, por fim, que as conclusões extraídas das seis canções aplicar-se-iam perfeitamente a muitas outras. Desse modo, destacamos da produção de cada um dos cantautores – Belchior, Ednardo e Fagner – aquelas canções nas quais há copresença do próprio investimento vocal e da referência na cenografia a ele, a outros investimentos vocais ou, ainda, ao canto de maneira mais geral. No entanto, não as analisamos detalhadamente, porquanto acreditamos que as conclusões decorrentes da análise das outras seis canções que compõem o *corpus* possam se estender a elas.

Etapas da pesquisa

O propósito central desta pesquisa demanda que investiguemos, primeiramente, as definições que outros gêneros discursivos, que trazem pontos de vista “exteriores” às canções, dão para os investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner.

Após chegarmos, com base no discurso dos cantautores, jornalistas e pesquisadores, à caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará como “diferente”, “inovador”, recorreremos, na tentativa de classifi-

cá-lo, a elementos da fonoaudiologia e da técnica vocal. Surpreendemo-nos, contudo, com a dificuldade até mesmo dessas áreas de classificar os tipos de vozes cantadas na música popular brasileira. Então, somamos algumas informações advindas delas às categorias de interdiscurso e de metadiscurso, já consideradas por Maingueneau (1997), para, assim, chegarmos aos conceitos de intervocalidade constitutiva, intervocalidade mostrada e metavocalidade, os quais norteiam a análise desses investimentos:

Quadro 24 – Primeira etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará

1ª etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará	
Busca em matérias jornalísticas por declarações de Belchior, Ednardo e Fagner sobre os próprios investimentos vocais.	PLANO “EXTERIOR” À CANÇÃO
Seleção de opiniões da crítica especializada sobre os investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner.	
Procura em pesquisas acadêmicas por consensos no que tange aos investimentos vocais de Belchior, Ednardo, Fagner e Rodger Rogério.	
Constatação de um ponto de convergência entre cantautores, crítica especializada e pesquisadores sobre o jeito de cantar “diferente” do Pessoal do Ceará.	

Fonte: elaboração própria.

Quadro 25 – Segunda etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará

2ª etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará	
Consulta a obras de fonoaudiologia e técnica vocal para classificar o jeito de cantar “diferente” do Pessoal do Ceará.	PLANO “INTERIOR” E PLANO “EXTERIOR” À CANÇÃO
Constatação da dificuldade de classificar a voz cantada mesmo nas áreas da fonoaudiologia e da técnica vocal.	
2ª etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará	
Articulação de informações da fonoaudiologia e da técnica vocal com os conceitos de interdiscurso e metadiscurso presentes na análise do discurso, na perspectiva de Maingueneau.	PLANO “INTERIOR” E PLANO “EXTERIOR” À CANÇÃO
Proposição de uma tipologia para a análise das relações vocais (intervocalidade constitutiva, intervocalidade mostrada e metavocalidade) nos investimentos vocais das canções	

Fonte: elaboração própria.

Desse modo, cumprindo as citadas etapas, pudemos analisar os investimentos vocais estabilizados nas seis canções dos cantautores do Pessoal do Ceará selecionadas para o *corpus*. Para efetuar a análise dos aspectos vocais dessas canções, optamos por determinadas convenções que listamos no quadro abaixo:

Quadro 26 – Convenções dos aspectos vocais

Aspectos vocais	
Símbolo	Significado
LETRAS EM CAIXA ALTA	Intensidade forte
Repetição de vogais (ex.: aaaaaa)	Alongamento
Símbolo “Ø”	Pausa não preenchida vocalmente
Colchetes []	Variação na pronúncia ou articulação

Fonte: elaboração própria.

As marcações dos aspectos vocais representam uma tentativa de trazer para a escrita deste trabalho uma dimensão visual que talvez possa contribuir para esclarecer elementos da dimensão vocal, que é apenas sonora.

Para analisar como as cenografias fazem referência ao investimento vocal da enunciação das canções do Pessoal do Ceará e a outros investimentos vocais, recorreremos às relações metadiscursivas, interdiscursivas e intertextuais, conforme aplicadas por Costa (2012) ao âmbito da canção. Em seguida, trilhamos um caminho, de certo modo, inverso ao da análise das referências ao investimento vocal na cenografia, qual seja, investigar os sentidos que se estabelecem na interação dos recursos vocais da enunciação da canção com outros investimentos vocais e, posteriormente, confrontar o investimento vocal da enunciação das canções com as referências feitas a ele e a outros investimentos vocais na cenografia.

Finalmente, com base nessa interação do investimento vocal com a cenografia e numa espécie de pressuposto consensual perceptivo-auditivo dos discursos literomusical, jornalístico, acadêmico e fonoaudiológico sobre o canto do Pessoal do Ceará, nos foi possível chegar à classificação resumida no quadro a seguir:

Quadro 27 – Terceira etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará

3ª etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará	
Observação das referências feitas nas cenografias das próprias canções ao investimento vocal da enunciação.	PLANO “INTERIOR” À CANÇÃO
Análise da imagem que o enunciador de cada canção do <i>corpus</i> faz de seu investimento vocal, da imagem que tem do investimento do outro e da imagem que julga que o outro tem do seu.	
Investigação dos sentidos que se estabelecem na interação dos recursos vocais pertencentes à dimensão do investimento vocal com a referência a ele ou com a referência a outros investimentos vocais na cenografia.	
Classificação do investimento vocal do Pessoal do Ceará com base em uma espécie de pressuposto consensual perceptivo-auditivo dos discursos literomusical, jornalístico, acadêmico e fonoaudiológico do investimento vocal do Pessoal do Ceará e da interação do investimento vocal com a cenografia.	PLANO “EXTERIOR” E PLANO “INTERIOR” À CANÇÃO

Fonte: elaboração própria.

Após chegarmos a essa espécie de pressuposto consensual perceptivo-auditivo a respeito do investimento vocal do Pessoal do Ceará, foi-nos possível (re)construir o *ethos* efetivo do posicionamento, resultante da interação do investimento vocal com as referências a ele nas cenografias das canções. Para isso, adotamos procedimentos semelhantes aos já descritos.

Em primeiro lugar, estudamos o *ethos* mostrado no investimento vocal, que nomeamos como *ethos* mostrado vocal; em segundo lugar, analisamos o *ethos* escritural tanto mostrado como dito na referência ao investimento vocal do enunciador na cenografia; em terceiro, identificamos, em cada uma dessas dimensões, o *ethos* que o cantor-enunciador projeta para o outro; em quarto lugar, investigamos o *ethos* visado pelo cantor em declarações de matérias jornalísticas; e, em quinto, examinamos o *ethos* produzido pela crítica jornalística e pelos pesquisadores de música popular brasileira para o fiador com base na interação do investimento vocal com a cenografia. No quadro abaixo, é possível visualizar as etapas necessárias:

Quadro 28 – Etapas para caracterização do *ethos* do Pessoal do Ceará

Etapas para caracterização do <i>ethos</i> do Pessoal do Ceará	
Análise do <i>ethos</i> mostrado vocal	PLANOS “INTERIOR” E “EXTERIOR” À CANÇÃO
Exame do <i>ethos</i> escritural: mostrado e dito	
Observação do <i>ethos</i> projetado	
Verificação do <i>ethos</i> visado	
Estudo do <i>ethos</i> produzido	

Fonte: elaboração própria.

Finalmente, com a exposição das etapas cumpridas na análise do investimento vocal e da referência a ele na cenografia, encerramos também a parte teórica do nosso trabalho e nos debruçamos sobre a parte analítica, na qual efetivamente aplicamos os conceitos discutidos, de forma a promover, em três capítulos, a análise do investimento voco-verbal das canções do Pessoal do Ceará. Iniciamos pelos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, mais especificamente, pela inter-vocalidade que os constitui. Para isso procedemos, no quarto capítulo, com base em Latorre (2002) e Machado (2011), a uma investigação dos referenciais vocais do discurso literomusical brasileiro e os cotejamos com os investimentos vocais dos três cantores do Pessoal do Ceará. No quinto capítulo, analisamos as qualidades e recursos vocais empregados no investimento vocal e as referências a ele nas cenografias das quatro gravações da canção “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976; Ednardo, 1974; Fagner, 1975) e, no sexto capítulo, estudamos essas mesmas dimensões das canções “Berro” (Ednardo, 1976) e “Cordas de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976).

Parte II

PESSOAL DO CEARÁ

Investimento vocoverbal e *ethos*

Intervocalidade constitutiva

“Nada é parado, nada é seguro, nada é infinito ou puro.”
(Ednardo/Brandão)

Voz cantada e voz falada

O recorte da intervocalidade constitutiva que fizemos para estudar o investimento vocal nos fonogramas das canções do Pessoal do Ceará dialoga, de certa forma, com a ideia da relação entre a voz cantada e a voz falada na composição melódica da canção popular, proposta por Tatit (1996, p. 12), o qual acentua que “toda e qualquer canção popular te[m] sua origem na fala”. O autor fundamenta essa afirmação no fato de que, até o período de estabilização do gênero canção popular brasileira,²² nas primeiras décadas do século XX, a maioria dos seus “idealizadores” não possuía “qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, [e] retiravam suas melodias e seus

²² Tatit (1996) concebe o gênero canção popular brasileira como uma maneira de dizer na qual há uma compatibilização entre melodia e letra por meio do processo entoativo.

versos da própria fala cotidiana” (TATIT, 2004, p. 34). Logo, esse gênero se firmou como resultado da estabilização das entonações naturais da voz falada na melodia.

Desse modo, instaura-se, na configuração da melodia de qualquer canção popular, um processo semelhante àquele que denominamos, no investimento vocal da canção, intervocalidade constitutiva, pois a voz que canta a melodia se constitui também da perenidade da voz falada. Segundo o autor, esse vínculo com a voz que fala “povoa toda a canção”, sendo dela, portanto, constitutivo e conferindo-lhe naturalidade. Dessa forma, para que essa relação soe de forma natural, são criadas, no nível da composição, tensões melódicas que compatibilizam essas vozes, “camufla[ndo] habilmente as marcas da entoação” (TATIT, 1996, p. 13). Essa “naturalidade” pode também, segundo Tatit (1996, p. 20), se “alojar na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto”.

Em favor dessa sua hipótese de que a melodia da canção pode representar a voz falada, processo que ele denomina “figurativização”, Tatit (1996, p. 21) argumenta [...] que, por esse ponto de vista, “o caráter efêmero e imperfeito das entoações jamais deveria ser confundido com resíduos vocais deixados pela pouca habilidade musical do cancionista ou com o desejo de mencionar o linguajar pitoresco”. O autor também acentua que

[...] as entoações [...] [assim como] a estabilização e a periodização melódica programada pela composição [...] são [...] programadas, mas para parecerem não programadas, [...] para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista (TATIT, 1996, p. 21).

Assim, Tatit (1996, p. 17) inventaria os casos nos quais o processo de “figurativização” aparece estampado de forma “proposita[l] e flagrante (samba de breque, raps, uso de interjeições, falares típicos como o de Adoniran Barbosa, Rita Lee ou mesmo os clichês de juventude enxertados no rock ou na antiga jovem guarda)”. Tais casos, nos quais se configura uma relação entre a voz falada e a voz cantada, em que aquela é representada nesta, aproximam-se do conceito de intervo-

calidade mostrada, já proposto por nós para a análise do investimento vocal na canção popular. O autor acrescenta que é como se houvesse a

necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia sua própria identidade. É assim que, em meio às tensões melódicas, o cancionista propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são os desenhos de entoação linguística projetados como melodia musical, e, muitas vezes, ocultados por ela (TATIT, 2004, p. 16).

Esses processos que caracterizam um projeto de dicção já na composição da melodia da canção popular, quais sejam, a estabilização das entonações da voz falada no canto, camuflada em tensões melódicas, e o retorno da voz falada em forma de figuras que representam, na melodia, a entoação linguística, estão bem detalhados na obra *O cancionista* (TATIT, 1996), sobretudo nos tópicos intitulados “VOZ DA VOZ I” e “VOZ DA VOZ II” (TATIT, 1996, p. 15-16). O primeiro trata da “voz que canta dentro da voz que fala” e o segundo da “voz que fala dentro da voz que canta”. Para o autor, como já havíamos comentado, na voz que canta dentro da voz que fala, o interesse é na “maneira de dizer”, que estabiliza por meio de leis musicais a efemeridade da fala, cuja ênfase recai no que “é dito”. Já no tocante à “voz que fala dentro da voz que canta”, não há, como na maioria das vezes, um disfarce dos “desenhos da entoação linguística”, mas a encenação deles como melodia musical.

De acordo com Tatit (1996, p. 13), ao se fazer um balanço da “canção popular brasileira” através dos tempos, constata-se uma mudança contínua “entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro”. O autor reúne, para ilustrar essa observação, os seguintes exemplos:

- As modinhas de salão, escritas em partituras, contemporâneas dos sambas-maxixe de quintal em que se improvisam melodias e versos.
- Serestas e tangos interpretados pelo vozeirão de Vicente Celestino. Marchinhas de Carnaval cantadas como palavras de ordem na voz coloquial de Almirante ou dos próprios compositores.
- Samba-canção. Samba de breque.
- Chico Alves ligando as vogais. Mário Reis recortando as sílabas.

- Araci de Almeida com canções chorosas. Carmen Miranda com entoações alegres, às vezes caricaturais, perfazendo da fala ao canto e do canto à fala um curso contínuo.
- Composição de piano. Composição de Violão.
- Intensidade: Jamelão, Ângela Maria, Cauby Peixoto, Anísio Silva. Densidade: Dick Farney, Lúcio Alves, pianíssimo e despojamento: João Gilberto.
- Elis Regina cantando *Zambi*. Roberto Carlos, *Não quero ver você triste*.
- *Disparada. A Banda*.
- Tim Maia, Jorge Ben Jor.
- Caetano Veloso com *Tigresa* ou *Queixa*. Caetano com *Da maior importância* ou *Ele me deu um beijo na boca*. Interpretando *Sina*. Interpretando *Sonhos*.
- *London London*, versão RPM. *Você não soube me amar*, pela Blitz.
- Djavan/Gulherme Arantes. Itamar Assumpção/Grupo Rumo.
- Rocks. Raps (TATIT, 1996, p. 13).

Desse modo, a identificação dessa característica constitutiva de todas as canções populares, qual seja, a relação entre voz falada e voz cantada, contribui para resolver o “impasse”, como salienta Tatit (1996, p. 26), de por onde começar a análise dos sentidos produzidos por uma canção popular, os quais, em decorrência de sua multiplicidade, são “certamente inatingív[eis]” em sua totalidade. Apesar de o autor focalizar essa relação entre voz cantada e voz falada na composição da canção, não deixa de fazer algumas referências ao intérprete e ao arranjador, os quais insere no conceito de cancionista, já apontando que a interferência do cantor pode redimensionar a expressão dos conteúdos da canção.

Logo, como faz parte do nosso objetivo investigar nessa extensão de sentidos produzidos por uma canção popular, justamente aqueles que se realizam na interação do investimento vocal do Pessoal do Ceará com a referência a ele e com a projeção de outros investimentos vocais na cenografia das canções, não poderíamos deixar de notar que o recorte estabelecido por nós para a análise dessa dimensão da canção se aproxima da relação entre voz cantada e voz falada proposta por Tatit (1996).

Essa semelhança decorre de precisarmos lançar mão de conceitos, para analisar o investimento vocal, como a intervocalidade constitutiva, que não aparece, assim como a relação entre voz falada e

voz cantada (camuflada nas tensões melódicas), de forma explícita no investimento vocal de uma canção específica. Além disso, tal similitude decorre ainda da recorrência à intervocalidade mostrada, que representa a manifestação de outras vozes, como a falada, no investimento vocal de uma determinada canção, semelhante ao processo de projeção da voz falada na melodia da voz cantada por figuras que representam a entoação linguística, como descrito por Tatit (1996).

Diferentemente da obra *O cancionista*, que analisa a relação entre a voz falada e a voz cantada na composição das canções, consideramos, entretanto, a fala cotidiana como apenas uma das vozes que constituem o investimento vocal estabilizado no fonograma de uma canção e nele podem ser exibidas. Além disso, como a semiótica da canção proposta por Tatit (1996) não problematiza a discussão dos elementos da canção como parte de um discurso cultural que considere as variantes contextuais de produção e recepção, mas os restringe aos modelos estruturais de perspectiva linguística, não a elegemos como dispositivo teórico da nossa pesquisa, e sim a análise do discurso, na perspectiva de Maingueneau.

Isso não impede, no entanto, que possamos, quando oportuno, fazer referências a essa teoria a fim de mostrar como o investimento vocal do Pessoal do Ceará capta ou subverte determinados recursos da voz falada. Não obstante o enfoque do trabalho do autor seja no plano da composição da canção, suas ideias também foram estendidas por pesquisadoras como Latorre (2002) e Machado (2011) ao plano da interpretação, ou seja, do modo de cantar na canção popular.

Segundo as autoras, as diferentes formas de configurar a relação da voz falada com a voz cantada constituem referenciais vocais na música popular brasileira, os quais serão aqui abordados em relação com o investimento vocal do Pessoal do Ceará. Cada autora, para fazer o estudo dos referenciais vocais, traça percursos diferentes que se encontram em alguns pontos, os quais compreendem, mal parafraseando Caetano Veloso, linhas evolutivas da canção popular brasileira forjadas no ambiente musical do Sudeste do país.

Apresentamos, então, com base na leitura dos trabalhos de Latorre (2002) e Machado (2011), que também guiaram a nossa escuta

de alguns fonogramas, os elementos presentes nessas vozes que são constitutivos “do” e mostrados “no” investimento vocal do Pessoal do Ceará. Talvez seja ainda necessário esclarecer que não temos a pretensão de nos aprofundar no contexto sócio-histórico que implicou cada um desses modos de cantar, pois essa tarefa já foi levada a cabo nos trabalhos de Tinhorão (1998, 2005) e Napolitano (2007), mas de abordar as características dos referenciais vocais captadas ou subvertidas pelo investimento vocal do Pessoal do Ceará, que, desse modo, contribuem para a sua posição no discurso literomusical brasileiro.

Constituição das qualidades vocais

Neste tópico, detemo-nos a abordar, com base em critérios diversos, a constituição das qualidades vocais (intervocalidade constitutiva) dos cantores Belchior, Ednardo e Fagner, que tomam parte no Pessoal do Ceará. Identificamos, portanto, como a relação de imitação ou captação dos investimentos vocais de outros posicionamentos do discurso literomusical contribuíram para a produção das qualidades vocais deles, produzindo investimentos vocais inovadores no campo discursivo literomusical brasileiro. Verificamos também como esses novos dados servem a diversos “tons”, reatualizando e recriando estereótipos vocais e contribuindo para a ampliação das possibilidades de emprego da voz na canção.

Vozes potentes

Além da técnica de gravação fonomecânica, na qual o registro da voz ou dos instrumentos era feito por um sulco fincado por uma agulha em uma matriz de cera, três aspectos, segundo Latorre (2002, p. 24), contribuíram para a adoção de uma intensidade vocal forte pelos cantores no final do século XIX e no início do século XX:

- 1) atuação como seresteiros de rua e cantores de salão na fase pré-profissional;
- 2) ausência de registros de referenciais vocais anteriores nos quais os cantores do sistema mecânico pudessem se basear;

3) atuação profissional nos palcos de circos, casas de chope e teatros concomitante à gravação de discos.

Dessa forma, os espaços e condições de produção e interpretação das canções, tanto na fase de pré-difusão (rua e salão) como na de difusão (circos, casas de chope, teatros e o sistema de gravação mecânico), favoreceram aos intérpretes explorar sua potência e intensidade vocal.

Assim, nas ruas do Rio de Janeiro e da Bahia, os seresteiros faziam-se ouvir em “*altas* vozes noturnas”, na expressão de Tinhorão (2005, p. 13, grifo nosso), desde o século XIII, mas, foi somente já quase na segunda metade do século XIX que alguns seresteiros “mais ligados à elite abandonaram as ruas e se transformaram nos cantores de salão. No entanto, aqueles que não atingiam “esse nível [...] da alta vida social daria[m] continuidade à tradição dos trovadores de rua” (TINHORÃO, 2005, p. 14), que chegaria ao Ceará até o fim da década de 1960 e o início da década de 1970.

Isso pode ser atestado no depoimento de Belchior ao apresentador Clayton Aguiar da TV Bandeirantes Brasília²³ e na entrevista de Ednardo para o programa Nomes do Nordeste.²⁴ De acordo com Belchior, aquilo que o filia a essa tradição dos trovadores de rua é seu modo de fazer canção, considerado pelo cantautor como uma forma de fazer poesia. Já Ednardo destaca essa prática de fazer serenatas noturnas para as namoradas como causa para trocar o piano, que já tocava desde os cinco anos de idade, pelo violão. Consideramos que Belchior e Ednardo guardam entre si a semelhança da intensidade forte, que é suscitada pelos espaços abertos do bar,²⁵ da calçada e da rua²⁶, às vezes

²³ BELCHIOR, A. C. Programa Clayton Aguiar. [Entrevista cedida a] Clayton Aguiar. *TV Bandeirantes*, Brasília, maio 1996. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VxlrH2pv5Mo>. Acesso em: 12 jan. 2012.

²⁴ EDNARDO, J. S. C. Programa Nomes do Nordeste. [Entrevista cedida a] Nelson Augusto. *Centro Cultural Banco do Nordeste*, Fortaleza, jan. 2007. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J30E6-0mS3g>. Acesso em: 12 jan. 2012.

²⁵ Se a morte, se a morte vier me encontrar / Ela sabe que estou entre amigos / Falando da vida, falando da vida / Falando da vida, e bebendo num *bar* (“Falando da vida”, Rodger Rogério/José Evangelista, por Rodger Rogério, 1973).

²⁶ Em minha *rua* / Não há noite nem há dia [...] / Em qualquer parte / Na *calçada ou no batente* / Eu me deito, eu me sento / E pego o meu violão (“Beco dos baleiros”/“Papéis

indistintos,²⁷ como também das praias²⁸, das pontes²⁹, portos³⁰ e calçadas praieiros³¹ de Fortaleza, nos quais as canções foram efetivamente compostas ou que cenografias validam.

A habitação desses espaços somada ao “ar pacato das cidades torna esse gênero comum no cancionário dos cearenses”, como exemplifica Costa (2012, p. 189): “Penas do tiê” (folc., adpt. Fagner, 1973), “Flora” (Dominguinhos/Ednardo/Climério, 1979), “Frieza” (Fagner/Florbela Espanca, por Amelinha, 1982), “Seresta sertaneza” (Elomar, por Amelinha, 1983), “Elizete” (Fagner, 1979) e muitas outras. O autor adverte, entretanto, que esse “gênero não é usado apenas para declarações de amor à amada, como reza a tradição”, como nas canções: “Espacial” (Belchior, 1979), “Ave coração” (Fagner/Abel Silva, 1979), “Noturno” (Graco, Caio Sílvio, por Fagner, 1970), “Serenata pra Brazilha” (Ednardo, 1980), “Trem da consciência” (Vital Farias/Salgado Maranhão, por Amelinha, 1982).

Como “o registro rudimentar [...] da música popular brasileira (da virada do séc. XX às suas primeiras décadas) igualava todas as vozes num patamar impossível de realçar a qualidade dos seus intérpretes”, segundo anota Latorre (2002, p. 67), resta-nos recorrer aos historiadores para identificar quais outras características vocais, além da intensidade, compunham as qualidades vocais desses seresteiros populares ou cantadores de modinha. De acordo com França Júnior, citado por Tinhorão (2005, p. 17-18), há entre os primeiros seresteiros uma tendência à ressonância nasal, também preponderante na qualidade vocal de Belchior, podendo assumir tons de lamento, referência a outro

de chocolate”, Petrúcio Maia Brandão, por Fagner, 1975, grifo nosso).

²⁷ Quando a rua, a casa e a porta / não mais falem de ir ou chegar / Quando não mais houver poesia / Na triste canção de uma mesa de bar (“Além do cansaço”, Petrúcio Maia/Brandão, por Fagner, 1976, grifo nosso).

²⁸ A Praia do Futuro, o farol velho e o novo são os olhos do mar (“Terral”, Ednardo, 1973, grifo nosso).

²⁹ Faz muito tempo que eu não vejo o verde / daquele mar quebrar / nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu (“Longarinas”, Ednardo, 1976, grifo nosso).

³⁰ As velas do Mucuripe vão sair para pescar (“Mucuripe”, Belchior/Fagner, 1972, grifo nosso).

³¹ Na Beira-mar / entre luzes que lhe esconde / só sorrisos me respondem / Que eu me perco de você (“Beira-mar”, Ednardo, 1973, grifo nosso).

artista e sensualidade. No primeiro caso, canções como “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976), “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976), “Fotografia 3x4” (1976) mostram também uma polêmica mais explícita, mas também há aquelas que expressam, além da polêmica, uma intervocalidade com o investimento vocal de Bob Dylan, como em: “Não leve flores” (1976), “Antes do fim (1976)” e “Onde jaz meu coração” (Belchior, 1984).

Já a voz nasalada com um tom sensual é empregada em canções menos explicitamente polêmicas, como “Sensual” (1978) e outras canções dos discos “Coração selvagem” (Belchior, 1977) e “Todos os sentidos” (Belchior, 1978). Ademais, o cantor pronuncia palavras com vogal antecedente a um som nasal de forma nasalada como em “*amar e mudar as coisas me interessa mais*” (“Alucinação”, Belchior, 1976). Além disso, é comum empregar itens não lexicalizados nasais como “*nã, nã, nã*” (“Fotografia 3x4”, Belchior, 1976), “*hum*” (“Ter ou não ter”, 1978), que enfatizam a qualidade vocal nasal, fazendo uma espécie de autocaricatura vocal.

Além disso, os seresteiros “[...] berravam quase sempre com voz de cana rachada” (TINHORÃO, 2005, p. 24, grifo nosso). A expressão “cana rachada” é empregada comumente para designar vozes nas quais abundam a nasalidade (voz de Belchior) ou a estridência, adquirindo na nossa cultura os valores desagradáveis, irritantes, ruins. No discurso fonoaudiológico, assemelham-se à voz falada áspera:

Na qualidade vocal áspera o que mais chama atenção é a característica rude, desagradável e até mesmo irritante da voz. Nota-se esforço do indivíduo ao falar, e os ataques vocais são predominantemente bruscos (“*voz de taquara rachada*”). É comum ouvirmos dois focos ressonantes simultâneos: uma ressonância laringo-faríngea básica e intensa, e uma ressonância nasal compensatória ao esforço laríngeo, o que representa uma tentativa de melhorar a projeção vocal. Está relacionada, principalmente, ao esforço na região cervical [...]; existe redução de harmônicos superiores. Há variações como áspera-estridente e áspera-gutural [...] (BEHLAU; PONTES, 1989, p. 25, grifo nosso).

Belchior, em um gesto metadiscursivo enunciativo, também utiliza a qualificação “*taquara rachada*” para caracterizar o seu investi-

mento vocal na cenografia da canção “Onde jaz meu coração”.³² Se relacionarmos essa informação com a subclassificação proposta para a voz áspera, a de Belchior, por ser mais grave e rouca, parece se enquadrar na voz áspera-gutural; já as de Ednardo e Fagner poderiam ser abrigadas na subclassificação áspera-estridente. Talvez tenha sido a estridência na voz de Fagner, no início da carreira, que tenha levado Maurício Kubrusly a caracterizá-la também com a mesma expressão: “cana rachada”.³³ Observamos, portanto, que há pouca precisão no emprego do qualificativo “taquara rachada”, variando conforme os discursos, mas remetendo, de modo geral, a vozes consideradas estranhas aos padrões estéticos tradicionais.

Para finalizar essa análise da constituição das qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner pelas características vocais dos seres-tesos, cabe resumir que captam intervocalmente a intensidade forte, ainda que em Belchior seja disfarçada por uma emissão nasal. Além disso, Belchior capta a presumível nasalidade, e Ednardo e Fagner, a possível estridência. Desse modo, não concebemos o modo de cantar adotado por esses sujeitos nem como espontâneo, determinado por uma topografia biológica, como é entendido no discurso cotidiano e no discurso fonoaudiológico, nem como intencional, como provavelmente seria compreendido pela retórica e pela pragmática, caso tais disciplinas se pronunciassem sobre essa questão. Consideramo-lo do ponto de vista de uma intervocalidade constitutiva, pois as características vocais por eles adotadas já foram usadas por outros, adquirindo determinados sentidos no campo discursivo literomusical e no interdiscurso.

Julgamos, assim, que os cantores, quando investem, independentemente de ser por opção ou por limitação de seus aparelhos vocais, em determinadas características, como intensidade forte, nasalidade e estridência, têm presente para si a idéia de que elas são interpretadas culturalmente como parte de vozes estranhas, irritantes. No entanto, tiram

³² Ah! Minha voz – rara taquara rachada vem, soul-blues, do pó da estrada e canta o que a vida convém! (“Onde jaz meu coração”, Belchior, 1984).

³³ FAGNER, R. C. L. Comigo, é no tapa. [Entrevista cedida a] Juliana Linhares. *Veja online*, 2005. Disponível em: <https://cartassideraes.wordpress.com/2008/10/17/entrevista-fagner/>. Acesso em: 4 maio 2012.

partido delas, justamente para mostrar que seus investimentos vocais ajustam-se às cenografias, investindo em um *ethos* que polemiza com o campo discursivo literomusical da década de 1970, configurando um novo posicionamento.

Esse *ethos* polêmico pode ser visto também no modo de tocar os instrumentos, já que, segundo Costa (2012, p. 189), “são canções de fácil execução, de harmonia simples e previsível, facilmente assimilada até por violonistas pouco esmerados”. Com efeito, difere do *ethos* mais hermético da música mineira e da bossa nova, “que, por sua complexidade harmônica e melódica, ocasionam, nos momentos de pré-difusão, quase uma hierarquia entre os que tocam e cantam e os que apenas ouvem” (COSTA, 2012, p. 190). Assim, consoante o autor, “na música cearense, tocadores se revezam, letristas e poetas cantam e/ou tocam, a audiência participa ativamente tocando percussão ou improvisando a ‘segunda voz’, que as canções planejadamente parecem solicitar” (COSTA, 2012, p. 190).

Vozes coloquiais

A intensidade vocal forte assimilada por Ednardo, Fagner e Belchior dos seresteiros de rua é empregada também por outro segmento de intérpretes, os chamados “tenores” dos carnavais de rua dos ranchos, que começaram a se bifurcar, no início do século XX, em dezenas de cordões que começaram a sair das ruas para as casas das tias baianas, pois deles participavam os mais pobres – que eram perseguidos pela polícia –, e ranchos mais comportados que integravam a elite desse mesmo povo (TINHORÃO, 1998).

Essa saída das ruas para as casas das tias baianas vai ao encontro de outra mudança, dessa vez, ocorrida para os cantores pré-profissionais, o sistema fonoeletrônico de gravação, surgido em 1927. Ambas provocaram, nas duas classes, uma alteração profunda em seus modos de cantar, aproximando-os do coloquial, da voz falada, cujo principal expoente é o cantor Mário Reis. Essa característica vocal, por sua vez, se ajusta ao samba carioca, mais narrativo, com temática urbana dedicada a cenas do cotidiano, criado pela geração de compositores dos anos

1930, dentre os quais se destacam Noel Rosa, Ismael Silva, Wilson Batista, Geraldo Pereira (LATORRE, 2002).

Essas novas maneiras de cantar das duas classes, que privilegiam a exibição do falado pelo cantado e que Latorre (2002, p. 171-172) denomina “canto breve”, para caracterizar o canto de Mário Reis, e “canto sincopado”, para definir o canto dos intérpretes do samba carioca mais narrativo, fundam, segundo Latorre (2002, p. 28), “uma nova conduta vocal do intérprete brasileiro, que, até os dias de hoje, serve como referência para o estudo sobre o canto popular do Brasil”. Essa ideia é corroborada por Machado (2011, p. 32):

A referência estética para a realização vocal passou a utilizar mais acentuadamente os parâmetros da fala, produzindo uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização de vibrato, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical em detrimento da potência e da dramaticidade características da *seresta*, em que se observavam mais claramente as influências do *belcanto* sobre a canção popular.

Se compararmos o investimento vocal de Mário Reis ao de outra cantora da era fonográfica, Araci Cortes, destacam-se, de acordo com Latorre (2002, p. 39-40), “a região aguda na qual ela canta e a brejeirice que imprime na sua interpretação”. Essas duas formas de cantar constituíram dois grupos, o dos “cantores berrantes”, no qual Araci Cortes toma parte pela intensidade vocal forte, embora dele também se diferencie pela exploração das características vocais citadas, e o grupo dos “cantores sussurrantes” (LATORRE, 2002, p. 50), cujo soberano era Mário Reis. Latorre (2002) classifica essa fase em que se concretiza a primeira referência de conduta vocal da moderna música popular brasileira como a “primeira geração de intérpretes”:

Quadro 29 – Características vocais da primeira geração de intérpretes

Lugares de interpretação das canções	Intérpretes-referência	Características vocais
Teatros de revista e picadeiros de circo	Vicente Celestino, Francisco Alves etc.	Intensidade vocal forte, exploração das zonas mais graves da voz

Teatros de revista e picadeiros de circo	Araci Cortes	Intensidade forte, brejeirice, exploração das zonas agudas da voz
Estúdios com sistema de gravação fonoeletrico	Mário Reis e demais cantores sussurrantes	Coloquialidade, canto breve
	Cantores berrantes	Intensidade vocal forte

Fonte: com base em Latorre (2002).

Quanto à relação das características vocais desses posicionamentos com a constituição das qualidades vocais dos cantatores do Pessoal do Ceará, estes captam dos cantores “berrantes” a intensidade vocal forte, a emissão nasalada (Belchior) ou estridente (Ednardo e Fagner). Apesar de Belchior possuir, porém, uma qualidade vocal mais grave do que a dos dois últimos cantores, por vezes, também explora o falsete, assim como Ednardo, em “Dorothy l’Amour” (Petrúcio Maia/Fausto Nilo, por Ednardo, 1974) e “Torpor” (Ednardo, 1979), e Fagner, em quase todas as faixas do disco *Eu canto – quem viver chorará* (FAGNER, 1978). A respeito do falsete na voz masculina no canto popular, Abreu (2001, p. 111) expressa que tais vozes passaram a “se permitir mostrar o seu lado feminino” em gritos, estridências etc., como consideramos ter acontecido com esses cantatores do Pessoal do Ceará, sobretudo com Ednardo e Fagner.

Os cantatores do Pessoal do Ceará também incorporam a acentuação e a entoação próximas da fala coloquial comum aos sambas cantados por Mário Reis. Assim, em uma mesma canção ou em canções diferentes de um mesmo cantor, ora encontramos finais de frases melódicas alongados, ora não. O investimento vocal de Belchior parece ser aquele que mantém a acentuação e a entoação mais próximas da fala coloquial pela escansão clara dos versos, como podemos ouvir na balada “Sujeito de sorte” (1976). O cantautor se posiciona da seguinte forma a respeito do seu canto falado e da extensão longa dos textos das suas canções:

O que há de longo no meu texto provém da minha formação da música gregoriana, por exemplo, provém do próprio samba de breque do Brasil, provém do desejo de fazer, marcadamente, uma música coloquial, do ponto de vista sonoro, uma música mais falada, e tudo isso

com uma economia melódica que é evidente na música, até por conta da precariedade dos meios que eu uso [...].

Não obstante, Belchior também afasta-se da voz falada pelo alongamento de vogais, que, em razão da sua qualidade vocal nasalada, confere ao seu canto semifalado um tom de lamento, como podemos ouvir na canção “Fotografia 3x4” (1976). Algumas canções de Ednardo, por sua vez, chamam a atenção em determinados trechos pelo investimento em uma segmentação das frases musicais que lembra a voz falada, como nos versos finais de “A palo seco” (1974) e “Berro” (1976). Apesar disso, o cantor também se distancia dessa modalidade, por prolongar as vogais, sobretudo as orais, de modo a soarem como se a garganta estivesse sendo arranhada, como ocorre na palavra “voz” no trecho “Pra menina meio distraída / repetir a minha vo:[ho]z” (“Carneiro”, Ednardo/Augusto Pontes, por Ednardo, 1974) e na segunda vez que canta a palavra “emoção” na canção “Berro” (Ednardo, 1976).

Essa rascância é frequente também no investimento vocal de Fagner, como se pode ouvir no alongamento vocálico de “saudaaaade” e “maaato” (“Canteiros”, 1974). Fagner, diferentemente de Belchior, praticamente foge do canto breve, a não ser em canções cujo gênero seja mais dançante. Assim, muitas de suas canções (“Ave noturna”, Fagner/Cacá Diegues, por Fagner, 1974; “Cebola cortada”, Petrucio Maia/Clodo, por Fagner, 1977; “Noturno”, Fagner, 1979; “Jura secreta”, Sueli Costa/Abel Silva, por Fagner, 1978) são marcadas pelas frases produzidas em um arco contínuo de sustentação e pela emissão estendida das vogais com o recurso do *vibrato*, o que caracteriza seu canto como longo, distante da fala. A voz “áspera e trêmula” de Fagner é “uma das mais singulares e expressivas do mundo do disco e dos shows”.³⁴ Fagner responde da seguinte maneira à revista *Ele e Ela* (1981) a respeito das críticas feitas à sua voz:

³⁴ FAGNER, R. C. L. O ídolo arrogante. [Entrevista cedida a] Léo Borges Ramos. *Revista Ele e Ela*, jan. 1981.

A crítica sempre disse que minha voz era metálica demais, gritante. No entanto, é isso mesmo que eu quero fazer, uma coisa diferente dos que cantam de forma piegas, macia. Não que eu seja contra eles. É que tenho sangue flamenco, espanhol de origem nordestina.³⁵

Em Ednardo e Belchior é comum pausar a voz após os chamados verbos *dicendi*, vocativos etc., tal qual se faz na fala cotidiana para dar proeminência a determinados trechos das cenografias que manifestam algo dito pelo cantor-enunciador, como ocorre nas quatro versões de “A palo seco”³⁶ (Belchior, 1974, Ednardo 1974, Fagner, 1975 e Belchior, 1976), ou pelo coenunciador, como ouvimos na canção “Abertura”³⁷ (Ednardo, 1976), na qual o enunciador cita trechos da canção “O pato” (Jayme Silva/Neuza Teixeira, por João Gilberto, 1960), e na canção “Apenas um rapaz latino-americano”³⁸ (Belchior, 1976), cuja citação é a canção “Divino maravilhoso” (Caetano Veloso/Gilberto Gil, por Gal Costa, 1969), além de em muitas outras canções de Belchior, tais como

Objeto direto,³⁹ em que o enunciador cita o *In vino veritas!*, do escritor romano Plínio el Viejo [...]. O mesmo ocorre em *Medo de avião*, que cita *I want to hold your hand*, de Lennon e McCartney, e em *Carisma*. Nessa, são parodiados dois versos da toada de Angelino de Oliveira *Tristeza do Jeca* (1922), um dos maiores clássicos da música sertaneja. Aqui há uma parada na melodia da música; toda a instrumentação pára; quando, de repente, o locutor surge dizendo as palavras do texto de Angelino de Oliveira, com a mesma melodia e o mesmo arranjo vocal da canção citada, apenas acompanhado pelo acordeão (CARLOS, 2007, p. 132).

Já Fagner, embora nos primeiros versos de “A palo seco” use a pausa vocal após a forma verbal “darei”, prefere preencher tais pausas,

³⁵ FAGNER, R. C. L. O ídolo arrogante. [Entrevista cedida a] Léo Borges Ramos. *Revista Ele e Ela*, jan. 1981.

³⁶ “[...] de olhos abertos lhe direi (pausa vocal) amigo eu me desesperava”.

³⁷ Pois a bicharada toda do terreiro / já tem outra maneira de cantar (pausa vocal) Quém, quem, quem, pó dó pó / Corocó-có có có co / Pó pó pó pó [o pato].

³⁸ Mas trago de cabeça uma canção do rádio / em que o antigo compositor baiano me dizia: (pausa vocal) Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!” (BIS).

³⁹ [...] A verdade está no vinho: / (pausa vocal) IN VINO VERITAS!

nas quais não pronuncia elementos verbais, com suspiros que conferem um efeito dramático ao conteúdo da cenografia, como podemos ouvir nos versos finais dessa mesma canção e em outras como: “Manera frufu manera” (Fagner/R. Bezerra, por Fagner, 1973), “Acalanto para um punhal” (R. Recife/H. Torres/F. Nilo, por Fagner, 1978). Belchior também se utiliza desse e de outros recursos, como gemidos, principalmente a partir do seu terceiro LP, como se pode ouvir em “Coração selvagem” (Belchior, 1977), faixa que intitula o disco, e nas canções “Divina comédia humana” (Belchior, 1978) e “Sensual” (Belchior/Tuca, por Belchior, 1978), do LP *Todos os sentidos*.

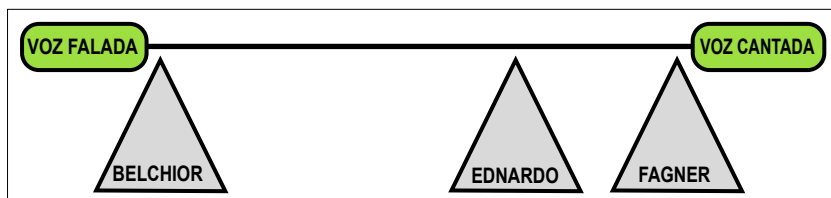
Diferentemente do que ocorre no investimento vocal de Fagner, os suspiros e gemidos nessas canções sugerem um “tom” de sensualidade, que não deixa de ser uma outra face do *ethos* da aridez do Pessoal do Ceará, porquanto visa a ser incorporado, não como uma sensualidade romântica, mas, sobretudo, agressiva, que instiga no ouvinte mais o aspecto sensorial do que a emoção pura e simples. Esses suspiros e gemidos, entretanto, praticamente não aparecem no investimento vocal de Ednardo, embora possa se ouvir, na mesma emissão vocal que um item lexicalizado, uma expiração que lhe confere um tom irônico e debochado como na palavra “filé”, presente na canção “Berro” (Ednardo, 1976).

Observamos que, por a qualidade vocal constituir característica individual, nem sempre há uma homogeneidade entre os cantores quanto aos recursos vocais empregados, embora haja mais semelhanças que diferenças. Assim, se estabelecermos um *continuum* entre voz falada e voz cantada, talvez possamos dizer que Belchior ocupa um extremo e Fagner o outro, ao passo que Ednardo, que ora emite as frases musicais de forma muito próxima à que se ouve na voz falada, ora também alonga as vogais, com maior predominância desse último recurso, ficaria mais próximo de Fagner.

É interessante notar também como a nasalidade e a rouquidão na voz de Belchior e a característica metálica e os alongamentos seguidos de *vibrato* na voz de Fagner podem sugerir descontentamento, agressividade. Assim, observamos que as particularidades dos investimentos vocais individuais não impedem que sejam atribuídos a eles valores

comuns, que, adensados de uma coloratura regional, configuram então um investimento vocal pouco ouvido na música brasileira até a década de 1970, que traz o apelo dramático necessário para expressar as letras angustiadas das canções.

Quadro 30 – Relação entre voz falada e voz cantada no investimento vocal do Pessoal do Ceará



Fonte: elaboração própria.

Cumprе esclarecer ainda que os cantores que formam, consoante Latorre (2002), a segunda geração de intérpretes, tais como Francisco Alves, Aracy Cortes, Mário Reis, Luiz Barbosa, cujos investimentos vocais se constituem como referenciais vocais do discurso literomusical brasileiro e, portanto, constituem o investimento vocal do Pessoal do Ceará, ainda não obtinham nos anos 20 espaço no rádio, cuja primeira audição, conforme Napolitano (2007, p. 47), já havia ocorrido em 1922. De acordo com o autor, somente em 1932 foi que o rádio possibilitou três ações simultâneas: aglutina[r] estilos regionais, dissemina[r] gêneros internacionais e [...] nacionalizar o samba, socializando para todo o Brasil o gosto musical carioca. Conforme Latorre (2002, p. 67-68), o novo processo de difusão massiva proporcionado pelo rádio suscita “uma nova estética musical para compor, tocar e cantar, respondendo decisivamente pela formação da escuta e do gosto das novas gerações”.

Voz brejeira, voz dolente e voz alongada

Em 1936, foi inaugurada a Rádio Nacional, com um elenco que iria constituir o que passou a ser conhecido como época de ouro da música popular brasileira. Apesar de sabermos que são muitas essas vozes,

tais como Francisco Alves, Sílvio Caldas etc., escolhemos comentar duas delas – Carmen Miranda e Aracy de Almeida – por seus investimentos vocais já terem sido apontados por Latorre (2002) e Machado (2011) como referenciais vocais na história do canto popular.

O modo de cantar de Carmen Miranda assim como o de Aracy de Almeida constituem referencial para o tropicalismo por serem, segundo Tatit (1996, p. 264), “dicções esquecidas ou desprezadas pela MPB”. Latorre (2002, p. 72) comenta que Carmen Miranda conseguiu colocar na voz gravada em disco a “brejeirice” que Aracy Cortes já encenara nos palcos do teatro de revista. Em início de carreira, para ficar com a sonoridade parecida com a de seu modelo, canta na região aguda; contudo, depois, Carmen Miranda passa a cantar “com uma sonoridade mais grave, mais encorpada”. Além disso, tinha “uma grande facilidade para ‘brincar’ com vários timbres, com *performances* marcadas pela exuberância de gestos e figurinos”.

Na década de 1940, quando Carmen foi convidada pelos estúdios de Hollywood para filmar musicais, exibiu uma estética exuberante que, de certo modo, estereotipou o Brasil como o país das bananas e dos balangandãs, mas que também a tornou “a única representante da América do Sul com legibilidade universal”.⁴⁰ É por essa estereotipação do Brasil, mostrada no seu visual tropical e exótico e nos seus gestos exagerados, que a crítica musical brasileira vai contestá-la, além de acusá-la de promover americanização, após seu sucesso no exterior, apesar de seu indiscutível apelo popular.

É essa complexidade que envolve a estética gestual e vocal de Carmen Miranda que a coloca no centro dos interesses estéticos do tropicalismo (1967), sendo a cantora inclusive citada na canção-manifesto desse movimento, intitulada “Tropicália”, que termina com o brado “Carmem Miranda da-da dada”. Caetano afirma que eles a haviam descoberto como a sua “caricatura” e “radiografia”, porquanto essa estereotipação do Brasil, que aprisionava Carmen, tinha como

⁴⁰ VELOSO, C. Carmen Miranda dada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, out. 1991. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>. Acesso em: 17 maio 2012.

“característica principal um dos traços mais peculiares da cultura brasileira, a visão carnalizada do mundo” (LATORRE, 2002, p. 73). Isso também é utilizado pelos tropicalistas com o propósito “desmistificador [...] do próprio processo da construção textual, envolvendo tudo numa atmosfera de alegria irreverente” (COSTA, 2012, p. 180). Assim, para os tropicalistas, como se ouve na canção “Geléia geral” (Gilberto Gil/Torquato Neto, por Gilberto Gil, 1968), mais especificamente, na frase captada intertextualmente de Oswald de Andrade (Movimento Antropofágico), “a alegria é a prova dos nove, isto é, ‘teste de resistência’ final de diversas operações com múltiplos materiais” (COSTA, 2012, p. 180).

É justamente esse traço “alegre” da cultura brasileira, estereotipado por Carmen no exagero da sua *performance*, restabelecido na linguagem e na composição pela bossa nova, como nas canções “O pato” (Jayme Silva/Neuza Teixeira por João Gilberto, 1960), “Lobo, lobo” (Ronaldo Bôscoli, por João Gilberto, 1959), e incorporado também pelo tropicalismo na composição (“Alegria, alegria”) e na interpretação, como se pode ver nas roupas exageradamente coloridas com as quais se apresentavam, que o Pessoal do Ceará pretenderá refutar. Isso ocorre porque, segundo Costa (2012, p. 179), o enunciador das canções desse posicionamento apresenta como “parte de sua natureza (e não como ‘moda’)” sentimentos como “desespero e descontentamento”, os quais o leva a “viver todos os momentos impregnado de amargura e tristeza, o que alimenta seu fazer poético (‘Nasci para chorar – born to cry’, Dion Dimucci – versão: Erasmo Carlos, por Raimundo Fagner, 1973)”.

Essa forma de os cearenses procurarem mostrar “beleza” nos sentimentos negativos ou naquelas coisas não reconhecidas tradicionalmente como belas fica ainda bem explícita tanto no investimento vocal, permeado por gritos, como na cenografia, perpassada por imagens como “ferida aberta”, “sangria desatada”, “adubo de rancor”, de canções como “Beleza” (Raimundo Fagner/Brandão, por Fagner, 1979). Nessa mesma linha, está a canção “Meu violão é um cavalo” (Ednardo, 1978, grifo nosso), cujo investimento vocal é marcado por uma rascância e manifestado na cenografia como sendo propício a transformar

e transmitir “Qualquer dor que [...] deixa / um travo amargo, a voz rouca / toda a paixão que devora: [...] [a] emoção como louca”.

Tal característica está presente também em várias canções de Belchior, dentre as quais destacamos “Clamor no deserto” (Belchior, 1977), pelo investimento que o autor faz durante toda a canção em uma voz mais aguda, esganiçada, inusitada até mesmo para ele, que costuma explorar normalmente o registro médio em direção ao grave, apenas com alguns picos de agudo. Acreditamos que, com esse “novo” modo de cantar, pretenda reforçar a cenografia na qual declara: “Um novo momento precisa chegar / eu sei que é difícil começar tudo de novo / mas eu quero tentar”.

Julgamos também que esse tom mais agudo, empregado na canção “Clamor no deserto” (Belchior, 1977), ajuste-se, de forma explícita, à busca desesperada do cantautor-enunciador de mostrar uma proposta artística ainda mais “nova”, tanto em termos de investimento vocal como de letra, do que aquela exibida por outros recursos vocais “inusitados” também já empregados por ele, tais como a voz mais grave, a profusão de sons nasais, muitas vezes alongados, que denotam mais um lamento, uma lamúria. Esse binômio velho-novo atravessa muitas canções de Belchior. Isso pode ser constatado desde o primeiro LP, *Belchior*, em canções como “Mote e glosa” (Belchior, 1974), na qual, segundo Sanches (2004, p. 232), “expunha-se agressivamente nordestino, anunciando-repetindo 28 vezes “É o novo”, até a canção “Voz da América” (Belchior, 1979), em que revela novamente a tentativa de um canto novo: “Tentar o canto exato e novo / (que a vida que nos deram nos ensina) / pra ser cantado pelo povo / na América Latina”.

Essa agressividade nordestina, identificada por Sanches (1993) na canção “Mote e glosa” (Belchior, 1974), permanece em “Clamor no deserto” (1977), na insistente repetição da interjeição “nanana” e na percussão que parece reproduzir o som metálico das espadas de aço, utilizadas no reisado cearense, ao serem afiadas.

Figura 1 – Espadas de Francisco Belizário, contra-mestre de reisado em Barbalha



Fonte: Silva (2010, p. 94).⁴¹

Com relação à cenografia, esse canto novo parece ter como “conteúdo”, assim como ocorreu em Fagner e Ednardo, a falta da alegria, como podemos verificar nas seguintes passagens da cenografia da canção “Clamor no deserto” (BELCHIOR, 1977):

Quem me conhece me pede que eu seja mais alegre / mas é que nada acontece que alegre o meu coração / dá no jornal todo dia o que seria o meu canto / e o negócio é falar do luar do sertão.
Ano passado, apesar da dor e do silêncio / eu cantei como se fosse morrer de alegria.

No primeiro trecho, esse descontentamento parece advir do fato de ficarem sempre ouvindo e valorizando os antigos, como se constata pela referência intertextual à célebre toada “Luar do sertão” (Catulo da Paixão Cearense/João Pernambuco, por Catulo da Paixão Cearense,

⁴¹ SILVA, S. P. *Os sentidos da festa: (re)significações simbólicas dos brincantes do Reisado de Congo em Barbalha-CE (1960-1970)*. 2011. 143 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/bitstream/tede/5949/1/arquivo%20total.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2012.

1914). Já na segunda passagem, a “dor” parece significar alimento para o fazer poético. Segundo Costa (2012), essa forma de o cantautor-enunciador procurar mostrar “beleza” no descontentamento e viver envolto em melancolia “não se trata de um masoquismo, uma vez que ele se mostra insatisfeito mesmo com esse sentimento”:

No amor, por exemplo, ele é consciente de seu “jeito de amar desesperado / mais chorado que vivido”, embora deseje “levar as suas mágoas pras águas fundas do mar” e ter “uma cara mais alegre / e uma roupa colorida / mais parecida com a vida / que só muito amor consegue”, uma vez que está consciente que ainda é moço demais “pra tanta tristeza”.

O que mais nos interessa é analisar esse “descontentamento”, “sofrimento” dos cearenses, como exprime o próprio Sanches (2004), como a prova dos nove deles em oposição ao exagero e à alegria, incorporados da carnavalização da cultura brasileira, estereotipada por Carmen Miranda, a qual constitui a prova dos nove dos tropicalistas. É interessante notar que essa oposição dos cearenses aos baianos seguia a melhor linha “só criticamos a quem amamos”, já que aqueles “idolatrava[m] apaixonadamente o tropicalismo personalista de Caetano Veloso” (SANCHES, 2004, p. 231).

Essa paixão dos cearenses pelos tropicalistas pode ser notada nos primeiros LPs⁴² do Pessoal do Ceará, pela adoção de alguns de seus procedimentos concretistas: a construção e desconstrução da palavra, com ênfase no aspecto visual, como confirmam as sete⁴³ canções do disco de estreia de Belchior, duas canções de Fagner,⁴⁴ em seu primeiro e terceiro disco solo, e duas de Ednardo.⁴⁵ Depois dos primeiros discos, entretanto, passam a adotar estratégias diferentes e mesmo a criticá-los abertamente, como se pode ouvir nas canções “Apenas um rapaz latino-

⁴² Cf. *Manera frufu manera* (Fagner, 1973), *Belchior* (Belchior, 1974) e *Berro* (Ednardo, 1976)."

⁴³ "Mote e glosa" (Belchior, 1974), "Bebelo" (Belchior, 1974), "Na hora do almoço" (Belchior, 1974), "Cemitério" (Belchior, 1974) e "Máquina II" (Belchior, 1974).

⁴⁴ "Manera frufu manera", que dá título ao primeiro disco solo de Fagner e contém inclusive referências intertextuais às canções "Araçá azul" e "Batmacumba" (Caetano Veloso/Gilberto Gil, 1968), e "Abc", do disco *Raimundo Fagner* (1976).

⁴⁵ "Vaíla" e "Classificaram", do LP "Berro" (1976).

-americano” (Belchior, 1976) e “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976), ou de forma mais poética, como em “Desconcerta-te” (Ednardo, 1979) e “Serenata pra Brazilha” (Ednardo, 1980). Os cearenses passaram a utilizar, para diferenciar-se dos tropicalistas, uma explicitude maior na expressão dos sentidos e na forma de polemizar com o outro, representado, muitas vezes, pelos próprios tropicalistas. Assim, os cearenses operam, de certa maneira, pelo modo de cantar e de elaborar a cenografia, um recorte nos exageros sonoros e formais dos tropicalistas, que tinham como ícone Carmen Miranda, aproximando-se da forma como João Cabral de Melo Neto também vai na contramão dos “excessos” de outros autores baianos, que, inclusive, serviram de referência ao grupo dos tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso, quais sejam: Gregório de Matos e Jorge Amado.

A proposta de João Cabral defende então um fazer poético definido pela contenção e pela objetividade.⁴⁶ Essa oposição fica evidente no poema “Graciliano Ramos”, no qual Melo Neto (1975) critica os excessos na proposta artística de Jorge Amado, figurando-a como “uma crosta viscosa, resto de janta abaianada, que fica na lâmina e cega seu gosto de cicatriz clara”. Portanto, hipotetizamos, assim como Saraiva (2012), que, do mesmo modo que João Cabral se opõe aos excessos dos poetas baianos, os cearenses também vão de encontro ao excesso da “alegria”, de sons e da forma das canções dos tropicalistas, também baianos, excesso que resulta em hermetismo.

Por outro lado, consideramos que o Pessoal do Ceará ficou preso nesse descontentamento antitropicalista, assim como, segundo Veloso,⁴⁷ o que coloca Carmen em sua “prisão inescapável” é a estereotipação da alegria. No entanto, diferentemente de Carmen, que gostava de tangos,

⁴⁶ Segundo Bilharinho (1991), entre as duas grandes vertentes artísticas existentes, a barroca (exuberante, expansiva, criativa) e a clássica (objetiva, contida, rigorosa), no Brasil, seguem a primeira José de Alencar, Guimarães Rosa, Glauber Rocha etc. e a segunda Machado de Assis, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e Néelson Pereira dos Santos. Cf. BILHARINHO, G. O azul menos o nome: a beleza produzida. *Jornal da Manhã*, out. 1991. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gbilharinho1.html>. Acesso em: 16 fev. 2012.

⁴⁷ VELOSO, C. Carmen Miranda Dada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, out. 1991. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>. Acesso em: 17 maio 2012.

mas não os gravou por não considerar que combinassem com o seu temperamento jovial e por fidelidade a seu público, que a consumia como “ícone” de Brasil alegre (LATORRE, 2002), ainda gozou de liberdade condicional, como mostra a malfadada incursão de Belchior “ao vazio conceitual [dançante] da disothèque” no disco *Todos os sentidos* (Belchior, 1978), como anota Sanches (2004, p. 239).

Além disso, Belchior adotou também, tanto no investimento vocal como na cenografia, procedimentos de carnavalização como o riso irônico – que pode ser ouvido na canção “Divina comédia humana” (Belchior, 1978) após o trecho “Ora (dáveis) ouvir estrelas!” – e a ironia – constatada no trecho “[...] eu queria dizer / que tudo é permitido / Até beijar você / no escuro do cinema / quando ninguém nos vê” (Apenas um rapaz latino-americano, Belchior, 1976) –, em que o enunciador objetiva dizer, realmente, que “nada é permitido”. Esses procedimentos carnavalescos parecem constituir mecanismos de resistência contra o cárcere de revolta e de descontentamento no qual os enunciadores das canções de Belchior estavam envolvidos, como fica explícito na canção “Não leve flores” (Belchior, 1976): “Bebi, conversei com os amigos ao redor de minha mesa / e não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza / Sempre é dia de ironia no meu coração”.

Já Fagner só se arvora em direção à “alegria”, como visto quando grava gêneros dançantes como o forró “Antônio Conselheiro” (Adaptação Raimundo Fagner, 1975); entretanto, a cenografia dessa canção não tem nada de alegre, visto que trata de um conflito bélico entre a polícia e Antônio Conselheiro. Já em período posterior ao do chamado Pessoal do Ceará, na década de 1980, grava LPs inteiros de forró com Luiz Gonzaga⁴⁸ e, na década de 1990, interpretando mestres do forró nordestino,⁴⁹ embora a cenografia dessas canções geralmente retrate a saudade da terra de origem,⁵⁰ a seca do Nordeste,⁵¹ a desilusão amorosa⁵² etc., que não são, evidentemente, alegres.

⁴⁸ *Gonzagão e Fagner* (1984); *Gonzagão e Fagner 2: abc do sertão* (1988).

⁴⁹ Cf. LP *Caboclo sonhador* (Fagner, 1994).

⁵⁰ “Sangue nordestino” (Luiz Gonzaga, 1984).

⁵¹ “Vozes da seca” (Luiz Gonzaga, 1988).

⁵² “Lembrança de um beijo” (Accioly Neto, 1994).

Ednardo é quem mais incorpora, em termos de trabalho com a linguagem, com gêneros musicais dançantes, como choro, frevo e forró, e cenografias alegóricas,⁵³ como também com seu modo de cantar utilizando a expiração para produzir um valor irônico,⁵⁴ essa “carnavalização” presente na sociedade brasileira e a estereotipada “molecagem” cearense. Ainda assim, a cenografia alegórica de canções como “Abertura” (Ednardo, 1976), cujo gênero é um chorinho, questiona o regime ético alegre da bossa nova e do tropicalismo. Algo parecido ocorre na canção “Bloco do susto” (Ednardo, 1978), cantada com um ritmo dançante, o frevo, mas na qual o enunciador se declara triste em pleno carnaval, como se o que estivesse cantando não fizesse parte da sua natureza. Desse modo, conclui-se que os cearenses se afastam da “alegria” e do “excesso” da *performance* de Carmen Miranda, incorporados pelos tropicalistas, propondo uma linguagem mais “objetiva” e um “descontentamento”, embora adotem, assim como aqueles, procedimentos de carnavalização como a ironia na interação da dimensão vocal com a cenografia.

Abordamos de forma detalhada esse confronto entre cearenses e tropicalistas em tópico adiante, mas cabe ainda observar o fato de que o investimento vocal de Carmen Miranda apresentava características opostas ao de outra cantora da década de 1930, Aracy de Almeida, cuja característica dolente de seu investimento vocal parece ter sido captada pelo Pessoal do Ceará, ao contrário do investimento vocal alegre de Carmen Miranda. Latorre (2002, p. 87) faz a seguinte afirmação sobre o modo de cantar de Aracy de Almeida:

Aracy faz uso de sons anasalados que, pela sua maior duração, denotam movimentos lentos, lânguidos e melancólicos, potencializados pelo uso do *glissando* no prolongamento de sílabas e frases, imprimindo assim uma conduta interpretativa lamentosa.

⁵³ “Berro” e “Abertura” (1976).

⁵⁴ Palavra “filé” na canção “Berro” (Ednardo, 1976).

Já o investimento vocal de Carmen, segundo declara Veloso,⁵⁵ “é feito de “destreza”, “espontaneidade”, “agilidade da dicção” e “senso de humor jogado no ritmo”. Cumpre notar que o fato de o investimento vocal de Aracy de Almeida se opor ao de Carmen Miranda não impediu o diálogo do tropicalismo também com aquela cantora, já que este era um movimento aglutinador. Essa relação pode ser ilustrada pela participação de Aracy de Almeida no espetáculo *Direito de nascer e morrer do tropicalismo*, exibido pela Rede Globo em 1968, e pela gravação que a cantora fez, nesse mesmo ano, para a canção “A voz do morto”, composta por Caetano Veloso. Apesar disso, a participação da cantora Aracy de Almeida no tropicalismo não parece ter influenciado de modo tão decisivo as bases do movimento, como ocorrera com a complexa estética gestual e vocal da cantora Carmen Miranda e as polêmicas nas quais a sua figura estava envolta.

Já os integrantes do Pessoal do Ceará parecem, pelo menos em termos vocais, ter incorporado mais as características desse “canto dolente” de Aracy de Almeida, ao passo que se afastaram do “canto brejeiro” (LATORRE, 2002, p. 172) de Carmen Miranda, como podemos ouvir na voz nasalada e nos alongamentos de sons nasais⁵⁶ de Belchior, nos suspiros, gemidos, choros e nos alongamentos seguidos de *vibrato* de Fagner e nos alongamentos finais acompanhados de rascância de Fagner e Ednardo. Assim como o investimento vocal de Aracy de Almeida, segundo Tatit (1996), se ajusta inteiramente tanto aos sentidos contidos como àqueles explicitados nas canções de Noel Rosa, algo semelhante ocorre com a qualidade vocal nasalada de Belchior e os alongamentos de sons nasais, que também reforçam o pesar, o lamento contido nas canções por ele compostas. Isso também ocorre nas qualidades vocais metálicas de Ednardo e Fagner e nos alongamentos de sons que terminam de forma rascante, acentuando a

⁵⁵ VELOSO, C. Carmen Miranda Dada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, out. 1991. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/carmen-miranda-dada>. Acesso em: 17 maio 2012.

⁵⁶ Cf. as palavras “aaanos” e “saaangue” em “A palo seco” (Belchior, 1974), os choros e suspiros no último verso dessa mesma canção na gravação de Fagner e o alongamento do som [ɔ] na palavra “voz” da canção “Carneiro” (Ednardo, 1974).

agressividade e a dramaticidade presentes nas letras de autoria deles ou de outros compositores.

Na década de 30, na qual surgiram cantores como Carmen Miranda e Aracy de Almeida, já se podia contar com referências a um estilo vocal, graças ao registro em disco e à transmissão de rádio. Além das cantoras, outro exemplo é Orlando Silva, que, segundo Latorre (2002, p. 95), “é importante para jovens em busca da profissionalização, sem um repertório próprio que revele sua identidade musical”. Apesar de, na época em que Orlando Silva surgiu, o sistema de gravação fonomecânica e o rádio já prescindirem da potencialidade da voz, essa característica, herdada da fase das gravações mecânicas e das exibições ao vivo sem microfone, ainda estava fortemente presente nos investimentos vocais de cantores como: Vicente Celestino, Augusto Calheiros, Gastão Formenti, Sílvio Caldas, Chico Alves etc.

No entanto, o principal diferencial que o investimento vocal de Orlando parece apresentar em relação a tais cantores é a introdução de um modo brasileiro de cantar música romântica, enquanto aqueles, principalmente Francisco Alves, seguiam o modo de cantar caracterizado pelo romantismo exacerbado de Vicente Celestino, que fundou e propagou uma escola “paralírica” fundamentada já nos investimentos vocais de seus antecessores, acrescentando-lhe apenas as peculiaridades de sua voz de tenor (LATORRE, 2002). Segundo Latorre (2002), em decorrência do gosto de Orlando Silva por canções românticas, ele escolheu para sua primeira gravação as canções “Lágrima” e “Última estrofe”, do repertório seresteiro de Cândido das Neves, nas quais já mostra um modo de cantar inovador, que seria captado pela geração de cantores que surgiria após ele.

Das características que definem o investimento vocal do cantor reunidas por Latorre (2002),⁵⁷ pelo menos três são mais auditivamente

⁵⁷ LATORRE, M. C. R. C. *A estética vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, São Paulo, 2002.

captadas pelo Pessoal do Ceará. A primeira tem relação com a reatualização do gênero “modinha/seresta”, com um novo padrão vocal, que foi revisitado pelos cearenses, inclusive, para a abordagem de outros temas. A segunda tem relação com a declamação da letra, também captada em canções como “Humano hum” (Belchior, 1979) e “Reinverso” (Ednardo, 1980). Já a terceira se relaciona com a inserção do “solução” na voz e do uso do *vibrato*, pois, embora Fagner tenha preferido o “suspiro” e o “choro”, os utiliza com o mesmo valor dramático que Orlando Silva quando emprega o solução. Quanto ao uso do *vibrato*, aparece de forma mais recorrente e menos sistemática em Fagner do que em Orlando Silva, para engendrar os vários climas dramáticos que se apresentam já na composição das canções.

Latorre (2002) considera como pertencentes à segunda geração de intérpretes aqueles cantores surgidos entre 1930 e 1945, entretanto, não analisa o investimento vocal de nenhum intérprete dos anos 40 e 50, geração que ela denomina como pós-guerra, dando, assim, um salto da década de 30 para a de 60, quando aborda o investimento vocal de João Gilberto. Acreditamos que esse intervalo possa ser fruto de um “escuta ideológica” e não somente “produto de uma avaliação puramente musicológica ou estética, pois [essas décadas também] nos legaram muitas canções clássicas e, se devidamente ouvidas, nada inferiores a outras consideradas canônicas na MPB” (NAPOLITANO, 2007, p. 65).

Julgamos que Machado (2011) também não tenha escapado dessa escuta ideológica, por isso, cita como referenciais estético-vocais surgidos nas décadas de 1940-50 apenas os intérpretes de samba-canção, como Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dolores Duran etc., em sua maioria naturais das regiões Sul e Sudeste. Como procuramos identificar de que modo as qualidades vocais dos integrantes do Pessoal do Ceará se constituem, ora por captação, ora por subversão das características dessas e de outras vozes diferentes daquelas indicadas pelas autoras, é necessário trilhar outro caminho, considerando, por exemplo, a voz nordestina de Luiz Gonzaga, popularizada na década de 1940, já que o Pessoal do Ceará também bebeu nesse veio.

Vozes regionais

Segundo Napolitano (2007, p. 58), na cena musical pós-1946, foram se delineando dois processos antagônicos. O primeiro é relativo à captação de gêneros musicais internacionais (*jazz* e gêneros caribenhos) e o segundo, à divulgação de gêneros regionais, sobretudo, o baião. A música cearense moderna (década de 1960 em diante), como afirmam Costa e Mendes (2014),⁵⁸ vai “beber nesse veio” regional, cujo principal expoente foi Luís Gonzaga, uma vez que os temas, o ritmo e a própria maneira de cantar estão referenciados “na cultura e na realidade do Nordeste setentrional (principalmente Ceará, Maranhão, Pernambuco e Paraíba)”.

Apesar de ser evidente que as canções de Ednardo, Fagner e Belchior dialogam com elementos da tradição nordestina, apresentam um regionalismo mais discreto e urbano quando comparado ao de Luís Gonzaga, que prima pelo sotaque e temas nordestinos. Já Ednardo, Fagner e Belchior recortam esse “excesso” de regionalismo do investimento vocal de Gonzaga, como podemos notar na quase ausência de um “dialeto” nordestino nas canções de Belchior e na sua utilização moderada por Ednardo e Fagner,⁵⁹ quando comparada ao largo uso pelo Rei do Baião.

No entanto, esse posicionamento incorpora no investimento vocal, assim como Luiz Gonzaga, o “*ethos* musical nordestino” da toada triste. Já os tropicalistas se alinham mais à alegria dos gêneros musicais e ritmos nordestinos. Desse modo, mesmo que por aspectos diferentes, Luiz Gonzaga tanto serve de referencial para o Pessoal do Ceará como para os tropicalistas. Com relação ao modo de cantar de

⁵⁸ COSTA, N. B.; MENDES, M. D. M. A bossa nova e a música cearense dos anos 70. *Per musi [on-line]*, Belo Horizonte, n. 29, p. 176-184, 2014. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/eng/issues/29/abstract17.htm>. Acesso em: 13 mar. 2021.

⁵⁹ Fagner e Ednardo utilizam mais a representação do dialeto popular nordestino em canções com temática nordestina, como em “Sina” (Raimundo Fagner/Ricardo Bezerra/Patativa do Assaré por Fagner, 1973), “Enquanto engomo a calça” (Ednardo/Climério/Vicente Lopes, por Ednardo, 1979), e adaptações folclóricas, como em “Penas do tiê” (Folclore/adap. Raimundo Fagner por Fagner, 1973).

Luiz Gonzaga, que exprime esse gênero baião-toada, Tatit (1996, p. 50) afirma que

[...] é expressa normalmente por picos e sustentação de notas agudas que representam as paixões disfóricas, ligadas à disjunção com o objeto de desejo. A tensão da voz sustentando um agudo ou encaminhando-se para ele é tradicionalmente (ou naturalmente) associada à tensão de perda ou carência amorosa. É quando o canto parece lamentar a ocorrência retratada no texto.

Assim, conforme Tatit (1996, p. 153), em “Asa branca” o alongamento de vogais como “i” na região aguda em “perguntei” requer um esforço físico que dói “como a perda de algo valioso do ponto de vista afetivo”. É como se a agudização dos sons finais que tendem a não descender e a não se resolver mostrassem “toda a dor da saga nordestina” [...]. Desse modo, é como se, “por trás da dança, que preserva a vitalidade do corpo, transparecessem sinais de sua tragédia” (TATIT, 1996, p. 154).

Esse recurso do alongamento e da agudização das vogais, criando uma ascendência com resistência à distensão, assim como o valor de “sofrimento” que o esforço físico para produzir tal recurso denota, também é captado por Ednardo na canção “Bloco do susto” (Ednardo, 1978), na qual formula, tanto em termos de letra como de melodia, essa relação entre a alegria e a tristeza, mas no ritmo do frevo. Já em Belchior, a agudização com valor de “tristeza” aparece em todo o investimento vocal da canção “Clamor no deserto” (Belchior, 1977), reforçando o título. Fagner, na gravação de “Riacho do navio” (1975), ressalta também pela adoção de um investimento vocal “chorado” a dor do cantor-enunciador, ocasionada pela distância do seu local de origem.

O drama de “uma singularidade digna do universo passional de Lupicínio Rodrigues” (TATIT, 1996, p. 156) – relatado em canções como “Asa branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 1947) e “Assum preto” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 1950) –, que não atinge seu clímax somente em virtude da estampa rítmica do baião-toada, chega muitas vezes ao seu ápice em canções do Pessoal do Ceará, porquanto este investe em

grande variedade de gêneros musicais, inclusive naqueles que melhor servem aos arroubos dramáticos, como o bolero, que foi escolhido para homenagear Lupicínio Rodrigues na canção “Lupiscínica” (Petrúcio Maia e Augusto Pontes, por Ednardo e Téli, 1979).

Além disso, independentemente do gênero musical utilizado, a qualidade vocal nasalada de Belchior e a metálica de Ednardo e Fagner, assim como os recursos (alongamento de vogais, exploração das regiões agudas da tessitura, intensidade forte, suspiros, gritos etc.) que esses cantatores empregam em seus investimentos vocais, só vêm acentuar as realidades dramáticas, retratadas nos textos de muitas canções. Assim, mesmo investindo vez ou outra em ritmos dançantes como o baião, o forró e o frevo, o Pessoal do Ceará, diferentemente de Luiz Gonzaga e de outros artistas pernambucanos e baianos, não “puxa tanto pra coisa do ritmo”, como declara Fagner (2007).⁶⁰

No entanto, ainda que de forma bem mais indireta do que na relação estabelecida com as vozes regionais, se não o Pessoal do Ceará, pelo menos Belchior não deixou também de flertar com o processo de assimilação dos gêneros internacionais que tomou conta da música popular durante o pós-guerra, o qual veio renovar o samba-canção elaborado por Lupicínio Rodrigues.

Vozes sensuais: um parêntese

O processo de “internacionalização” da música popular brasileira, no final dos anos 40 e início dos 50 (século XX), pela captação de gêneros musicais internacionais, notado por Napolitano (2007) e corroborado por Machado (2011, p. 34), além de afetar a estampa rítmica (“o samba passa a assimilar influências do bolero”), incide também sobre as temáticas e os investimentos vocais das canções, nas quais passam a predominar as relações amorosas e a conseqüente exploração de regiões mais graves da tessitura.

⁶⁰ FAGNER, R. C. L. Canções à cidade amada. [Entrevista cedida a] Dawton Moura. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 2007. Caderno Música. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?Codigo=438019>. Acesso em: 18 set. 2012.

Os cantores Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Lúcio Alves, Dolores Duran, Tito Madi, Maysa, Sílvia Telles, dentre outros cujo referencial estético se definia pelo “fraseado musical e a timbragem [...] mais pronunciadas, e a voz [com] um *glamour* característico da canção norte-americana também associada ao cinema”, ficaram posteriormente conhecidos como os prógonos do “referencial estético que se estabeleceria definitivamente com a bossa nova”. Nessa época, “a voz se sexualiza, tornando o cantor objeto de desejo e sedução, o que conduz naturalmente a emissão vocal às regiões mais graves, havendo “um distanciamento do padrão entoativo” da fala, “revelado pelo samba”, e uma aproximação maior da música, “tecendo-se um elo com o ouvinte a partir de elementos de sedução amorosa”.

Belchior, em seu terceiro e quarto LPs, respectivamente, intitulados *Coração selvagem* e *Todos os sentidos*, também parece investir no apelo “sexual” da sua voz. Assim, a voz meio rouca, muito nasalada, que projeta harmônicos mais graves e sugere um lamento em várias das canções do disco anterior, *Alucinação* (1976), passa a ser acompanhada de suspiros que ajudam a compor esse tom de “sexualidade”:

[...] um novo rótulo foi agregado à imagem do macho latino-americano bigodudo: de *sex symbol*. A capa de *Coração selvagem* expunha um homenzzarrão de torso nu, banhado de morticha luz lilás. O artista passou anos desmentindo a imprensa a intenção de ser *sexy*, mas as mulheres passaram a desafogar comportamentos de histeria em seus shows, e nunca ficou bem esclarecido se o *latin lover* nascera de tática própria, estratégia de gravadora ou mera espontaneidade (SANCHES, 2004, p. 237).

Todos os sentidos, de um Belchior em fundo negro, camisa aberta, mão no rosto, olhar fatal. Era 1978, e ficava mais claro para onde tendia a se direcionar a ideia sexista da embalagem. Desde o LP anterior pra cá, chegará ao Brasil o *boom* norte-americano da discothèque, sob a música-tema da novela global *Dancin’ days*, interpretada pelo grupo Frenéticas [...]. Havia no ar uma nova proposta hedonista, de política do corpo, de vale-tudo sexual movido não mais a maconha, a LSD, mas a cocaína (Belchior exporia essa veia na canção de marginaia “Ter ou não ter”, uma epopéia deslindada em sexo por dinheiro, drogas e assassinato). [...] o *sex symbol* [...] agora parecia um John Travolta tropical, bem desastrado (SANCHES, 2004, p. 238-39).

Por isso fazia política do corpo frontal, a começar por “Sensual”, em que soava suave como nunca fora, numa letra que queria conquistar o público feminino suscetível à imagem do amante latino (SANCHES, 2004, p. 239).

A voz nasalada de Belchior parece ser interpretada por certas culturas, dentre elas, a brasileira, como sugestiva de “sensualidade”:

[...] o uso excessivo da ressonância [...] pode estar relacionado a características emocionais de afetividade e sensualidade. É interessante notar que o francês possui numerosos sons nasais e nasalizados e é visto como uma língua afetiva e romântica (BEHLAU; ZIEMER, 1988, p. 84).

Os outros integrantes do Pessoal do Ceará, Ednardo, Fagner e Rodger Rogério, por não investirem nesse tipo de qualidade vocal, lançando mão de uma projeção de harmônicos agudos, emissão metálica, rascância etc., não exploram essa sensualidade vocal. Em vista disso, não consideramos que tal recurso seja uma característica comum ao investimento vocal do Pessoal do Ceará, no entanto, mostra a consciência timbrística de Belchior, que, com uma mesma característica, voz excessivamente nasal, pode denotar apelos diferentes na cultura, como lamento e sensualidade. Conforme Machado (2011, p. 35), “com a bossa nova [...] a voz retomou o caminho delineado pelo samba no tocante aos aspectos entoativos originados na fala, que, acrescidos da ausência de vibrato, construíram uma aparente simplificação do cantar”, da qual o investimento vocal do Pessoal do Ceará se afasta.

Vozes sussurrantes

Segundo Costa e Mendes (2014), o investimento vocal do Pessoal do Ceará foi beneficiado pelo espaço que o movimento bossa nova abriu para outras texturas vocais, em um contexto no qual predominavam os vozeirões, provocando um profundo enriquecimento da paleta de vozes masculinas e femininas, que puderam sair dos banheiros diretamente para o estúdio ou para o palco. João Gilberto, quando

lançou o seu primeiro LP, *Chega de saudade* (1959), com “um modo coloquial de cantar, associado a uma divisão rítmica mais leve e silábica” (LATORRE, 2002), radicalizou com a suavidade já presente nos cantos de “Mário Reis, Noel Rosa, Lamartine Babo, João de Barro, Almirante, e, depois deles, mas antes da bossa nova, Lupicínio Rodrigues, Lúcio Alves e Dick Farney”. Nesse sentido, Vaz (2009)⁶¹ se opõe ao que considera o mito de que antes da bossa nova era tudo vozeirão, como Vicente Celestino, Carlos Galhardo e Gastão Formenti.

Em vista disso, argumentamos a favor de que as qualidades vocais não são somente fruto de uma topografia corporal e de uma “intenção” proposital de um sujeito individual, mas precisam ser levadas em consideração as condições contextuais e musicais nas quais o sujeito está inserido, o que as torna, desde sempre, constituídas por outras qualidades vocais faladas e cantadas, processo que denominamos inter-vocalidade constitutiva. Soma-se a essa nossa hipótese o seguinte comentário de Caetano Veloso para o jornal O Globo, citado por Vaz:⁶² “Ninguém pode entender bem a MPB se não entender a bossa nova; ninguém pode entender a bossa nova sem entender João Gilberto; ninguém pode entender João Gilberto sem ouvir Orlando Silva”.

Apesar de João Gilberto não investir em uma voz grande, ampla, é frequentemente comparado a Orlando Silva, pela maneira de falar as frases com naturalidade, sem exagero, e sobretudo pela “liberdade que Orlando tinha nas antecipações e retardos inexistentes na melodia original” (LATORRE, 2002, p. 123). Além disso, são inevitáveis também as comparações com Mário Reis, pela preocupação de João Gilberto com a clareza da voz, e não com o volume. Além de Orlando Silva e Mário Reis, Latorre (2002, p. 148) considera ainda como referencial para o canto falado de João Gilberto o estilo de cantar do estadunidense Bing Crosby e da cantora Nora Ney, vista como a primeira brasileira que conseguiu cantar sem *vibrato*, falando as palavras.

⁶¹ VAZ, S. *Orlando Silva, o melhor cantor do Brasil*. 2009. Disponível em: <http://50anosdetextos.com.br/1995/orlando-silva-para-ouvidos-sensiveis/>. Acesso em: 2 maio 2012.

⁶² *Ibid.*

O investimento de João Gilberto no canto falado, curto e sussurrado, que nega a participação do cantor solista virtuoso, alarga o caminho para que cantores com poucos recursos vocais pudessem cantar profissionalmente e mesmo aqueles que os possuíam pudessem suplantá-los, expressando-se de forma mais despojada. Desse modo, foi com a bossa nova que artistas, antes apenas compositores profissionais, como Jobim, Vinicius, Caymmi e outros, fizeram suas gravações. Assim, esse movimento “possibilitou” a geração de cantores como Caetano e Chico Buarque, que evoluiu para tudo o que veio depois, como o Pessoal do Ceará, que também se beneficiou desse espaço aberto pela bossa nova.

Por outro lado, essa abertura possibilitada pela bossa nova constituiu faca de dois gumes, porque, assim como a estética anterior, também cria uma barreira cultural difícil de ultrapassar. Talvez Ednardo também tenha feito essa leitura quando questiona, de forma alegórica, na canção intitulada sugestivamente de “Abertura” (*Berro*, 1976), recheada de referências intervocais e intervocoverbais à bossa nova, o fato de o modo de cantar de João Gilberto ter tido tanto seguidores, ou seja, o porquê de todo pato ter que “cantar alegremente”.

De acordo com Costa e Mendes (2014), por ser pós-bossa-novista, o Pessoal do Ceará parece ter em comum com esse posicionamento também o gosto pela releitura da tradição, embora não a mesma da qual a bossa nova cortou os excessos (euforia e ufanismo das marchinhas de carnaval, melancolia e tristeza dos sambas-canções e boleões, nostalgia e romantismo das valsas, nostalgia e apego à terra das canções de extração rural). Ironicamente, o próprio investimento vocal bossa-novista que eliminou “exageros vocais” da estética anterior foi também alvo dessa releitura pela estética do “necessário ao conteúdo” de Ednardo, Fagner e Belchior.

Em vista disso, os cearenses não assimilam propriamente nem o modo de cantar “virtuoso” anterior à bossa nova, nem o investimento vocal “harmônico” proposto por esse movimento. Da estética anterior à bossa nova, reabilitam, porém, em vozes nasaladas e metálicas, o efeito dramático no modo de cantar, que se casa perfeitamente com o conteúdo de suas canções. No entanto, as qualidades vocais desses can-

tores se distinguem das vozes limpas, produzidas aparentemente sem esforço físico e tidas como bonitas na estética anterior à bossa nova. Desse modo, Ednardo, Fagner e Belchior se posicionam, assim como a bossa nova, embora por características vocais diferentes, contra aquela estética que primava pela limpidez e pela potência vocal. Resumidamente, podemos dizer que os cearenses investem em uma voz ruidosa, que a bossa nova lança mão de uma voz pequena e que grande parte da estética anterior a ela elege uma voz grande e limpa.

Desse modo, os três cearenses apresentam vozes “ruidosas”, produzidas com aparente tensão da musculatura, as quais são interpretadas, conforme os padrões estéticos tradicionais e os pontos de vista da fonologia e da técnica vocal, como estranhas e pouco apropriadas para o canto profissional. Independentemente de essas características vocais – que parecem “incomodar” – ocorrerem por pura limitação vocal ou por um investimento, os cantores exploram justamente aquelas cavidades de ressonância, o nariz e os seios nasais, que lhes permitem produzir as vozes com as características suficientes para expressar seu descontentamento com a realidade, lírica ou dramática, que tematiza as letras das canções que interpretam.

Os investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, que constituem acentuadores dos significados da cenografia, contrariam, portanto, a harmonização excessiva que os bossa-novistas operam entre o investimento vocal e o acompanhamento musical. Nesse modo de cantar, a voz é mais um instrumento dentro da canção, diferentemente do que é comum ouvir nas canções dos cearenses, nas quais a voz se sobrepõe ao toque dos instrumentos musicais em vez de a eles se integrar. Assim, polemizam tanto com esse “canto-silêncio” dos bossa-novistas como com o *ethos* (modo de ser) conciliador que esse posicionamento mostra ao integrar as várias dimensões, sonora, vocal etc. da canção. Nas canções da bossa nova, segundo Napolitano (2007, p. 69), os instrumentos “[...] ‘comenta[m]’ a melodia conduzida pela voz e dialoga[m] entre si”, ao passo que nas canções do Pessoal do Ceará talvez se possa dizer que a voz “comenta” o conteúdo da letra.

Essa polêmica com o canto sussurrado e com o *ethos* neutralizador de conflitos que as canções bossa-novistas mostram aparece de

forma bem explícita tanto no investimento vocal como na cenografia da canção “Berro” (Ednardo, 1976), como já indica seu título. Isso não é visto nas cenografias das canções de Fagner e só vem surgir na produção de Belchior em 2002, na canção com o título bem sugestivo de “Bossa em palavrões”, que se torna mais significativa por estar contida no CD de comemoração dos 30 anos do Pessoal do Ceará, intitulado *Ednardo, Amelinha e Belchior – Pessoal do Ceará*. Todavia, a ausência da projeção do investimento vocal bossa-novista na cenografia das canções de todos os artistas, não impede de flagrar essa oposição entre as qualidades e características vocais do Pessoal do Ceará e as da bossa nova:

Rodger Rogério, Fausto Nilo, Têti e Amelinha (comparem-se as vozes de ambas com as vozes apolíneas de Nara Leão ou Sylvinha Teles); os sussurros sensuais e a rouquidão, bem como os trechos em murmúrios rápidos, da interpretação de Belchior; em todos esses casos se ultrapassam os limites da contenção proposta pela estética bossa-novista. A rascante melancolia de canções como “Retrato marrom” (Rodger Rogério e Fausto Nilo), “Asa partida” (Fagner e Abel Silva) e “Beleza” (Fagner e Brandão), cantadas por Fagner; os protestos e as ironias ferinas de Belchior e Ednardo são impensáveis ou soariam muito estranho nas vozes de João Gilberto ou Roberto Menescal (COSTA; MENDES, 2014, p. 178).

Assim, constatamos que o Pessoal do Ceará só mantém relações com a bossa nova, como foi visto, em termos mais indiretos, tais como: 1) a abertura de espaço para a profissionalização de cantores com qualidades vocais como as dos integrantes do Pessoal do Ceará; 2) a releitura da tradição, com corte dos excessos; 3) a oposição a padrões estéticos já estabelecidos. Entretanto, com relação ao investimento vocal, esses movimentos divergem completamente, já que nenhum dos integrantes do Pessoal do Ceará apresenta canto pequeno, com pouca intensidade vocal, como os integrantes da bossa nova, o que consequentemente implica também uma divergência de cenografias e de *ethé* entre os posicionamentos.

Até mesmo Belchior, que tem um referencial pré-bossa comum com João Gilberto, qual seja a cantora Nora Ney, pelo fato de também

adotar um canto mais coloquial, mostra uma intensidade forte e pronuncia as palavras de forma vigorosa. Com relação aos *ethé* constituídos tanto no investimento vocal como na cenografia das canções cearenses, também há uma inteira discrepância, uma vez que o “excesso de harmonia” e a aparente neutralização dos conflitos na cenografia das canções bossa-novistas suscitam um modo de cantar pouco intenso. Já as canções do Pessoal do Ceará que mostram as polêmicas com outros posicionamentos e artistas de forma explícita demandam um canto com uma intensidade mais forte, até mesmo gritado e rasgado.

Vozes engajadas ou “de protesto”

Latorre (2002) e Machado (2011), assim como fizeram com Luís Gonzaga, não situam os intérpretes do posicionamento denominado canção engajada ou “de protesto”, resultante de uma divisão no interior da bossa nova que a politiza e se configura como outra posição discursiva, entre os referenciais vocais para o discurso literomusical. Creditamos isso ao fato de esse posicionamento “não romp[er] com a bossa nova, pois evitava os exageros vocais” [...]. O autor ilustra essa afirmação citando a canção “Quem quiser encontrar o amor” (Carlos Lyra e Geraldo Vandré, por Geraldo Vandré, 1961), que considera um marco na tentativa de criação da bossa nova participante.

Soma-se a isso o fato de, inicialmente, embora não seja o caso de Vandré, alguns dos intérpretes e, de certa forma, idealizadores desse movimento, como Nara Leão, advirem do centro da bossa nova, trazendo, portanto, uma interpretação à moda de João Gilberto, ou seja, canto quase falado com intensidade baixa.⁶³ Essas características vocais fazem com que, segundo Tatit (1996, p. 159), saia “da voz de João Gilberto [...] uma canção objetiva”, ou seja, que, mesmo sem indicar diretamente a fonte interpretante, faz da objetividade justamente uma das características que singularizam o seu investimento vocal. Se as

⁶³ Posteriormente, Nara Leão, apesar de aparentar “pessoal e vocalmente certa fragilidade”, irá investir em um repertório de conteúdo bastante agressivo a fim de se afinar então com a “temática participante” (MEDAGLIA, 1974, p. 89).

canções do tipo “amor-sorriso-flor” já suscitaram “impessoalidade”, aquelas que cantavam “a aridez, o marasmo, o abandono e o tipo vegetativo de sobrevivência de toda uma coletividade exigiram do cantor uma interpretação correlata” (MEDAGLIA, 1974, p. 90), que precisaria ser “ainda mais impessoal, ainda menos ‘expressiva’, sem o menor perfeccionismo vocal e não raro com muita dureza”.

Tais exigências parecem ter sido satisfeitas pela “voz ainda mais primitiva e rude” de Maria Bethânia, cuja “interpretação conferiu a imposição exata e ainda maior autenticidade ao conteúdo daqueles textos – particularmente o ‘Carcará’” (MEDAGLIA, 1974, p. 90). Isso explica “a ascensão rápida da cantora Maria Bethânia, que, ao substituir Nara no show *Opinião*, teve sucesso imediato” (p. 90). O autor cita, nessa mesma linha, a parte vocal e musical do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, feita e interpretada por Sérgio Ricardo; entretanto, Medaglia elege como intérprete masculino com interpretação e imposição vocal mais adequadas a esse tipo de música o paraibano Geraldo Vandré:

Uma voz sem acabamento técnico, cheia de arestas, confere a essa temática a gravidade que lhe é característica. Concluindo as canções com longos e intermináveis melismas, sugere-nos ainda mais claramente o sentido dessa angústia e dessa tentativa de fuga e busca sem fim como o próprio canto (MEDAGLIA, 1974, p. 91).

Assim, os bossa-novistas participativos continuam a obedecer ao mestre João na atitude de desafinarem ou desafiam a sonoridade estabelecida, que, na época, era a da própria bossa nova da primeira fase. Esse desafio ocorre em termos de investimento em qualidades vocais mais ásperas, agressivas, que, mesmo sem exageros vocais, contrastam com o universo dos sons suaves, atenuados, em certos momentos, mais similares a um sussurro, que alguns daqueles ajudaram, juntamente com João Gilberto, a constituir. Além disso, tal desafio se estende à politização das letras e à retomada de elementos do samba tradicional, embora, como observa Napolitano (2007), muitas vezes o arranjo não consiga romper totalmente com a estética bossa-novista, como já era de se esperar, visto que a “canção de protesto” é tributária da bossa nova.

Apesar de a “canção de protesto” não ser um movimento regional, de certa forma, tenta redimir-se da exclusão que a bossa nova, em seu recorte de excessos, fez da vertente musical nordestina, congregando tanto intérpretes como compositores com origem na região cujas vozes, melodias e letras se afinam com o propósito do posicionamento. Entre tais artistas, destacamos: Maria Bethânia (cantora baiana), Geraldo Vandré (cantor e compositor paraibano) e João do Valle (cantor e compositor maranhense). Em vista disso, em termos de qualidade vocal e das cenografias mobilizadas, a distância do Pessoal do Ceará com a “canção de protesto” é menor do que com a bossa nova.

O Pessoal do Ceará, ao lamentar em seus cantos doídos o presente opressivo, mostra, como ocorre nas “canções de protesto”, um *ethos* polêmico, no entanto, o canto é representado como uma catarse, mas sem que o enunciador saiba ao certo o que propor em lugar da opressão, diferentemente das canções de protesto da década de 60, nas quais há uma “crença no poder da canção e do ato de cantar para mudar o mundo”, divulgando a convicção “na esperança do futuro libertador” (NAPOLITANO, 2007, p. 73). Assim, o canto nas cenografias das canções do Pessoal do Ceará é representado de modo mais subjetivo, uma vez que permite ao enunciador resistir aos reveses impostos pela realidade⁶⁴ e mostrar a sua fonte em forma de respiração ofegante, suspiros, gritos etc., ao passo que esses excessos vocais parecem ser menos evidentes nas “canções de protesto”, em virtude da incorporação da estética bossa-novista.

Ainda com relação às temáticas e ao tom utilizado para abordá-las nas “canções de protesto”, Medaglia (1974, p. 89) aponta duas diferentes formas de expressão: “uma delas que aborda diretamente os problemas do subdesenvolvimento [...] vazada numa linguagem mais

64 Pra não ter que viver sem uma razão / E não ter que ficar sempre calado / E não ter que chorar de vez em quando / Ou não ter que tomar um bonde errado / É por isso que eu canto o dia inteiro / E passo a vida aliviado (“Amém, amém”, Raimundo Fagner, 1972, grifos nossos).

Ai, mas como é triste essa nossa vida de artista / Depois de perder Vilma pra São Paulo / Perder Maria Helena pro dentista // Porque cantar parece com não morrer / É igual a não se esquecer / que a vida é que tem razão (“Enquanto engomo a calça”, Ednardo/Climério, por Ednardo, 1979, grifos nossos).

agressiva, e outra que [...], mais em tom de “lamento”, expõe condições subumanas de vida de certas regiões do País, sobretudo no morro e no Nordeste”. Consideramos que ambas também estão presentes na produção do Pessoal do Ceará, o que pode ter levado o público a rotular, por exemplo, as canções de Belchior como “de protesto”.⁶⁵ No entanto, nesse caso, a linguagem mais agressiva, além de abordar as contradições do subdesenvolvimento, como em “Terral” (Ednardo, 1973), serve também a outras temáticas, dentre elas, o conflito de gerações (“Como nossos pais”, Belchior, 1976), a polêmica com outros posicionamentos do próprio campo discursivo (“Apenas um rapaz latino-americano”, 1976) e as decepções amorosas (“Cebola Cortada”, Petrucio Maia/Clodo, por Fagner, 1977) etc.

Além do tom “agressivo”, o tom de lamento das condições subumanas em que vive o nordestino nas grandes metrópoles e em seu torrão natal também é incorporado pelo Pessoal do Ceará, podendo ser ouvido respectivamente em canções como “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976) e “Último Pau-de-Arara” (Venâncio/Corumba/J. Guimarães, por Fagner, 1973). De forma resumida, podemos encontrar as seguintes características comuns entre o posicionamento “canção de protesto” e o Pessoal do Ceará:

- a) qualidades vocais mais ásperas e vozes menos tecnicamente trabalhadas;
- b) exposição da miséria do povo nordestino de forma agressiva e lamentosa;
- c) instauração de um *ethos* polêmico tanto no investimento vocal como na cenografia.

Vemos a seguir que a aspereza e a agressividade presentes nas vozes dos integrantes do Pessoal do Ceará têm influência não só dos

⁶⁵ Belchior declara que não faz canção de “protesto”, mas de “processo”. Cf. BELCHIOR, A. C. *Programa Nomes do Nordeste*, Fortaleza, ago. 2007. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=tUJtzHVRdE0&feature=watch_response. Acesso em: 3 set. 2012.

“cantores de protesto” brasileiros da década de 1960, mas também de cantores do *rock* anglo-americanos como Bob Dylan e Janis Joplin.

Vozes “roqueiras” internacionais

Além do referencial vocal regional tributário das estilizações que Luiz Gonzaga fez de ritmos nordestinos, as qualidades vocais de Ednardo, Fagner e Belchior também receberam influência de outros cantores cujas canções eram veiculadas pelos *media*, principalmente a mídia radiofônica, absorvendo, de certo modo, recursos vocais empregados pelo *rock* como uma sonoridade áspera, produzida pela garganta e forte tensão das cordas vocais. Um estilo que serviu de referência é o de Bob Dylan, que, com sua voz rascante e nasalada, abre espaço para os chamados tenores da contracultura, como Jimi Hendrix e Eric Clapton.

Desse modo, os investimentos vocais de Ednardo, Fagner e Belchior têm em comum com as características vocais de Bob Dylan, em primeiro lugar, o fato de não serem convencionais; em segundo, o de apresentarem nasalidade, constatada nas vozes de Dylan e de Belchior; e, em terceiro, a rascância, comum entre Dylan, Fagner e Ednardo.

Os debates em torno da voz de Bob Dylan, assim como em relação às vozes dos integrantes do Pessoal do Ceará, se estendem até a atualidade na classificação dessas vozes como “fanhosas”, “roucas”, “esganiçadas” etc. Em relação ao investimento vocal do Pessoal do Ceará, a jornalista da revista *Veja* on-line⁶⁶ Juliana Linhares afirma, já em 2005, a respeito da voz de Fagner: “Sua voz não é clássica. É um pouco rouca e até fanhosa. Tem também um forte sotaque cearense. No começo, ela foi bastante criticada”. Já no que concerne à voz de Ednardo, a jornalista Eleuda de Carvalho⁶⁷ a qualifica, na revista *Agulha* (2005), como “singularíssima”.

⁶⁶ FAGNER, R. C. L. Comigo, é no tapa. [Entrevista cedida a] Juliana Linhares. *Veja on-line*, 2005. Disponível em: <https://cartassideraes.wordpress.com/2008/10/17/entrevista-fagner/>. Acesso em: 4 maio 2012.

⁶⁷ EDNARDO, J. S. C. Na asa do vento. [Entrevista cedida a] Eleuda de Carvalho. *Revista de Cultura Agulha*, Fortaleza – São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag45ednardo.htm>. Acesso em: 4 maio 2012.

Além dos comentários sobre a “estranheza” causada pelo investimento vocal do Pessoal do Ceará, observamos, ao analisar trechos das letras das canções, que parece haver certa consciência timbrística desses cantores a respeito das próprias qualidades vocais, já que ora as qualificam explicitamente nas letras das canções, como em “Onde jaz meu coração” (Belchior, 1984), no trecho “a minha voz rara taquara rachada”, ora o fazem por meio de metáforas: “Do boi só se perde o berro e é / Justamente o que eu vi apresentar” (“Berro”, Ednardo, 1976) e “voz pra cantar corda de aço // corda de aço desfiada” (“Corda de aço”, Fagner/Clodo, por Fagner, 1976).

Concluimos, então, que as qualidades vocais do Pessoal do Ceará são constituídas também pelo investimento vocal rascante e nasalado de Bob Dylan, porém essa relação intervocal é mais audível em Belchior, como já notaram muitos jornalistas, dentre eles, Maria Helena Dutra,⁶⁸ que afirma ter sido “exatamente por o tom arrastado, carregado de sotaque nordestino [...] e também pelas caudalosas letras, que já houve quem chamasse Belchior de ‘o Bob Dylan brasileiro’”. A respeito desse paralelo, declara Belchior (1999):⁶⁹

Bem no começo da minha carreira as pessoas me comparavam com o Bob Dylan, que no meu ponto de vista é o maior poeta e cantor da nossa geração. Claro que o meu trabalho, como o de tantos outros companheiros, tem proximidade com o dele, então eu fico muito honrado com essa comparação, não tenho problema algum. Muito ao contrário, se tivesse uma produção suficiente para incentivar isso, eu incentivaria.

Tal proximidade transcende o plano vocal e se estende à relação letra-melodia:

A minha melodia normalmente é um super apoio, super, no sentido de por cima mesmo. Um super apoio para a informação letrística, cuja

⁶⁸ EDNARDO, J. S. C. O Pessoal do Ceará: do Ceará para o mundo, a voz urbana do Nordeste. *Jornal do Brasil. Revista do Domingo*. Rio de Janeiro, ano 2, n. 60, 1977. Matéria condensada. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi54.php>. Acesso em: 4 maio 2012.

⁶⁹ BELCHIOR, A. C. *Guia campos*. [Entrevista cedida a] Sandro Rodrigues. 1999. Disponível em: http://guiacampos.com/noticiascamposdojordao_2002/entrevista_belchior.htm. Acesso em: 4 maio 2012.

densidade eu creio que é assim o ponto focal da minha música. Não que eu valorize mais a letra do que a melodia. Mas eu acho que o ponto focal, o que o artista pretende com a sua música, é chamar atenção imediatamente para aquilo, porque eu acho que a música popular tem também essa função.⁷⁰

Pelo tratamento que ambos dão às letras foram considerados pelo público e pela crítica como “vozes” de uma geração, sendo identificados à figura do poeta, do trovador, como observamos no título “Canção de gesta de um trovador eletrônico” (Belchior/Jorge Mello, por Belchior, 1984), canção que está fora do período estudado por nós, no trecho de entrevista de Belchior concedida ao apresentador Clayton Aguiar:⁷¹ “A música para mim é uma forma de poesia. É uma poética. No sentido de que eu me identifico mesmo com o cancionista. Com o trovador, com o cantador”.

Quando ouvimos suas canções, assim como as de Ednardo e Fagner, constatamos que essa identificação com o cantador nordestino se dá também pela captação por Belchior do timbre “roufenho” e “anasalado” e por Ednardo e Fagner do “grito” e da “aspereza”, os quais caracterizam a voz do cantador nordestino (CAMACHO, 2004, p. 11).⁷²

Nesse grupo, assim como em Dylan e Belchior, há maior destaque para a letra que para a melodia, com menos ênfase no apoio instrumental, para se adequar a uma proposta cujo objetivo é, segundo declaração de Belchior,⁷³ mostrar o que “a música pode dizer por si

⁷⁰ BELCHIOR, A. C. Paronomásia, concordância siléptica ou ideológica. [Entrevista cedida a] Pasquale Cipro Neto. *Programa Nossa Língua Portuguesa*, 2000. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 28 mar. 2012.

⁷¹ BELCHIOR, A. C. Programa Clayton Aguiar. [Entrevista cedida a] Clayton Aguiar. *TV Bandeirantes*, Brasília, maio 1996. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VxlrH2pv5Mo>. Acesso em: 12 jan. 2012.

⁷² CAMACHO, V. C. G. As três cantorias de cego para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per Musi: Revista Acadêmica de Música*, v. 9, p. 66-74, jan./jun. 2004. Disponível em: http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/port/numeros/09/num09_cap_04.pdf. Acesso em: 24 set. 2012.

⁷³ BELCHIOR, A. C. Belchior fala sobre a própria obra na Universitária FM. [Entrevista cedida a] Ricardo Guilherme. *Programa Caminhos da Cultura*, 1983. Disponível em: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/audios/belchior-fala-sobre-a-propria-obra-na-universitaria-fm/>. Acesso em: 24 out. 2012.

mesma”, pela palavra que é transmitida, pela voz, e não o que ela pode “causar como emoção no ouvinte”. Nesse sentido, o virtuosismo vocal e musical elevado poderia até dificultar essa expressão direta do conteúdo das palavras.

Essa identificação dos integrantes do Pessoal do Ceará com o cantador nordestino pode ainda ser constatada nas letras das canções nas quais os enunciadores são representados como “cantadores” e não como “cantores”, por exemplo, em “Conheço meu lugar” (Belchior, 1979, grifo nosso): “O que é que eu posso fazer / um simples *cantador* das coisas do porão?”; em “Meu vilão é um cavalo” (Ednardo, 1978, grifos nossos): “Sou *cantador* de um incêndio maior que o fogo do sol [...] Ferro com minha *palavra violão e cantoria*”; e em “Mote e glosa” (Belchior, 1974), cujo título vem da tradição do repente nordestino.

Assim, a nasalização (Belchior) e a aspreza (Ednardo, Fagner) das qualidades vocais dos integrantes do Pessoal do Ceará resultam do encontro de influências do então ainda jovem cantor estadunidense Bob Dylan com os cantadores nordestinos. A esse respeito Costa e Mendes (2014) consideram que “a música desses cearenses vai sofrer grande influência da música anglo-americana ‘jovem’ da época” devido à urbanização desnorteante a que boa parte do povo nordestino por necessidade teve que se submeter, e com ele seus artistas, mas também da tradição oral nordestina dos cantadores de viola com a qual conviveram antes de migrarem para o Sudeste.

Nesse roteiro de influências que as qualidades vocais do Pessoal do Ceará receberam dos cantores internacionais, citamos também os Beatles, sobretudo John Lennon, que influenciou, de certo modo, as canções do Pessoal do Ceará, especialmente, Belchior, tanto em termos vocais como conceituais. Além da voz nasalada de Lennon, os Beatles foram os pioneiros na utilização da gravação de voz dobrada (o mesmo cantor duplicado no estúdio), no *rock* “A hard day’s night” (1965). Segundo Costa (2012, p. 173), essa utilização da voz por um mesmo cantor é frequente, principalmente por Fagner e Ednardo, podendo fazer ouvir “coros, uníssonos ou não, de uma única voz”, como em “Noturno” (Graco/Caio Sílvio, por Fagner, 1979) e “Na asa do vento” (Luiz Vieira/João do Vale, por Ednardo, 1980).

Fagner, em tom de brincadeira, declara que o bairro de Fortaleza chamado Piedade, no qual morou e teve a sua iniciação musical, “era a Liverpool de Fortaleza”,⁷⁴ em razão do grande número de conjuntos musicais que existia lá. Fagner declara que foi nessa época que ouviu pela primeira vez uma música dos Beatles, experiência que julga ter sido decisiva para a sua opção pela música. Segundo Fagner, tratava-se de “I want to hold your hand”. Essa canção é citada também na canção “Medo de avião” (Belchior, 1979).⁷⁵ Além dessa, Belchior ainda faz outras citações textuais dos Beatles ou de John Lennon, o que se pode aferir logo no título da canção “Comentário a respeito de Jonh” (Penna/Belchior, por Belchior, 1979).

Finalizando esta análise, é importante fazer menção ainda a Janis Joplin, modelo feminino de interpretação no posicionamento do *rock* do final da década de 60. Apesar de ela só ser citada por Belchior já fora do período delimitado para a pesquisa, em “Canção de gesta de um trovador eletrônico” (Belchior/Jorge Melo, por Belchior, 1984),⁷⁶ consideramos que também exerce influência sobre as qualidades vocais do Pessoal do Ceará. Essa influência decorre do estilo interpretativo que Janis Joplin introduziu no final dos anos 60, que a fez ser reconhecida como uma das vozes mais marcantes do *blues*, sob influência do *rock*. Seu investimento vocal caracteriza-se pela rouquidão e aspereza, além de por gritos que sugerem rudeza e súplica. Essas características podem ser reconhecidas, respectivamente, na voz gutural de Belchior e na aspereza das vozes de Ednardo e Fagner. No tópico seguinte, tratamos da influência das vozes “roqueiras” nacionais sobre as qualidades vocais dos participantes do Pessoal do Ceará.

⁷⁴ FAGNER, R. C. L. Programa Nomes do Nordeste – Raimundo Fagner. [Entrevista cedida a] Valdo Siqueira. *Centro Cultural Banco do Nordeste*, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLA43F3894221B79EA>. Acesso em: 26 out. 2012.

⁷⁵ Agora ficou fácil / Todo mundo compreende aquele toque Beatle: / – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” (BIS) / aquele toque beatle: – “I WANNA HOLD YOUR HAND!” / Yes, yes, yes... Yes, yes, yes... Yes, yes, yes, yes.

⁷⁶ Cometas Halley passando / astros no pó de Woodstock / cabeças, pedras rolantes / Jim, Jimi, John, Janis Joplin.

Vozes “roqueiras” nacionais

Quanto à influência do modo de cantar dos “roqueiros” brasileiros do meio da década de 1960, o rei da juventude Roberto Carlos já exibia, assim como Belchior irá mostrar, posteriormente, uma qualidade vocal nasalada. Basta ouvi-los, porém, para percebermos que ela é mais aguda em Roberto Carlos e mais grave em Belchior. Sobre vozes nasaladas de modo geral, Pucci⁷⁷ julga que “não há termos musicais ou técnicos [muito precisos] que consigam explicar essas características de nasalidade” [...]. No entanto, levantamos como hipótese as diferentes influências vocais que os cantores receberam. Roberto Carlos teve como referencial vocal João Gilberto, chegando, inclusive, a imitá-lo no início da carreira (TATIT, 1996; SANCHES, 2004). Já Belchior foi atravessado pela articulação da voz nasalada de Bob Dylan com o timbre específico do cantor nordestino.

Tatit (1996, p. 186) relata que há “algo inexplicável” na voz de Roberto Carlos, que se relaciona com a assimilação “do gesto universal da música jovem (iniciado com rock’n’roll e vivendo a fase iê-iê-iê)”. Então, foi nessa assimilação do *rock*, música jovem internacional, para atingir a juventude nacional, que a “voz jovem” de Roberto Carlos, “com naipe tendendo para o agudo, timbre doce e delicado, por vezes, nasalado” (TATIT, 1996, p. 188), encontrou o seu estilo. Assim, esse “timbre jovem [...] avalizava a canção e lhe dava credibilidade junto ao público também jovem” (TATIT, 1996, p. 188). O autor ainda faz a seguinte afirmação sobre o papel inovador da voz jovem de Roberto Carlos:

Se a voz de João Gilberto rompeu com o canto grandiloquente, abrindo a possibilidade de interpretação num registro bem próximo da fala, a voz da jovem guarda trouxe condições efetivas para que um grande número de meninos se aventurasse [...] a seguir carreira artística (TATIT, 1996, p. 188).

⁷⁷ PUCCL, M. *Sobre a voz: pesquisa em andamento*. dez. 2003. Disponível em: <http://magdapucci.wordpress.com/2006/12/23/sobre-a-voz-pesquisa-em-andamento-%E2%80%93-93-aberta-a-comentarios>. Acesso em: 25 set. 2012.

Por idade menor ou pela distância geográfica, entretanto, os integrantes do Pessoal do Ceará não estavam entre os meninos que se animaram a ser artistas logo na década de 1960 e, portanto, chegaram atrasados à cena musical, como anota Sanches (2004, p. 233) a respeito de Belchior:

Cinco anos mais novo que o Carlos, quatro mais novo que Caetano e Gil [...], não pertencia a nenhuma das duas [gerações], [...] era novo demais para os velhos, velho demais para os novos. Era carneiro de sacrifício da meia-geração, como seriam Fagner, Zé Ramalho, Ednardo, Geraldo Azevedo.

Talvez esse atraso explique uma certa nostalgia da jovem guarda nas seguintes canções de Belchior: “Todo sujo de batom”⁷⁸ (Belchior, 1974), “Velha roupa colorida”⁷⁹ (Belchior, 1976), “Coração selvagem”⁸⁰ (Belchior, 1977). Em razão de os integrantes do Pessoal do Ceará só terem alçado sucesso na década de 1970, eles fizeram parte do público jovem brasileiro que Roberto Carlos alcançara, para o qual era um ídolo (“rei”), estando, de certa forma, tal qual atestam as canções acima, nos fundamentos do posicionamento Pessoal do Ceará, como declara Fagner:⁸¹ “Roberto era tudo. Era a imagem da liberdade, da juventude, do prazer, da coisa maravilhosa. Roberto sempre foi pra mim uma relação, uma força muito grande”.

Fagner também revela que compôs a melodia de “Mucuripe” (Fagner/Belchior) pensando em Roberto Carlos: “nasceu com uma letra que Belchior mostrou [...] numa certa noite num bar em Fortaleza. Fagner levou o texto para casa e, no dia seguinte, exatamente na hora do almoço, veio-lhe a ideia da melodia” (ARAÚJO, 2006, p. 465). Ele faz,

⁷⁸ Quero uma balada nova / falando de brotos, de coisas assim / de money, de lua, de ti e de mim / um cara tão sentimental...

⁷⁹ Nunca mais eu convidei minha menina / para correr no meu carro... (loucura, chiclete e som).

⁸⁰ Meu bem, / vem viver comigo, vem correr perigo / vem morrer comigo, meu bem, meu bem, meu bem! / Talvez eu morra jovem: / alguma curva do caminho [...].

⁸¹ FAGNER, R. C. L. [Entrevista cedida a] Walmor Chagas, Geraldo Carneiro e Sérgio Cabral. *Programa Bar Academia*, 1983. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=wMjKC7breGA. Acesso em: 24 set. 2012.

segundo Araújo (2006, p. 465), a seguinte narração sobre uma espécie de premonição de que Roberto Carlos gravaria aquela canção: “Eu saí da mesa, entrei no quarto, tranquei a porta e comecei a tocar aquilo no violão. Quando terminei de musicar a letra, ainda ali na cama, me veio a imagem de Roberto Carlos cantando esta canção”.

Belchior também não esconde o orgulho de Roberto Carlos ter gravado “Mucuripe”: “foi gravada por mim, por Fagner, Elis Regina, Fagner e Nelson Gonçalves. Não sei se estou, se estava esquecendo *o momento mais precioso* de todas essas gravações, que é a gravação do rei Roberto Carlos” (grifo nosso).⁸² Belchior também afirma, em entrevista a Araújo (2006), que considera a gravação do rei como a que resgatou mais fielmente o lirismo da canção.

A gravação de Mucuripe por parte de Roberto em 1975, porém, ocorreu antes da revelação, no LP *Alucinação* (Belchior, 1976), do que Sanches (2004, p. 243) chamaria “instintos assassinos do anticarlista cearense”, que corresponde à polêmica que as canções desse disco instauraram com os “ídolos” já instituídos no discurso literomusical brasileiro. Pelo fato de Roberto Carlos ser um deles, não escapa, na expressão criada anos depois pelo “roqueiro” Cazusa, da “metralhadora cheia de mágoas” (1989) de Belchior. Assim, a respeito da canção “Como nossos pais” (Belchior, 1976), sobretudo do trecho “hoje eu sei que quem me deu a idéia / de uma nova consciência e juventude / tá em casa guardado por Deus contando seus metais”, Sanches (2004, p. 234) afirma que “[...] os mais atingidos eram RC, ídolo rebelde virado Frank Sinatra pós-juvenil, e os tropicalistas, que mais que ninguém haviam desferido novas consciências e juventude a quem lhes recebera de queixo caído”.

O autor prosseguirá, então, com essa análise até a gravação do último CD inteiramente autoral de Belchior, o *Baihuño* (1993), na qual indica as canções que polemizam com os artistas que alcançaram projeção na década de 1960, inclusive Roberto Carlos. Entre tais canções,

⁸² BELCHIOR, A. C. Programa Radiola. *TV Brasil*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=X72IWNVHWFA>. Acesso em: 8 maio 2012.

o autor destaca: “Como o diabo gosta” (Belchior, 1976)⁸³ e “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1977).⁸⁴ Essa polêmica com Roberto Carlos que as canções de Belchior instauram leva Sanches (2004) a incluí-lo no rol dos artistas que o autor classifica como anticarlistas, no entanto, identifica ainda como a tristeza como elemento convergente entre o fazer discursivo de ambos “era a prova dos nove de Belchior, como era também a de RC. No primeiro, era expelida com azedos de vômitos. No segundo, era ruminada e transtornada em medo melado, em calafrio calado” (p. 237).

Julgamos que essas metáforas do autor sobre o modo como são expressos, nas letras das canções, o descontentamento de Belchior e a tristeza de Roberto Carlos também possam ser estendidas aos investimentos vocais dos cantatores. Tal sentimento parece ser mostrado por uma característica comum a ambos, qual seja, a das vozes nasaladas, embora, em Belchior, essa característica seja bem mais acentuada, além de com ela se conjugarem certa rouquidão, intensidade forte e abafamento, que resultam numa voz com timbre tendendo mais para o grave. Já em Roberto Carlos, a nasalidade ocorre em uma voz pequena, com uma “coordenação pneumofonoarticulatória” mais bem distribuída, “ataque vocal suave, voz com brilho e com projeção e vibrato predominantemente ausente” (OLIVEIRA, 2007, p. 1).⁸⁵

Em razão dessas outras características vocais que acompanham a nasalidade na voz de Belchior, a “tristeza” que ela mostra é de certa forma exteriorizada de uma forma “ácida”, “agressiva”, ativa e até “reativa”: Não há motivo para festa: ora esta! / Eu não sei rir à toa! // Fique

⁸³ O que transforma o velho no novo / bendito fruto do povo será / E a única forma que pode ser norma / É nenhuma regra ter / É nunca fazer nada que o Mestre mandar / Sempre desobedecer / Nunca reverenciar.

⁸⁴ Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve: / correta, branca, suave, muito limpa, muito leve / Sons, palavras são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém; / Mas não se preocupe, meu amigo, / com os horrores que eu lhe digo / Isto é somente uma canção / A vida, realmente, é diferente / Quer dizer: ao vivo é muito pior!

⁸⁵ OLIVEIRA, S. C. C. *A voz de Roberto Carlos: avaliação perceptivo-auditiva, análise acústica e a opinião do público*. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes_teses/downloads/OLIVEIRA.pdf. Acesso em: 13 maio 2012.

você com a mente positiva que eu / quero a voz ativa (ela é que é uma boa!). Já as características que acompanham a voz nasalada de Roberto Carlos são manifestadas, na cenografia, como essa tristeza de uma forma mais introspectiva, amena e passiva: “Eu colho a tristeza em forma de flor na paz da certeza onde canta o amor!” (“Resumo”, Eunice Barbosa/Mário Marcos, por Roberto Carlos, 1974).

Além de a nasalidade nas vozes de Roberto Carlos e Belchior adquirir “tons”, valores sociais diferentes, Belchior não investiu em termos vocais nessa “voz jovem” (TATIT, 1996) para a qual o rei abria caminho, talvez pelo fato de já estar com 30 anos quando despontou para o sucesso, com o disco *Alucinação* (1976). Desse modo, a voz de Belchior, diferentemente da de Roberto Carlos, tendia mais para o tom grave, inspirando respeito e fundamentando os ditos poéticos das letras por ela exprimidas. Além disso, é mais vigorosa e agressiva do que a voz delicada e doce, “índice do menino cantor” (TATIT, 1996), de quando Roberto Carlos, com pouco mais de 20 anos, alcançou o sucesso em meados da década de 1960.

Apesar de não incorporar características vocais que podem ser interpretadas como as de uma voz jovem, a ideia do novo, do rejuvenescimento, da juventude é uma constante na produção musical de Belchior. O enunciador de suas canções⁸⁶ fala constantemente para a juventude e se coloca como jovem, porém, como garante Belchior, “não é naturalmente uma coisa biográfica, nem é uma coisa que diga respeito a faixa etária ou a conflito de gerações ou como uma crítica mais superficial que se vê”,⁸⁷ tem uma relação mais próxima com a ideia de mudança:

⁸⁶ E eu inda sou bem moço / pra tanta tristeza / Deixemos de coisas / cuidemos da vida / senão chega a morte / (ou coisa parecida) (“Na hora do almoço”, Belchior, 1974, grifos nossos)

Eles venceram e o sinal está fechado pra nós / que somos *jovens* (“Como nossos pais”, Belchior, 1976, grifos nossos).

E nossa esperança de *jovens* não aconteceu não (“Não leve flores”, Belchior, 1976, grifos nossos).

⁸⁷ BELCHIOR, A. C. Belchior fala sobre a própria obra na Universitária FM. [Entrevista cedida a] Ricardo Guilherme. *Programa Caminhos da Cultura*, 1983. Disponível em: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/audios/belchior-fala-sobre-a-propria-obra-na-universitaria-fm/>. Acesso em: 24 out. 2012.

meu trabalho pretende, ele gostaria de ser, ele quer ser um objeto poético transformador, um objeto estético que tenda para os interesses da história, do homem, um objeto útil, enfim, uma arte que sirva, que não seja ornamental, mas uma arte que seja uma arma na mão do homem para a conquista de si mesmo, para a conquista do universo, para a conquista dos espaços desconhecidos. Naturalmente que essa utopia toda aparece como um universo novo, como um universo jovem e como um universo cujo conhecimento só pode ser expresso em palavras novas. Não tem nada a ver com uma coisa mais superficial de achar que as pessoas mais jovens estão com tudo e as pessoas maduras não estão com nada e que o mundo é feito pela juventude e que as pessoas maduras já perderam o seu lugar ou seu vigor. [...] Tem a ver com uma coisa muito mais profunda com respeito a toda uma filosofia de texto e toda uma filosofia de pretensão de um universo transformado.⁸⁸

Mesmo quando Roberto Carlos entra em sua fase mais madura, em 1968, época em que começou a deixar “de lado o espaço da música jovem e explorar seu talento de compositor e intérprete romântico [...], nas durações solenes em que sua voz podia vibrar ou tremular deixando um rastro de sentimento cristalizado em seu timbre” (TATIT, 1996), continuou a ser influência vocal para Belchior, Ednardo e Fagner, já que todos investem no alongamento de vogais no final dos versos. Fagner ainda lançou mão dos *vibratos*, entretanto, o tom social que os artistas cearenses passavam, com sua qualidade vocal nasal e metálica, tinha sempre um quê de agressividade, diferente da suavidade expressa na qualidade vocal de Roberto Carlos.

Afinal, como afirma Tatit (1996, p. 190), Roberto Carlos, em sua parceria com Erasmo Carlos, “desde o apogeu da jovem guarda até hoje [vem] engendrando uma dicção à parte na história da canção brasileira”. Essa “dicção” inovou, segundo o autor, em relação à bossa nova, por visar a um determinado público jovem ao qual a voz do cantor Roberto Carlos se adequara. Desse modo, Roberto Carlos influenciou também, em momento anterior, os tropicalistas.

⁸⁸ *Ibid.*

Vozes “ro(ck)queiras” tropicais

O tropicalismo foi associado ao *rock* por incorporar às suas canções a guitarra elétrica, influência do *pop-rock* nacional e internacional. Assim, influenciados pela intervenção que os Beatles estavam promovendo na história do *rock* e pela antropofagia que, segundo Campos (1974), Roberto e Erasmo estavam fazendo desse movimento na música popular brasileira, Caetano, Gil e os outros gestaram o tropicalismo, devorador de um leque bem mais amplo de influências do que a jovem guarda e dela própria, pautado pela intervenção crítico-musical.

Diniz (2001, p. 210) identifica no tropicalismo, sobretudo em Caetano Veloso, uma herança do gesto bossa-novista de “sempre ser desafinado”, ou seja, de “desafiar o universo organizado e pré-conceitual dos sons [...]” (DINIZ, 2001, p. 210), o que pode ser considerado também uma das contribuições que o tropicalismo, com base no que fizera a bossa nova, pode ter dado aos posicionamentos que lhe são posteriores. Essa contribuição advém do fato de ter sido o tropicalismo o responsável pelo escancaramento do espaço já aberto, de forma menos explícita, por outras vertentes da música nacional para a música internacional. Além disso, o tropicalismo ainda miscigenou vozes potentes, pequenas, coloquiais, regionais ou nordestinas e sensuais, que antes caracterizavam separadamente cada uma dessas vertentes da música nacional.

Assim, do mesmo modo que descentraliza o ouvido harmônico, o tropicalismo também desvia o lugar privilegiado da voz na canção, como já haviam feito os bossa-novistas; entretanto, enquanto, neste posicionamento, o canto se integra ao acompanhamento musical, naquele se juntam também a roupa, a dança, enfim, a todo o corpo como elemento de significação, como se o corpo se tornasse uma espécie de escultura viva. Logo, Caetano passa a ser um modelo para todo jovem cancionista pós-1970 “com *alguma coisa a dizer*” (TATIT, 1996, p. 263, grifo nosso).

Desse modo, Belchior, Ednardo e Fagner adotaram inicialmente, assim como os tropicalistas, procedimentos concretistas, mas com objetivos diferentes, já que procuravam fazer uma nova música popular

brasileira, vinda do Nordeste, especialmente do Ceará, com a tendência a uma forma poética mais nova, como declara Belchior.⁸⁹ Esse objetivo, apesar da adoção de procedimentos concretistas similares por ambos os posicionamentos, diferencia, portanto, o Pessoal do Ceará dos tropicalistas, uma vez que aqueles pretendiam expor os contrastes entre o regional e o universal. Desse modo, em razão desse objetivo divergente, o Pessoal do Ceará foi se afastando dos movimentos dos baianos, porque tinha, sobretudo, “coisas novas pra dizer”, como se ouve na canção “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976, grifo nosso).

Assim, o Pessoal do Ceará estabelece, na tentativa de se diferenciar dos tropicalistas, uma polêmica explícita com eles, sobretudo com Caetano, mediante citações e alusões nas letras das canções de Belchior⁹⁰ e Ednardo⁹¹ e nas declarações polêmicas de Fagner, que alimentam uma rixa pessoal com Caetano desde o início da carreira, como atestam várias de suas entrevistas. A disputa entre os dois artistas aparece até em montagens de imagens de *blogs* que versam sobre essa batalha na MPB:

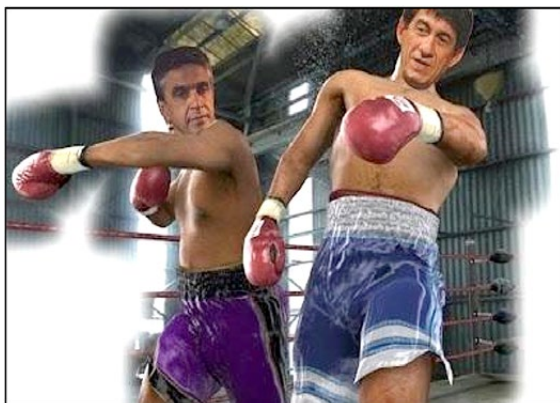


Figura 2 – Raimundo Fagner x Caetano Veloso

Fonte: <http://cafe-cultural.blogspot.com/2007/11/raimundo-fagner-x-caetano-veloso.html>.

⁸⁹ BELCHIOR, A. C. Belchior fala sobre a própria obra na Universitária FM. [Entrevista cedida a] Ricardo Guilherme. *Programa Caminhos da Cultura*, 1983. Disponível em: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/audios/belchior-fala-sobre-a-propria-obra-na-universitaria-fm/>. Acesso em: 24 out. 2012.

⁹⁰ Fotografia 3x4 (Belchior, 1976), Apenas um rapaz latino-americano (Belchior, 1976), Coração selvagem (Belchior, 1977).

⁹¹ Abertura (Ednardo, 1976), Desconcerta-te (Ednardo, 1979), Serenata pra Brazilha (Ednardo).

Não resta dúvida de que o tropicalismo está, ainda que de forma polêmica, nos fundamentos do posicionamento Pessoal do Ceará, como mostra o comentário elucidativo de Belchior:⁹²

Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em co-
operação, mas do ponto de vista do contraponto. O trabalho dos baianos é absolutamente importante para a Música Brasileira. Quem quiser se fazer importante tem que fazer um contraponto àquelas idéias.

Esse afastamento entre cearenses e tropicalistas tem relação também com o fato de os primeiros serem, digamos assim, mais conteudistas e os segundos, mais formalistas, como se constata em outro comentário de Belchior⁹³:

O que me interessa na música não é exatamente essa catarse, essa possibilidade de emocionar seja o autor, seja o ouvinte, mas a capacidade de exprimir, de dizer uma coisa, de mostrar. A arte como uma forma de conhecimento do real. Uma forma de ataque ao real. Então, esse é o ponto de vista que acompanha cada momento da minha criação.

Belchior e o Pessoal do Ceará, por reafirmarem a sua identidade privilegiando a mensagem da letra e investindo em vozes que a expressam, terminam por percorrer caminhos diferentes dos do tropicalismo, embora ambos tenham uma atitude polêmica com a palavra alheia, como já identificou Costa (2012). Os cearenses, nesse caso, polemizam com o *ethos* polêmico dos tropicalistas por divergirem na forma de apresentar a desconstrução da palavra alheia, visto que aqueles desconstroem o discurso do outro de forma mais explícita —⁹⁴

⁹² BELCHIOR, A. C. G. F. F. Belchior: Marginal bem-sucedido. [Entrevista cedida à] jornalista Carolina Dumaresc. *O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004. Páginas azuis. Disponível em: <http://www.noolhar.com/opovo/vidaearte/329721.html>. Acesso em: 10 dez. 2012.

⁹³ BELCHIOR, A. C. Belchior fala sobre a própria obra na Universitária FM. [Entrevista cedida a] Ricardo Guilherme. *Programa Caminhos da Cultura*, 1983. Disponível em: <https://www.radiouniversitariafm.com.br/audios/belchior-fala-sobre-a-propria-obra-na-universitaria-fm/>. Acesso em: 24 out. 2012.

⁹⁴ Cf. “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976), “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976).

embora, em Ednardo, isso ocorra de forma mais sutil e poética⁹⁵ ou alegórica —⁹⁶ e estes o fazem de forma hermética, ao amontoarem os fragmentos alheios sem mostrar um elo, causando para o ouvinte a impressão de *nonsense*.

Essa objetividade dos cearenses no modo de lidar com a palavra pode ter relação com a exploração de uma identidade regional incorporada de João Cabral de Melo Neto, a qual se contrapõe à estética tropicalista, que reforça a mistura do regional com o universal. As bases do posicionamento Pessoal do Ceará estão bem definidas quanto a essa questão nas palavras de Petrúcio Maia, importante letrista e músico daquela geração:

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" (PIMENTEL, 1994, p. 136).

Esse viés identitário regional se estende aos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, que foram forjados pela convergência e divergência de características vocais e sonoras presentes na ambiência rural e urbana do Ceará, também por outras vertentes da música nacional (bossa nova, tropicalismo, jovem guarda) e estrangeira (*rock*) da época, assim como por outros posicionamentos e ritmos do discurso literomusical nacional (seresteiros, baião) e internacional (tangos, boleros) que lhes foram anteriores. Essa diversidade de elementos na constituição dos investimentos vocais do Pessoal do Ceará faz-nos cerrar fileira com Guedes (2010)⁹⁷ de que há no fazer cultural

⁹⁵ "Serenata pra Brazilha" (1980), "Desconcerta-te" (Ednardo, 1979).

⁹⁶ "Berro" (Ednardo, 1976), "Abertura" (Ednardo, 1976).

⁹⁷ GUEDES, J. M. Pessoal do Ceará: processos de hibridação cultural em seu fazer musical. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2010, Fortaleza. *Anais* [...]. 2010.

do Pessoal do Ceará uma hibridação cultural, que julgamos ser, em certa medida, uma herança tropicalista. Acreditamos, então, que a forma como todas essas influências internacionais, nacionais e regionais é gerida resulta na marcação identitária do grupo no cenário litero-musical brasileiro, que é legitimada também pelo investimento vocal.

INVESTIMENTO VOCOVERBAL, *ETHOS* E POSICIONAMENTO NAS GRAVAÇÕES DA CANÇÃO “A PALO SECO”

“Eu quero é que esse canto torto / feito faca corte a
carne de vocês.”

(Belchior)

A canção “A palo seco” (Belchior, 1974) já foi analisada por outros pesquisadores de música cearense, dentre os quais destacamos Costa (2012) e Saraiva (2012). A análise do primeiro autor no plano verbal, no terreno musical, no investimento ético e nos domínios enunciativos com base na análise do discurso proposta por Maingueneau chega à conclusão de que ela é a canção-modelo do *ethos* do Pessoal do Ceará. Costa (2012) analisa o *ethos* em duas perspectivas da canção, a primeira ligada à temática, que se assemelha em alguns pontos à do poema “A palo seco”, de João Cabral de Melo Neto, e a segunda ligada à elaboração polêmica da cenografia. Portanto, o autor identifica como comum a ambas as obras o canto franco, claro, solitário e figurado como uma arma e um *ethos* polêmico desconstrutor da palavra alheia, com quatro características a ele atreladas: desespero e descontentamento, articulação de realidades contraditórias, aridez e pletora discursiva.

Saraiva (2012), com base na semiótica da canção, proposta por Tatit, faz uma análise detalhada do título, da melodia e da letra da primeira gravação da canção “A palo seco” (Belchior, 1974), confirmando

a hipótese de Costa (2012) de tratar-se de uma canção-modelo do *ethos* do Pessoal do Ceará. Costa (2012) aponta também como razão para que o *ethos* da canção “A palo seco” possa ser estendido a todo o posicionamento o fato de ela ter sido gravada ainda na década de 70 por parte de cada um dos três representantes mais celebrados do grupo: Belchior (1974; 1976), Ednardo (1974) e Fagner (1975).

Como, de acordo com Costa (2012), tais gravações mostram a relevância que os próprios cancionistas conferem à canção “A palo seco”, as selecionamos para uma análise detida, a fim de verificar se os investimentos vocais, tal qual a via de mão dupla que se estabelece entre eles e a cenografia, como também os *ethé* de ambas as dimensões contextuais, contribuem para o exercício do posicionamento Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro ante outros posicionamentos gestados no final da década de 1960 e no início da década de 1970.

Título

A expressão “A palo seco” no discurso relativo ao canto flamenco significa, segundo Costa (2012, p. 178), “cantar sem o acompanhamento de instrumentos, denotando um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural”. Desse modo, quando essa expressão é usada para intitular a canção de Belchior, estabelece duas relações entre o título e a canção. A primeira relação é intertextual, porque, como visto, o título corresponde a uma citação do poema de João Cabral de Melo Neto. Já a segunda é metadiscursiva enunciativa, uma vez que o título faz referência ao investimento vocal da enunciação, qualificando-o. A particularização desse elemento com a expressão “a palo seco” pode denotar, além de um modo específico de cantar, o privilégio da voz sobre outros elementos da canção e a explicitude imediata dos sentidos nas letras que definem o posicionamento Pessoal do Ceará, nas quais há uma preocupação com a comunicabilidade direta, sem rodeios.

Belchior, em entrevista já citada ao programa Nossa Língua Portuguesa, reúne sentidos semelhantes para a expressão “a palo seco”, que intitula a sua canção: “é uma definição absolutamente seca no sentido mais profundo da palavra, direta, cortante do que quer dizer a ex-

pressão ‘a palo seco’ [...]”. Costa (2012, p. 180) ainda observa mais três sentidos possíveis para a expressão “a palo seco” quando a relaciona com a letra da canção; os dois últimos são os mais próximos daquele declarado por Belchior, mas o primeiro também com eles se coaduna: 1) “garganta seca” provocada pelo cansaço decorrente de abuso da fala; 2) discurso áspero, ácido; 3) arma contra os adversários. Além das interpretações para o título, o texto da canção “já qualifica sua enunciação como árida, hostil” (COSTA, 2012, p. 180). No próximo tópico, observamos em que medida o investimento vocal empregado na primeira gravação de “A palo seco” (1974) também se alia à cenografia que mostra esse *ethos* polêmico.

Investimento vocal, cenografia e *ethos*

Gravação por Belchior⁹⁸

Essa gravação faz parte do disco de estreia de Belchior (*Belchior*, 1974),⁹⁹ no qual parece ainda não se ter firmado como cantor, porquanto declara, em entrevista ao jornal O Povo (1976), citada por Pimentel (1994, p. 111), ter sido seu segundo disco, *Alucinação* (1976), o responsável pelo seu “lançamento como autor, letrista e intérprete [...]”. A seguir, com base na audição do fonograma gravado em 1974, transcrevemos a letra e numeramos todos os versos da canção “A palo seco”, aos quais faremos referência no decorrer deste capítulo.

A palo seco (Belchior)

Belchior (1974)

- 1- Se você vier me perguntar por onde andei
- 2- no tempo em que você sonhava
- 3- de olhos abertos, lhe direi:

⁹⁸ Como a primeira gravação de “A palo seco” ocorreu em obscuro compacto lançado por Belchior em 1973, se, em algum momento, fizermos referência à “primeira”, “segunda” gravação etc., não estamos considerando o critério cronológico, mas a ordem nas quais as gravações aparecem aqui no texto.

⁹⁹ O álbum intitulado tão somente *Belchior* é mais recorrentemente referido por “Mote e glosa” ou “A palo seco”, em razão dos títulos de duas de suas canções.

- 4- amigo eu me desesperava
- 5- Sei que assim falando pensas
- 6- que esse desespero é moda em 73
- 7- mas ando mesmo descontente
- 8- desesperadamente
- 9- eu grito em português:
- 10- tenho 25 anos
- 11- de sonho e de sangue
- 12- e de América do Sul
- 13- por força deste destino
- 14 - o tango argentino
- 15- me vai bem melhor que o blue
- 16- Sei que assim falando pensas
- 17- que esse desespero é moda em 73
- 18- e eu quero é que esse canto torto
- 19- feito faca corte
- 20- a carne de vocês
- 21- e eu quero é que esse canto torto
- 22- feito faca
- 23- corte a carne de vocês

A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

Ao considerarmos que a relação com a voz falada pode ocorrer não só na melodia mas também no investimento vocal, optamos por estudá-la nesse âmbito, o que nos leva a tratá-la como um exemplo do fenômeno que denominamos intervocalidade mostrada. Desse modo, vamos estudar a relação com a voz falada, sobretudo nos aspectos vocais (intensidade, pronúncia etc.), que se sobrepõem à melodia.

No segundo verso, constatamos a pronúncia despalatalizada do som [ɲ] e a sua conseqüente iotização [j], com nasalidade no som anterior [õ] em “s[õj]ava”. Segundo Aragão,¹⁰⁰ tanto a pronúncia so[n]ava

¹⁰⁰ ARAGÃO, M. S. S. *A despalatalização e a conseqüente iotização no falar de Fortaleza*. Disponível em: <https://profala.ufc.br/wp-content/uploads/2018/04/trabalho1.pdf>. Acesso em: 27 maio 2012.

como a so[j]ava são encontradas na fala cotidiana de Fortaleza, nesse contexto linguístico em que o [ɲ] está em uma sílaba medial seguida da vogal aberta /a/. Em outro trabalho,¹⁰¹ a mesma autora defende a ideia de que essa variante fonética não pode ser associada a uma variante regional cearense e usa como argumento o fato de esse mesmo fenômeno ocorrer em diferentes regiões do País, como mostram outras pesquisas citadas por ela que analisaram falares regionais.

Consideramos, porém, que, fora do discurso científico, ou seja, do ponto de vista do senso comum, esse fenômeno da despatalização do [ɲ] pode ser associado ao falar cearense, sendo exatamente essa visão que motivou as pesquisas. Em vista disso, independentemente de o cantautor ter ou não “consciência” da sua pronúncia, ela pode ser interpretada pelos “não linguistas” como marca do falar cotidiano cearense que “escapa” no investimento vocal da canção, estabelecendo entre eles uma relação intervocal mostrada por captação.

Há que se notar também, no quarto verso, a nasalidade que recai sobre o som [ã] de “[ã]migo”. Geralmente, quando as vogais estão nesse contexto linguístico, ou seja, antes de consoantes nasais, elas são menos nasalizadas e mais abertas, mas, no Ceará e em outros estados do Nordeste, a tendência é torná-las mais nasais, resultando na pronúncia “[ã]migo”, tal como é realizada por Belchior. Assim, mais uma vez, como ocorreu também em “s[õj]ava”, estabelece-se, no investimento vocal do intérprete, independentemente ou não de sua vontade, uma relação intervocal mostrada por captação da voz falada cearense. Além disso, a nasalidade do [ã] enfatiza a qualidade vocal nasalada de Belchior, estabelecendo com ela uma relação metavocal.

Outro caso de relação metavocal ocorre quando Belchior, que já tem uma qualidade vocal nasalada, emprega o recurso vocal do alongamento sobre sons nasais, como ocorreu em “desesperadameente”, “ãños”, e “s[ããj]gue”, para enfatizar a sua qualidade vocal nasalada,

¹⁰¹ ARAGÃO, M. S. S. *Convergências fonéticas no falar da Paraíba e do Ceará*. Projeto AliB. Disponível em: <https://profala.ufc.br/wp-content/uploads/2018/04/trabalho8.pdf>. Acesso em: 27 maio 2012.

fazendo uma caricatura da própria voz, o que pode caracterizar uma marcação posicional vocal no discurso literomusical.

Cumprir notar que esse gesto metavocal se diferencia do gesto metavocoverbal, porque aquele ocorre apenas na dimensão do investimento vocal, ao passo que este sucede no intrincamento do investimento vocal com a cenografia. No caso do gesto metavocal resultante do alongamento do [ẽ] em “desesperadameente” e da qualidade vocal nasalada de Belchior, este parece congrega também um gesto metavocoverbal, que só abordaremos no próximo tópico, no qual trataremos da relação entre investimento vocal e cenografia. Além disso, o recurso do alongamento vocal nos finais dos versos pode também estabelecer uma relação intervocal de subversão com a voz falada, uma vez que não é comum haver tais alongamentos nessa modalidade.

Concluimos, pois, com base na análise da primeira gravação de “A palo seco” (1974), que o cantor mostra no seu investimento vocal dois tipos de relação: a intervocalidade mostrada e a metavocalidade. A primeira instaura-se com a voz falada e a segunda com a qualidade vocal do cantor. A intervocalidade mostrada com a voz falada se estabelece mediante variações na pronúncia e a metavocalidade, por meio da nasalidade e do alongamento de sons nasais no final das frases musicais. Cabe colocar, ainda, embora não se encaixem em nenhum desses dois tipos de relação, o alongamento em “toorto”, para caracterizar o canto estranho, inusitado, e a pouca definição na articulação do som [s] que ocorre em “portuguê[s]” e em “você[s]”, a qual pode denotar, segundo Behlau e Pontes (1989), pouco interesse em se comunicar, coincidindo com o corte abrupto do diálogo que encerra a canção.

Como os recursos vocais empregados na canção mostram as relações entre o investimento vocal e a voz falada, e entre eles e a qualidade vocal do cantor, consideramos que seria minimamente razoável pensar que o cantor investe em tais recursos para marcar a sua identidade no campo discursivo literomusical, o que configuraria um investimento vocal. Por outro lado, haveria a possibilidade de se contra-argumentar que os cantores, em decorrência das suas limitações vocais, só poderiam utilizar esses recursos, o que não constituiria, a rigor, um investimento.

Com base em Maingueneau (2001), entretanto, julgamos que *investir* não signifique exatamente reunir em si todas as condições para que se enuncie, pois a enunciação já supõe essas condições. Nessa perspectiva, o simples gesto de a canção ter sido gravada e distribuída em disco faz com que se garanta que haja nela um investimento vocal, independentemente de os recursos vocais que o compõem resultarem ou não de limitações impostas pela natureza das vozes dos cantores.

Nesse sentido, o que estamos analisando é como os recursos vocais utilizados na canção, mesmo que sejam fruto de uma limitação vocal, filiam o cantor a um posicionamento no discurso literomusical. Assim, o gesto de Belchior, ao cantar sua composição com escansão que a aproxima da fala e com alongamentos de vogais nasais no final dos versos que a distanciam dela, mas reforçam a sua qualidade vocal nasalada, já marca uma posição em um campo discursivo no qual se espera uma enunciação/canto com equilíbrio nos fatores de ressonância, e não com uma voz tão nasalada.

Assim, tal posição polêmica do cantautor transforma em investimento as condições vocais de que dispõe, como ensina o poema “A palo seco”: “O cante a palo seco [...] / é o mesmo que cantar / num deserto sem sombra / em que a voz só dispõe / do que ela mesma ponha”. Desse modo, Belchior não é um virtuose, pois investe apenas nos recursos vocais necessários para expressar o conteúdo das letras das canções que canta. De tal maneira, no tópico a seguir, tratamos do relacionamento entre esse investimento vocal nasalado e, portanto, estranho aos padrões estéticos tradicionais, e a cenografia, o qual denominamos investimento vocoverbal.

B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Nos quatro primeiros versos de “A palo seco” (Belchior, 1974), as palavras “perguntar” e “dizei” parecem acentuar o caráter “conversacional” da cenografia da canção, que, segundo Costa (2012), se mostra como um diálogo polêmico hipotético. Ao relacionarmos essa cenografia dialogal polêmica com a cena genérica da canção e com a cena

englobante do discurso literomusical, constatamos que, nessa cenografia, o verbo “perguntar” pode metaforicamente equivaler à projeção que o cantautor, que se associa ao enunciador pelo dêitico pessoal “me”, faz do modo de dizer e de ser do coenunciador, relacionado ao ouvinte¹⁰² pelo dêitico pessoal “você”.

Desse modo, independentemente de nos ser possível questionar se a forma verbal “perguntar” poderia corresponder à projeção do modo de dizer do coenunciador-ouvinte e se a forma verbal “darei” seria uma referência ao canto da situação de enunciação na cenografia, observamos que seus empregos sejam bastante coerentes com o hipotético diálogo polêmico mostrado na cenografia da canção, pois acreditamos que, se, por exemplo, nesse contexto, fosse usado o verbo “cantar” em vez de “dizer”, tal substituição poderia constituir dificuldade para a incorporação da cenografia dialogal.

Cabe ainda observar que esse dizer/cantar do cantautor, que se funde ao enunciador pela conjugação do verbo “dizer” em primeira pessoa, é qualificado no terceiro verso pela expressão adverbial “de olhos abertos”. Assim o cantautor-enunciador não vai dizer/cantar de qualquer jeito, mas de um modo específico. Se relacionarmos essa forma de dizer/cantar do cantautor-enunciador no terceiro verso com o que é dito/cantado no quarto verso, podemos observar uma oposição entre dois modos de dizer/cantar que pressupõem duas diferentes posturas em uma mesma conjuntura sociodiscursiva. A primeira é a de alguém (cantautor-enunciador) que de olhos abertos canta/fala/desespera-se por causa de algo que ocorria nas mesmas circunstâncias sociodiscursivas nas quais o outro (coenunciador-ouvinte) sonhava, como se este e, conseqüentemente, a obra que produz estivessem de “olhos fechados”, ou seja, alheios aos acontecimentos que os rodeiam.

¹⁰² Neste trabalho, o conceito de ouvinte se aproxima da ideia de “leitor” presente em Maingueneau (1996a, p. 98), ou seja, uma posição de escuta, à qual a canção associa diversas características, mas que é diferente do público, ou seja, da(s) pessoa(s) que efetivamente escuta(m) a canção. Por causa da falta de coincidência que pode ocorrer entre o ouvinte (virtual) e o público (real) que consome a canção é que pode haver também um descompasso entre *ethos* visado e *ethos* produzido, porquanto aquele é elaborado, até certo ponto, pelo cantautor da canção para um determinado ouvinte, ao passo que este é criado pelo público consumidor.

Assim, o modo de cantar/dizer “de olhos abertos” manifesta um modo de ser “antenado” e, por isso, desesperançado diante da realidade vivida, o qual projeta para o coenunciador-ouvinte uma posição oposta, ou seja, daquele que não “se liga na realidade” e, portanto, fica sonhando, devaneando. Além disso, não podemos deixar de notar a polêmica que esses quatro primeiros versos da canção “A palo seco” instauram no âmbito da cenografia com os também primeiros versos da canção “Gita” (Raul Seixas/Paulo Coelho, por Raul Seixas, 1974):

Quadro 31 – Comparação entre “A palo seco” (Belchior, 1974) e Gita (Raul Seixas, 1974)

A palo seco	Gita
Se você vier me <u>perguntar</u> por onde <u>andei</u> no tempo em que você <u>sonhava</u> de <u>olhos abertos</u> , lhe direi amigo eu me <u>desesperava</u> .	Eu que já <u>andei</u> pelos quatro cantos do mundo procurando, foi justamente num <u>sonho</u> que Ele me falou: [...]

Fonte: elaboração própria.

Nesses trechos de ambas as canções, notamos a cenografia do diálogo: em “A palo seco”, um diálogo hipotético no futuro e, em “Gita”, uma referência a um diálogo sonhado no passado. Desse modo, os embreantes de pessoas “eu” (“me”)/“você” marcam respectivamente a presença do enunciador e do coenunciador na canção “A palo seco”, da mesma forma como “eu” e “Ele” o fazem, respectivamente, na canção “Gita”. No entanto, em ambas as canções, os tempos verbais e a espacialidade empregados não são do plano embreado, isto é, não têm como referência a situação de enunciação da canção, mas um momento anterior a ela e um espaço indefinido (“onde”) na primeira e o “sonho” na segunda. A cenografia da canção de Raul Seixas mostra um diálogo que ocorre entre o cantautor fundido com o enunciador no embreante “eu” e alguém que lhe fala em um “sonho”. Nessa cenografia encaixada do sonho, o enunciador parece dar as respostas que o cantautor-enunciador da cenografia principal tem procurado pelos quatro cantos do mundo.

Desse modo, parece-nos plausível presumir que o diálogo hipotético de “A palo seco” (Belchior, 1974) poderia ter sido com o cantautor-enunciador “sonhador” de Gita (1974) e, por extensão, com o

sonho, a utopia da sociedade esotérica alternativa idealizada por Seixas e Paulo Coelho. O *ethos* realista que se pressupõe pela referência a um canto desesperado polemiza com esse *ethos* enigmático mostrado, inclusive nos títulos dos LPs de Raul, como *Krig-Ha, Bandolo* (1973)¹⁰³ e *Gita* (1974).¹⁰⁴

Essa oposição entre a realidade e o sonho pode ser vista também na forma como o sentido da visão é representado nas cenografias de ambas as canções. Em “A palo seco”, o enunciador promove um chamamento para a realidade em detrimento do sonho; informa ao coenunciador que vai enunciar de uma forma objetiva e franca e se mostra desconfiado a respeito do que o coenunciador pensa sobre o seu modo de falar.

Já em *Gita*, o enunciador da cenografia encaixada que dialoga com o da cenografia principal representa a si mesmo com olhos cuja visão uniria a daqueles que não enxergam e a dos que enxergam demais, como podemos conferir nos versos: “Eu sou os olhos do cego / E a cegueira da visão”. O primeiro verso pode fazer uma possível referência aos chamados “alienados”, que não enxergavam a realidade política do país, assim como o segundo pode sugerir o patrulhamento ideológico de esquerda, que via alienação ou desmobilização das massas em tudo. Essas sugestões, que dão a idéia dos dois lados da situação política que o país atravessava na época da gravação da canção, apesar de não serem colocadas de forma explícita, mas de modo metafórico, mostram uma estratégia dialética comum nas canções de Raul Seixas.¹⁰⁵

¹⁰³ Raul Seixas explica essa expressão em entrevista ao Jornal Pasquim. “Krig-Há” seria um rótulo. É uma sociedade que existe hoje no mundo inteiro, com vários nomes. Aqui no Brasil nós batizamos com o nome de “Krig-Há”, que é o grito de guerra do Tarzan. [...] “Khig-Há” significa “cuidado”.

O PASQUIM – Bandolo é inimigo, né?

RAUL – É. Aí vem o inimigo.

Cf. SEIXAS, R. *O Pasquim*. [Entrevista cedida a] Tárik de Souza. 1973. Disponível em: http://zuboski.blogspot.com/2008/11/o-pasquim-voc-surgiu-publicamente-com_27.html. Acesso em: 8 fev. 2012.

¹⁰⁴ “Gita” é baseada no Bhagavad Gita, parte do Mahabarata, que seria a “bíblia” da religião hindu de Krishna. Informação disponível em: <http://whiplash.net/materias/perguntas/000744-raulseixas.html>. Acesso em: 8 fev. 2012.

¹⁰⁵ “Metamorfose ambulante” (Raul Seixas, 1973), “Meu amigo Pedro” (Raul Seixas/Paulo Coelho, 1976), “Maluco beleza” (Raul Seixas/Cláudio Roberto, 1977) e muitas outras.

Antes de adentrarmos o restante da canção, podemos concluir a análise dos quatro primeiros versos observando que essa realidade ou conjuntura sociodiscursiva, vivida pelo enunciador de forma atenta e desesperada e pelo coenunciador de forma hipoteticamente sonhadora, pode fazer referência à situação política do país no final da década de 1960 e início da década de 1970, já que esses foram considerados os chamados “anos de chumbo” da ditadura. Uma das palavras mais comuns que traduziam o clima tenso vivenciado nesse período era “su-foco” (GONÇALVES, 2004).¹⁰⁶ Logo, todas as pessoas eram sufocadas, mas não adotavam a mesma posição perante essa circunstância.

Nessa configuração sociodiscursiva, brotam basicamente dois perfis éticos com valores opostos. O primeiro corresponde ao do esquerdista – engajado com a situação política do país –, incorporado pela maioria dos estudantes universitários. Já o segundo se correlaciona com o do “desbundado”, termo comumente utilizado no discurso dos esquerdistas para designar, segundo Gonçalves (2004),¹⁰⁷ “a turma da contracultura”, que, segundo o autor, era “o pessoal que viajava, ouvia Janis Joplin, gostava da ‘beat generation’, não cortava os cabelos e [não se inseria] na luta de classes, preferi[ndo] [se envolver] com temas ‘alienados’, subjetivos ou delirantes”. O cantautor-enunciador parece incorporar, na canção “A palo seco”, até certo ponto, esse primeiro perfil, que implica assumir posição polêmica tanto diante da ditadura militar quanto daqueles que incorporaram a imagem do desbundado, que é projetada por ele para o coenunciador.

Com relação à cenografia, o quinto e o sexto versos trazem, além do trecho “esse desespero”, que faz uma referência cotextual anafórica a “desesperava” (v. 04), repetindo esse radical com o qual o enunciador reafirma o seu modo de cantar e de ser, a caracterização que o enunciador já suspeitara, desde o terceiro verso (“de olhos abertos lhe direi”), que o coenunciador hipoteticamente faria de seu desespero, ou seja, “é

¹⁰⁶ GONÇALVES, M. A. Desbunde foi alternativa à rigidez da esquerda. *Folha de São Paulo*, 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42609.shtml>. Acesso em: 24 maio 2012.

¹⁰⁷ *Ibid.*

moda”. O enunciador presume que essa suposta interpretação errônea do coenunciador seja motivada pelo que ele falou no quarto verso – “eu me desesperava”. Assim, segundo Costa (2012, p. 180-181), se passarmos o hipotético diálogo polêmico travado entre enunciador e coenunciador, desde o início da canção, para o discurso direto, poderemos lê-lo da seguinte forma:

coenunciador: Por onde você andou no tempo em que eu sonhava?
enunciador: Eu me desesperava
coenunciador: Esse desespero é moda em 73!

Novamente, consideramos que esse coenunciador da canção poderia possivelmente representar o enunciador das declarações e canções de Raul Seixas, que critica o que chama de “modismo MPB: a tendência ao protesto” (SANCHES, 2004, p. 127) na década de 1970. Raul expressa tal opinião no seu trabalho musical, especificamente na canção “Eu também vou reclamar” (Raul Seixas/Paulo Coelho, por Raul Seixas, 1976), abordada mais adiante, na qual desfere críticas, inclusive, a Belchior.

O sétimo verso se inicia com a conjunção “mas”, que contraria a adjetivação “é moda”, presente no verso anterior, e com o verbo “andar”, reforçado pelo operador argumentativo “mesmo”, que expressa semanticamente a condição de descontentamento na qual se encontra o cantautor, associado ao enunciador pelo a forma verbal “sei”, na primeira pessoa. O oitavo verso, composto apenas pela palavra “desesperadaMEENte”, também reforça essa condição pela repetição do radical que caracteriza esse modo de cantar e de ser do enunciador. Sobre “desesperadaMEENte” recaem, no investimento vocal, um leve alongamento do som [ẽ] e uma intensidade forte na sílaba “MEEN”, que enfatiza o modo de cantar/gritar referenciado na cenografia, estabelecendo uma relação metavocoverbal.

Assim, o enunciador do oitavo e do nono versos não parece ter considerado suficientemente convincente dizer de “olhos abertos” que se “desesperava” (v. 04), tampouco reafirmar essa posição, declarando-se “mesmo descontente” (v. 07), visto que, naqueles versos,

o modo de dizer/cantar desesperado, que começa a ser constituído no quarto verso, sendo retomado no sétimo, é intensificado ao máximo. O enunciador aparenta ter perdido a paciência e a esperança não só com a conjuntura histórica vivenciada, ainda presente, mas também com a hipotética insistência do coenunciador em continuar classificando seu “desespero como moda”, recusando-se a identificá-lo como verdadeiro.

Ao compararmos o sétimo verso (“mas ando mesmo descontente”) com o oitavo e o nono (“desesperadamente / eu grito em português”), notamos uma maior concretude do desespero pela sua associação com a forma verbal sensorial “grito”, que apela para o sentido da audição, do que pela relação com a forma verbal “ando” (v. 07), digamos assim, empregada com um valor semântico mais emocional. Tendo em vista isso, o intrincamento do investimento vocal com a cenografia mostra, pelos recursos vocais, sintáticos e semânticos já mencionados, o *ethos* polêmico do enunciador, que não se resigna à sua desesperança ante a realidade, nem com relação à ideia que ele hipotetiza que o coenunciador faz dela. Ao contrário, argumenta e tenta a todo custo convencê-lo de que seu desespero não é passageiro nem leviano, mas sincero, não podendo, portanto, ser interpretado como “moda”.

Assim, o nono verso dá continuidade à sequência de argumentos do enunciador contra a interpretação que ele presume que o coenunciador faça de que seu desespero é apenas “uma moda”. Essa sequência teve início no sétimo verso e só terminará no décimo quinto. A partir do décimo verso, o enunciador grita desesperadamente outros argumentos que tentam demover o coenunciador dessa presumida ideia que este faz a respeito do seu modo de cantar e de ser desesperado. Acreditamos que o cantautor-enunciador pretende que o coenunciador-ouvinte/público interprete ou sinta o seu “grito desesperado” como um chamamento para a realidade que os oprime. Esse chamamento, contudo, diferencia-se do discurso da “canção de protesto”, visto que não propõe nada em lugar da realidade opressora vivenciada por eles, além de não parecer ter pretensões de fazer com que o “grito desesperado” seja um veículo para transformá-la. Coaduna-se com essa posição do enun-

ciador ante a realidade a declaração de Belchior na já citada entrevista ao *Jornal do Brasil*, ainda em 1977:¹⁰⁸

Eu acho que a música não modifica nada. Não foi a *Marselhesa* que fez a Revolução Francesa. Como criador de canções, sei que não tenho poder de mudar nada. Eu não sou um ativista, de forma que não espero do meu trabalho efeitos morais. Se eu estivesse a fim de mudar alguma coisa, estaria me candidatando a senador pelo MDB. Música revolucionária não vira o jogo. O artista está lá no campo jogando a bola e o resto do pessoal está lá na geral. E se formos ver no plano econômico, o artista também está na geral e o máximo que ele pode fazer é berrar.

Para concluirmos a análise do nono verso, há que se notar ainda o significado que a palavra “português” ganha na cenografia, ao ser acompanhada da preposição “em”, constituindo-se, assim, em um adjunto adverbial de modo que especifica o verbo “gritar”. Essa especificação que afirma o elemento nacional parece ser um elemento de diferenciação da produção do cantautor-enunciador em relação à bossa nova, à “canção de protesto”, à jovem guarda, ao tropicalismo e a outros posicionamentos das décadas de 1960 e 1970, que propugnavam a incorporação dos elementos nacional e estrangeiro de um modo distinto do de Belchior.

O “nacionalismo” de Belchior, representado no verso “eu grito em português”, parece mais um sentimento de pertença a uma língua que o cantautor considera pouco privilegiada no discurso literomusical mundial, quando tem seu espaço comparado ao ocupado nesse campo pela língua inglesa, e um elemento de provocação utilizado para polemizar com outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, do que a sustentação de uma posição purista para a composição e execução das canções brasileiras, como aquela propalada pela “canção de protesto”. Podemos conferir, em entrevista ao Programa Nossa Língua

¹⁰⁸ BELCHIOR, A. C. O Pessoal do Ceará: do Ceará para o mundo, a voz urbana do Nordeste. *Jornal do Brasil. Revista do Domingo*. [Entrevista cedida a] Maria Helena Dutra. Rio de Janeiro, ano 2, n. 60, 1977. Matéria condensada. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi54.php>. Acesso em: 4 maio 2012.

Portuguesa, a explicação de Belchior a respeito desse verso “eu grito em português”:

Eu sempre tive muita preocupação com essa língua portuguesa porque, do ponto de vista do sentimento e até mesmo da formação mais estrutural, você poderia dividir hoje a música no mundo todo em duas vertentes. A primeira, que a gente poderia dizer que é esta música de língua inglesa, e outra de língua latina, em que, desgraçadamente, para a observação do poeta, a língua portuguesa ocupa um lugar resumido, pequeno, apesar do imenso sentimento que ela carrega por causa da canção brasileira, por causa do sentimento português, por causa do que há de africano na nossa música, por causa da língua portuguesa etc. Então, eu sempre fui muito ocupado no meu ofício em pensar a canção como um espaço dessa nossa língua portuguesa. Daí, que, em algumas canções, não apenas nessa, eu enfatizei esse grito desesperado de qualquer coisa que você tivesse querendo lutar, mas em português.¹⁰⁹

Quando associamos a explicação do cantautor ao verso “eu grito em português” do enunciador, veiculado na cenografia da canção, notamos que essa referência ao investimento vocal da enunciação na cenografia como um “grito desesperado em português” propõe mostrar, mediante o sentimento de pertença ao idioma, uma forma inovadora e muito pessoal de nacionalismo ou de desespero ante determinadas realidades nacionais. Assim, instaura-se uma oposição entre o “grito desesperado em português” e outras formas de cantar, de ser e de lidar com o estrangeiro e o nacional, tais como a bossa nova, a “canção de protesto”, a jovem guarda, o tropicalismo e o enunciador das canções de Raul Seixas.

O grito desesperado em português do enunciador é mostrado no investimento vocal dos versos 10 e 11, na forma alongada como o sons nasais [ã], [ãj] são cantados em “ããos” e “s[ããj]gue”. O conteúdo desse grito é ampliado no décimo segundo verso pelo sentimento de pertença ao espaço geográfico da América do Sul e reforçado, no verso 13, pelo dêitico espacial “deste” (“deste destino”), que, apesar de poder

¹⁰⁹ BELCHIOR, A. C. Paronomásia, concordância siléptica ou ideológica. [Entrevista cedida a] Pasquale Cipro Neto. *Programa Nossa Língua Portuguesa*, 2000. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em: 28 mar. 2012.

indicar, pelo momento no qual a canção foi gravada, 1974, o regime ditatorial que os países da América do Sul enfrentavam, também pode fazer com que a canção ganhe um caráter sempre atual.

A grande quantidade de recursos vocais, que incluem intensidade forte, alongamento de vogal, pronúncia “cearense” e recaem sobre a palavra “s[ããj]gue” (v. 11), só acentua sua importância na cenografia. O termo pode ser interpretado como uma metáfora para o sofrimento com o qual o cantautor-enunciador caracteriza o próprio canto/grito (“desesperado”). Quando o enunciador declara, em primeira pessoa, ter “vinte cinco anos / de sonho e de sangue / e de América do Sul”, pode também estar aludindo, com pesar, aos anos de sofrimento vivenciados por ele e por todos os habitantes da América do Sul que estavam sob o domínio de governos autoritários, implantados na segunda metade do século XX, na maior parte desses países.

Nossa interpretação é reforçada pelo verso 14, no qual o enunciador mostra uma identificação com o tango argentino, cujas letras, segundo Sclyar (2007),¹¹⁰ resum[em] uma história trágica”. De acordo com o autor, “o tango é um verdadeiro culto, não uma questão de moda”. Portanto, a filiação a esse gênero musical pode vir reforçar outros argumentos usados pelo cantautor-enunciador para mostrar ao coenunciador que o “desespero” do seu canto, assim como o do tango, não é moda.

Diferentemente, porém, do que ocorre no tango, no qual esse “desespero” é relacionado ao amor, na canção de Belchior, parece que, com a referência a esse gênero, o cantautor-enunciador busca captar toda a sua carga trágica para mostrar a realidade sociodiscursiva que vivencia, qual seja, como já analisamos, as ditaduras dos países sul-americanos, entre os quais está a Argentina, berço do tango “autêntico”. Logo, quando relacionamos esse verso com o posterior, observamos a identificação do cantautor-enunciador mais com o *ethos* trágico do tango do que com o gênero em si e a polêmica não propriamente com a música popular dos EUA, mas com a “americanização” “na” e “da”

¹¹⁰ SCLYAR, M. A tristeza que baila. *Carta Maior*. Arte e cultura. 2007. Disponível em: http://www.cartamaior.com.br/templates/materialmprimir.cfm?materia_id=14511. Acesso em: 28 ago. 2012.

arte, metaforizada na palavra “blue”, como discute Belchior em entrevista ao jornalista Clayton Aguiar (1996):¹¹¹

Eu não tenho contestação nenhuma a fazer à qualidade da música popular americana porque acho que é uma música da mais alta importância, que de uma forma ou de outra vem influenciando criativamente, criadoramente nos moldes de fazer música no mundo todo. Desse ponto de vista, tenho a admirar e a cultuar nomes importantes na música popular. Mas o que se trata aqui não é exatamente de coisas estéticas, o que se trata aqui é [...] que num país como o Brasil, que não tem uma política definida para a sua cultura popular, nem para as comunicações, esse é um problema que ultrapassa o fazer artístico e passa a ser um problema de natureza econômica e política que, infelizmente, nós artistas não podemos resolver.

Portanto, a palavra “blue”, além de poder representar metaforicamente a força do poderio ianque na arte, pode também mostrar uma ambiguidade entre “blues”, gênero musical dos EUA, e “blue”, palavra da língua inglesa. Desse modo, a primeira interpretação se torna possível quando confrontamos tal vocábulo com o gênero latino-americano tango. Já a segunda pode ter relação com a força política dos Estados Unidos, que apoiavam os ditadores da América do Sul com a justificativa de que os golpes de Estado eram necessários para evitar que os comunistas chegassem ao poder.

Quanto à forma verbal “quero”, que inicia o décimo oitavo verso, indica um controle do conteúdo entoado neste e nos versos seguintes. Além disso, no nível da composição, o compositor lhe dá proeminência pelo segmento expletivo “é que”. Em prol desse direcionamento pretendido, o cantautor-enunciador apela para os “sentidos” do ouvinte e não apenas para a sua razão. Entre tais sentidos, é suscitada a visão, pela caracterização do canto como “torto”. O adjetivo visual “torto”, que qualifica para o ouvinte o canto que está ou vem sendo cantado na canção, torna-se ainda mais concreto nos dois últimos versos, que o

¹¹¹ BELCHIOR, A. C. Programa Clayton Aguiar. [Entrevista cedida a] Clayton Aguiar. *TV Bandeirantes*, Brasília, maio 1996. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VxlrH2pv5Mo>. Acesso em: 12 jan. 2012.

comparam a uma faca. Tal comparação, além do uso de itens lexicais, como “canto” e “torto”, permite que o investimento vocal e a sua referência na cenografia sejam percebidos de forma sinestésica, apelando para os seguintes sentidos dos coenunciadores-ouvintes/público:

- a) audição: a presença da palavra “canto” e o fato de esse item fazer parte de uma canção;
- b) visão: o uso do adjetivo concreto torto e a comparação do canto torto com o objeto faca;
- c) tato: a sensação produzida na pele pelo corte da faca que representa o “canto” torto.

Julgamos que a “aridez” constituída na representação do investimento vocal nesses versos pelas figuras do canto “torto”, do canto-faca, e na cenografia da canção, em geral, pelo hipotético diálogo polêmico travado entre enunciador “engajado com a realidade” e coenunciador “alienado da realidade” combina-se à qualidade vocal nasalada do cantor, ao tom mais grave da sua voz, à intensidade forte, ao alongamento de sons, principalmente os nasais, e a uma leve pronúncia “cearense”, que tornam o canto de Belchior árido e lamentoso como a cenografia da canção.

Quanto ao *ethos*, que é mostrado no investimento vocal e é dito e mostrado na cenografia, exhibe a imagem de um sujeito cujo desespero com a realidade vivida o leva a dizer/gritar/cantar conforme o seu estado de alma, ou seja, desesperadamente, contra a “alienação” de outros posicionamentos do discurso literomusical que lhe são contemporâneos (década de 1970) ou imediatamente anteriores (década de 1960) e a ideia existente nesse discurso e no discurso cotidiano de que, para cantar uma canção, se deva investir em um modo de cantar agradável.

Na associação dessas duas dimensões da canção, investimento vocal e cenografia, a qual denominamos investimento vocoverbal, observamos que se gesta um *ethos* polêmico, que procura provocar certos ouvintes que se fundem no termo “vocês”, que finaliza a canção. No tópico a seguir, daremos detalhes de como esse *ethos* é mostrado no investimento vocal e mostrado e dito na cenografia, além de o anali-

sarmos em outras dimensões como o arranjo musical e a capa do LP *Belchior*, no qual consta gravação da canção "A palo seco", 1974.

C) Investimento ético

Com relação ao investimento vocal, supomos que as características vocais exploradas por Belchior no discurso literomusical brasileiro já incomodavam os seus contemporâneos. Basta ver que, quando Raul Seixas resolveu responder, na canção "Eu também vou reclamar" (Raul Seixas/Paulo Coelho, por Raul Seixas, 1976), às "cutucadas" que Belchior lhe deu em "A palo seco", foi justamente contra o valor "queixoso", lamentoso,¹¹² denotado pela nasalidade explorada no investimento vocal de Belchior que o cantor baiano se impôs. Além disso, ainda qualifica a voz do cantor de "chata" e "renitente".¹¹³ Tal investimento vocal ainda continua causando controvérsias, mesmo muitos anos depois do seu aparecimento no campo discursivo literomusical brasileiro, como se pode ouvir na canção "Uma Arlinda mulher" (DINHO; BENTO, 1995), que dele faz caricatura.

A análise dos recursos que compõem o investimento vocal dessa gravação de "A palo seco" (emissão com grande ressonância nasal, efeito de intensidade forte, acompanhados de uma discreta pronúncia cearense) confirma a sua estranheza em relação aos padrões estéticos tradicionais, e este parece, ao mostrar um *ethos* polêmico, visar atingir, provocar, o ouvinte acostumado a eles, já que o simples fato de o investimento vocal estar ligado a uma canção induz expectativa no tocante à voz, ou seja, a de que ela seja afinada, limpa, emitida sem aparente esforço físico, o que faz com que a gravação de "A palo seco" (Belchior, 1974) polemize com esse *ethos* pré-discursivo esperado pelo público.

Belchior parece, contudo, ter um objetivo maior do que apenas causar estranheza, ao lançar mão de seu investimento vocal nasalado e

¹¹² Mas é que se agora / pra fazer sucesso / pra vender disco / de protesto / todo mundo tem / que reclamar [...] Mas agora eu também resolvi / dar uma queixadinha / porque eu sou um rapaz / latino-americano / que também sabe / se lamentar.

¹¹³ Apesar dessa voz chata / e renitente / eu não tô aqui / prá me queixar / e nem sou apenas o cantor.

pouco comum, que é afirmar a sua identidade vocal perante outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, com os respectivos investimentos vocais e *ethé* que estes pressupõem. Entre tais posicionamentos estão a bossa nova e o tropicalismo. Os recursos vocais como intensidade forte e os alongamentos nos finais das frases musicais pouco são usados, devido ao fato de a bossa nova primar, como foi visto no quarto capítulo, por um canto que se encaixe nas notas musicais do violão, sem deixar transparecer muito a sua fonte enunciativa, mostrando portanto um *ethos* harmônico. Já na canção “A palo seco” (Belchior, 1974), como é destinado um maior peso às letras e ao investimento vocal que com ela se coadunam, aparece mais a fonte que o emite. Quanto ao tropicalismo, diferentemente do que ocorre em Belchior, há nele pouca relação entre o investimento vocal e o conteúdo das letras, muitas vezes, aparecendo nesta relação um *ethos* hermético.

Como a canção “A palo seco” ainda foi gravada mais uma vez por esse cantor e por Ednardo e Fagner, no período delimitado para a pesquisa, esperamos que tais fonogramas mantenham ou explorem, dentro das possibilidades vocais de cada cantor, o valor “polêmico” do investimento vocal de Belchior, que contribui para o estabelecimento de um posicionamento, o Pessoal do Ceará, o qual se contrapõe a outros quanto à forma de interpretação, estabelecendo com eles um *ethos* polêmico.

Esse investimento vocal é referenciado na cenografia da canção “A palo seco” com metáforas que remetem a essa polêmica, como “grito desesperado”, mas também a uma agressividade/aspereza, como “canto feito faca”, as quais reforçam que essa forma “estranha”, “agressiva” de cantar não é uma limitação, mas um investimento. Ademais, a cenografia, além de estabelecer com o investimento vocal da enunciação essa via de mão dupla da qual resulta o *ethos* polêmico, também referencia o outro com o qual este polemiza, destruindo as suas palavras como vimos o enunciador fazer com o argumento “é moda”, lançado pelo coenunciador na cenografia da canção “A palo seco”. Desse modo, o *ethos* polêmico também é mostrado nessa estratégia de projetar na cenografia as palavras do outro para desconstruí-las. Podemos, então, de forma resumida, dizer que o *ethos* polêmico na canção passa pela

afirmação de uma identidade agressiva que se constrói pela desconstrução do discurso do outro.

Antes de passarmos à análise da regravação de “A palo seco” por Belchior, em 1976, apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, julgamos que não seria demasiado mencionar rapidamente o fato de que o timbre metálico do saxofone, que sola em toda a primeira gravação, e o som rascante do xequerê, que nela também percute, coadunam-se a esse efeito de sentido de estranheza e de agressividade/asperidade presente no investimento vocal e na cenografia da canção. Pelo som que ouvimos nessa gravação, acreditamos que o xequerê utilizado tenha pequenas contas de metal e seja tocado com uma mão segurando o cabo e girando a cabaça e a outra segurando as contas e friccionando-as contra o corpo da cabaça.

Esse efeito de sentido, presente no investimento vocal, na cenografia da canção e no arranjo musical, parece estar também presente na concepção integral do disco no qual a canção foi gravada. Contribui para a nossa hipótese o fato de o LP apresentar em sua capa, reproduzida na sequência, uma foto do rosto de Belchior de olhos fechados e com a boca entreaberta ao lado do seu nome, a qual pode sugerir o modo de cantar isolado, solitário, suscitado pela expressão adverbial que intitula a canção “A palo seco”. Além disso, os olhos fechados ao cantar, em conjunto com o rosto barbado e os cabelos assanhados, mostram uma imagem de dor, tristeza e cansaço. Tais sentimentos podem fazer parte tanto do universo mais íntimo, mais pessoal do artista, como do seu universo mais exterior, ou seja, da sociedade em que habita.

Contribuem para a primeira leitura as considerações que Maingueneau (2010a) faz a respeito das fotos de rosto, que denotam, segundo o autor, um caráter de distinção e de ponto de concentração dos pensamentos. Julgamos que, no caso da foto de rosto da capa do LP *Belchior* (1974), esta possa aludir especificamente ao projeto artístico elaborado pelo cantautor.

Figura 3 – Capa do LP *A palo seco* (Belchior, 1974)

Fonte: <http://www.google.com.br>.

Já para a segunda interpretação, concorre o fato de aparecer na foto apenas o lado direito da face¹¹⁴ do cantor, que caracteriza a feição mais social do artista. Além disso, a posição dos braços vestidos com as mangas de uma camisa branca e o que aparenta ser a ponta dos joelhos e dos dedos fazem parecer que o cantor retratado está agachado e recostado a uma parede, com as mãos sobre os joelhos curvados.

Essa posição remonta, segundo Carlos (2007, p. 222), a imagem do “nordestino/sertanejo” que se acocora no fim da tarde para conversar ou para descansar da lida diária”. Cabe destacar ainda que a imagem, indicadora desse “tom” solitário, dolorido, triste, cansado, está sobre uma cor verde desbotada, que pode acrescentar àquele uma nuance de desesperança, abordada também na canção “A palo seco”. Com relação

¹¹⁴ De acordo com a psicofisiognomia, ciência que analisa o rosto e seus elementos para indicar a personalidade de um indivíduo, “o lado esquerdo da face caracteriza o lado íntimo da pessoa enquanto o lado direito caracteriza o social”. Cf. CABRAL, G. *Psicofisiognomia*. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/curiosidades/psicofisiognomia.htm>. Acesso em: 6 fev. 2012.

ao cansaço, pode estar associado, segundo Carlos (2007, p. 223), a esse canto “persistente e solitário” representado em canções como

Bebelo (bla, bla, bla), ao cansaço provocado pela maquinização da indústria, evidenciado em *Máquina II*, como também ao percurso árduo do imigrante, instaurado em *Passeio* e na balada clássica *Rodagem*, e finalmente ligado ao lugar último do descanso, o cemitério, como propõe a canção de mesmo nome.

Esse tom desesperado e árido, presente na conjunção da capa do LP com a expressão que o intitula, já foi identificado por Costa (2012) como característico do *ethos* polêmico dessa canção e do posicionamento Pessoal do Ceará como um todo, informação que procuramos confirmar e detalhar durante a análise do investimento vocal e da cenografia daquela canção. Se o encontrarmos nas regravações feitas pelo próprio Belchior, por Ednardo e Fagner, podemos confirmar que os investimentos vocais desses cantatores têm relação com as referências a eles nas cenografias e com o *ethos* polêmico, construído em ambas as dimensões das canções como forma de intervenção, de exercício do posicionamento Pessoal do Ceará no campo discursivo literomusical brasileiro.

Analisamos, então, respectivamente, nos próximos tópicos, as regravações de “A palo seco” por Belchior (1976), por Ednardo (1974) e por Fagner (1976). Tal análise é feita no sentido de caracterizar o investimento vocal de cada cantor. Para isso, é necessário estabelecermos as semelhanças, mas também as diferenças, entre os investimentos vocais dos artistas. Constatar, porém, as particularidades vocais de cada um dos três cantores não significa dizer que seus investimentos vocais façam parte de posicionamentos diferentes, uma vez que elas podem assumir um mesmo “tom”, no sentido empregado por Maingueneau (1996b), ou seja, que podem ser relacionadas a valores semelhantes, tais como descontentamento, aridez, polêmica etc. Isso mostra que, apesar das particularidades de cada investimento vocal, podemos pensar em um arqui-investimento vocal do Pessoal do Ceará que identifica os três cantores como constituintes do posicionamento.

Regravação por Belchior

Neste tópico, analisamos, nas dimensões do investimento vocal, da cenografia e do *ethos*, a regravação que Belchior faz, no seu segundo disco solo, intitulado *Alucinação*, da canção “A palo seco” (Belchior, 1976).

A palo seco (Belchior)

Alucinação (1976)

1ª PARTE

- 1- Se você vier me perguntar por onde andei
- 2- no tempo em que você sonhava
- 3- de olhos abertos lhe direi
- 4- amigo eu me desesperava
- 5- Sei que assim falando pensas
- 6- que esse desespero é moda em 76
- 7- mas ando mesmo descontente
- 8- desesperadamente eu grito em português
- 9- mas ando mesmo descontente
- 10- desesperadamente eu grito em português

2ª PARTE

- 11- tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue
- 12- e de América do Sul
- 13- por força deste destino
- 14- um tango argentino me vai bem melhor que um blues
- 15- Sei que, assim falando, pensas
- 16- que esse desespero é moda em 76
- 17- e eu quero é que esse canto torto
- 18- feito faça corte a carne de vocês
- 19- e eu quero é que esse canto torto
- 20- feito faça corte a carne de vocês

(REPETIÇÃO DA 2ª PARTE)

- 21- tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue
- 22- e de América do Sul
- 23- por força deste destino
- 24- um tango argentino me vai bem melhor que o blues
- 25- Sei que assim falando pensas
- 26- que esse desespero é moda em 76
- 27- e eu quero é que esse canto torto
- 28- feito faca corte a carne de vocês

A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

Como se trata de uma regravação da canção pelo mesmo cantor, julgamos por bem mostrar as semelhanças e dessemelhanças em relação ao investimento vocal adotado por Belchior na gravação anterior de “A palo seco” (Belchior, 1974). Notamos que, na segunda gravação, os monossílabos “[se]” e “[de]”, que principiam, respectivamente, o primeiro e o terceiro versos, são cantados com um ataque vocal¹¹⁵ brusco que gera um efeito de esforço físico aumentado ao cantar. Segundo Behlau e Pontes (1989, p. 33-34), esse tipo de ataque ocorre frequentemente “nos indivíduos agressivos”, como também em “situações de desespero, ansiedade, agressividade, ou quando o indivíduo precisa gritar”.

Como à luz da análise do discurso não consideramos que o emprego de tal recurso vocal reflita diretamente a personalidade do cantor ou a sua intenção, mas que capte os “valores” sociais adquiridos por ele, parece-nos evidente que a sua utilização faz com que o investimento vocal corrobore todo esse clima de tensão, desespero, agressividade, polêmica, que é mostrado pela cenografia e nela representado por palavras e sintagmas como “desesperava”, “esse desespero”, “descontente”, “desesperadamente”, “grito”, “canto torto” e pela metáfora “feito faca”.

¹¹⁵ Segundo Behlau e Pontes (1989, p. 33), o “ataque vocal é a maneira como se inicia o som e, portanto, está relacionado à configuração das pregas vocais no momento da emissão”.

Além disso, nessa regravação, o cantautor parece dar maior explicitude à sua intenção polêmica e agressiva pela adoção de uma articulação mais bem definida, como se pode constatar no som [s] de “portuguê[s]”, o que não ocorre na primeira gravação. Assim, ao considerarmos, com base em Behlau e Pontes (1989, p. 40), que uma articulação mais bem definida pode “transmitir ao ouvinte franqueza, desejo de ser compreendido”, do mesmo modo que uma falta de exatidão na articulação pode indicar uma “não preocupação em ser entendido ou mesmo falta de vontade de se comunicar”, podemos pensar, de modo geral, que a pior qualidade da articulação na gravação de 1974 parece mostrar uma gama de intenções relativas à agressividade e que a articulação mais bem definida nessa regravação parece explicitar tais intenções. Antes de finalizarmos essa identificação das alterações de pronúncia entre as duas gravações de “A palo seco”, não podemos deixar de mencionar também a pronúncia de “a[h]entino” (verso 14), que estabelece uma intervocalidade mostrada com a língua espanhola e reforça a identificação do cantautor com a Argentina. Além disso, cumpre esclarecer que se mantém, de forma similar à da outra gravação, as pronúncias de “s[õj]ava”, “[ã]migo” e “s[ããã]gue”.

Após concluirmos a comparação das alterações de pronúncia entre as duas gravações de “A palo seco”, cotejamos em ambas como o final dos versos é cantado. Desse modo, constatamos, no primeiro verso, que recai sobre “perguntaar”, diferentemente do que ocorreu na outra gravação, o recurso do alongamento final, que potencializa o distanciamento da voz falada, estabelecendo com essa modalidade uma relação intervocal por subversão. Com esse alongamento no final de “perguntaar”, Belchior muda a forma de cantar da gravação anterior, na qual a palavra era emitida sem esse recurso, seguida de uma pausa mais longa: “perguntar Ø”. Algo semelhante ocorre com “andeei”, que também passa a ter um final mais alongado nessa regravação.

Um processo similar ao relatado ocorre no quinto verso, já que o som [e] da forma verbal “SEEI” é um pouco mais longo e mais intenso do que o da primeira gravação, além de ser acompanhado por uma pausa vocal não preenchida vocalmente. O uso da pausa indica que Belchior promove maior segmentação da cadeia falada nesse verso:

“SEEI Ø / que assim falando pensa”. Desse modo, “SEEI”, seguido da pausa, passa a preencher um espaço melódico maior, e “assim falando pensa”, um espaço menor. Logo, no primeiro caso, uma quantidade menor de sílabas é dita em um espaço maior, ao passo que, no segundo, mais sílabas são emitidas em um espaço menor. Com essa alteração, o cantautor cria a ilusão de que o primeiro verso é cantado de modo mais lento e o último de forma mais veloz. Como visto, nessa e na gravação anterior, essa forma alongada de terminar o verso, como ocorreu em “SEEI”, estabelece um distanciamento, ou uma relação intervocal mostrada por subversão com a voz falada.

Marcuschi (1999, p. 175), ao analisar a distribuição de pausas na estrutura frasal, elege cinco posições típicas para o seu aparecimento, dentre as quais está a posição entre uma oração e outra. O interessante é notar que, nesse caso, assim como nos outros, a língua não “prevê rupturas, seja por pausa ou outra marca qualquer”, mostrando que as pausas só podem ser analisadas em codeterminação com o uso concreto da língua, ou seja, nos enunciados. Portanto, segundo o autor, mesmo que a língua não reconheça, é muito frequente na fala o uso de pausa entre a oração principal e a oração substantiva, como vimos ocorrer no quinto verso. Logo, com base nessa informação, embora o alongamento em “SEEI” se distancie da voz falada, a pausa vocal que se estabelece entre “SEEI” e “que assim falando pensa” capta essa modalidade.

Já no final do terceiro verso, ocorre, na regravação, um processo inverso ao de “perguntaar”, de “andeei” e de “SEEI”, que são alongados, uma vez que, em “direei Ø”, o alongamento é um pouco reduzido, quando comparado ao da primeira gravação, e, conseqüentemente, seguido de uma pausa mais longa. Essa pausa, que torna o final do terceiro verso mais curto, estabelece uma intervocalidade mostrada por captação com a voz falada, porquanto é mais comum nessa modalidade o fato de as frases terminarem dessa forma.

Essa aproximação maior com a voz falada pela redução do alongamento final do verso ocorre também no décimo primeiro verso. Quando comparamos as duas gravações, observamos que, na regravação, o som [ã] de “anos Ø” perde o seu alongamento, gerando a ilusão de que o trecho “tenho vinte cinco anos” é cantando de modo mais

veloz. Conclui-se, com base nos casos analisados, que a forma como o final dos versos é cantada, ou seja, com alongamentos ou sem eles, também mostra, assim como a pronúncia, relações de intervocalidade com a voz falada. Cumpre notar, ainda, que, apesar de “anos” ter perdido, na regravação, o seu alongamento, este se mantém em “desesperadamente” e em “s[ãããj]gue”, assim como a relação metavocal que estabelece com a qualidade vocal do cantor.

Esse modo de Belchior cantar o final dos versos, ora de forma alongada, estendendo a sílaba em um maior espaço, ora sem alongamento, espremendo muitas sílabas em um espaço menor, passa a ser outra marca, além da voz nasalada, do investimento vocal de Belchior, sobretudo a partir do disco *Alucinação* (1976), no qual figura a regravação de “A palo seco” (Belchior, 1976). Desse modo, o investimento vocal de Belchior cruza-se, até certo ponto, com o de João Gilberto, em razão da qualidade vocal nasalada, embora essa característica seja mais acentuada naquele, e de versos com uma finalização curta, que são marcantes no canto inovador de João Gilberto, como mostra a sua declaração a Tárik de Souza (1971):¹¹⁶

Eu estava então (década de 50) muito descontente com aqueles vibratos dos cantores – Mariiiiina moreeeena Mariiiiina você se pintooooou – e achava que não era nada disso. Uma das músicas que despertaram, que me mostraram que podia tentar uma coisa diferente foi Rosa Morena, do Caymmi. Sentia que aquele prolongamento de som que os cantores davam prejudicava o balanço natural da música. [...] Outra coisa que eu não concordava eram as mudanças que os cantores faziam em algumas palavras, fazendo o acento do ritmo cair em cima delas, para criar um balanço maior.

No investimento vocal de Belchior, entretanto, diferentemente do que ocorre em João Gilberto, a finalização dos versos de forma curta se equilibra com os alongamentos. Dessa maneira, o modo de cantar de Belchior se assemelha ao de João Gilberto, mas dele também se dife-

¹¹⁶ GILBERTO, J. O mito sem mistério. [Entrevista cedida a] Tárik de Souza. *Revista Veja*, n. 140, abr./maio 1971.

rencia pelo fato de os versos não serem finalizados exclusivamente de forma curta e por não ser ele pequeno, ou seja, com pouca intensidade, quase um sussurro. A respeito da intensidade forte no canto de Belchior, Costa (2001, p. 173, grifo nosso), como visto, comenta que “o tom expressivo e *enérgico* [do canto semifalado] dá novos contornos a sua voz rouca e sem brilho”.

Por mais contraditório que possa parecer, quando Belchior termina os versos com os sons vocálicos estendidos, mostra um canto mais alongado e mais distante da voz falada, o qual remonta, mesmo com uma voz menos “limpa”, a intérpretes como Chico Alves, Sílvio Caldas e Orlando Silva. Já quando não utiliza alongamentos para finalizar os versos, retoma, embora com uma qualidade vocal mais nasalada e rouca, como também com uma intensidade mais forte, de certa forma, o estilo de Mário Reis e João Gilberto. Em vista disso, julgamos que o efeito de originalidade do investimento vocal de Belchior seja também resultante da forma como orchestra os dois tipos de canto, o breve e o longo, em um só.

Assim, aos consideramos a análise que Tatit (1996, p. 210) faz da dicção de Jorge Ben Jor, cujas melodias são, segundo o autor, tão desengonçada[s] quanto a entoação bruta que acompanha nossa fala”, podemos pensar que o modo de cantar de Belchior também estabelece uma intervocalidade com o investimento vocal daquele cantor, já que, além das vozes fanhosas, as melodias das canções deles também causam “certa estranheza”. A esse respeito, o autor ainda comenta que as melodias das canções de Jorge Ben “dava[m] a impressão de algo instável, mal-acabado e sem a qualidade harmônica que se tornou um critério de avaliação depois da bossa nova” (TATIT, 1996, p. 210).

Compositores como Jorge Ben, que, de acordo com Tatit (1996, p. 212), “já experimentaram produzir sem o total controle musical do texto”, entre os quais consideramos estar Belchior, “aproveitam, nesse caso, as palavras e as frases como elas surgem, revestindo-as com uma melodia elástica que se estende ou se comprime de acordo com as arestas encontradas na letra ou trazidas por ela” (TATIT, 1996, p. 212). Para Tatit (1996, p. 219), “a adoção dessa conduta na criação de canções é, por si só, um gesto figurativo no sentido de evidenciar a voz que

fala subjacente à voz que canta e, conseqüentemente, o momento enunciativo em que a entoação acompanha a linguagem coloquial”.

Segundo o autor, “a desestabilização da métrica no canto sugere o mesmo efeito de imperfeição que a bossa nova provocou em seus primórdios” (TATIT, 1996, p. 220). Nesse posicionamento, porém, de acordo com o autor, a desestabilização ocorre na frequência, ao passo que em Jorge Ben, assim como consideramos suceder com Belchior, na duração. Desse modo, Tatit (1996, p. 120) considera a dicção de Jorge Ben “um paradigma na história da canção brasileira ainda muito pouco explorado como recurso de evolução de linguagem”, o que julgamos ocorrer também em relação ao investimento vocal de Belchior. No tópico a seguir, tratamos não mais somente do investimento vocal na segunda gravação de “A palo seco” (1976), mas dele em relação com a cenografia.

B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Ao relacionarmos a análise que fizemos do investimento vocal de Belchior em outra gravação de “A palo seco” (1976) com a pausa que há no quinto verso dessa regravação, especificamente, entre a oração principal (“Sei”) e a oração substantiva (“que assim falando pensas”), julgamos que a pausa possa ser interpretada, pelo fato de estar em uma regravação, como um “sinalizador de superioridade, segurança e tranquilidade” (MARCUSCHI, 1999, p. 189), que enfatiza o verbo “saber” e sugere para o público/ouvinte, associado ao coenunciador pela conjugação do verbo “pensar” na segunda pessoa, uma familiaridade maior com o julgamento que o enunciador já sabe que aquele fará a respeito do seu modo de dizer e de ser desesperado.

Diferentemente do que ocorre no quinto verso, o sexto verso não apresenta recursos vocais diferentes daqueles empregados na primeira gravação, todavia ocorre uma mudança na letra relativa à data, que passa de 73 para 76. Essa alteração nas datas que representam o momento da enunciação mostra na cenografia a atualização da canção. O recurso vocal do alongamento em “desesperadamente” no sétimo

verso também se mantém na segunda gravação, assim como a relação intervocoverbal que ele instaura. No entanto, a articulação mais bem definida em “portuguê[s]”, que se ouve no oitavo verso da segunda gravação, parece mostrar um cuidado maior com as informações gritadas e o desejo de ser bem compreendido.

Já a elisão do alongamento de “anos”, no décimo primeiro verso, que passa a ser seguido de pausa não preenchida vocalmente, mais longa, com a sugestão de uma conseqüente ilusão de aceleração, mostra certa diferença de sentido em relação ao que se expressa no verso “tenho vinte e cinco ãños” da primeira gravação, no qual há alongamento do som nasal [ã]. Desse modo, na gravação de 1974, a intersecção do investimento vocal com a cenografia em “ãños” parece fazer ouvir um lamento, um pesar associado ao enunciador pelo verbo “ter”, conjugado em primeira pessoa. Já na gravação de 1976, a ausência de alongamento em “anos” parece pender mais para explicitar de forma objetiva a informação que está sendo veiculada do que propriamente mostrar a dor, o desespero que ela causa ao cantautor-enunciador.

Quanto à pronúncia “espanholada” da palavra “a[h]entino”, ela compensa a generalização que se vê na letra pela mudança dos artigos definidos que acompanhavam o sintagma “tango argentino” e a palavra “blue”, na primeira gravação, para os artigos indefinidos que os determinam na segunda. Assim, na gravação de 1974, pode-se ler que o enunciador se identifica com um determinado exemplar de tango argentino em oposição ao gênero musical “blues” ou ao americanismo de modo geral.

Já na gravação de 1976, podemos interpretar que o enunciador se identifica com o gênero musical tango argentino em si, ou seja, de modo geral, não importando especificamente em qual canção ele se materialize, em oposição ao gênero musical estadunidense, já que, nessa versão, a palavra é pronunciada “blues”. O conteúdo dos versos 12, 13 e 14, bem como a pronúncia em “portunhol” de “a[h]entino”, reforça a filiação à América do Sul. Essa assunção de uma posição geográfica e musical, como vimos na primeira gravação, é usada do ponto de vista da cenografia da canção como um argumento para se defender da possível acusação do coenunciador de que o canto desesperado do enunciador é

apenas uma moda. Nesse sentido, os elementos português, América do Sul e tango argentino podem também representar o bloco de países que estão sob o regime político ditatorial, ao passo que “blues” pode representar os Estados Unidos, que historicamente financiou tais regimes.

Além disso, de um ponto de vista mais amplo, os primeiros elementos mostram também como o cantautor, em conformidade com as linhas do posicionamento que o forja e para o qual contribui, lida com o elemento “estrangeiro” na sua canção, ou seja, como o utiliza na definição dessa sua identidade posicional que se gesta em diálogo polêmico com outras vertentes do espaço discursivo litero-musical brasileiro da década de 1960 e do início da década de 1970. A principal característica dessa posição parece ser uma visão cearense sobre a realidade nacional e continental, latino-americana. Portanto, julgamos, assim, que essas coordenadas fornecidas pela canção “A palo seco” 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 1970, do qual extraímos os seguintes trechos:

1. Montado num cavalo ferro / vivi campos verdes, me enterro / em terras tropicamericanas / *tropicamericanas tropicamericanas* (“Cavalo ferro”, Raimundo Fagner/Ricardo Bezerra, por Fagner, 1972, grifo nosso);
2. Eu tenho a mão que aperreia, eu tenho o sol e areia / Eu sou da América, *sul da América, South America* / Eu sou a nata do lixo, eu sou o luxo da aldeia, eu sou do Ceará (“Terral”, Ednardo, 1973, grifo nosso);
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, grifo nosso);
4. E um cara que transava à 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, grifo nosso);
5. 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, grifo nosso).

Somam ponto a favor dessa hipótese de que as coordenadas em relação ao nacional/estrangeiro fornecidas pela canção “A palo seco” são comuns pelo menos aos principais integrantes do Pessoal do Ceará

a regravação dela pelos componentes mais notáveis do grupo, como também o fato de Ednardo, Rodger Rogério e Tėti terem regravado “Cavalo ferro” e Fagner ter regravado “Terral”, ambas canções que integram a lista de composições do posicionamento que referem a América Latina.

Além disso, figuram no repertório dos artistas outras canções que, assim como a segunda gravação de “A palo seco”, apresentam uma pronúncia “espanholada” de vocábulos em português, dentre as quais destacamos “Cauim” (Ednardo, 1978). Verificamos, ainda, o uso de expressões em inglês, projetadas na voz do outro (“Coração selvagem”, Belchior, 1977, e “Como se fosse pecado”, Belchior, 1978), ou o aproveitamento apenas da pronúncia em inglês, mas com significado referente à América do Sul, como acontece com a expressão “South America” na canção “Terral” (Ednardo, 1973).

Segundo Sanches (2004, p. 232), essa utopia latino-americana com a qual o Pessoal do Ceará se identifica é lançada por outro posicionamento que lhe é contemporâneo, qual seja, o dos mineiros do Clube da Esquina, também classificado por Costa (2012) como regional. Dentre as vertentes do espaço discursivo literomusical brasileiro da década de 1960 e do início da década de 1970 com as quais o Pessoal do Ceará dialoga, essa identificação com a América do Sul parece ir de encontro à antropofagia do elemento estrangeiro, que é um valor caro para os tropicalistas, mas também parece confrontar o enunciador da seguinte declaração de Raul Seixas, quando o entrevistador o indaga sobre a sua relação com o trabalho de Belchior:

Eu não estou me queixando de nada porque eu não sou um rapaz latino-americano. Esse regionalismo não está em mim. Eu sou uma pessoa que vive em 1976. Eu sou Raul Seixas, o único. Eu não pertencço a qualquer grupo político ou regional. Eu sou fruto do pós-guerra. Sou um cara cheio de influências. Eu sou Raul Seixas.¹¹⁷

¹¹⁷ SEIXAS, R. [Entrevista cedida a] Aloysio Reys. *Jornal da Música*, 1976. Disponível em: <https://velhidade.blogspot.com/2012/02/raul-seixas.html>. Acesso em: 12 fev. 2012.

Contribuem para essa leitura, ainda, vários trechos da canção “Eu também vou reclamar” (Raul Seixas/Paulo Coelho, por Raul Seixas, 1976). No trecho “Mas é que se agora / pra fazer sucesso / pra vender disco / de protesto / todo mundo tem / que reclamar [...]”, a expressão “todo mundo” sugere a idéia do modismo cultural que o cantautor julgava que se havia tornado a “reclamação”, ou seja, o protesto na década de 70, especificamente, já que em sua canção refere, pelo modo de cantar determinados trechos e pelas citações, três cantores que estavam com canções nas paradas de sucesso no ano de 1976: Hermes Aquino, autor de “Nuvem passageira”, Sílvio Brito, que fizera a sua “Pare o mundo que eu quero descer”, e Belchior, com “Apenas um rapaz latino-americano”.

No investimento vocal do verso “Pela assistência social [...]”, ouve-se uma espécie de subversão intervocal do modo de cantar de Belchior pelo exagero de nasalização na pronúncia do dígrafo [ê], que contamina inclusive o ditongo oral final da palavra “social” [ãw]. Tal nasalização contrasta claramente com a pronúncia do restante das palavras da letra da canção, o que contribui para pensarmos que essa subversão intervocal por nós detectada não seja descabida. O verso “Não há galinha em meu quintal” provavelmente será no ano seguinte subvertido por Belchior no título da canção “Galos, noites e quintais” (Belchior, 1977). Os versos “E nem sou apenas o cantor [...]” e “Agora eu sou apenas / um latino-americano / que não tem cheiro / nem sabor [...]” negam, respectivamente, os trechos “eu sou apenas o cantor” e “Eu sou apenas um rapaz latino-americano”, da canção “Apenas um rapaz latino-americano (Belchior, 1976).

Já os versos “E as perguntas continuam / sempre as mesmas / quem eu sou? / da onde venho? / E aonde vou dar? [...]” parecem questionar o próprio ato de perguntar, que é conjecturado no início da canção “A palo seco” para o enunciador de “Gita”, visto que Raul Seixas, como podemos ler na sua declaração a seguir, questiona a tese aristotélica das cinco perguntas básicas: por que, quem, onde, como, qual:

[...] não existem perguntas porque não existem respostas. Não existem respostas porque não existem perguntas. Eu não pergunto absoluta-

mente mais nada. As coisas são, e pronto. Nós, seres humanos, somos verbos. Somos e estamos. É a única coisa que a gente sabe. Conjecturar, quem há de? E é bonito assumir essa coisa de somente ser... Está todo mundo perguntando até hoje e ninguém tem resposta. Mas ser por ser é bom, torna a vida mais leve e menos violenta. Se todo mundo pensasse assim, as coisas certamente seriam mais fáceis.¹¹⁸

No trecho a seguir, o cantautor de “Eu também vou reclamar” faz uma subversão interdiscursiva do *ethos* descontente e lamentoso de canções de Belchior como “A palo seco” (1974; 1976), “Apenas um rapaz latino-americano” (1976), “Fotografia 3x4” (1976) etc., revelando que também vai lamentar-se; no entanto, não narra a realidade lamentada por aquele, mas se queixa justamente da realidade da canção popular, na qual cantores como Belchior fazem sucesso: “Mas agora eu também resolvi / dar uma queixadinha / porque eu sou um rapaz / latino-americano / que também sabe / se lamentar [...]”.

Além disso, o enunciador desses versos pretende mostrar também que as propostas de tais cantores estão muito aquém da sua e que a polêmica que aqueles procuram estabelecer com o seu projeto musical em canções como “Tá todo mundo louco” (Sílvio Brito, 1974), “A palo seco” (Belchior, 1976) e “Alucinação” (Belchior, 1976) não o atinge: “E sendo nuvem passageira / não me leva nem à beira / disso tudo / que eu quero chegar”. Finalmente, Raul Seixas encerra a canção “Eu também vou reclamar” (Raul Seixas e Paulo Coelho, 1976), abruptamente, com o verso “E fim de papo!”, assim como fez Belchior em “A palo seco” com os versos “e eu quero é que esse canto torto / feito faca corte a carne de vocês.”

Para resumirmos algumas convergências e divergências entre as gravações de “A palo seco” (Belchior 1974; 1976), podemos dizer que em ambas há um equilíbrio entre versos com menor segmentação e, conseqüentemente, com menos sílabas, mas que terminam com alongamentos, preenchendo um espaço melódico maior, como também há

¹¹⁸ SEIXAS, R. *O Pasquim*. [Entrevista cedida a] Tárík de Souza. 1973. Disponível em: http://zuboski.blogspot.com/2008/11/o-pasquim-voc-surgiu-publicamente-com_27.html. Acesso em: 8 fev. 2012.

versos com maior segmentação e, conseqüentemente, com mais sílabas e menor possibilidade de terminarem de forma alongada, já que ocupam um espaço melódico menor.

Apesar de esse equilíbrio entre canto “longo” e canto “curto”, como visto, ser característico do investimento vocal de Belchior, de modo geral, a primeira gravação pende mais para os alongamentos, criando uma ilusão de pouca velocidade, ao passo que a segunda tende mais para sons terminados de forma curta, seguidos de pausas vocais mais longas, e para a ilusão de maior velocidade vocal. Ainda comparando as gravações, notamos também que, na primeira, há uma acentuação da nasalidade, tornando a voz mais ruidosa, além de uma menor exatidão na articulação de alguns sons, principalmente o [s] final; já na segunda, a voz é menos nasal e mais rouca, e os sons apresentam uma articulação mais bem definida.

Cumprir notar ainda, a respeito da regravação de “A palo seco”, que há uma repetição da segunda parte da canção, que vai de “tenho vinte cinco anos...” (v. 21) até “vocês” (v. 28), que não apresenta alterações melódicas nem vocais, mas reforça a negação pelo cantautor-enunciador de que seu desespero seja uma “moda”, previsão sua a respeito do que pensa o coenunciador.

C) Investimento ético

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

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

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

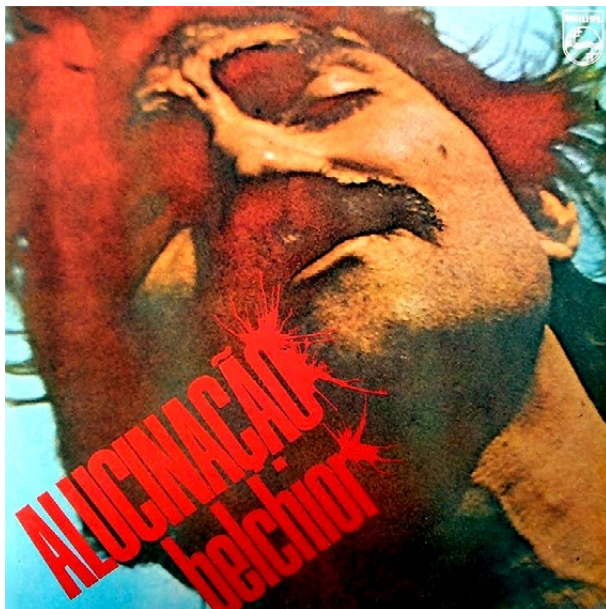
Com relação aos arranjos musicais, a ausência, na segunda gravação, do solo de sax e da percussão do xquerê também reduz, respectivamente, o valor de lamento e de agressividade da primeira gravação, já que, nessa regravação, o acompanhamento musical se faz com baixo, bateria, piano e órgão sintetizador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

Como tal som contribui para expressar o efeito de sentido agressivo do verso, é, portanto, situado logo após as palavras “torto”, “faca”

e “vocês”, para enfatizar seus sentidos e preencher os silêncios entre as frases musicais que as demarcavam na gravação anterior. Na repetição dos versos, esse instrumento é tocado da mesma forma após o verbo “quero”, para enfatizar ainda mais a ação volitiva desse modalizador.

No tocante à capa do segundo disco de Belchior, intitulado *Alucinação*, ela traz, assim como a do primeiro álbum, uma imagem do rosto de Belchior com os olhos fechados, embora na do segundo LP o foco seja maior no rosto, podendo-se ver, além dele, apenas o pescoço, já que o rosto está curvado para trás. Essa imagem exclui aquela postura “nordestina” que vimos em *Belchior* (1974) e reafirma o rosto como sede do pensamento. Na capa de *Alucinação*, o *ethos* daquele apercebido do que enuncia, constituído nas alterações do investimento vocal e da letra em relação à outra gravação, é otimizado, como podemos constatar na figura abaixo:

Figura 4 – Capa do LP *Alucinação*



Fonte: <http://www.google.com.br>.

Enquanto, no LP *Belchior*, o rosto de Belchior foi apenas fotografado, no disco *Alucinação*, foi pintado por ele mesmo, como se pode conferir no verso do encarte. Já no desenho (pastel 12,5 cm x 16 cm) da contracapa, a imagem do rosto aparece dos pontos de vista exterior – mostrando novamente o perfil do lado direito da face do artista, que, como visto, indica a sua porção social – e interior, evidenciando o cérebro com um conjunto de componentes elétricos no lugar das terminações nervosas. Essas ligações também saem pela boca, como podemos conferir na imagem abaixo:

Figura 5 – Contracapa do LP *Alucinação*



Fonte: <http://www.google.com.br>.

As terminações nervosas do cérebro, que aparecem na imagem da contracapa como um conjunto de componentes elétricos, reforçam a ideia da foto de rosto da capa, que remete ao ponto de concentração dos pensamentos. Já o fato de esses componentes do cérebro saírem pela boca representa o interesse do autor em explicitar suas ideias. Na contra-

capa, sobre o título do disco e o nome do artista, vê-se ainda o desenho de um escorpião, animal que, além de possuir cauda longa e perigosa, quando da escassez completa de alimento, devora seus semelhantes para sobreviver. Consideramos que a figura do escorpião, bem como o canibalismo que pratica, serve muito bem para representar o *ethos* agressivo que não deixa de aparecer no disco *Alucinação* em toda a sua concepção, já que o cantautor ataca em suas canções vários outros cantautores (Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Raul Seixas etc.) que alçaram o sucesso na década imediatamente anterior ou que chegaram ao cenário musical juntamente com ele.

Carlos (2007) ainda associa a figura do escorpião ao signo zodiacal de Belchior, que passa a ser, nesse sentido, mais um dos elementos que mostram uma ligação intensa entre o sujeito empírico Belchior e o trabalho que está expresso no disco como um todo. Soma-se ainda a esses recursos o fato de todas as canções evidenciarem os conflitos de sua geração. A esse respeito, Belchior faz a seguinte afirmação: “Alucinação foi importantíssimo pra mim. (...) Ele foi pensado durante dois anos como o diário de uma geração. É uma viagem ao redor do quarto, da alma, do corpo, das perspectivas de cada um” (PIMENTEL, 1994, p. 111).

Finalmente, como visto, os *ethé* do investimento vocal e da cenografia da regravação de “A palo seco” parecem apresentar uma carga maior na legitimidade do cantautor-enunciador para “falar/cantar” o desespero, embora, em certos pontos, permaneça da outra gravação o tom de agressividade, de revolta, suscitado por esse estado de alma. Os arranjos musicais, a capa e a contracapa do disco otimizam esse *ethos* polêmico e agressivo, legitimando-o para o canto desesperado.

D) Outras canções

Como não é possível, por questão de tempo e espaço, fazermos uma análise do investimento vocal, do investimento voco-verbal e do investimento ético das demais canções de Belchior, optamos, pelo menos, por levantar, entre todas as canções dos discos que foram gravados por ele no período de 1974 a 1980, quais delas

possuem trechos que manifestam o investimento vocal da enunciação na cenografia.

Supomos que recaiam sobre as canções que fazem parte dessa lista recursos vocais semelhantes àqueles já identificados nas gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974 e 1976) ou relacionáveis, apesar de diferentes, aos mesmos valores de agressividade e de lamento já mostrados nos investimentos vocais dessas gravações. Obviamente, tal identificação só ocorrerá a contento com uma análise detida dos fonogramas. No entanto, consideramos que o levantamento das referências ao investimento vocal na cenografia seja válido porquanto pode, desde já, indicar uma trilha para novas pesquisas.

Desse modo, ao percorremos a trajetória fonográfica de Belchior no período de 1973 a 1980, no qual o artista produziu de modo mais efetivo e o “grupo-movimento” batizado Pessoal do Ceará se forjou e atingiu seu ápice em termos de registros fonográficos, encontramos seis elepês que contém juntos 62 canções gravadas, dentre as quais destacamos 22 que fazem referência na cenografia ao investimento vocal da enunciação, projetam o investimento vocal do coenunciador ou, ainda, fazem referência ao canto de modo geral. No quadro a seguir, indicamos o LP e o ano de gravação dessas canções e destacamos nelas os trechos com aquelas referências:

Quadro 32 – Canções de Belchior com referências ao canto

Canções	Trechos com referências textuais ao canto
Disco I – Belchior (1974)	
A palo seco	e eu quero é que esse canto torto / feito faça corte / a carne de vocês
Todo sujo de batom	eu estou muito cansado / do peso da minha cabeça / desses 10 anos / passados / presentes / vividos / entre o sonho e o som // eu estou muito cansado / de não poder falar palavra / sobre essas coisas sem jeito / que eu trago no peito / e que eu acho tão bom
Disco II – Alucinação (1976)	
Apenas um rapaz latino-americano	Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve / correta, branca suave, muito limpa, muito leve / sons, palavras são navalhas / e eu não posso cantar como convém / sem querer ferir ninguém

(continuação Quadro 32)

Canções	Trechos com referências textuais ao canto
Como nossos pais	É que se fez o meu lábio, o meu braço e a minha voz
Não leve flores	Palavra e som são meus caminhos pra ser livre (e eu sigo, sim) A voz resiste / A fala insiste: você me ouvirá
Fotografia 3x4	E a certeza de que tenho coisas novas, coisas novas pra dizer
Antes do fim	Não tome cuidado comigo / O canto foi aprovado
Disco III – Coração selvagem (1977)	
Coração selvagem	Meu bem / talvez você possa compreender a minha solidão / o meu som, e a minha fúria e esta pressa de viver
Caso comum de trânsito	Faz tempo que ninguém canta uma canção falando fácil / claro, fácil, claramente / das coisas que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar / você fica perdendo o sono, pretendendo ser o dono das palavras / ser a voz do que é novo / e a vida, sempre nova, acontecendo de surpresa, caindo como pedra sobre o povo!
Galos, noites e quintais	Não sou feliz, mas não sou mudo / hoje eu canto muito mais
Clamor no deserto	Quem me conhece me pede que eu seja mais alegre / mas é que nada acontece que alegre o meu coração / Dá no jornal todo dia o que seria o meu canto / e o negócio é falar do luar do sertão Ano passado, apesar da dor e do silêncio / eu cantei como se fosse morrer de alegria
Disco IV – Todos os sentidos (1978)	
Divina comédia Humana	“Ora (direis) ouvir estrelas! Certo / perdeste o senso!” E eu vos direi, no entanto” / enquanto houver espaço, corpo, tempo / e algum modo de dizer não! eu canto // Ora (direis) ouvir estrelas!
Sensual (com Tuca)	Quando eu cantar [...] 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 (BIS)
Humano hum	(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
Ter ou não ter	Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida / (ave/pássaro) cantando na noite do cabaré [...] (O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto / pra me explorar, me queria sempre bêbado de gim) Eu não quero falar nada; eu quero é completar meu canto / pois sei que o show continua, que continua o viver / mas é bom tomar cuidado com quem entende o riscado / TO BE OR NOT TO BE quer dizer: TER OU NÃO TER

(continuação Quadro 32)

Canções	Trechos com referências textuais ao canto
Como se fosse pecado	Preciso, precisamos, da verdade, nua e crua / mas 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) Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar / como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos [...] Quem haverá que aguente / tanta mudez sem perder a saúde? / (A palavra era um dom, era bom, era conosco, era uma vez...) Mas use o berro e o coração / que a vida vem no fim mês
Disco V – Era uma vez o homem e seu tempo – Medo de avião (1979)	
Retórica sentimental	CLÁUSULA QUARTA: Aliás, meu camarada, o cantor popular falou divinamente: – Deus é uma coisa brasileira – nordestinamente paciente
Conheço o meu lugar	O que é que eu posso fazer com a minha juventude – quando a máxima saúde hoje é pretender usar a voz? O que é que eu posso fazer – um simples cantador das coisas do porão? Fique você com a mente positiva / que eu quero é a voz ativa / (ela é que é uma boa!) / pois sou uma pessoa / Esta é minha canoa: eu nela embarco
Voz da América	Na fúria das cidades grandes / eu quero abrir a minha voz / cantar como quem usa a mão / para fazer um pão, colher alguma espiga / como quem diz no coração: – Meu bem! Não pense em paz / que deixa a alma antiga! Tentar o canto exato e novo / (que a vida que nos deram nos ensina) / pra ser cantado pelo povo / na América Latina // Eu quero que a minha voz / saia no rádio e no alto-falante / que Ignes possa me ouvir [...]

Fonte: elaboração própria.

Regravação por Ednardo

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

A palo seco (Belchior, por Ednardo)

O romance do pavão misterioso (1974)

- 1- Se você vier me perguntar por onde andei
- 2- no tempo em que você sonhava
- 3- de olhos abertos lhe direi

- 4- amigo eu me desesperava
- 5- Sei que assim falando pensas que esse desespero é moda em 73
- 6- mas ando mesmo descontente, desespeRAadamente eu grito
em português
- 7- tenho vinte cinco anos de sonho e de sangue e de América do Sul
- 8- por força desse destino um tango argentino
- 9- me vai bem melhor que um blue
- 10- Sei que assim falando pensas que esse desespero é moda em 73
- 11- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês
- 12- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês

(REPETE)

- 13 - Se você vier me perguntar por onde andei
- 14- no tempo em que você sonhava
- 15- de olhos abertos lhe direi
- 16- amigo eu me desesperava
- 17- Sei que assim falando pensas que esse desespero é moda em 73
- 18- mas ando mesmo descontente, desespeRAadamente eu grito
em português
- 19- tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue e de América
do Sul
- 20- por força desse destino um tango argentino
- 21- me vai bem melhor que um blue
- 22- Sei que assim falando pensas que esse desespero é moda em 73
- 23- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês
- 24- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês

(REPETIÇÃO DO ÚLTIMO VERSO)

- 25- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês
- 26- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês
- 27- mas quero é que esse canto torto feito faça corte a carne de vocês

A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

Em termos de fraseado musical, na gravação de Ednardo (1974) de “A palo seco” (Belchior, 1974), apenas os quatro primeiros versos e o nono são dispostos da mesma forma que na primeira gravação de Belchior. Os outros versos juntam duas ou até três unidades equivalentes de frases musicais da primeira gravação e formam uma só frase musical, menos segmentada. Não se nota muita variação quanto à melodia entre as duas gravações. Com relação ao investimento vocal, porém, são evidentes as diferenças nas qualidades vocais dos cantores, já que a voz de Belchior é mais escura, ou seja, projetada de maneira mais acentuada os harmônicos graves e tem como foco de ressonância predominante o nariz, enquanto a de Ednardo é mais clara, projetando mais enfaticamente os agudos e predominando a ressonância nos seios da face.

A sensação de que recai uma intensidade mais forte sobre a vogal aguda [i] que está em tom agudo, na sílaba “DEI” (“anDEI”), no primeiro verso da gravação de Ednardo, estabelece uma relação metavocal com a sua qualidade vocal aguda e metálica, gerando um efeito de estridência. Tal efeito se repete na finalização do terceiro verso, já que temos a sensação de que a vogal aguda [i] de “diREEI”, também em um tom agudo, é emitida com uma intensidade mais forte. No caso de “diREEI”, o efeito de estridência é ainda potencializado pelo alongamento da sílaba na qual o [i] está, que, embora, na gravação de Ednardo, seja mais curta do que na primeira gravação de Belchior, ainda assim, em razão da qualidade vocal do cantor, torna o [i] mais penetrante.

No sexto verso, além da qualidade vocal, há outra diferença entre as gravações de Ednardo e de Belchior, qual seja, o fato de a intensidade forte, ou acentuação, recair, na primeira, na sílaba “RA”, de “desesperadamente”, ao passo que, na última, recai sobre a sílaba “MEEN”. Em ambos os casos descritos no parágrafo anterior, há uma relação metavocal, porquanto, no primeiro, a intensidade forte recai sobre a sílaba na qual está o som rasgado [r], que enfatiza a qualidade vocal metálica de Ednardo e, no segundo, recai sobre a sílaba na qual está o som nasal [ẽ], que acentua a qualidade vocal nasalada de Belchior. Cumpre notar, entretanto, que, na gravação de Ednardo, a acentuação não segue a da

fala, fazendo uma subversão intervocal desta, ao passo que, na gravação de Belchior, mantém-se, no tocante à acentuação, uma relação intervocal por captação com a voz falada. Podemos concluir quanto à intensidade, ou acentuação, nos casos analisados, que na gravação de Ednardo, assim como ocorreu na gravação de Belchior (“A palo seco”, 1974), a acentuação estabelece predominantemente relações intervocais de captação com a voz falada, embora possa ocorrer também a subversão desta por aquele parâmetro.

Cabe observar, ainda, no sexto verso, quanto a “desespeRAadamente”, que houve uma redução no alongamento da sílaba “men”, em comparação com a primeira gravação de Belchior. Isso só reforça a nossa ideia de que em Belchior os versos, sobretudo os que terminam em sons nasais, são alongados a fim de enfatizar a sua qualidade vocal nasalada. Tal redução pode ser constatada também no sétimo verso da gravação de Ednardo, especificamente em “sangue”, cuja primeira sílaba era alongada no final do verso na gravação que Belchior fez em 1974. O alongamento permanece, contudo, no mesmo verso, em “ãños”. Isso mostra que no investimento vocal de Ednardo, assim como no de Belchior, os versos tanto podem terminar de forma alongada como de maneira curta.

Desse modo, podemos notar que ambos os cantores utilizam recursos para destacar os sons que reafirmam características da sua voz. Logo, Belchior, que tem uma voz nasalada, explora os alongamentos de sons vocálicos nasais, de modo a exprimir no investimento vocal da primeira gravação de “A palo seco” um tom de lamento. Já Ednardo, por vezes, prefere terminar os versos com uma sobreposição da sua voz aguda e metálica a uma nota e um som agudo, gerando, assim, uma forte estridência.

O décimo primeiro verso da gravação de Ednardo é segmentado de forma que a colocação de pausas vocais após as palavras produz uma semelhança com a voz falada. Essa segmentação mostra o relevo que o cantor dá ao [k] e ao [t] presentes em quase todas as palavras do verso, [k]ero, [k]e, [k]an[t]o, [t]or[t]o, fei[t]o, fa[k]a, [k]or[t]e, [k]arne, os quais, segundo Costa e Silva (1998), expressam sentimentos violentos. Além disso, na proeminência que é dada a esses sons pela segmentação

das frases musicais, parece haver uma reciprocidade com o conteúdo das palavras que compõem. Assim, esse “corte”, que ocorre na cadeia falada, representa a ação de cortar, que o enunciador deseja que o seu canto – referenciado na cenografia como uma faca – realize.

De forma resumida, podemos dizer, quanto ao investimento vocal, que a gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974) se distingue pela qualidade vocal mais grave e nasalada e pelos alongamentos de sons nasais que ocupam o final dos versos para enfatizar essa característica da qualidade vocal. Já o investimento vocal da gravação de “A palo seco” (Ednardo, 1974) caracteriza-se por uma qualidade vocal metálica, aguda e até mesmo estridente e pela predominância da finalização dos versos de modo seco, sem extensão, embora também sejam utilizados alongamentos, principalmente nos sons vocálicos agudos, para enfatizar a projeção dos harmônicos mais agudos da voz do cantor.

Logo, os recursos empregados por Belchior e Ednardo singularizam os investimentos vocais que se ouvem nessas gravações de “A palo seco” por acentuarem as suas qualidades vocais, respectivamente, nasalada e metálica. Em ambos os casos, gera-se um aparente esforço físico que, em Belchior, sugere um tom de lamento e, em Ednardo, de agressividade. Esse aparente esforço físico ao cantar, ocasionado pela falta de equilíbrio nos fatores de ressonância polemiza com outros posicionamentos do campo discursivo literomusical que suscitam a ideia de que o modo de cantar profissional pareça ser emitido de modo natural.

Antes de concluirmos a análise da gravação de “A palo seco” por Ednardo (1974), cabe notar ainda que a segunda parte da canção é repetida uma vez e que os versos finais são repetidos três vezes. Na repetição da segunda parte, há uma omissão do som [d] depois da sílaba tônica da palavra “falando > falan’o”, estabelecendo uma intervocalidade mostrada com a voz falada não padrão. Essa mesma relação se instaura na omissão do som [r] no final da palavra “perguntá[]”, embora a relação intervocal, nesse caso, seja com uma voz falada menos estigmatizada, já que a omissão do som [r] final é uma tendência mais generalizada, ao contrário do que ocorre com a omissão do [d] em falan’o.

As pronúncias “sôjava”, “s[ãããj]gue” e “[ã]migo” e as relações intervocais que elas instauram na primeira gravação de Belchior são mantidas na gravação de Ednardo, porém, como já expressei, a gravação de Ednardo não reproduz o alongamento em “s[ãããj]gue” nem a relação metavocal presente na primeira gravação de “A palo seco” por Belchior, como também não reproduz a pronúncia “portuguê[s]” com o som [s] quase inaudível, já que, na gravação de Ednardo, a articulação dos sons é mais bem definida. No tópico a seguir tratamos do investimento vocal em relação com a cenografia.

B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Quando analisamos o sexto verso da gravação de “A palo seco” por Ednardo, em razão da intensidade forte e acentuação recaírem na sílaba “-RA” de “desesperADamente”, enfatizando a qualidade vocal metálica do cantor e o advérbio que modifica o verbo “grito”, que referencia o investimento vocal da enunciação, constatamos uma relação metavocoverbal entre este e a cenografia.

Com relação à disposição da letra da canção, vemos, no oitavo verso, a mudança do demonstrativo “deste” da gravação de Belchior para “desse”. Tal mudança mostra que o “destino” ao qual o cantautor se refere é aquele que acabou de ser cantado, ou seja, “ter vinte cinco anos de sonho e de América do Sul”, ao passo que, na primeira gravação de Belchior, devido ao uso de “este”, paira a dúvida: se o grupo nominal faz referência apenas ao enunciado imediatamente anterior, portador de sentido independentemente da situação de enunciação, ou se funciona também com um embreante.

Outra alteração relevante que a gravação de Ednardo opera na letra da canção de Belchior é a substituição, nos versos 11 e 12, da conjunção “e” por “mas”, além do apagamento do dêitico de pessoa “eu”, que reforçava, na gravação de Belchior, o significado do verbo “querer” conjugado em primeira pessoa. O uso da conjunção aditiva “e” com valor adversativo nos leva a interpretar que o cantor-enunciador, além de se opor à ideia que ele presume que o coenunciador-ouvinte/público

faça do seu desespero, acrescenta o desejo de que o seu canto os atinja como o corte de uma faca. Já o uso da adversativa “mas”, na gravação de Ednardo, não obstante possa ter sido apenas um lapso que o cantor cometeu ao cantar a letra, pode também ter como interpretação possível a negação do cantor-enunciador da hipotética acusação, feita pelo co-enunciador, de que o desespero dele é moda.

O cantautor reafirma, como visto, o seu canto desesperado por cantar o trecho no qual o enunciador figura o canto como uma arma cortante, fazendo um recorte dos versos, como se o imitasse, estabelecendo, assim, uma relação metavocoverbal entre o investimento vocal e a cenografia do último verso. Tais sons que recebem relevância no investimento vocal de Ednardo se coadunam com a referência ao investimento vocal na cenografia, metaforizado em uma faca e com a ação que o cantor-enunciador tenciona que ele pratique. Do mesmo modo, também se associam à qualidade vocal aguda e metálica do cantor, assumindo um valor maior de penetração, de pungência – como o ferimento feito pela faca –, em comparação à primeira gravação de Belchior.

Podemos constatar nessa segmentação do canto a dimensão analógica da enunciação, em que, ao cantar algo cortante, metaforizado na faca, o cantor-enunciador o faz cortando os versos, mostrando o *ethos* polêmico de forma explícita e a via de mão dupla que se instaura entre o investimento vocal da enunciação e a referência a ele na cenografia. As duas vezes que o verso é cantado na primeira entoação da letra e as três vezes que acontece sua repetição, acompanhadas por um solo de guitarra distorcida, quando a letra é cantada pela segunda vez, mostram o relevo que o cantor-enunciador pretende lhe dar na canção. Ademais, a segmentação do último verso, além de destacar a relevância do seu conteúdo, ressalta a singularidade do investimento vocal do cantor, no qual tomam parte elementos como a polêmica (torto) e a agressividade (faca) etc.

A fim de concluirmos esse tópico, observamos que, apesar das diferenças entre as qualidades e os recursos vocais empregados por Belchior e Ednardo, essas distinções se equivalem quando observamos que a qualidade vocal nasalada de Belchior é reforçada por alongamentos que recaem sobre os sons nasais do mesmo modo que a quali-

dade vocal metálica e aguda de Ednardo é acentuada pela sua sobreposição à vogal aguda [i] em tom agudo e a uma intensidade forte no final dos versos e sílabas que contêm sons sugerindo rascância como o [r]. Em ambos os casos, são produzidas, assim, relações metavocais.

No tópico a seguir, tratamos do *ethos* constituído na junção do investimento vocal com a cenografia e passeamos, ainda, rapidamente, pelos arranjos musicais da gravação de “A palo seco” (Ednardo, 1974) e pela capa do LP *O romance do pavão misterioso*, a fim de identificar, somente a título de ilustração, se o *ethos* polêmico e agressivo formado nesse intrincamento do investimento vocal com a cenografia confirma-se também naquelas dimensões.

C) Investimento ético

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

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

Cabe notar ainda que, no oitavo verso, assim como no nono, a partir de “argentino”, o arranjo musical simula um tango para enfatizar

o conteúdo das palavras, que também fazem referência a esse gênero musical. Assim, se associarmos esse fato a outro, qual seja, o corte do verso, que manifesta a ação de cortar do canto, podemos considerar que, na gravação de Ednardo, além de haver uma reiteração do conteúdo das palavras no investimento vocal, isso ocorre também na dimensão melódica e do arranjo musical. Portanto, essa “redundância” do conteúdo que há nas outras dimensões da canção parece ser mais forte na gravação de Ednardo (“A palo seco”, 1974) do que na de Belchior (“A palo seco”, 1974).

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

Essa ideia de que Ednardo faz o plano do conteúdo transbordar para outras dimensões da canção está presente também na relação entre o título do LP *O romance do pavão misterioso*, do qual faz parte a regravação de “A palo seco”, e a sua capa, uma vez que a imagem a ocupar o maior espaço é a de uma pena de pavão desenhada pelo próprio Ednardo:

Figura 6 – Capa do LP *O romance do pavão mysteriozo*

Fonte: <http://www.ednardo.art.br/frinicio.htm>.

Analisemos então, no próximo tópico, a gravação feita por Fagner para a canção “A palo seco” (Belchior, por Fagner, 1975), a fim de observarmos como esse cantor utiliza sua qualidade vocal e seus recursos para também mostrar esse *ethos* polêmico na intersecção do investimento vocal com a cenografia e com o campo literomusical da década de 70.

Regravação por Fagner

Como a gravação de Fagner é de 1975, um ano depois da primeira gravação de Belchior e da gravação de Ednardo e um ano antes da segunda gravação de Belchior, iremos compará-la com as duas primeiras.

A palo seco (Belchior, por Fagner)

Ave noturna (1975)

1- Se você vier me perguntar por onde andei

- 2- no tempo em que você sonhava
- 3- de olhos abertos te direi
- 4- amigo eu me desesperava
- 5- Sei que assim falando pensas
- 6- que esse desespero é moda em 73
- 7- e eu ando um pouco descontente
- 8- desesperadamente eu falo em português
- 9- eu ando um pouco descontente
- 10- desesperadamente eu falo em português
- 11- tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue
- 12- e de América do Sul
- 13- mas por força do meu destino
- 14- um tango argentino
- 15- me pega bem melhor que o blue
- 16- Sei que assim falando pensas
- 17- que esse desespero (suspiro) é moda (suspiro) em 73
- 18- eu quero é que esse canto torto feito faca
- 19- corte a carne de vocês
- 20- eu quero (choro) é que esse canto torto feito faca
- 21- corte a carne de vocês

(REPETIÇÃO DA 2ª PARTE)

- 22- tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue
- 23- e de América do Sul
- 24- mas por força do meu destino
- 25- um tango argentino
- 26- me pega bem melhor que um blue
- 27- mas sei que assim falando pensas
- 28- que esse desespero é moda (suspiro) em 73
- 29- e eu quero é que esse canto torto feito faca
- 30- corte a carne de vocês
- 31- eu quero é que esse canto torto feito faca
- 32- corte a carne de vocês

(REPETIÇÃO DOS DOIS ÚLTIMOS VERSOS)

33- eu quero é que esse canto torto (suspiro) feito faca

34- corte a carne de vocês

35- que esse canto torto feito faca

36- corte a carne de vocês

37- eu quero é que esse canto torto (suspiro) feito faca

38- corte a carne de vocês

39- eu quero que esse canto torto feito faca

40- corte a carne

A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

Ao compararmos a versão cantada por Fagner com a gravação de Belchior (1974) e com a de Ednardo (“A palo seco”, 1974), ouvimos, na regravação de Fagner, a pronúncia [vĩɲɛ], com nasalização da vogal “i” na palavra grafada “vier”. Segundo observa Bortoni-Ricardo (2004),¹¹⁹ esse tipo de nasalização é estigmatizada como um “erro” no português do Brasil, ao passo que a pronúncia mais próxima da escrita é prestigiada.

Além disso, ainda há em “vinhé” a perda do “r” final, comum nos verbos no infinitivo na voz falada, como ocorre também em “pergunta”. Nesse caso, tanto a inserção da nasalidade como a exclusão do “r” reafirmam a intervocalidade mostrada por captação com aquela modalidade. Essa relação intervocal ainda se mantém no sétimo verso, que é retomado no nono, pela perda do som [w] em: p[ow]co > p[o]co.

Quando comparamos as pronúncias de “vinhé”, pergunta e “poco”, usadas na gravação de Fagner, com as pronúncias da primeira versão de Belchior e da gravação de Ednardo, concluímos que a gravação mais informal é a cantada por Fagner e que, então, Fagner é quem mais investe, de modo geral, no anti-intelectualismo em termos de linguagem, como afirma ao jornalista Sérgio Cabral, no programa “Bar

¹¹⁹ BORTONI-RICARDO, S. M. *Veni, vidi, vici*. nov. 1999. Disponível em: <http://www.stella-bortoni.com.br/index.php/artigos/823-vioi-viii-viii>. Acesso em: 16 mar. 2012.

Academia”, sobre a seguinte declaração dada na década de 1970: “de-testo cultural”. Fagner se explica da seguinte forma:

Quando eu fazia esse tipo de crítica para os intelectuais [...], realmente é porque a minha distância diante disso era muito grande [...]. Hoje eu procuro muito mais aumentar o meu campo de conhecimento, mas sem me impregnar dessa intelectualidade, intelectuália, que é uma coisa pegajosa. À linguagem eu não me adapto muito. Prefiro uma linguagem mais espontânea [...].¹²⁰

Essa distância a que o cantautor se refere pode ser relativa, como já notara Costa (2012), ao fato de ele não ter formação universitária completa, visto que apenas iniciou o curso de Arquitetura, diferentemente de Ednardo, que é graduado em Química, e de Belchior, que, além de ter estudado Filosofia, ainda iniciou o curso de Medicina. Independentemente, no entanto, de essas pronúncias resultarem de uma limitação no conhecimento de Fagner sobre linguagem formal ou de serem propositais, só o fato de ele cantar com pronúncia não padrão já se trata de um investimento, no sentido pensado por Maingueneau (2001), que adaptamos para o modo de cantar estabilizado no fonograma da canção, denominando-o investimento vocal. Tal forma de cantar mostra uma subversão do que já está estabelecido e uma captação da linguagem falada informal, reveladora de *ethos* polêmico ante o *status quo* e os *ethé* de outros artistas e posicionamentos que adotam somente a pronúncia padrão.

No oitavo verso, contudo, ocorre uma relação intervocal por subversão com a voz falada, uma vez que, assim como na gravação de Ednardo, a intensidade forte, ou acentuação, em “desespeRAAdamente” não coincide com aquela que recairia sobre a sílaba tônica na voz falada. Além disso, na gravação de Fagner, essa sílaba que contém o som [r] é alvo de um alongamento que enfatiza a qualidade vocal metálica do cantor, gerando um efeito de rascância. Assim, podemos

¹²⁰ FAGNER, R. C. L. [Entrevista cedida a] Walmor Chagas, Geraldo Carneiro e Sérgio Cabral. *Programa Bar Academia*, 1983. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=wMjKC7breGA. Acesso em: 24 set. 2012.

dizer que o alongamento que recai sobre o som rascante [r], nesses casos, além de estabelecer uma relação intervocal de subversão com a voz falada, instaura uma relação metavocal com a qualidade vocal metálica do cantor. Essa relação metavocal pode ser, ainda, constatada no modo mais vibrante e mais longo como o som [r] na palavra “três” é pronunciado no sexto verso, enfatizando a qualidade vocal metálica de Fagner.

Outro caso de intervocalidade mostrada por subversão com a voz falada ocorre em “s[õj]AVA”, cuja última sílaba é emitida com uma intensidade não tão forte como a da sílaba tônica, mas também não tão débil como a de uma sílaba átona, o que passa a ser uma marca do investimento vocal de Fagner. Essa forma de Fagner terminar os versos com uma intensidade mais forte, independentemente de as sílabas sobre as quais elas recaem serem átonas na voz falada, pode ser constatada também na sílaba “gue”, de “SÃjGUE”, que seria átona na voz falada, mas recebe uma intensidade mais forte, como já ocorreu em “s[õj]AVA”, quando cantada por Fagner.

Outra marca do investimento vocal do cantor são os suspiros que iniciam e finalizam o nono verso, que retoma o sétimo, em termos de letra e melodia. Outra distinção na forma como esses dois versos são cantados é que, no nono verso, há um alongamento na primeira sílaba de “aando”. Tal alongamento sobre o som nasal [ã] aparece coerentemente no mesmo verso no qual se encontram os suspiros, que, além de separar as frases musicais, sugerem, assim como aquele, dor, lamento. Contribui também para a formação desse tom um alongamento seguido de *vibrato* na sílaba final da palavra “portuguêês”, que encerra o décimo verso. Esse recurso vocal caracteriza-se, segundo Dinville (1993, p. 5), por “finas tremulações do conjunto da musculatura respiratória e laríngea [...] [que] d[ão] à voz sua riqueza expressiva, sua leveza e seu poder emocional”. No caso de Fagner, consideramos que ele o utilize amiúde justamente com o interesse de exprimir emoção.

Aqueles suspiros podem também ser encontrados no décimo sétimo verso, que retoma o sexto, em termos de melodia e letra, antes e depois do trecho “que esse desespero é moda”, destacando-o do restante da frase musical. O preenchimento do espaço melódico com esses

dois suspiros parece implicar que o final do verso não seja alongado. Do décimo sétimo ao vigésimo primeiro verso, que finaliza a canção, há uma espécie de crescendo desses suspiros, mais superficiais no décimo sétimo verso e mais profundos a partir do décimo oitavo verso.

Cumpram-se os termos de letra e melodia, e de se iniciarem por suspiros profundos, no vigésimo verso esse suspiro, aliado ao alongamento do som [ε] em “queero”, seguido de *vibrato* e conjugado à qualidade vocal metálica de Fagner, parece criar um efeito de “choro” que pode transmitir ao ouvinte as sensações auditivas de dor, sofrimento, rancor, frustração, desânimo, decepção etc.

Somam-se a esse alongamento seguido de *vibrato*, que cria esse efeito de choro, uma intensidade mais forte e o som [k^h] aspirado em “fak^ha”, que parece caracterizar outro modo de Fagner finalizar os versos, o qual instaura uma relação metavocal com a sua qualidade vocal metálica, produzindo um efeito rascante. Acreditamos que esses efeitos de choro e rascância se constituam em marcas do investimento vocal de Fagner, o qual é acompanhado de gestos interpretativos como o balançar da cabeça e o fechamento dos olhos.

Como observamos, na gravação de “A palo seco” por Belchior (1974), a melodia e a letra são cantadas uma única vez, já na gravação de Ednardo, ambas são repetidas, e o último verso ainda é cantado três vezes. Com relação à versão de Fagner (“A palo seco”, 1975), assim como ocorre na regravação de Belchior (1976), é repetida somente a segunda parte da canção, do verso 11 ao 21. Quando Fagner repete a segunda parte da canção, aumenta o número de suspiros entre as frases musicais, fazendo com que quase todas, nessa repetição da segunda parte da canção, com exceção dos versos 23 e 24 e dos versos 31 e 32, sejam separadas por suspiros, como podemos conferir na transcrição da letra que fazemos a seguir:

TENHO VINTE E CINCO ANOS de sonho e de sangue [suspiro] e
de América do Sul / mas por força do meu destino [suspiro] um tango
argentino [suspiro] me pega bem melhor que um blue [suspiro] mas sei
que assim falando pensas [suspiro] que esse desespero [suspiro] é moda

[suspiro] em 73 [suspiro] e eu quero é que esse canto torto feito faca [suspiro] corte a carne de vocês [suspiro profundo] eu quero [choro] é que esse canto torto feito faca / corte a carne de vocês.

Ademais, sobre o segmento “tenho vinte e cinco anos” recai uma intensidade bem mais forte em comparação ao que ocorre a primeira vez que o trecho é cantado, o que, em relação com a qualidade vocal metálica, torna o alongamento do som [ã] na palavra “anos” mais rascante. Além da repetição da segunda parte da canção, como ouvimos na gravação de “A palo seco” por Belchior (1976), há ainda uma reprodução do último verso, assim como ocorreu na gravação de Ednardo. Na versão de Fagner, entretanto, esse verso se subdivide em duas frases musicais repetidas quatro vezes, além das outras duas que já aparecem normalmente a primeira vez que a letra é cantada. O trigésimo terceiro verso, que inicia tais repetições, embora com relação à letra seja igual ao trigésimo sétimo, a este se opõe em termos de investimento vocal. Isso acontece porque o cantor emprega naquele, sobretudo no segmento “eu quero é que esse canto”, uma intensidade mais forte, ao passo que neste opta por uma mais fraca, acompanhada de uma respiração ofegante.

Quanto ao verso 38, apresenta um alongamento, no som [e] de “vocês”, que, emitido pela voz metálica, sugere um efeito rascante. Já no verso 39, a intensidade vai diminuindo à medida que o verso se vai desenrolando. Assim, o segmento “eu quero” é mais forte do que “que esse canto”, o qual, por sua vez, é mais forte do que a palavra “torto”, cantada de modo tão fraco que se torna quase inaudível, principalmente quando contrastada com o suspiro profundo e forte que a segue e que a abafa, sobressaindo a ela. As duas últimas palavras do verso 39 (“feito faca”) são pronunciadas com intensidade normal, nem forte, nem fraca, assim como a primeira do verso 40 (“corte”), mas mal se ouve a última sílaba da segunda palavra (“carne”), que já encerra o verso, do qual é cortado o segmento final “de vocês”. Todas essas considerações feitas sobre a repetição dos dois últimos versos na gravação de Fagner para “A palo seco” estão transcritas:

eu queero [choro] é que esse canto torto [suspiro] feito faca / corte a carne de vocês

[suspiro] que esse canto [suspiro] torto feito faca / corte a carne de [suspiro] [suspiro] vocês [suspiro profundo – expiração] eu quero é que esse canto torto [suspiro] feito faca / corte a carne de vocês / eu quero [vibrato] que esse canto torto [suspiro profundo] feito faca / corte a carne.

Concluimos que esses “suspiros”, que são moeda corrente no investimento vocal da canção “A palo seco” gravada por Fagner em 1975, assim como a emissão vocal com ressonância nos seios da face que produz a voz metálica, contradizem a ideia de Machado (2011, p. 24, grifo nosso) de que o cantor “sempre” busca manter a imagem de uma “naturalidade” do cantar e de que este é realizado sem esforço físico aparente, já que nessa gravação o cantor deixa aparecer esse esforço, inclusive a ofegância da sua respiração.

Julgamos, portanto, que a exibição de uma aparente naturalidade ao cantar, tão solicitada e repetidamente ensinada pelo discurso da técnica vocal e da fonoaudiologia, aproxima-se muito mais de um investimento por parte do cantor nas condições vocais de que dispõe ou que decide aprimorar, conforme o conteúdo da canção e o posicionamento discursivo no qual toma parte, do que um recurso vocal comumente buscado por todos os cantores.

A favor de nossa ideia, podemos citar o fato de essa aparente naturalidade na emissão, independentemente de ser fruto de um desenvolvimento técnico com base no estudo formal ou na experiência adquirida por via da atividade profissional, ser mais característica dos posicionamentos anteriores à intervenção do tropicalismo, já que este também fez uso dos suspiros, adotados posteriormente por Fagner, e de outros recursos vocais empregados também pelos integrantes do Pessoal do Ceará, dentre os quais destacamos: esse efeito de choro, a emissão vocal rouca e nasalada, as interjeições nasais para acompanhar a melodia etc. Esses recursos podem ser ouvidos na regravação que Caetano Veloso fez da canção “A volta da asa branca” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas, por Caetano Veloso, 1973).¹²¹

¹²¹ O clipe do show no qual Caetano interpreta de forma performática essa canção está disponível em: <http://www.musiconline.xpg.com.br/ouvir-musicas-gratis/-75rGpxEDWk/a->

Nesse sentido, o gesto metavocal de Fagner de suspirar entre as frases musicais, como se representasse o desespero e o descontentamento dito pelo enunciador na cenografia, faz ver uma captação intervocal de um recurso que pode ser usado na voz falada, mas é ainda pouco empregado no investimento vocal até essa época, desconstruindo a “naturalidade” aparente manifestada nos investimentos vocais anteriores ao tropicalismo e mostrando um esforço físico ao cantar.

O recurso do suspiro, advindo da fala cotidiana, ainda não estava na paleta daqueles já depurados e estabilizados nos investimentos vocais que tomaram parte no campo discursivo literomusical brasileiro até a intervenção tropicalista e, por isso, é inovador em relação àqueles. Tal novidade permanece também, de certo modo, em relação ao tropicalismo, conquanto esse posicionamento já tivesse feito uso desse recurso vocal empregado por Fagner, já que Caetano procura usá-los para “chocar” e “provocar”, e o Pessoal do Ceará, para acentuar o lamento, a dor, o tormento tematizado nas cenografias das canções que mostram como a realidade vivenciada pelos cantatores-enunciadores incomoda e faz sofrer.

B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

A gravação de Fagner estabelece, como vimos, uma relação intervocal com uma voz falada “informal”, não padrão. Desse modo, embora a própria composição de Belchior já apresente variações em relação à norma, por exemplo, a não uniformidade na pessoa de tratamento e pronúncias como “[sõy]ava” e “[ã]migo”, e a gravação de Ednardo evidencie a pronúncia “falan’o”, a gravação de Fagner parece ser a campeã de mudanças na letra e no investimento vocal.

Assim, configura-se, no terceiro verso, uma relação com a voz falada não padrão no tocante à troca do pronome de terceira pessoa “lhe”, que concorda com o pronome “você”, pelo de segunda pessoa

“te”, quebrando a uniformidade de tratamento. Essa ausência de regularidade no uso dos pronomes de tratamento é muito comum na voz falada com menor grau de formalidade, assim como o emprego da conjunção “e” no lugar de “mas”, que torna a estruturação sintática mais simples, como se constata no sétimo verso. Essa troca do “mas” pelo “e” mostra que o descontentamento do enunciador, presente no sétimo verso, contrapõe-se à presumida ideia do coenunciador de que seu desespero é moda e, além disso, junta-se à locução adverbial “um pouco” e ao adjetivo “descontente” para reafirmar seu desespero.

A locução adverbial “um pouco” ainda diminui a intensificação do desespero do cantor-enunciador quando comparada ao realçador “mesmo”, que aparece nas outras gravações da canção “A palo seco”. No oitavo verso, ocorre na cenografia a seleção do item lexical “falo”, em vez da palavra “grito”, como se ouve nas outras gravações, o que demonstra, quando comparamos seus radicais, uma representação metafórica da diminuição da intensidade vocal. Cabe ainda observar que os versos 7 e 8 são repetidos no 9 e no 10 em termos de melodia, mas não de letra, nem de investimento vocal. Assim, o verso 9 não se inicia do mesmo modo que o verso 7, ou seja, com a conjunção “e”, mas com um suspiro, que se repete também no início do verso 10.

Os suspiros têm, quando os relacionamos com a letra da canção, a função de mostrar o “descontentamento” do cantor-enunciador e de sua fala-canto desesperada. Além do suspiro, são empregados ainda, nos versos 9 e 10, os seguintes recursos vocais para marcar esse desespero e outros sentimentos a ele relacionados:

- a) o alongamento no som nasal [ã], que enfatiza a dor ocasionada pelo desespero no enunciador, associado ao cantor pelo verbo conjugado em primeira pessoa;
- b) o alongamento e a rascância na sílaba “ra” de “desesperadamente”, que a tornam mais agressiva;
- c) o leve *vibrato* na palavra “queero [*vibrato*]”, que acentua o sentimento de identificação do cantor com esse idioma.

Com relação às mudanças que a gravação de Fagner faz na letra de “A palo seco”, quando comparada à gravação de Belchior (1974), há

duas relevantes alterações no verso 13. A primeira é a inserção da conjunção adversativa “mas” no início do verso, e a segunda é a troca da palavra “deste” nas duas versões de Belchior (1974; 1976) e do pronome demonstrativo “desse” na releitura de Ednardo (1974) pelo pronome possessivo “meu”. Quando essas duas alterações na letra são correlacionadas, notamos que elas denotam maior poder de decisão do cantor-enunciador do verso quando comparado ao das outras gravações. Isso se confirma também pela intensidade mais forte na sílaba já tônica de “desTIIno”, que não se ouve, por exemplo, na gravação de Ednardo.

Nas gravações de Belchior, a ausência da conjunção e do conectivo “deste” nos leva a interpretar que o “destino” é aquele que está sendo cantado no momento da enunciação. Na leitura de Ednardo, a inexistência da conjunção e a presença do demonstrativo “desse” levam a uma referência ao contexto, ou seja, de que o “destino” se refere aos versos anteriores: “tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue e de América do Sul”. Assim, o verso “por força desse destino, um tango argentino” figura como uma conclusão lógica deste. Já na releitura de Fagner, a conjunção “mas” estabelece uma quebra de expectativa do verso “mas por força do meu destino” em relação aos dois versos anteriores, fazendo com que, nesse caso, “meu destino” não se refira nem ao destino que está sendo enunciado no momento da enunciação, como nas gravações de Belchior, nem ao destino declarado no contexto, como na releitura que Ednardo faz do verso, porém ao destino do cantor-enunciador.

Dessa forma, a identificação do cantor-enunciador com o tango argentino, apesar de ainda ser por força do destino, parece ocorrer de maneira mais ativa, já que é consequência do destino do enunciador e não simplesmente da idade e da pertença geográfica, como sugere a interpretação de Ednardo, tampouco do destino que está sendo cantado no momento da enunciação, como ocorre nas gravações de Belchior. Essa relação do cantor-enunciador com o tango argentino é enfatizada pela modificação do verbo em “me vai”, que se torna “me pega”, porquanto o verbo “ir”, além de poder funcionar como verbo auxiliar, ainda possui muitos significados além daquele empregado na canção: simpatizar, combinar. Assim, quando comparado ao verbo “pegar”, aquele

interpela o ouvinte de modo mais indireto, enquanto este, que só pode ser principal, o faz de maneira mais direta, denotando mais explicitamente o sentido de “aderir”.

No penúltimo verso da canção, mais especificamente sobre a palavra “queero [vibrato]” (v. 20), como já dito, aparece em termos de investimento vocal uma conjunção de recursos que ainda não havia sido utilizada, qual seja, o alongamento do som [ε] seguido de *vibrato* e antecedido por um suspiro. Ao ser emitida pela voz metálica de Fagner, essa conjunção sugere uma espécie de canto chorado. Julgamos que, com esse recurso, além de marcar a singularidade de seu investimento vocal, o cantor procura chamar a atenção para o verbo “quero”, que mostra o desejo do enunciador a ele associado pela conjugação do verbo em primeira pessoa em relação ao objetivo do seu canto.

Tal objetivo, que parece se relacionar com o rompimento do diálogo hipotético com o coenunciador e com a vontade de que seu canto o atinja, é acentuado também no final desse verso pela intensidade forte na sílaba postônica de “fa[k^h]a”, que, por ser emitida com uma voz metálica mais aguda e com uma articulação bem definida, apesar de ser átona e conter uma aspiração no som [k^h], julgamos que sirva ao efeito de penetração e de agressividade do ferimento causado pela faca, da qual trata a cenografia.

O tal efeito vocal de choro é também repetido no verso 31, que finaliza a segunda parte da canção, e na primeira e na última reprodução das repetições que o cantor faz desse verso, ou seja, nos versos 33 e 39. Nos versos nos quais ocorrem esses efeitos, há uma ênfase nas palavras “quero”, mas, no trigésimo quinto verso, ocorre o contrário, ou seja, o dêitico pessoal (“eu”) e o verbo (“quero”), que expressa o desejo do cantor-enunciador, são “cortados”, restando apenas este segmento: “que esse canto torto feito faca”. Ao que parece, isso ocorre nesse momento da canção para representar, de uma maneira auditiva e visual, já que o corte ocorre no investimento vocal e na letra, a ação de cortar desse canto chorado e agressivo da enunciação, que é manifestado na cenografia como desesperado, torto, e na figura da faca.

Essa representação auditiva e visual da ação cortante do investimento vocal da enunciação, manifestado na cenografia como uma faca,

continua no verso 40, que finaliza a gravação, visto que há nele outro corte, o do dêitico pessoal “vocês” e da preposição “de”, que o liga à forma verbal “corte”. Desse modo, “corte a carne de vocês”, cantado na última repetição, fica apenas “corte a carne”. Ao concluirmos essa análise do investimento vocoverbal da gravação de “A palo seco” por Fagner (1975), consideramos que o investimento vocal suspirado, choroso e agressivo do cantor pode imprimir sentidos mais agressivos e dramáticos ao canto “torto feito faca” que manifesta o investimento vocal da enunciação na cenografia do que aqueles postos na gravação de Belchior e até dos que os sugeridos na gravação penetrante de Ednardo (1974).

Esse investimento vocal chorado de Fagner também é constantemente manifestado por outras palavras na cenografia das suas canções cujos radicais remetem a essa característica do modo de cantar, como podemos conferir nos trechos de “Cebola cortada”¹²² e “Como se fosse”¹²³ e nos títulos de “Nasci para *chorar*” (Dion Dimucci – versão: Erasmo Carlos, por Fagner, 1973, grifo nosso) e “Quem viver *chorará*”¹²⁴ (Fagner, 1978, grifo nosso). Analisamos, no tópico a seguir, a gravação de “A palo seco” por Fagner a fim de identificar qual o *ethos* efetivo constituído com base no *ethos* mostrado no investimento vocal e mostrado e dito na cenografia. Faremos também uma breve incursão pelo arranjo musical, pela capa e pela contracapa do LP *Ave noturna*, no qual essa gravação está presente.

C) Investimento ético

Como analisamos nos tópicos anteriores, as principais distinções que o investimento vocal de Fagner (“A palo seco”, 1975) traz em relação ao de Belchior e ao de Ednardo, nas gravações de “A palo seco” (1974), são os suspiros, os choros, a finalização das frases musicais

¹²² Teu amor é cebola cortada meu bem / que logo me faz *chorar* (Petrúcio Maia, Clodo, por Fagner, 1977, grifo nosso).

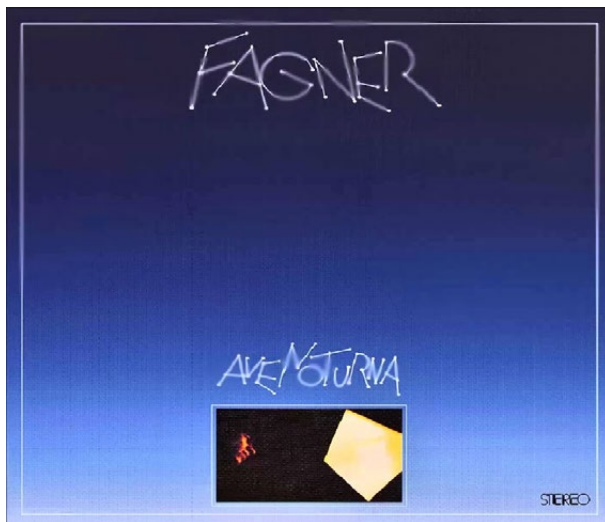
¹²³ Jeito de amar desesperado / mais *chorado* que vivido (Fagner/Capinam, por Fagner, 1976, grifo nosso).

¹²⁴ O título dessa canção é homônimo ao do LP no qual ela figura.

com sons fortes e, por vezes, a pronúncia aspirada nos sons plosivos, as quais lhe dão um tom doído, mas também agressivo, que faz doer. No tocante à letra, a forma de cantá-la e dispô-la com a exclusão de algumas palavras sugerindo, auditiva e visualmente, um corte também reforçam esse sentido. Quanto ao campo literomusical, teria uma função “discursiva” polêmica, porque os cantores populares da década de 1960, em especial os bossa-novistas, procuravam mostrar em seus investimentos vocais um *ethos* da “naturalidade”, do cantar próximo da fala, sem esforço físico aparente. Essa imagem de emissão do canto sem aparente esforço físico já era buscada também, embora se distanciassem do canto falado, pelos cantores “virtuosos” que precederam os bossa-novistas. Cumpre notar ainda que o canto “chorado” de Fagner já fora explorado por cantoras como Maysa e Elis Regina, mas com um efeito dramático, sobretudo em canções nas quais os dramas fossem relacionados à temática amorosa, de modo semelhante ao que Fagner fará em momento posterior de sua carreira. Além disso, suas vozes femininas diferenciavam-se da qualidade vocal explorada por Fagner.

Desse modo, esse investimento vocal choroso de Fagner, interseccionado com a cenografia da canção “A palo seco” (1974), mostra um *ethos* transgressor, polêmico, inovador, quando cotejado com outros investimentos vocais surgidos até a década de 1970. É possível notar também, ainda na pronúncia de Fagner e nas operações que faz na letra da versão composta por Belchior, um tom mais informal. Esse tom mais agressivo mostrado pelo investimento vocal e pela disposição da letra é também confirmado no solo de violão com cordas de aço, cujo timbre mais “áspero” do que o de um violão com cordas de náilon se aproxima da emissão vocal em modo metálico do cantor.

Tanto esse tom agressivo como esse tom informal podem ser notados na capa e contracapa do LP *Ave noturna*, sobretudo, na forma aparentemente displicente, com caracteres cheios de arestas, como são grafados o nome do cantor e o título do LP sobre um fundo azul, que ocupa quase toda a extensão da capa, com exceção de uma espécie de janela com fundo escuro em que aparece o perfil do lado direito do rosto do cantor mirando outra janela, da qual é possível ver apenas três extremidades e mediante a qual o cantor vê a luz, como podemos conferir:

Figura 7 – Capa do LP *Ave noturna*

Fonte: <https://www.google.com.br>.

Quanto aos elementos da contracapa, reproduzidos na sequência, são muito semelhantes aos da capa quanto ao fundo azul e à primeira janela, com a diferença de que esta apresenta um fundo não tão escuro como aquela, o que torna mais visível o perfil, agora do lado esquerdo do rosto do cantor, que parece confrontar alguém ou algo. Em ambas as fotos, tanto da capa como da contracapa, o rosto do cantor apresenta uma expressão séria e pouco amigável, que reforça o *ethos* da agressividade formado pelo investimento vocal, pela letra, pelos arranjos musicais, pelos caracteres que grafam seu nome e o título do LP e pelas janelas cheias de arestas.

Após tentarmos compreender, pelo viés discursivo, como o investimento vocal estabilizado pelos fonogramas de cada uma das quatro gravações da canção “A palo seco”, ou seja, por Belchior (1974; 1976), Ednardo (1974) e Fagner (1975), é referenciado na cenografia e exprime o *ethos* de ambas as dimensões contextuais, fazemos, no tópico a seguir, uma espécie de síntese dos seus pontos comuns que julgamos contribuir para a definição do posicionamento Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro.

Figura 8 – Contracapa do LP *Ave noturna*



Fonte: <https://www.google.com.br>.

Arqui-investimento vocal do Pessoal do Ceará

Ao final da análise discursiva do investimento vocal das quatro gravações da canção “A palo seco”, por Belchior (1974; 1976), Ednardo (1974) e Fagner (1975), chegamos à conclusão de que os três “cantores” apresentam entre si mais semelhanças do que divergências no tocante às qualidades vocais e à exploração dos recursos utilizados para variá-las.

Com relação às qualidades vocais de Ednardo e Fagner, com base na nossa escuta a “ouvido cru”, podemos dizer que ambas são claras e brilhantes, chegando às raias da estridência. Ao relacionarmos o brilho dessas vozes ao seu lugar de ressonância, notamos, com base em Dinville (1993, p. 54), que a projeção da voz nos seios da face, apesar de “permit[ir] rapidamente o enriquecimento das sonoridades e esse aparente brilho [...], rapidamente [...] se torna dura, comprimida, metálica, porque ela comporta um excesso de harmônicos agudos”. Segundo a autora, essa “busca de hipertimbre só é obtida por um excesso de

pressão que obriga [...] o conjunto da musculatura respiratória e vocal a esforços desproporcionais” (DINVILLE, 1993, p. 54). Já a qualidade vocal de Belchior parece ser mais escura, porquanto apresenta harmônicos mais graves. Ademais, é projetada com foco de emissão no nariz, o que confere a ela pouca sonoridade, pouco brilho e pouca clareza na articulação de alguns sons. Acrescentam-se ainda a essas características certa rouquidão e abafamento.

Cabe notar que não consideramos que tais qualidades vocais exploradas nos investimentos vocais da canção sejam apenas produtos dos aparelhos fonadores dos cantores, mas pensamos que resultam de um processo circular próprio da constituição de qualquer qualidade vocal. Nesse processo, determinada qualidade vocal incorpora valores já adquiridos por outras no campo discursivo no qual toma parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo que os reatualiza, como abordamos no terceiro capítulo e exemplificamos no quarto.

Cumpramos observar que o hipertimbre agudo/metálico nas vozes de Ednardo e Fagner e a hipernasalidade na voz de Belchior tornam evidente uma ausência de equilíbrio nos fatores de ressonância, visto que os primeiros projetam a voz nos seios da face e o segundo, no nariz. Isso pode ser considerado um “erro” de técnica vocal, pois gera um esforço físico do aparelho vocal, produzindo um efeito de incômodo que destrói a aparente naturalidade ao cantar, na qual outros posicionamentos investiram até a intervenção tropicalista. Tal expediente pode ser visto também como uma transgressão, o que já denota, para essa dimensão do investimento vocal, um tom polêmico, quando comparada a outros investimentos vocais surgidos no campo discursivo literomusical brasileiro. Como esse tom não se separa de um caráter, tais qualidades vocais, metálica e nasal, contribuem para que o ouvinte elabore para o fiador um *ethos* questionador e agressivo.

Além da falta de equilíbrio nos fatores de ressonância que ensejam esse impacto de aparente esforço físico nas qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, este último ainda faz uso constante da fonação reversa, ou seja, da produção de voz durante a inspiração, como se ouve nos suspiros constantes na sua gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974, por Fagner, 1975). Esse recurso é, do ponto de vista da

técnica vocal, também considerado uma transgressão, porquanto essa fonação invertida implica, segundo Dinville (1993, p. 92), “órgãos contraídos, rigidez generalizada, pescoço intumescido e veias salientes”, como podemos visualizar na seguinte foto de Fagner cantando a canção “Quem me levará sou eu” (Dominguinhos/Manduka) no Festival 79 – É Hora de Cantar, da Rede Tupi de Televisão:

Figura 9 – Fagner no Festival 79 – É Hora de Cantar, da Rede Tupi de Televisão



Fonte: http://www.raimundofagner.com.br/festival_tupi.htm.

Esses suspiros empregados no investimento vocal de Fagner polemizam também com outros investimentos vocais surgidos até a intervenção tropicalista, uma vez que eles não faziam parte dos recursos já captados da voz falada para figurar no canto. Além disso, polemizam até mesmo com a sua utilização pelos tropicalistas, visto que também se apropriam daqueles, mas com uma intenção provocadora, irônica. A utilização desses recursos por Fagner abrange, entretanto, desde canções de temática sentimental, para mostrar dor, até aquelas que mani-

festam de forma metavocoverbal na cenografia um investimento vocal estranho, como ficou exemplificado em “A palo seco” (Fagner, 1975). Isso mostra que tais suspiros só acentuam o efeito de inovação, de transgressão, ocasionado pela impressão de desconforto, de esforço físico que se tem ao ouvir a qualidade vocal aguda/metálica de Fagner.

A respeito da respiração entrecortada por suspiros, com ciclos respiratórios curtos e rápidos, Behlau e Pontes (1989, p. 57) afirmam que esta pode sugerir “ansiedade, excitação, agitação e descontrole”. Os sentimentos manifestados por esse tipo de respiração, que julgamos ser a adotada por Fagner em seu canto, podem coadunar-se com o conteúdo de expressões como “canto torto” etc. e desempenhar no investimento vocal essa função, digamos assim, “vocossemântica” de agitação, de desesepero etc. Além disso, ainda exercem a função “vocossintática” de separar as frases musicais, preenchendo vocalmente as pausas que há entre elas. Nesse sentido, essas pausas se diferenciam das não preenchidas vocalmente utilizadas em outros trechos dessa gravação e daquelas usadas nas gravações de Belchior e Ednardo.

Dentre as quatro gravações, a que apresenta o maior número de pausas entre as frases musicais, de forma mais sistemática, é a primeira gravação de Belchior. Já a partir da segunda gravação, como dito, o cantor passa a eliminar algumas dessas pausas, promovendo menor segmentação da cadeia falada, ou passa a inseri-las onde, na gravação anterior, havia alongamentos vocálicos ou, ainda, após tais alongamentos, de modo que as palavras ora são encolhidas em um espaço melódico menor, ora são esticadas em um maior. Com relação à gravação de Fagner, também há o “apagamento” de algumas pausas que dividem sistematicamente as frases musicais da primeira gravação de Belchior e a inserção de outras preenchidas vocalmente, os suspiros. Já no tocante à gravação de Ednardo, esse “apagamento” ainda é maior.

Esses “apagamentos” das pausas entre as frases musicais nas três últimas gravações de “A palo seco”, quando comparadas à primeira, implicam variações na organização da letra e da cadeia falada. Assim, observamos que há um número maior de pausas e um conseqüente aumento da segmentação da cadeia falada somente na primeira gravação de Belchior (1974), que indicamos no quadro a seguir como “B74”. Na

regravação, que indicamos no quadro a seguir como B76, o próprio cantautor passa a segmentar menos as frases musicais, como podemos conferir na organização dos seguintes trechos das duas gravações de “A palo seco” (1974; 1976):

Quadro 33 – Segmentação da cadeia falada nas gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976)

[Mas ando mesmo descontente] Ø [desesperadamente] Ø [eu grito em português] B74

[Mas ando mesmo descontente] Ø [desesperadaMEN:te eu gritO em português] B76

[tenho vinte e cinco anos] Ø [de sonho e de sangue] Ø [e de América do Sul] B74

[Tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue] Ø [e de América do Sul] B76

[por força deste destino] Ø [o tango argentino] Ø [me vai bem melhor que o blue] B74

[por força deste destino] Ø [um tango argentino me vai bem melhor que um blues] B76

[e eu QUero é que esse canto torto] Ø [feito faça corte] Ø [a carne de vocês] B74

[e eu QUero é que esse canto torto] Ø [feito faça corte a carne de vocês] B76

Fonte: elaboração própria.

É óbvio que podem ser atribuídos diferentes efeitos de sentido à mudança de local no qual as pausas são situadas, já que estas, conforme a fonologia Leny Kyrillos,¹²⁵ geralmente, separam “blocos de sig-

¹²⁵ KYRILLOS, L. *Como falar bem: ênfase e vogais*. 2009. Disponível em: <http://www.lenykyrillos.com.br/videos.html>. Acesso em: 27 dez. 2012.

nificado e marcam a importância dentro do discurso”. Segundo ela, toda vez que usamos uma pausa, é como se colocássemos “o holofote na informação que vem a seguir”. Desse modo, é possível observar no primeiro quadro, que compara as gravações da canção “A palo seco”, que na primeira gravação a ênfase recai sobre a palavra “desesperadamente”, entre pausas, e é designativa do modo de gritar em português do enunciador. Já na segunda gravação, a ênfase não recai apenas sobre tal modo, mas também sobre todo o seguimento que ele modifica: “grito em português”. A impressão que a ênfase na palavra “desesperadamente” da primeira gravação passa é a de que o cantor a considera importante e mostra isso ao ouvinte, promovendo a ideia de que o grito em português da primeira gravação parece mais desesperado do que o da segunda.

A utilização desse recurso de destacar determinados segmentos, colocando-os entre pausas, continua no restante da primeira gravação, como podemos acompanhar no quadro em trechos como: “de sonho e de sangue”, “o tango argentino” e “feito faca corte”. A ênfase que o cantor impõe aos dois primeiros destaca os elementos da letra que compõem a identidade sul-americana do enunciador, já o último trecho acentua a comparação que o enunciador faz com o seu canto, estabelecendo uma relação metavocoverbal. Na segunda gravação, a pausa posterior a cada um deles é elidida, unindo os trechos à frase musical seguinte e excluindo as ênfases mencionadas. A exclusão dessas pausas, que diminui também a ênfase, sugere para o ouvinte um canto mais impessoal, mais objetivo.

Isso também ocorre na reorganização que Ednardo faz na letra de “A palo seco” (1974), em que o cantor opera junções que tornam as frases musicais ainda menos segmentadas do que aquelas da segunda gravação de Belchior, como podemos conferir nos dois primeiros trechos abaixo, marcados com colchetes:

Quadro 34 – Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por Ednardo, 1974

[mas ando mesmo descontente Ø desesperAdamente eu grito em português] E74

[tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue e de América do Sul] E74

[por força desse destino um tango argentino] Ø [me vai bem melhor que um blue] E74

[mas quero é que esse canto torto] Ø [feito] Ø [faca] Ø [corte] Ø [a carne] Ø [de vocês] E74

Fonte: elaboração própria.

Portanto, nos três primeiros versos ora transcritos, não parece haver ênfase pela pausa quando a versão é comparada à primeira de Belchior; entretanto, no último verso, ocorre uma segmentação quase palavra a palavra, para evidenciar a sua relevância, justamente por ser o verso no qual o investimento vocal da enunciação é referenciado na cenografia, estabelecendo, assim, por essa ênfase uma relação metavocoverbal. Com isso, Ednardo reprograma, como visto, o projeto rítmico melódico em função da aliteração dos sons [k] e [t], que já estava nos versos compostos por Belchior.

No tocante à reorganização que Fagner promove na disposição da letra de “A palo seco” (1975), aproxima-se muito daquela que ainda será feita por Belchior (1976), que já mostramos nos segmentos que apresentam a abreviação “B76”, embora difira bastante na seleção de itens lexicais, que marcamos com a sublinha, como podemos conferir:

Quadro 35 – Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por Fagner, 1975

(suspiro) [e eu ando um pouco descontente] (suspiro profundo) [de-
sesperadamente eu falo em português] F75

[tenho vinte e cinco anos de sonho e de sangue] (suspiro) [e de
América do Sul] F75

[mas por força do meu destino] [um tango argentino] [me pega bem
melhor que um blue] F75

[eu (suspiro) quero é que esse canto torto feito faca] (suspiro) [corte
a carne de vocês] F75

Fonte: elaboração própria.

Apesar da semelhança com relação à disposição das frases musicais entre as releituras que Fagner (1975) e Belchior (1976) fazem da canção “A palo seco” (Belchior, 1974), observamos que os trechos acima distinguem-se nas gravações de um e de outro, principalmente, por Fagner preencher a pausa entre aquelas com um suspiro, o que não ocorre na gravação de Belchior. O uso dessas pausas preenchidas ou não preenchidas vocalmente tem relação direta com o modo como o cantor segmenta os versos e os finaliza.

Dessa forma, observamos que a segunda gravação de Belchior para a “A palo seco (1976), assim como as gravações de Ednardo (1974) e Fagner (1975), que diminuem o número e a sistematização das pausas entre as frases musicais, tem uma relação direta com um canto cujas finalizações ocorrem com um menor número de alongamentos. Assim consideramos que o fato de não serem utilizados alongamentos nos finais dos versos ou de estes serem utilizados de forma pouco sistemática mostra uma filiação dos cantores do Pessoal do Ceará aos chamados cantores modernos, ou seja, que surgiram após a bossa nova, além de conferir maior objetividade ao que é dito. A sensação da subjetividade do cantor, porém, nos alongamentos da primeira gravação de Belchior, que recaem sobre os sons nasais, como ocorreu

na palavra “desesperadamente”, enfatizando ainda mais a emissão nasal da qualidade vocal de Belchior e o estranhamento que ela causa, não foi totalmente abandonada.

Ao interseccionarmos a disposição da letra da última gravação de “A palo seco” por Belchior (1976) e a das gravações de Ednardo (1974) e Fagner (1975) em investimentos vocais que terminam sem alongamentos, observamos que tal configuração vocoverbal faz com que os três cantores apresentem uma ilusão de maior velocidade na forma de emissão dos versos do que aquela empregada na primeira gravação de “A palo seco” por Belchior, o que aproxima mais aqueles investimentos vocais da voz falada. Apesar dessa ilusão de velocidade vocal maior na emissão vocal das três últimas gravações, propiciada pela finalização dos versos de forma menos alongada, ainda permanecem, em todas as gravações, segmentos como os alongamentos vocálicos, que ensejam uma ilusão de velocidade menor.

A respeito da articulação nas quatro gravações de “A palo seco”, é necessário analisá-la em relação com as qualidades vocais dos cantores. Segundo Dinville (1993, p. 90), em uma voz que comporta mais harmônicos de teor grave, como consideramos ser o caso da de Belchior, “[...] a articulação é indiferenciada, [...] há falta de clareza na articulação das vogais e consoantes [...] [e] pode ocorrer a abertura da boca em altura na maioria das sílabas (o que abafa a voz e deforma a articulação)”, como julgamos ocorrer na primeira gravação de “A palo seco” (1974) por esse cantor. Ao tomarmos por base a afirmação de Behlau e Pontes (1989) de que uma articulação mal definida pode significar socialmente falta de interesse em se comunicar, pensamos que Belchior, mesmo com sua voz grave, trata, na segunda gravação, de procurar modificar a sua articulação, expressando-se com maior clareza. Essa definição na articulação, aliada à sua qualidade vocal grave, denota maturidade e certeza sobre o que é dito. No que se refere a Ednardo e a Fagner, ambos apresentam articulações mais bem definidas, realçadas, no caso do primeiro, pela segmentação que promove na cadeia falada e, no caso do segundo, pela intensidade forte em sílabas átonas postônicas no final das frases musicais.

Com relação ao parâmetro da intensidade vocal, ou, nos termos de Behlau e Ziemer (1988, p. 83), à “sensação psicofísica relacionada à intensidade, ou seja, como julgamos um som, considerando-o mais forte ou mais fraco”, ouvimos nas quatro gravações de “A palo seco”, cantadas por Belchior, Ednardo e Fagner, uma intensidade forte. Embora os referidos autores afirmem que as vozes agudas tendem a ser mais intensas, o que, de certo modo, explica o efeito gritante de determinados trechos das gravações de Ednardo e Fagner, também não deixa de existir essa intensidade vocal forte em Belchior, apesar de ela ser meio camuflada pela qualidade vocal mais grave e nasalada do cantor.

Como visto, o parâmetro vocal da intensidade pode estabelecer tanto relações vocais como relações vocoverbais. As relações vocais podem mostrar pela captação ou subversão da acentuação uma relação intervocal mostrada com a fala cotidiana. As gravações de Belchior parecem ser as que conservam o maior grau de captação da acentuação da voz falada, uma vez que mantêm a acentuação semelhante à dessa modalidade, em virtude de a intensidade forte recair somente sobre aquelas sílabas que seriam as tônicas na voz falada.

Já nas gravações de Ednardo e Fagner, há alguns casos em que a acentuação recai em uma sílaba que não corresponderia à sílaba tônica da palavra na voz falada. Além disso, Fagner ainda faz recair uma intensidade forte nas sílabas átonas postônicas que finalizam as frases musicais, com vistas a chamar a atenção para o sentido das palavras e singularizar o próprio investimento vocal. Essa intensidade forte, na qual parece ser empregada uma quantidade maior de ar, leva, por vezes, à aspiração de determinados sons. Ademais, quando ela recai sobre sons que destacam aspectos das qualidades vocais dos cantores, estabelece uma relação metavocal, que pode também ser metavocoverbal ao destacar sílabas, palavras, trechos etc. que manifestam o investimento vocal da enunciação na cenografia.

Na lição de Behlau e Ziemer (1988, p. 84), “a habilidade de usa[r] [a intensidade] em partes específicas de um discurso denota a compreensão do exato sentido que se quer conferir à mensagem”. Assim, quando essa intensidade forte recai sobre alguma palavra que manifesta o investimento vocal na cenografia, consideramos, como faz Main-

gueneau (1997, p. 95) a respeito do interdiscurso, que ela “permite descobrir os ‘pontos sensíveis’ no modo como uma formação discursiva [posicionamento] define sua identidade em relação” ao seu investimento vocal, contribuindo para confirmá-lo e para elaborar na cenografia uma imagem para ele. As quatro gravações de “A palo seco” mostram que a intensidade vocal recai sobre elementos nos quais a cenografia manifesta o próprio investimento vocal e os elementos com os quais o cantor-enunciador se identifica.

Assim como não consideramos que o modo de cantar estabelecido na gravação da canção seja um bloco, também não julgamos que o seja a voz falada com a qual este se relaciona de forma constitutiva e mostrada. Portanto, do mesmo modo como o emprego da intensidade pode evidenciar essa relação intervocal com a voz falada, isso pode ocorrer também com a pronúncia de alguns sons que podem indicar uma relação com uma determinada variante falada social ou regional. Pela análise que fizemos dos investimentos vocais das quatro gravações de “A palo seco”, foi possível notar uma relação com uma variante nordestino-cearense em todas as gravações e uma proximidade maior com uma variante social menos prestigiada nas gravações de Ednardo e Fagner (1975), sobretudo, na gravação deste último.

Ao buscarmos uma forma de utilização comum dos recursos vocais empregados nas quatro gravações de “A palo seco”, podemos, sem desconsiderar as individualidades, chegar a alguns denominadores comuns, como o investimento vocal de Belchior se distinguir dos de seus companheiros pela qualidade vocal e o de Ednardo e de Fagner serem semelhantes em termos de qualidades vocais, mas diferirem no emprego de certos recursos. Tanto as qualidades vocais com predomínio da voz em uma cavidade de ressonância, tal qual ocorre com Belchior, quando ele a amplifica no nariz, e com Ednardo e Fagner, quando eles a projetam nos seios nasais, como os suspiros emitidos por Fagner passam a impressão de um certo esforço físico ao cantar, o que pode gerar um incômodo no ouvinte. Esse incômodo, que seria produzido pelo modo de cantar, é potencializado pelo conteúdo cantado na cenografia, que manifesta o investimento vocal como “grito desesperado”, “canto torto feito faca”.

Outro parâmetro vocal que une Belchior, a partir da regravação de “A palo seco” (1976), a Ednardo e Fagner é a redução de pausas não preenchidas vocalmente entre as frases musicais, tornando-as menos segmentadas, e a reinserção delas após sílabas que eram alongadas na primeira gravação. Desse modo, essas sílabas que ocupavam um espaço melódico maior deixam de ser objeto de alongamento e produzem a ilusão de serem pronunciadas de modo mais rápido, estabelecendo uma intervocalidade mostrada por captação com a voz falada mais informal, como se ouve na segunda gravação de Belchior (1976) e nas de Ednardo (1974) e Fagner (1975).

Outras utilizações comuns de parâmetros vocais por Ednardo, Fagner e Belchior são alongamento e intensidade forte e sons que enfatizam características das qualidades vocais dos cantores, como os sons nasais em Belchior e os agudos e ásperos em Ednardo e Fagner, estabelecendo assim entre esses recursos e as qualidades vocais uma relação metavocal. Além disso, tanto os alongamentos de vogais no final das frases musicais como a intensidade forte no investimento vocal estabelecem relações metavocoverbais, uma vez que enfatizam a referência ao investimento vocal na cenografia. Dependendo da sílaba na qual a intensidade forte recaia, isso pode mostrar uma intervocalidade com a voz falada por captação ou por subversão.

No investimento vocal do Pessoal do Ceará, observamos que a intensidade vocal tanto recai em sílabas tônicas, captando a acentuação da voz falada, como pode recair em sílabas átonas, principalmente nos investimentos vocais de Ednardo e Fagner nas respectivas gravações da canção “A palo seco”, mas sobretudo na gravação de Fagner, que costuma emitir as sílabas postônicas que finalizam as frases musicais de modo mais intenso, fazendo disso uma marca de seu investimento vocal. Além das pausas, dos alongamentos de vogais e da intensidade, outro recurso vocal utilizado pelos três cantores que também estabelece uma relação intervocal com a voz falada é a forma de pronunciar alguns sons.

Desse modo, ao sintetizarmos a maneira comum como Belchior, Ednardo e Fagner utilizam os recursos vocais, notamos que estes são responsáveis pelas relações estabelecidas na dimensão do investimento vocal (relações vocais) e no intrincamento do investimento vocal com a

cenografia (relações vocoverbais). Assim, nos investimentos vocais, as pausas, a forma como os versos são terminados, a intensidade forte e a pronúncia podem estabelecer uma relação intervocal com a voz falada assim como promover relações metavocais, em que esses recursos servem para acentuar as qualidades vocais dos cantores.

Os alongamentos de sons nasais e a intensidade forte são usados nas canções cantadas por Belchior para destacar a sua qualidade vocal nasalada e conferir ao investimento vocal, de modo geral, um “tom” lamentoso, mas vigoroso. Em Ednardo, a intensidade forte, acompanhada de um tom agudo e da colocação de pausas não preenchidas vocalmente entre as palavras, chama a atenção para a sua emissão em modo agudo e metálico. Algo semelhante ocorre no investimento vocal de Fagner, em que as pausas preenchidas vocalmente, ou seja, os suspiros e os alongamentos vocálicos, acentuam a qualidade vocal metálica do cantor, conferindo ao investimento vocal uma característica chorosa. Resumimos, no quadro a seguir, a forma de utilização comum dos parâmetros vocais por Ednardo, Fagner e Belchior, nas quatro gravações de “A palo seco”, que consideramos constituírem um indicativo do investimento vocal do Pessoal do Ceará:

Quadro 36 – Relações vocais nas gravações de “A palo seco”

Relações vocais	Estratégia discursiva	Parâmetros vocais
Intervocalidade mostrada com a voz falada	Captação	Intensidade forte/acentuação nas sílabas tônicas
		Pronúncia menos monitorada
		Pronúncia interpretada como regional
	Subversão	Intensidade forte/acentuação nas sílabas átonas
		Alongamento no final dos versos
		Pronúncia mais monitorada
Metavocalidade	Recursos vocais que enfatizam as qualidades vocais	Alongamentos de sons nasais
		Intensidade forte, acompanhada de aspiração, sobre as sílabas átonas finais
		<i>Vibratos</i>
		Intensidade forte sobre os sons representados por -r gráfico

Fonte: elaboração própria.

Alguns desses recursos que estabelecem relações vocais no investimento vocal do Pessoal do Ceará, como os alongamentos finais e a intensidade forte, também enfatizam ao mesmo tempo a referência ao investimento vocal na cenografia, estabelecendo entre esta e aquele uma relação vocoverbal que denominamos metavocoverbalidade:

Quadro 37 – Relações metavocoverbais nas gravações de “A palo seco”

Relações vocoverbais	Parâmetros vocais
Metavocoverbalidade	Alongamentos sobre sons nasais no final dos versos
	Intensidade forte sobre som
	Intensidade forte sobre os sons representados por -r gráfico
	Intensidade forte, acompanhada de aspiração, sobre as sílabas átonas finais

Fonte: elaboração própria.

Após analisarmos os investimentos vocais das quatro gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976; Ednardo, 1974; Fagner, 1975) nas dimensões das qualidades vocais de cada cantor e dos recursos vocais empregados por eles, como também a disposição das frases musicais, as intersecções dos investimentos vocais e a cenografia nas quatro gravações, confirmamos a nossa hipótese de que os *ethé* mostrados e ditos nessas dimensões da canção mostram um *ethos* efetivo polêmico.

Com relação ao *ethos* do investimento vocal, dimensão central neste trabalho, o qual é mostrado nas qualidades vocais dos três cantores e nos recursos vocais que utilizam para enfatizar as suas características, observamos que polemiza com outros investimentos vocais e com o discurso em torno de que voz ou vozes são apropriadas para o canto profissional até a década de 1970. Esse *ethos* polêmico é também mostrado ou dito na via de mão dupla que se estabelece entre o investimento vocal e a cenografia, independentemente de ocorrerem entre essas dimensões relações metavocoverbais, nas quais a cenografia manifesta o investimento vocal polêmico do cantor, ou intervocoverbais, nas quais a cenografia simula o outro com o qual o cantor-enunciador polemiza.

Sabemos que a extensão do sentido produzido pela intersecção do investimento vocal com a cenografia dessa canção é certamente ina-

tingível pela análise, porque, para além dos recursos vocais e das palavras analisadas, fica sempre algo que não se viu e não se ouviu. Então, o que se tenta, realmente, é explicar alguns aspectos da produção geral desses sentidos, com base no reconhecimento dos traços comuns ao investimento vocal, à cenografia e ao *ethos* das canções do Pessoal do Ceará, apesar das particularidades que essas marcas possam adquirir em cada canção. Julgamos, portanto, que os traços comuns existentes nessas três dimensões possam constituir vestígios da identidade desse posicionamento perante outros do discurso literomusical brasileiro. Desse modo, por essa análise das quatro gravações de “A palo seco”, acreditamos que o leitor perceberá nitidamente quatro níveis de sentido diluídos na prática analítica:

- a) o nível da constituição do investimento vocal do Pessoal do Ceará, situado na intersecção de outros investimentos vocais que o precederam ou o seguiram, que denominamos intervocalidade constitutiva;
- b) o nível das canções propriamente ditas, em que se analisam a relação entre as qualidades vocais de Ednardo, Fagner e Belchior e os recursos vocais dos quais fazem uso nos seus investimentos vocais (metavocalidade), como também a relação destes com outros investimentos vocais do campo discursivo literomusical e outras vozes do interdiscurso (intervocalidade);
- c) o nível da intersecção do investimento vocal com a cenografia das canções, em que se verifica a relação das soluções encontradas pelos autores para fazer do modo de cantar um ícone que expressa a referência a ele na cenografia (relação metavocoverbal), como também um elemento de subversão e de ironia que expressa a simulação do outro e de seu investimento vocal, contra o qual o cantautor-enunciador se opõe na cenografia (relação intervocoverbal);
- d) o nível do *ethos* mostrado no investimento vocal e na sua intersecção com o *ethos* mostrado ou dito na cenografia.

Esses níveis são empregados para fazer a análise do restante das canções do *corpus* a fim de confirmarmos e encontrarmos outras características que componham seus investimentos vocais, suas cenografias e seus *ethé*, bem como apontem para a fundação do posicionamento Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro.

INVESTIMENTO VOCOVERBAL, *ETHOS* E POSICIONAMENTO NAS CANÇÕES “BERRO” E “CORDA DE AÇO”

“Não sou feliz, mas não sou mudo: hoje eu canto
muito mais.”

(Belchior)

Neste capítulo, analisamos uma canção autoral de Ednardo e outra de Fagner, ambas de LPs lançados em 1976, procurando verificar se nas canções “Berro” e “Corda de aço” se mantêm as qualidades, recursos e relações vocais constatadas nas quatro gravações de “A palo seco”. Cabe notar que o título da canção “Berro”, assim como o da canção “A palo seco”, analisada no capítulo anterior, faz referência a um modo específico de cantar e que o título “Cordas de aço” também se refere, de forma particular, às pregas musculares que possibilitam o canto. Em vista disso, as referências nos seus títulos ao investimento vocal, sem desconsiderar outros aspectos que ainda serão aprofundados no decorrer da análise, justificam a escolha dessas canções para exame. Damos início, então, à nossa análise com a canção “Berro” (Ednardo, 1976), para depois esquadrinhar a canção “Corda de aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1976).

LP e canção “Berro”

O lançamento do segundo LP de Ednardo, intitulado *Berro* (1976), coincide com o grande sucesso da música “O pavão myste-

riozo” – incluída no seu primeiro LP, *O romance do pavão misteriozo* (1974) –, a qual estava em todas as rádios por ser tema da novela *Saramandaia*, da rede Globo. Como o disco de 1974 chegou, segundo Ednardo, “a vender 250 mil cópias em uma semana”, o disco *Berro* (1976), editado sem maior incentivo da gravadora, foi propositalmente esquecido. O “resultado” foi, conforme Ednardo, que “retiraram o *Berro* [...] para concentrar-se em cima de um álbum só”.¹²⁶

Apesar de não ter sido pelo LP *Berro* (Ednardo, 1976) nem pela canção de título homônimo que Ednardo esteve em evidência em 1976, selecionamos ambos para a nossa análise, por fazerem, como dito, referência ao modo específico de cantar que ouvimos no fonograma da canção. De acordo com Ednardo, os censores da ditadura militar pela qual o Brasil passava [...] “implicaram com todas as músicas do disco [*Berro*]”, inclusive com a canção “Berro”, que originalmente era, segundo o cantautor, “Do boi só se perde o berro” e não passou. Ednardo, então, teve de “colo[car] só “Berro” e f[azer] algumas alterações na letra”.¹²⁷ Independentemente desse fato, o nosso interesse por ela permanece, visto que qualquer um desses títulos manifesta verbalmente o canto da enunciação.

Cabe observar, porém, que, no primeiro título, “Do boi só se perde o berro”, a referência ao investimento vocal é caracterizada mediante um provérbio, que, segundo Maingueneau (2010a), representa a opinião pública, um saber imemorial. No contexto da canção, há uma captação da voz do boi para a afirmação de uma identidade vocal. Já com relação ao segundo título – “Berro” –, para a afirmação da identidade, ocorre uma aparente autodesqualificação do modo de cantar, ou seja, o termo “berrar” é captado de uma região do discurso literomusical relativa à avaliação do grau em que uma produção vocal particular se aproxima dos padrões profissionais de excelência.

¹²⁶ EDNARDO, J. S. C. *Ednardo está de volta... com cinco discos de uma vez só*. [Entrevista cedida a] Rodrigo Faour. 2001. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/ednardo-esta-de-volta-com-cinco-discos-de-uma-vez-so>. Acesso em: 8 ago. 2012.

¹²⁷ EDNARDO, J. S. C. Ednardo: no escuro dessa noite. [Entrevista cedida a] Felipe Araújo. *O Povo*, Fortaleza, 12 abr. 2004. Páginas azuis. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi32.php>. Acesso em: 8 ago. 2012.

Além do título do LP e da canção, que nos salta aos olhos porque manifesta a singularização de um modo de cantar entre os demais, mostrando o *ethos* do cantautor-enunciador, contribuiu também para nossa escolha o fato de serem utilizados aspectos vocais como alongamento de vogais no final das frases musicais, intensidade mais forte de sílabas e de versos, pronúncia nordestina etc. Ademais, esses aspectos vocais exibem relações de captação ou subversão entre a vocalidade do cantor e os outros modos de cantar do discurso literomusical e do interdiscurso (intervocalidade) ou enfatizam a característica metálica da voz do cantor (metavocalidade).

Berro (Ednardo, por Ednardo)

Berro (1976)

- 1- Os novos, os novos
- 2- Corações aos pulos
- 3- As novas, as novas
- 4- Transações e sustos
- 5- As velhas câmeras não fotografam minha emoção
- 6- As velhas câmeras não fotografam minha emoção
- 7- Sentados num banquinho a:lto
- 8- microfone e violão:
- 9- Sentados num banquinho a:lto
- 10- microfone e violão:
- 11- Quilografados comportadamente somos umas vacas vacas
- 12- Retalhados neste açougue atenção
- 13- Os novos, os novos
- 14- Patinho, coxão e filé
- 15- As velhas coisas
- 16- As velhas coisas
- 17- Pelancas, ossos, quem quer
- 18 - Do boi só se perde o berro
- 19 - Só se perde o berro e é
- 20- Justamente o que eu vim apresentar
- 21- Justamente o que eu vim apresentar
- 22- Mas justamente o que eu vim apresentar

Título: “Berro”

A forma de cantar específica, ou seja, “berrar”, manifestada no título da canção “Berro” (Ednardo, 1976), sugere uma hiperintensidade, a qual, por sua vez, questiona o próprio gênero canção, cujo modo de enunciação característico é o canto, e contesta, sobretudo, o estilo vocal bossa-novista, no qual o canto é sussurrado, contido. Podemos então pensar em uma oposição entre “canto” e “berro”: se as canções, principalmente as bossa-novistas, são feitas para serem cantadas, a de Ednardo deve ser “berrada”, isto é, enunciada e ouvida como um grito animal ou humano insistente e repetido.

A polêmica que se instaura entre cantores e posicionamentos que investem em um modo de cantar “berrante” em oposição àqueles que adotam um investimento vocal “contido”, “baixinho”, não é novidade na música popular brasileira, como visto no quarto capítulo. Assim, ao supormos, de saída, que qualquer vocalidade é constituída por uma intervocalidade, talvez possamos considerar que o investimento vocal “berrante” de Ednardo capte a intensidade vocal forte empregada no canto dos seresteiros de rua e dos cantores que gravaram no sistema fonomecânico e, ainda, dos que se apresentavam nos espaços abertos dos picadeiros de circo, nos palcos dos teatros de revista e nas casas de chope. Do ponto de vista discursivo, essas vozes podem passar a constituir um repertório de configurações vocais cujas características servem como (anti)referenciais para novas vocalidades que se vão atualizando conforme o uso, como pode ocorrer, por exemplo, com o investimento vocal de Ednardo.

Apesar de a vocalidade de Ednardo imitar a intensidade forte das vozes daqueles cantores, traz como inovação, entre outras características, a exploração das regiões mais agudas da extensão, distanciando-se, nesse sentido, da tradição masculina do canto popular e afinando-se com o investimento vocal da única intérprete feminina a se destacar na década de 30, Araci Cortes. Essa inovação que a constituição de uma qualidade vocal promove na tradição vocal é ainda reatualizada na escuta, ganhando novos matizes conforme as diferentes experiências auditivas. Desse modo, podem ser atribuídos diversos

“tons” a uma vocalidade de acordo com os diferentes contextos culturais de recepção.

Investimento vocal, cenografia e *ethos* em “Berro”

A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

A intervocalidade pode também ser representada/mostrada no próprio investimento vocal, ou seja, no modo de cantar estabilizado na canção por gestos intervocais e metavocais. Os recursos intervocais deixam ver como a vocalidade “berrada” de Ednardo se legitima pela imitação captativa ou subversiva de outras vozes do próprio discurso literomusical ou do interdiscurso. Tomemos como exemplo, na análise da canção “Berro”, o processo de captação da voz do animal para caracterizar a intensidade forte do seu canto, que, por sua vez, subverte a suavidade adotada por outros cantores, como os bossa-novistas, e mostra o *ethos* do polemista desconstrutor do modo de cantar oposto. Já os parâmetros metavocais mostram como os recursos vocais empregados no investimento vocal enfatizam aspectos da própria qualidade vocal do cantor.

Ao fazermos uma escuta analítica das quatro primeiras frases musicais da canção “Berro”, percebemos que, malgrado sejam emitidas por uma qualidade vocal aguda e metálica, ainda não mostram recursos vocais que destaquem a relação entre o investimento vocal da canção e outros modos de cantar do discurso literomusical (intervocalidade) nem que realcem o aspecto metálico dessa qualidade vocal (metavocalidade). Ouvimos, entretanto, a acentuação nas sílabas que seriam as tônicas na voz falada, estabelecendo-se uma relação intervocal por captação.

Outra relação intervocal por captação com a voz falada pode ser identificada no décimo segundo verso, no qual ouvimos uma pausa breve que precede o vocativo “atenção” e outra longa que o sucede, visto que o termo é captado com a mesma entonação que se usa naquela modalidade quando se quer que outras pessoas escutem o que se tem a dizer. No caso desse verso, as pausas servem para solicitar que se ouça

o que vai ser dito/cantado na cenografia metafórica do açougue, que irá prosseguir até quase o final da canção.

Já os versos 5 e 6, ao contrário dos quatro primeiros, que se diferenciam em termos de letra, mas se assemelham em matéria de investimento vocal, são idênticos no tocante à letra, mas divergem com relação ao investimento vocal; há um destaque para a palavra “câm[ε]ra” pela pronúncia da vogal postônica medial, articulada como média baixa [ε]. A presença dessa pronúncia mostra uma relação intervocal por captação de uma variação dialetal presente em variantes faladas nordestinas, como a cearense e a fortalezense.¹²⁸ Assim, independentemente de essa pronúncia captada da voz falada cearense escapar ao cantor ou ser de sua escolha, já se mostra ou pode ser interpretada, com base no investimento vocal, como uma identificação com um posicionamento regional.

Ao termos contato auditivamente com a qualidade vocal metálica e aguda de Ednardo e experimentarmos uma sensação psicofísica de intensidade forte ao ouvi-lo cantar, como também ao ouvirmos o som aberto do “e” na palavra “câmeras”, que, possivelmente, pelo contexto da canção, faz uma referência intertextual à Rolleiflex,¹²⁹ presente na canção bossa-novista “Desafinado” (Newton Mendonça/Antônio Carlos Jobim, 1959), podemos pensar que tais recursos vocais estabelecem uma relação intervocal mostrada que subverte um provável modo de cantar comum aos cantores bossa-novistas, do qual destacamos as seguintes características:

- a) ausência de voz metálica;
- b) fechamento da vogal postônica medial, que seria pronunciada como média alta, do mesmo modo que em “c[a]m[e]ra”.

¹²⁸ CAPISTRANO, K. O. Estudo da nasalidade na cidade de Fortaleza, numa perspectiva perceptual e fonética. *Rev. de Letras*, Fortaleza, v. 1/2, n. 26, jan./dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl26Art10.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2012.

¹²⁹ Rolleiflex é o nome de uma famosa câmera fotográfica para uso profissional fabricada pela empresa alemã Franke & Heidecke.

Dessa maneira, notamos que o recurso da desconstrução do outro na cenografia como forma de afirmação da identidade, já apontado por Costa (2012) como a principal característica do *ethos* polêmico do posicionamento Pessoal do Ceará, estende-se também ao investimento vocal e à subversão que este opera de outro investimento vocal, estabelecendo-se, entre ambos, uma relação intervocal.

Ainda no quinto verso, ocorre outro caso de relação intervocal por subversão, mas neste o alvo é a voz falada, visto que o verso termina com um alongamento em um som nasal final (“emoçããã”), o que, como dito na análise da canção “A palo seco”, destoa do que ocorre na voz falada, já que nessa modalidade não são comuns os alongamentos em final de frases. Além disso, por meio desse alongamento, o cantautor se coloca pessoalmente, mostrando para o ouvinte que está considerando importante aquela palavra.¹³⁰ O fato de o alongamento recair sobre um som nasal “expressa a tristeza e o lamento” (p. 49) e “lembra um gemido”, segundo Monteiro (1991, p. 111).

Já no verso 6, que retoma a letra do verso 5, ouvimos em “emoçããã”, além do alongamento do som [ã], uma espécie de “rascância”, que parece indicar uma relação metavocal com a qualidade vocal metálica de Ednardo, porquanto a enfatiza. Além disso, sugere certa agressividade, que nos leva a pensar que a “emoção” do enunciador, apesar de não ser alegre, não é acomodada, mas incomodada e incômodante. O alongamento está presente também no final do sétimo e do oitavo versos, retomados no nono e no décimo versos, especificamente em “aalto” e em “violãã”. Além disso, podemos ouvir a intensidade vocal forte em todos os versos, indicando que o cantor chama mais atenção para a totalidade do trecho do que para as palavras que nele tiveram suas vogais destacadas pelo recurso do alongamento. Isso se confirma também pelo acompanhamento percussivo de um triângulo somente nesses versos e pela localização deles na região mais aguda da curva melódica.

¹³⁰ KYRILLOS, L. *Como falar bem: ênfase e vogais*. 2009. Disponível em: <http://www.lenykyrillos.com.br/videos.html>. Acesso em: 27 dez. 2012.

Assim, nesses versos, o investimento vocal e melódico distancia o cantautor da estética vocal da bossa nova, contra a qual parece se insurgir. Logo, podemos pensar que os alongamentos em “aalto” e em “emoçããã” polemizam com a contenção do cantar breve. Já a intensidade forte se opõe ao cantar baixinho e suave, e o acompanhamento musical da voz pelo triângulo contrasta com o envolvimento da voz no ritmo do violão, tal qual ocorre na bossa nova, como também se opõe às vozes limpas e harmônicas dos cantores bossa-novistas, mas enfatiza a qualidade vocal metálica de Ednardo.

O décimo primeiro verso, de modo semelhante ao que ocorreu na palavra “emoção” nos versos 5 e 6, também termina de forma alongada, em “vaacas”, chamando a atenção para os sentidos que irá assumir na cenografia. Essa palavra ainda recebe maior destaque pelo fato de apenas ela ser repetida, além de estar, em termos melódicos, em uma região mais aguda da tessitura, ser cantada com uma qualidade vocal aguda e apresentar alongamento recaindo sobre um som oral, o que torna a intensidade forte mais evidente, contrariamente ao que ocorre em “emoção”, cuja sensação de intensidade forte é amainada por recair sobre um som nasal. A presença marcante da intensidade forte configura um investimento vocal “berrante”, oposto aos “sussurros” da bossa nova, e atua como um clarificador dos sentidos da cenografia.

Assim como sucede nos versos 7, 8, 9 e 10, ocorre no verso 14, embora por meio de recursos vocais diferentes, outra relação inter-vocal por subversão com o investimento vocal da bossa nova. Na palavra “filé”, são empregados recursos vocais como a intensidade fraca, que produz uma sensação psicofísica de voz sussurrada, e a ausência de alongamento final. Além disso, ouvimos o ataque vocal aspirado,¹³¹ que faz com que a expiração do ar anteceda o início da vibração das pregas vocais na sílaba “lé”. O fato de essas características vocais que exprimem a palavra “filé” serem inversas àquelas que vinham sendo utilizadas no investimento vocal da canção mostra que pelo menos

¹³¹ Segundo Behlau e Ziemer (1988, p. 33), “o ataque vocal aspirado pode aparecer em indivíduos normais, ao usarem fala sussurrada e nas situações de susto ou medo”.

dois investimentos vocais soam em tensão na palavra “filé” – o do cantor e o do imitado.

O primeiro incorpora parodicamente características vocais do segundo para anulá-las no ato mesmo de cantá-las de forma imitativa, o que demonstra uma estratégia irônica do cantor no próprio investimento vocal. Essa intervocalidade mostrada por ironia parece alvejar os cantores, entre os quais se enquadram os bossa-novistas, que exploram aspectos vocais como a voz sussurrada com pouca variação de intensidade, que não costumam aparecer no investimento vocal de Ednardo, nem nesta nem em outras canções.

Já no décimo sétimo verso, inversamente ao que ocorreu na palavra “filé”, mantêm-se os parâmetros vocais que vinham sendo utilizados na canção, quais sejam, a intensidade forte e o alongamento do “e” em “queer” (com supressão do -r final). Cabe notar que, embora a duração longa do “e” mostre uma relação intervocal de subversão com a voz falada, essa supressão do -r final do infinitivo verbal exhibe uma relação de captação com essa modalidade.

Quanto à curva melódica do verso 17, que contém a interrogação marcada lexicalmente pela palavra “quem”, segue o mesmo padrão da entonação da fala, já que Mateus (2004, p. 23)¹³² acentua sobre essa modalidade que, “quando a interrogação é marcada lexical ou gramaticalmente (com *quem*, *o que*, *qual*), a variação da altura se faz em sentido descendente, próximo da afirmação”. Quando são somadas a essa curva melódica do verso 17 a duração longa que recai sobre o “e” de “queer” e a sensação psicofísica que se tem de intensidade forte ao ouvir Ednardo cantar essa palavra, pode-se supor que haja, nesse contexto vocal específico, enfatizado pelo plano melódico, uma relação intervocal mostrada com um pregão de vendedor, já que neste são empregados recursos vocais semelhantes aos utilizados no investimento vocal do cantor, quais sejam: intensidade forte, alonga-

¹³² MATEUS, M. H. Estudando a melodia da fala: traços prosódicos e constituintes prosódicos. *Palavras – Revista da Associação de Professores de Português*, n. 28, p. 79-98, 2004. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2012.

mento de vogais e qualidade vocal metálica. Como anotam Hanayama, Tsuji e Pinho (2004, p. 437):

A voz metálica [...] pode se desenvolver deliberadamente e ser eficiente, como no caso do orador diante de ambientes ruidosos e com acústica deficitária, do vendedor para chamar atenção, ou pode surgir quando o indivíduo se torna muito tenso e faz constrição da faringe como parte de uma tensão global. [...] Pode ser útil como recurso teatral na caracterização de um personagem, em determinados tipos de canto, como o sertanejo, o country americano, ou algumas modalidades como o canto nordestino.¹³³

Assim, essa intervocalidade mostrada por captação com o pregão de vendedor marca a filiação do cantor ao grupo dos cantores “ber-rantes” do mesmo modo como a qualidade vocal metálica de Ednardo exhibe uma identificação com o canto nordestino.

Com relação ao investimento vocal do verso 19, há que se destacar a intensidade forte e o alongamento do -e final, seguido de uma longa pausa, não preenchida vocalmente. A intensidade vocal forte e a duração longa que recaem sobre o -e exibem uma imitação sonora que tenta mostrar uma intervocalidade por captação com “o grito animal”, porquanto tal imitação legitima esse investimento vocal “berrante” do cantor, que, por sua vez, contribui para a definição do seu lugar e do posicionamento no discurso literomusical. Já a pausa longa não preenchida vocalmente marca a relevância e chama a atenção do ouvinte para os versos que virão e manifestarão na cenografia o investimento vocal “berrante” da enunciação.

Ao compararmos o investimento vocal dos versos 18 e 19 com o dos versos 20 e 21, notamos que há nestes um efeito de baixa velocidade empregada na sua emissão, que se opõe à alta velocidade com a qual os versos 18 e 19 são emitidos. Essa oposição criada pela ilusão de diferença na velocidade parece ser motivada por uma distinção na

¹³³ HANAYAMA, E. M.; TSUJI, D. H.; PINHO, S. M. R. Voz metálica: estudo das características fisiológicas e acústicas. *Revista CEFAC*, São Paulo, v. 6, n. 4, p. 436-45, out.-dez. 2004. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/288526671_Voz_Metalica_Estudo_das_Caracteristicas_Fisiologicas_e_Acusticas. Acesso em: 4 maio 2012.

articulação, visto que, nos versos 20 e 21, a articulação é excessivamente bem definida, o que enseja esse efeito de menor velocidade. Essa articulação muito definida fica bem marcada na pronúncia do -r final no infinitivo “apresentar”. Com essa articulação mais bem definida e o conseqüente impacto da baixa velocidade nos versos 20 e 21, o cantor parece mostrar para o ouvinte que considera relevante a informação desses versos.

O verso 22 praticamente repete, em termos de letra, os versos 20 e 21, a não ser pela conjunção adversativa que o inicia. Já com relação ao investimento vocal, mantêm-se, assim como nos versos 20 e 21, a articulação bem definida e a baixa velocidade. No próximo tópico, tratamos das relações vocoverbais, ou seja, de como essa qualidade vocal aguda e metálica e os recursos vocais utilizados no investimento vocal são manifestados na cenografia da canção.

B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Nos quatro primeiros versos da canção “Berro”, há, pelo recurso vocossintático da repetição, um enfoque nas palavras “novos” e “novas”. O primeiro verso, constituído apenas pela repetição da palavra “novos”, parece fazer referência aos artistas da década de 1970, principalmente o cantor da canção, e o segundo refere-se ao espanto (corações aos pulos) que exprime a constatação trazida no terceiro e no quarto versos.

Tal constatação refere-se ao fato de, na década de 1970, quando a canção foi gravada, o mercado de consumo se ter tornado o grande parâmetro para a produção das canções. As leis ditadas por esse mercado (“transações”) são enfaticamente caracterizadas como “novas”, pela repetição dessa palavra, porque, na década anterior, esse processo ocorria ainda de forma incipiente. Nenhuma dessas informações, porém, é evidenciada no investimento vocal desses versos por gestos vocais do cantor nem, no plano textual, por dêiticos que indiquem a posição do enunciador na cenografia. Isso não impede, no entanto, que esses versos mostrem o *ethos* de um indivíduo perplexo diante de tal

novidade. Já o verso 5, além de receber relevo em sua totalidade graças ao recurso, simultaneamente vocal e sintático, da repetição, materializada no verso 6, também põe em destaque, pela pronúncia com “e” aberto, a palavra “câm[ε]ra”, que marca, assim como a qualidade metálica do cantor, uma identificação com o canto nordestino.

Quando confrontamos o investimento vocal do cantautor com a possível referência intertextual que a palavra “câmeras” faz, como já dito, à Rolleiflex da canção bossa-novista “Desafinado” e observamos que essa palavra é acompanhada, na cenografia, pelo adjetivo “velhas”, podemos pensar que aquele mostra a novidade subentendida nesta. Assim, resta estabelecida uma relação metavocoverbal entre o investimento vocal do cantautor, caracterizado pela qualidade vocal metálica, intensidade forte e pronúncia “cearense”, e a sua associação, na cenografia, ao novo. Além disso, estabelece-se entre aquele investimento vocal e a referência à estética vocal bossa-novista, definida por características vocais diametralmente opostas e associada, na cenografia, ao velho, ultrapassado, uma relação intervocoverbal.

Em vista disso, quando o enunciador, na cenografia, institui para o movimento bossa nova e, conseqüentemente, a sua estética vocal, um tom ultrapassado (“velhas câmeras”), deixa subentendido que o posicionamento ao qual se filia e o seu investimento vocal são novos, atuais. Além do subentendido, que, segundo Ducrot (1987, p. 32), se caracteriza por “não estar marcado na frase”, há também nos versos 5 e 6 uma pressuposição. Para Ducrot (1987), retomado por Maingueneau (1997), a pressuposição, assim como a ironia, também demanda dois enunciadores: um corresponde ao locutor e se responsabiliza pelo que foi enunciado, ao passo que o outro é associado à opinião pública. Nesse sentido, no verso “as velhas câmeras não fotografam minha emoção”, o cantautor se responsabiliza pelo enunciado posto: a bossa nova (as câmeras) é velha, ultrapassada e, portanto, não pode retratar a sua proposta musical, subentendida como nova, atual. Já o outro enunciador correspondente à opinião pública; é responsável pelo pressuposto de que a bossa nova, como diz o próprio nome, é ou já foi nova, atual.

Logo, não resta dúvida de que a palavra “câmeras”, cantada no investimento vocal com pronúncia “cearense”, é a responsável pela

alusão ao posicionamento bossa nova na cenografia; entretanto, é ao adjetivo “velhas”, qualificador dessa palavra, que se deve a desatualização desse movimento, já que aquele se opõe ao epíteto que consta no rótulo bossa nova e, apesar de não desconsiderar o caráter inovador que o movimento teve para a música brasileira, parece mostrar que esse momento já passou e devem ser consideradas outras propostas musicais que lhe são posteriores e a ele não aderiram incondicionalmente, como a do próprio cantautor que está cantando a canção, associado ao enunciador pelo dêitico “minha”. Já se a metáfora das “velhas câmeras” for relacionada ao segmento “novas transações”, presente no verso 4, desqualifica também o comportamento desse movimento perante o mercado fonográfico, revelando-o como outro ponto de conflito com respeito à posição que o cantautor-enunciador assume em relação àquele.

As observações se confirmam quando analisamos o sentido que a palavra “emoção”, acompanhada do dêitico “minha”, representa na cenografia, qual seja, o sentimento do cantautor-enunciador, mas também, por extensão, o investimento vocal e sua proposta estético-ideológica. Ao recaírem sobre ela recursos vocais como o alongamento e a rascância, que tanto a destacam como enfatizam a qualidade vocal metálica do cantor, mostrando um caráter de novidade, dizemos que há entre ambas as dimensões uma relação metavocoverbal, porquanto recursos vocais diferentes, como a pronúncia de “câmeras” com “e” aberto e o alongamento de “emoção”, podem assumir o valor de inovação no investimento vocal, que, por sua vez, pode expressar a referência a ele na cenografia.

O sétimo e o oitavo versos, assim como os dois anteriores, ganham relevo por recursos variados, entre os quais está a repetição da letra dos versos, o alongamento das vogais tônicas em “aalto” e “violão”, além da intensidade forte em todo o trecho e do timbre metálico do triângulo. Esses três últimos recursos estabelecem com a qualidade vocal metálica do cantor uma relação metavocal, uma vez que a enfatizam, e com a alusão ao investimento vocal da bossa nova que é feita na cenografia uma relação intervocoverbal, já que as características vocais de Ednardo se opõem tanto às vozes limpas, harmônicas e suaves dos cantores bossa-novistas quanto à alusão feita a elas na ceno-

grafia como suave, com intensidade fraca, pela referência ao banquinho alto e ao microfone.

Consideramos, assim, como já expressamos, que, por meio da relação entre os recursos vocais e o conteúdo veiculado no plano verbal, o cantautor afirma o seu investimento vocal “berrado” e desconstrói o modo de cantar e de tocar que o enunciador projeta para os bossa-novistas, como analisamos nos itens a seguir:

- a) os alongamentos em “aalto” e “violão” polemizam com a contenção do cantar breve;
- b) a intensidade forte se opõe ao cantar baixinho e suave;
- c) o acompanhamento musical da voz pelo triângulo contrasta com o envolvimento da voz no ritmo do violão, como ocorre na bossa nova.

Logo, se tomarmos o investimento vocal do cantor sem relacioná-los com a projeção que o enunciador faz na cenografia para o modo de cantar e de tocar dos bossa-novistas, não apreenderemos o propósito polêmico desses aspectos vocais e sonoros. Do mesmo modo, se isolarmos apenas o conteúdo verbal desses versos, podemos até perceber que se trata de uma referência à *performance* típica dos cantores de bossa nova, mas não exatamente de uma crítica.

Essa relação polêmica com a bossa nova é mais bem flagrada no intrincamento do investimento vocal com o investimento cenográfico, já que aquele, com a sua característica “berrante”, subverte o cantar suave projetado neste para os cantores bossa-novistas. Tal gesto subversivo se torna evidente quando opomos as figuras “banquinho alto”, “microfone” e “violão” (relacionadas à projeção da voz com intensidade fraca, praticamente sussurrada, da bossa nova e ao violão como seu instrumento típico) à intensidade vocal forte, gritada, “berrada”, com a qual o trecho é cantado e à inserção de um instrumento típico de gêneros musicais nordestinos, o triângulo. Em vista disso, nesse trecho, é o intrincamento entre o investimento vocal, o arranjo musical e a cenografia que distancia o cantautor da identidade enunciativa da bossa nova, contra a qual parece se insurgir.

No décimo primeiro verso, que dá continuidade à crítica à bossa nova iniciada nos versos anteriores, diferentemente do que ocorreu nestes últimos, apenas “vacas” recebe relevo, graças a recursos diversos, entre os quais identificamos o recurso vocossintático da repetição e o alongamento. Essa oposição, no entanto, não se refere somente à *performance*, como se viu nos versos anteriores (“Sentados num banquinho alto / microfone e violão”), mas, sobretudo, ao modo de ser, de se comportar (*ethos*), que essa maneira de cantar baixinho implica ante o mercado fonográfico (“quilografados comportadamente”). Essa relação entre bossa nova e mercado fonográfico já fora abordada também, como vimos, nos primeiros versos da canção, pela metáfora das velhas câmeras em relação com as novas transações. Os sujeitos que incorporam tal modo de habitar esse espaço social passam a ser qualificados metaforicamente na cenografia como “vacas” (“somos umas vacas”).

Assim, o (des)qualificativo “vacas”, que provoca um processo denominado por Costa (2012) interdiscursividade lexical, por ser essa palavra remetente a outro campo discursivo diferente do literomusical, é aplicado, desse ponto de vista, àqueles que se “comportam quilografadamente” e que foram referidos nos versos anteriores com “Sentados num banquinho alto / microfone e violão”, ou seja, os cantores de bossa nova. No plano linguístico-textual, essa constatação se confirma pela posição predicativa ocupada pela palavra “vacas”. No entanto, o verbo “ser”, que liga “quilografados comportadamente” a “vacas”, está na primeira pessoa do plural com sujeito elíptico, o que inclui o cantautor-enunciador entre as “vacas”, que passam, portanto, a representar alegoricamente dois possíveis “agrupamentos” com atitudes diferentes ante a indústria cultural:

- a) cantatores, incluindo os bossa-novistas, que aceitam passivamente as regras do mercado de consumo;
- b) cantatores em geral, incluindo aquele que canta a canção, que pelo seu ofício precisam habitar o espaço social do mercado fonográfico, mas nem por isso se rendem às suas leis, protestando contra elas.

Quando ouvimos a intensidade forte e o alongamento da sílaba tônica em “vacas”, que configuram um investimento vocal “berrante”, constatamos que essas características vocais, inimagináveis em um posicionamento bossa-novista, afastam o cantor do modo de cantar que implica um comportamento passivo (“feito vaca”) perante o mercado fonográfico. Assim, o investimento vocal atua sobre a cenografia como um clarificador dos sentidos do trecho “somos umas vacas”, visto que na cenografia é usado com o objetivo de reprovar um modo de ser “comportado” perante o mercado fonográfico, mas também designa os cancionistas de modo geral.

Essa interdiscursividade lexical que ocorre na palavra “vacas”, fazendo com que esta passe a representar os cancionistas de modo geral, facilita que sofram uma violência simbólica, porquanto serão, no próximo verso, “retalhados”, como cortes bovinos, em um açougue, que corresponde metaforicamente ao mercado fonográfico. Essa diversidade de recursos vocais e verbais que recaem sobre a palavra “vacas” reflete os múltiplos significados que ela assume na cenografia.

Podemos pensar que a primeira vez que a palavra “vacas” aparece no verso 11, por meio do recurso vocossintático da repetição, pode ter o sentido de (des)qualificativo para “quilografados comportadamente”. Ao tomarmos, porém, a sua segunda aparição, que finaliza o décimo primeiro verso, podemos relacioná-la ao verso seguinte, construindo esta estrutura: “vacas retalhados(as) neste açougue, atenção:”. Nesse caso, a palavra “vacas” assume valor de substantivo e mobiliza, por um processo de captação interdiscursiva, outra realidade enunciativa, o açougue, agregando, assim, mais um matiz de significado para o termo “vacas”, qual seja, o de <corte bovino> e, conseqüentemente, para os cancionistas, que, “retalhados” (“Patinho”, “coxão”, “filé”, “pelancas”, “ossos”), podem ser vendidos como produto.

Essa captação interdiscursiva da cena do açougue cria uma aproximação entre o funcionamento do “mercado fonográfico” e o do “mercado de carnes”, gerando efeitos de sentido como o de que o tratamento dado pelo mercado fonográfico ao compositor é semelhante àquele que “as vacas” recebem em um açougue, ou seja, ambos são dissecados e, embora aparentemente exaltados, perdem sua personalidade. As vacas

não são mais vacas, são carne, produto de compra e venda, não possuem sequer sua animalidade, assim como os cancionistas, que não são mais artistas, uma vez que têm que abdicar de parte da originalidade e identidade de sua arte em favor das expectativas do gosto do público que lhes paga os serviços.

Nesse espaço discursivo, com certeza, depreciativo, que transcorre do verso 13 ao 17, os termos da dicotomia estabelecida no início (novos – velhas), que ganham proeminência por meio do recurso vocossintático da repetição dessas palavras, são associados com os “eleitos” e os “excluídos” do mercado fonográfico (açougue), conforme o valor monetário das partes da vaca, respectivamente: “patinho, coxão, filé” e “pelancas, ossos”. Essa oposição entre “novo-eleito-patinho-coxão-filé” e “velho-excluído-pelanca-osso” também é marcada, como mencionamos no tópico anterior, no investimento vocal, respectivamente, pelos recursos vocais inversos empregados nas palavras “filé” e “quer”.

Ao compararmos o investimento vocal “imitado”, em razão dos recursos empregados na palavra “filé”, com aquilo que é dito na cenografia, confirma-se a alusão que é feita a ele nessa dimensão. Desse modo, esse investimento vocal “imitado”, que é suave, ilustra a metáfora “Patinho, coxão e filé”, carnes mais nobres, moles, fáceis de engolir, que possuem maior valor monetário no mercado de carnes. Esses cortes bovinos macios, obviamente, representam na cenografia os cancionistas de vozes e propostas estético-ideológicas mais agradáveis e assimiláveis pelo público consumidor de discos e, portanto, eleitas pelo mercado “de voz” por serem mais rentáveis.

Contrariamente, o investimento vocal do cantor representa na cenografia os artistas desvalorizados pelo mercado fonográfico, figurados pelos cortes bovinos duros, que não interessam ao freguês: “pelancas, ossos”. Nessa configuração discursiva mais ampla do açougue, há também no nível da cenografia outra captação interdiscursiva, qual seja, a do discurso “publicitário” no qual os vendedores de carnes se utilizam de pregões como “quem quer?”, na tentativa de vender as piores partes do boi. Assim, essa captação intervocal e interdiscursiva do tipo 2 do pregão de vendedor marca a filiação do cantor ao grupo dos

“berrantes” e dos “nordestinos” que exploram características vocais e uma proposta estético-ideológica mais “indigesta pro freguês”¹³⁴ e para o mercado fonográfico.

Cabe observar que ocorre na cenografia dos versos 18 e 19 (“Do boi só se perde o berro / só se perde o berro e é”) a captação de um provérbio muito usado no discurso da pecuária no que diz respeito às múltiplas formas de aproveitamento do boi. A captação interdiscursiva desse provérbio pela cenografia tem, segundo Costa e Mendes (2014), quatro objetivos:

- a) Legitimar-se pela sua autoridade incontestável, representante da opinião pública, de um saber imemorial (MAINGUENEAU, 2010a);
- b) Dar continuidade e reforçar a metáfora /cantores-compositores de MPB/ = /vacas-bois/, desqualificativa da categoria na qual o enunciador admite se inserir;
- c) Aproveitar o elemento “berro” para se demarcar de seus adversários bossa-novistas e desqualificar o mercado fonográfico e quaisquer outros que sejam coniventes com as regras da indústria cultural;
- d) Servir como “deixa” para o verso final da canção (“E é justamente o que eu vim apresentar”).

Observa-se, com efeito, que a recursividade do tópico “berro”, a mudança de posição, a função sintática da palavra e a sua mimetização no investimento vocal do verso 19 apontam para uma relação interdiscursiva polêmica entre o discurso da opinião pública e o discurso litero-musical no que tange ao valor desse elemento para cada um deles. No provérbio, que materializa a autoridade da opinião pública, o berro é descartado por ser o único elemento do boi a não possuir valor monetário, ao passo que o cantautor da canção, associado ao enunciador pelo dêitico “eu”, reaproveita-o a fim de manifestar o seu investimento vocal, como se pode ouvir na tripla entoação do verso final da canção. Cabe notar que a última reprodução, diferentemente das anteriores, se inicia com a conjunção adversativa “mas”, o que mostra a reafirmação do cantautor-enunciador do modo de cantar que ele veio de-

¹³⁴ Expressão extraída da canção “Artigo 26” (Ednardo, por Ednardo, 1976), que também faz parte do LP *Berro*.

fender a despeito de outras ideias ou pensamentos que contrastem com o seu investimento.

No verso “Justamente o que eu vim apresentar”, além de aparecer o recurso vocossintático da repetição, o tópico “berro” é retomado na cenografia por meio do pronome reto, que funciona como complemento do verbo “apresentar”. Essa recursividade tem como objetivo a aparente autodesqualificação do fazer discursivo do enunciador; no entanto, ela reflete um propósito de circunscrevê-lo a uma determinada região do discurso, separando seu dizer dos outros dizeres que com ele coexistem e dialogam, como o dos outros compositores (classificados como “vacas”), o do mercado fonográfico (que é comparado a um açougue por animalizar os cancionistas), o da opinião pública (que percebe apenas o valor monetário do boi) etc. Tal separação é marcada no investimento vocal que exprime esse verso pela ilusão de uma diminuição da velocidade vocal em comparação com o restante da canção. Esse recurso vocal dá proeminência à representação que o enunciador faz, na cenografia, do investimento vocal “berrante” do cantor, ou seja, com qualidade vocal aguda, metálica e intensidade forte.

Afinal, é notória a ideia de que todas essas relações já analisadas na canção, no interior do próprio investimento vocal (relações metadiscursivas), entre investimentos vocais, entre o investimento vocal e as vozes do interdiscurso (relações intervocais), entre o investimento vocal e a referência a ele na cenografia (relações metavocoverbais) ou, ainda, entre o investimento vocal e a simulação de outro investimento vocal na cenografia (relações intervocoverbais), de modo geral, estabelecem o confronto entre diferentes posicionamentos do mesmo discurso (metadiscursividade) e entre discursos diferentes (interdiscursividade).

No caso da canção “Berro”, esse confronto sucede entre os posicionamentos do discurso literomusical Pessoal do Ceará e bossa nova e entre discursos diferentes, como o literomusical e o da opinião pública, o da agropecuária, o da indústria cultural, com o qual o cantautor-enunciador polemiza, assim como o faz com qualquer outro co-enunciador, como os bossa-novistas, que seja conivente com a forma de funcionamento desse espaço social. Segundo Costa e Mendes (2014), o próprio ato de polemizar com os bossa-novistas já é em si

mesmo antibossa-novista, visto que são marcas distintivas da bossa nova justamente a neutralização do conflito e da contradição que lhe são inerentes, como se pode conferir, segundo os autores, na audição de “Discussão”,¹³⁵ de Tom Jobim.

C) Investimento ético

No caso da dimensão vocal da canção “Berro” (Ednardo, por Ednardo, 1976), a predominância de uma emissão com característica metálica, a exploração de agudos e a intensidade forte podem impor, conforme o repertório de configurações vocais partilhadas pelos ouvintes, “tons” como irritante, indesejável, penetrante, incômodo, choro-roso, áspero, picante.¹³⁶ Esse “tom”, relacionado ao fiador, associa-se a diversas imagens sociais, ou seja, caracteres de indivíduos, que no extremo negativo aparecem como sujeitos falantes, polêmicos, conflituosos, questionadores, protestadores, impacientes, invasivos e, portanto, indesejáveis. Por outro lado, no extremo positivo, essas características vocais podem estar relacionadas à imagem da franqueza de sentimentos e da habilidade para expressar o exato sentido que se quer conferir à mensagem pela utilização da intensidade para enfatizar trechos específicos da canção (BEHLAU; ZIEMER, 1988).

As características vocais exploradas por Ednardo apontam assim para um investimento vocal que imita a própria representação dele, na cenografia, como um “berro”, que mostra o *ethos* do “questionador” da massificação do mercado e da bossa nova, a qual, no ponto de vista do cantautor-enunciador, concorda com ela. Assim, esse investimento vocal “berrado” e manifestado como tal na cenografia constitui opo-

¹³⁵ “Discussão”

Se você pretende sustentar opinião / e discutir por discutir / só para ganhar a discussão / eu lhe asseguro, pode crer / que quando fala o coração / às vezes é melhor perder / do que ganhar, você vai ver / Já percebi a confusão / Você quer ver prevalecer / a opinião sobre a razão / Não pode ser, não pode ser / Pra que trocar o sim por não / se o resultado é solidão / Em vez de amor uma saudade / vai dizer quem tem razão.

¹³⁶ HANAYAMA, E. M. *Voz metálica: estudo das características fisiológicas e acústicas*. Dissertação (Mestrado em Fisiopatologia Experimental) – Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5160/tde-19102005-145626/pt-br.php>. Acesso em: 31 jan. 2012.

sição ao modo de cantar que contribui para o modo de ser (*ethos*) bossa-novista, o qual explora características como voz soprosa, com intensidade fraca e altura grave, livre de prolongamentos de notas e de quaisquer tipos de floreios vocais, tais como “trinados”, *vibratos*, grandiloquência, agudos gritantes, variação de intensidade etc. Essas características vocais, que configuram o investimento vocal bossa-novista, por sua vez, podem ser associadas pelo ouvinte aos “tons” de agradabilidade, sutileza, carinho, amor, os quais se afinam com indivíduos com os caracteres de fragilidade, timidez etc.

Desse modo, tratamos de analisar o *ethos* polêmico do fiador, que é construído na interação do *ethos* mostrado no investimento vocal com o *ethos* dito e mostrado na cenografia da canção “Berro” (Ednardo, 1976). Cabe notar que procuramos identificá-lo em cada uma dessas dimensões, que também sugerem ou dizem um *ethos* para o enunciador e para o coenunciador, concorrendo ambos para a definição do *ethos* efetivo da canção. Apesar, obviamente, de a voz metálica do cantor ser audível desde o início da canção, nos seus quatro primeiros versos, o *ethos* polêmico com a bossa nova só aparece, coincidentemente, tanto no investimento vocal como na cenografia, a partir do quinto verso. Assim, na dimensão do investimento vocal, o *ethos* oral cearense, polêmico com a bossa nova, ocorre na pronúncia nordestino-cearense com o “e” aberto em “câm[ɛ]ra” e a rascância em “emoção”. Já na dimensão da cenografia, o *ethos* escritural polêmico do cearense, que fica subentendido como atual, é elaborado também pela referência intertextual à bossa nova (“velhas câmeras”), definindo-a como ultrapassada.

Esse *ethos* polêmico com a bossa nova continua nos dois versos seguintes, no investimento vocal, na qualidade vocal metálica e na intensidade forte, que se ouve em todo o verso, e ainda nos alongamentos finais, em “aalto” e “violão”, já que esses recursos seriam inimagináveis na estética vocal bossa-novista. Com relação à cenografia, constatamos a simulação do modo de cantar e tocar da bossa nova no trecho “Sentados num banquinho alto / microfone e violão”. Ao confrontarmos ambas as dimensões, constatamos que o *ethos* mostrado no investimento vocal é que desestrutura de forma elucidativa o antiethos projetado para a bossa nova na cenografia.

Nos versos posteriores, persiste o *ethos* polêmico com a bossa nova, uma vez que no investimento vocal podem ser ouvidos o alongamento e a intensidade forte em “vacas”. Mediante essa palavra, o cantautor reafirma um *ethos* que polemiza com todos aqueles, inclusive os bossa-novistas, que cedem à pressão do mercado fonográfico, desqualificando a imagem deles. Além disso, polemiza com o próprio mercado fonográfico, que impõe tais pressões para os cancionistas.

Apesar de não ficar claro na cenografia, em virtude da utilização do verbo em primeira pessoa “somos”, que o cantautor não está entre aquelas “vacas” que fazem “transações” com a indústria fonográfica, o *ethos* vocal questionador afasta o cantor desse *ethos* passivo projetado para o enunciador na cenografia, ao mesmo tempo que o aproxima do *ethos* protestador das “vacas” do segundo grupo. No verso 14, o *ethos* vocal polêmico se manifesta de forma irônica no investimento vocal da palavra “filé”, captando o investimento vocal bossa-novista e apagando-se para se afirmar nessa diferença.

Já nos versos 17 e 19, respectivamente, em “queer” e “ééé”, o cantor retoma a intensidade forte e o alongamento próprios de seu investimento vocal, ilustrado nessa dimensão pelo alongamento do “é” e pela representação que o enunciador faz na cenografia do investimento vocal “berrante” do cantautor e do *ethos* polêmico, revoltado. Concluimos, então, que esse *ethos* vocal polêmico, revoltado, condiz com a imagem construída pelo enunciador (*ethos*) por meio da referência ao investimento vocal na cenografia, que corresponde a alguém que protesta (metaforizado como um boi que berra) contra a massificação do mercado fonográfico, diferenciando-se, assim, da imagem construída para seus coenunciadores, os bossa-novistas (“vacas”), que se acomodam, “quilografados comportadamente”, diante das condições que lhe são impostas.

Logo, como em análise do discurso o interesse não se volta para os sujeitos considerados independentemente das situações de enunciação, além desse intrincamento entre investimento vocal e cenografia, podemos observar, de modo geral, tendo em vista a época na qual a canção foi lançada, 1976, outras coincidências entre o enunciador da

cenografia e o cantautor que produz e canta a canção (papel ligado ao gênero do discurso), dentre as quais destacamos:

- a) o *ethos* do artista questionador e polêmico formulado pela cenografia e implicado pelo *ethos* provocador, denotado pelo investimento vocal com intensidade vocal forte e característica metálica na emissão;
- b) o *ethos* discursivo elaborado no intrincamento do investimento vocal com o investimento cenográfico, que mostra um indivíduo conhecedor do sentido exato das possibilidades expressivas do seu canto, das suas palavras e das imagens que elas implicam. Dentre essas imagens, destaca-se a do artista comprometido com a criatividade da sua produção e questionador da massificação do mercado.

Esse *ethos* discursivo condiz com o *ethos* visado do ponto de vista do cantor, como atesta a seguinte declaração de Ednardo 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”.¹³⁷

Essa imagem de questionador das condições impostas pela indústria fonográfica e de valorizador da sua criatividade artística mostrada na relação inextricável entre investimento vocal e investimento

¹³⁷ EDNARDO, J. S. C. *Ednardo está de volta... com cinco discos de uma vez só*. [Entrevista concedida a] Rodrigo Faour. 2001. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/ednardo-esta-de-volta-com-cinco-discos-de-uma-vez-so>. Acesso em: 8 ago. 2012.

cenográfico na canção e na declaração de Ednardo também se evidencia no seu modo de habitar o espaço social do mercado fonográfico, como confirma a atitude do cantautor de romper, dois anos depois da gravação do LP *Berro* (Ednardo, 1976), com a gravadora RCA e lançar o LP *Cauim* (Ednardo, 1978), gravado pela WEA, em 1978.

No LP *Cauim*, em vez de repetir as propostas estéticas do trabalho anterior, *O romance do pavão mysteriozo* (Ednardo, 1974), que teria maior probabilidade de venda no mercado de discos, Ednardo investe, de acordo com Pimentel (1994, p. 114), em novos elementos: “o ritmo dos maracatus, as influências indígenas, como também a atualiza[cão] e recria[cão] da memória coletiva ao reportar-se à Confederação do Equador e à Revolução de 1817, movimentos significativos da história cearense”. A autora chama a atenção também para a possibilidade de essas temáticas da contestação das leis do mercado fonográfico e da consideração da proposta estético-ideológica do artista construírem certo elemento identitário entre integrantes do posicionamento Pessoal do Ceará, já que Belchior também revela essa mesma preocupação poética nos seus elepês *Todos os sentidos*, lançado em 1978, e *Objeto direto*, em 1979.

Observamos se esse *ethos* polêmico mostrado no investimento vocal, manifestado na cenografia e na forma de o cantautor habitar o espaço do mercado fonográfico, persiste também na capa do LP *Berro*, que nos chama a atenção por conter uma espécie de fotografia ampliada do rosto de Ednardo. Na imagem, só é possível ver parte da testa e do queixo do artista, visto que os elementos (olhos, nariz e boca) que ficam entre eles ocupam maior extensão espacial e, portanto, sobressaem. A boca aparece bem aberta, como se o intérprete estivesse cantando de forma berrada.

A respeito da foto de rosto, como dito, Maingueneau (2010a, p. 16) considera que “é [...] o produto de um destacamento, que elimina todo contexto situacional (roupa, lugar, momento...) que uma foto normal permite ver”. No caso da capa desse LP, julgamos que a exclusão desses elementos em prol do aparecimento do rosto e da boca aberta só vem reforçar a apresentação de um modo de cantar diferente, polêmico (“berrado”), mostrado no investimento vocal e

reiterado nas cenografias das canções desse disco, sobretudo na canção homônima “Berro”.

Figura 10 – Capa do LP *Berro* (EDNARDO, 1976)



Fonte: www.ednardo.art.br/frinicio.htm.

Maingueneau (2010a, p. 16), ao tratar “[d]a presença muito frequente de fotos de rosto ao lado de aforizações pessoais”, embora não seja esse o caso do enunciado “berro”, presente na capa do LP, acrescenta que: “o rosto tem duas propriedades notáveis”, quais sejam:

- (1) é a única parte do corpo considerada capaz de identificar o indivíduo como distinto de qualquer outro;
- (2) é, no imaginário profundo, a sede do pensamento e dos valores transcendentais.

Considerando, portanto, que a foto do rosto pode assumir, conforme o autor, esse caráter de distinção e de ponto de concentração dos pensamentos, ao ser interligada aos dizeres “Ednardo” e “berro”, ela

ênfatisa a concepção de canto, que está na cabeça, e a sua forma de cantar, emitida pela boca.

Assim, a palavra “berro” adquire caráter identitário para esse artista e para o posicionamento discursivo no qual toma parte, qual seja, o Pessoal do Ceará, já que representa sua opção estética e seu investimento vocal perante outro posicionamento da mesma prática discursiva com o qual abre polêmica, a bossa nova. Como esse modo de cantar “berrado” pode assumir um “tom” de protesto, esse investimento vocal, aliado à sua representação na cenografia da canção homônima, mostra o *ethos* de um enunciador que, ao contrário do seu outro constitutivo, os cantores de bossa nova, se rebela ante as condições impostas pelo mercado fonográfico, como detalhamos nesta análise.

Comparação entre “Berro” e “A palo seco” (Belchior, 1974; Ednardo, 1974)

Ao compararmos as qualidades e os recursos vocais empregados por Ednardo na canção “Berro” (Ednardo, 1976) e nas gravações que este e Belchior fizeram de “A palo seco” (Belchior, 1974; Ednardo, 1974), constatamos que há mais semelhanças do que diferenças entre as gravações de um mesmo cantor e entre as gravações dos dois cantores, pelo menos no intervalo desses dois anos, o que aponta para a definição de um posicionamento no discurso literomusical, no caso, o Pessoal do Ceará, para o qual o investimento vocal parecer figurar como um de seus elementos identitários.

Dentre tais semelhanças entre os investimentos vocais das gravações de “Berro” e “A palo seco”, destacamos, como visto, a falta de equilíbrio nos fatores de ressonância, uma vez que Ednardo investe na ressonância nos seios da face, o que confere à sua voz aguda um aspecto metálico, enquanto Belchior, cuja ressonância é no nariz, conserva uma qualidade vocal nasalada. Quanto à finalização dos versos, observamos também uma diferença entre “A palo seco” (Ednardo, 1974) e “Berro” (Ednardo, 1976). Naquela aparecem poucos alongamentos, já nesta ocorrem no final de quase todas as frases musicais, mostrando maior subjetividade na “transmissão” das informações, à

proporção que enfatizam determinadas palavras. Nesse sentido, por esse parâmetro, “Berro” se aproxima mais da primeira gravação de “A palo seco” por Belchior (1974) do que da própria regravação da canção por Ednardo (1974).

No tocante à intensidade vocal de Ednardo na canção “Berro” (Ednardo, 1976), é, assim como em “A palo seco” (Belchior, 1974 por Ednardo), sempre forte. Com relação à acentuação, diferentemente do que ocorre nesta última – a colocação em alguns pontos da intensidade forte na sílaba que seria átona –, em “Berro” (Ednardo, 1976), a acentuação forte recai sempre sobre a sílaba tônica, mostrando por esse parâmetro uma relação de captação com a voz falada. Já no tocante à articulação, constatamos que esta é bem definida em toda a canção, sobretudo no último verso, o que causa a impressão de uma velocidade mais lenta.

É certo que cada um desses elementos vocais estabelece relações vocais (intervocalidade e metavocalidade), mas, diferentemente do que vimos nas canções analisadas no capítulo anterior, nas quais constatamos no investimento vocal uma intervocalidade, por captação ou subversão, apenas com a voz falada, observamos em “Berro” (Ednardo, 1976) uma relação de intervocalidade mostrada por subversão com o investimento vocal bossa-novista, em virtude da exploração de recursos como qualidade vocal metálica, intensidade forte e pronúncia regional.

No investimento vocal da canção, essa relação de intervocalidade com o investimento vocal da bossa nova é mostrada ainda, como já expressamos, de forma irônica, tal qual podemos detectar no modo como a palavra “filé” é cantada, com intensidade vocal fraca e um ataque vocal soproso que produz um efeito de sussurro, o que nos leva a pensar que a principal crítica da canção ao investimento vocal bossa-novista é com relação a essas características. Na cenografia, como visto, a crítica à intensidade baixa e ao efeito de sussurro do canto bossa-novista é representada pela referência ao “banquinho alto / microfone e violão”.

Essa intervocalidade com o investimento vocal da bossa nova, ocorrente por parâmetros como qualidade vocal aguda e metálica, intensidade forte, pronúncia e ataque soproso, se dá também com relação à voz falada por meio de parâmetros como pronúncia e duração

breve, que a captam, e de alongamentos vocálicos, que a subvertem. Além disso, como dito, podemos ouvir no investimento vocal, mais especificamente no final da palavra “emoção”, um alongamento acompanhado de uma rascância que enseja com a qualidade vocal do cantor uma relação metavocoverbal. No quadro a seguir, resumimos as relações vocais e os parâmetros que as estabelecem na canção “Berro” (Ednardo, 1976):

Quadro 38 – Relações vocais na canção “Berro” (Ednardo, 1976)

Relações vocais	Estratégia discursiva	Parâmetros vocais
Intervocalidade mostrada com a voz falada	Captação	Intensidade forte/acentuação nas sílabas tônicas
		Ausência de alongamento no final dos versos
		Omissão do -r final do infinitivo verbal
		Pronúncia interpretada como regional
Intervocalidade mostrada com o investimento vocal bossa-novista	Subversão	Alongamento no final dos versos
	Subversão	Intensidade forte e alongamento no final dos versos
	Ironia	Ataque vocal soproso
Metavocalidade	Recursos vocais que enfatizam as qualidades vocais	Alongamentos seguidos de rascância
	Subversão	Alongamento no final dos versos

Fonte: elaboração própria.

Constatamos, ao observar o quadro a seguir, com o resumo das relações vocoverbais (intervocoverbalidade e metavocoverbalidade) presentes na canção “Berro” (1976), que os parâmetros vocais utilizados pelo cantautor recaem sobre as referências na cenografia ao investimento vocal de outro posicionamento, qual seja, a bossa nova, com o qual aquele polemiza. A única exceção, mas com um objetivo semelhante, é o ataque vocal soproso, empregado apenas na palavra “filé”, que apaga os parâmetros utilizados pelo cantautor e capta aqueles empregados no investimento vocal da bossa nova para ironizá-lo.

Quadro 39 – Relações vocoverbais na canção “Berro” (1976)

Relações vocoverbais	Parâmetros vocais
Intervocoverbalidade	Pronúncia regional
	Alongamento no final dos versos
	Intensidade forte
	Qualidade vocal metálica
	Ataque vocal soproso
Metavocoverbalidade	Alongamento seguido ou não de rascância

Fonte: elaboração própria.

Já quando os parâmetros vocais do cantautor recaem sobre a referência ao próprio investimento vocal na cenografia, estabelecendo relações metavocoverbais, isso ocorre por alongamentos seguidos de rascância, como ouvimos na palavra “emoção”, que representa por extensão, na cenografia, o investimento vocal “rasgado”, “berrado”, do cantautor.

Outras canções

Ao fazermos, no tópico anterior, um comparativo entre os recursos utilizados na gravação de “A palo seco” (Belchior, por Ednardo, 1974) e na gravação de “Berro” (Ednardo, 1976), detectamos, de certa forma, as características mais marcantes do investimento vocal de Ednardo. Dentre estas, destacamos não só o fato de o cantor marcar, por meio de parâmetros vocais, a referência ao próprio investimento na cenografia, estabelecendo relações metavocoverbais, como vimos no alongamento seguido de rascância, mas também o fato de ele fazer o caminho inverso, ou seja, ilustrar no investimento vocal o conteúdo da cenografia, como constatamos na segmentação dos versos que manifestam o investimento vocal cortante em “A palo seco” (Belchior, 1974, por Ednardo, 1974) e no alongamento do “éééé” em “Berro”, para ilustrar vocalmente o trecho no qual referencia na cenografia o investimento vocal berrado.

Como não é possível analisar todas as canções de Ednardo no âmbito deste trabalho, pela extensão que já ganhou, fazemos, pelo menos, um levantamento das canções que apresentam, na cenografia,

referências ao investimento vocal do cantautor, visto que pode ser relevante para pesquisas futuras. Ao percorrermos a trajetória de Ednardo, considerando o período de 1973 a 1980, no qual o artista produziu de modo mais efetivo e o “grupo-movimento” batizado Pessoal do Ceará se forjou e atingiu seu ápice em termos de registros fonográficos, encontramos 7 elepês que juntos contém 80 canções gravadas. Desse total, há 31 canções gravadas por Ednardo que manifestam na figura do enunciador que toma parte na cenografia o investimento vocal da enunciação, projetam o investimento vocal do coenunciador ou, ainda, fazem referência ao canto de modo geral.

Como esta pesquisa procura abranger os investimentos vocais estabilizados pelos fonogramas das canções de Ednardo, Belchior e Fagner e a referência a eles na cenografia, o trabalho tomaria proporções gigantescas se fôssemos analisar todas essas 31 canções apenas de um cantor. Desse modo, indicamos, na tabela abaixo, o LP e o ano de gravação dessas canções e destacamos delas os trechos com as referências ao investimento vocal.

Quadro 40 – Canções de Ednardo com referências ao canto

Canções	Canções de Ednardo com referências ao canto
Disco I – <i>Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará (1973)</i>	
Beira mar (Ednardo)	Só o meu grito nega aos quatro ventos / a verdade que eu não quero ver É o seu gosto / que ficando em minha boca / vai calando a voz já rouca / sem mais nada pra dizer
Disco II – <i>O romance do pavão misterioso (1974)</i>	
Carneiro (Ednardo/Augusto Pontes)	As coisas vêm de lá / Eu mesmo vou buscar / E vou voltar em <i>videotapes</i> / e revistas supercoloridas / pra menina meio distraída / repetir a minha voz
Ausência	E eu mostrava a ti uma cantiga / uma cantiga antiga do lugar Sorrias, e a tua voz a cada instante amiga / a um só tempo, em um abraço estreito / fazia a vida, o violão e um jeito de se fazer amar / Sorrias, e a tua voz, estranha estrada, amiga
Varal (Ednardo/Tânia Araújo)	No varal a roupa ao vento / E no vento a voz da rua O assóvio, o assalto / O assunto a semana inteira
Alazão (clarões) (Ednardo/Brandão)	A força vem do braço / ou da palavra sai
Pavão misterioso	Muita história eu tinha pra contar No escuro desta noite me ajuda a cantar

(continuação Quadro 40)

Disco III – Berro (1976)	
Franciscana (Ednardo/Roberto Aurélio)	Xarope pra Chica sair num pinote / cantando a galope na beira do mar
Longarinas	Só meu mote (não muda / a moda) não muda nada
Abertura	Eu já desconfio que essa algazarra em alguma vai dar / pois a bicharada toda do terreiro / já tem outra maneira de cantar / Quém, quem, quem, pó dó pó / Corocó-có có có có / Pó pó pó pó [o pato] / Porque todo pato / tem que cantar alegremente / alegremente cantar o pato e toda a gente
Padaria espiritual	Nessa nova padaria espiritual / Nessa nova palavra de ordem geral
Sonidos	Cantando o cata-vento cala o tempo Gemendo o cata-vento chora ao vento

Disco IV – O azul e o encarnado (1977)

Está escrito	Está escrito / no grande livro da sabedoria popular / que primeiro se deve viver / que é pra depois poetar
Pastora do tempo	Vão com o vento as palavras / São como pombos-correio / mas estão sempre atrasadas / pois o seu voo é lento / E o meu pensamento é ligeiro
Somos uns compositores brasileiros	Somos uns compositores brasileiros / E como você é, é a nossa canção / Somos uns compositores brasileiros / Like you, nossa voz // Mas quem me ensinou essa tristeza / Sangra coração
Fênix	Fluindo, o sonho, a sina e o som brotando da minha boca
Maresia	E a maresia que molhou a minha pele / rimou com a canção pra este carnaval / nada me resta a não ser tua beleza / e a incerteza do que vai ser de mim / Por isso basta dessas coisas sérias / Fica combinado se cantar assim

Disco V – Cauim (1978)

Clareou	E eu que me quero vento / canto canções maresia As canções estão soltas no ar / e sendo vento eu quero cantar / por destino, ofício ou paixão
Meu violão é um cavalo	Meu companheiro, só te conquiste aquele / que no galope das cantigas / usa o chicote dos versos Sou cantador de um incêndio maior que o fogo do sol / Sou cantador desse incêndio maior que o fogo do sol / porque transformo e transmito / qualquer dor que me deixa / um travo amargo, a voz rouca / toda a paixão que devora / minha emoção como louca / toda alegria que abre um largo riso em minha boca / num instante uma cantiga // Sou cantador dos açudes, dos rios e oceanos / Ferro com minha palavra, violão e cantoria / a vida e seus desenganos / Ferro com minha palavra, violão e cantoria / a vida e seus desenganos
Canções	Canções de Ednardo com referências ao canto
Bloco do susto	Nem é quarta-feira de cinza ainda / mas meu corpo não dança / E aquilo que eu canto / não me invade natural Chove chuva, alegria do céu / Lava o bloco do susto / que a boca do povo / cantar á de novo / um frevo bem legal // Canta, canta, faz um escarcéu / Mata a tristeza de susto

(continuação Quadro 40)

Disco VI – Ednardo (1979)	
Enquanto engomo a calça (Ednardo/Climério)	Arrepare não, mas esquanto engoma a calça eu vou lhe contar (cantar) / uma estória bem curtinha, fácil de cantar (cantar) // Porque cantar parece com não morrer / É igual a não se esquecer / que a vida é que tem razão
Desconcerta-te	Já foi mais, agora é menos / Mesmo que ainda queira ser muito Esse menino caviloso fala à toa dessa alegoria / Alegre ou triste sempre vamos juntos / E você não me conhece? // Mas meu corpo e o meu verbo insiste / e resiste ao chute dos polidos sapatos
Torpor	E essa faca sobre a mesa corta / Como te cortam os meus versos
Disco VII – Imã (1980)	
Maracatu estrela brilhante	Garra maracá já guerreiro / Batuque ferro e ganzá / A flexa cravada no céu brasileiro / Infinita mente cantar / Cantar / Cantar
Ponta de espinho	Por ser irmã do meu canto / por não saber ser cativa / quebrou a barragem que a força impôs / pra se derramar mais bonita
Aqui ali acolá	Quando eu cheguei num espanto te penetrei com meu canto / Ficaste dentro de mim, ficaste dentro de mim
Reinverso	Teus ouvidos ensurdeceram com o meu grito / E disseste não me ouvir / Meu suor e o meu sangue umedeceram essa terra / E agora estás totalmente grávida de minhas palavras / entrecortadas, porém ditas / de minha canção explodindo em jorros de minha garganta
Imã	Habitamos o verbo chamado homem – luminando noites / Uma canção ao vento leve / (Uma canção ao vento leve)
De repente	Cantar dos anjos a poesia / Conhecer tua magia Me sinto como um menino / que descobre num repente / O mistério do universo
Subterrânea canção azul	Toda vez que eu saco um blues / e o atiro contra o azul do teu coração / Flor do mato a tua boca soletrando a minha boca [...] // E num sub-blues-urbano / inventando a luz da melodia / que esse samba-canção irradia

Fonte: elaboração própria.

O LP *Raimundo Fagner* (1976) e a canção “Corda de aço”

De acordo com Evangê Costa, autor do livro *O caminho das pedras – a saga do Pessoal do Ceará* (no prelo), o LP *Raimundo Fagner* é “um disco essencialmente Fagner”.¹³⁸ Consideramos também, com

¹³⁸ Informação disponível em: <http://www.raimundofagner.com.br>. Acesso em: 13 jan. 2012.

base no autor, que esse disco, visto pela crítica como um dos melhores do ano, mostra a versatilidade da voz de Fagner, já que adentra os repertórios românticos, com a canção “Asa partida” (Raimundo Fagner/Abel Silva, 1976), mas também traz a canção de um sambista, qual seja, “Sinal fechado”, de Paulinho da Viola.

A respeito do processo de composição da canção “Cordas de aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1976), Clodo declara para a seção Entrevistas, do *site* oficial de Fagner, que “a letra foi feita antes e pas[s]ada para o Fagner” e que só conheceu a “melodia depois de já gravada”, mas achou “maravilhosa a melodia e o arranjo” e continua “achando uma faixa marcante”. O fato de Fagner ser autor da melodia e não da letra não impede que o parceiro Clodo concorde com a ideia de que esta se harmoniza com a voz de Fagner, como declara ao programa Refrão:¹³⁹ “Era uma música que eu acho que tinha muito a ver [...], a voz do Fagner é uma voz forte, dramática. Então, eu acho que essa letra na voz dele ficou muito bem”. Clodo, que passou a atuar, posteriormente, também como intérprete,¹⁴⁰ afirma ter, ao contrário, uma voz pequena.¹⁴¹

Já com relação à força das palavras que compõem a letra, Clodo a credita “à estética de uma época”, que era forte; “parte dos compositores falavam de forma incisiva, com palavras decididas”.¹⁴² A respeito dessa estética da época na qual a canção foi gravada, o letrista ainda faz os seguintes comentários:

Era uma época muito pesada, as letras eram pesadas. No final da década de 70, início dos anos 80, as letras eram muito fortes. Tinha um clima

¹³⁹ CLODO, S. F. O direito dos presos na música de Clodo Ferreira. [Entrevista cedida a] Noemia Colonna. *Refrão*, 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BocELpsCOFc&feature=relmfu>. Acesso em: 20 jul. 2012.

¹⁴⁰ Em 1977, lançou, formando um trio com seus irmãos *Climério* e *Clésio*, o primeiro disco, *São Piauí*, pela RCA Victor. Informação disponível em: http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf_entrevista_clodo.html. Acesso em: 20 jul. 2012.

¹⁴¹ CLODO, S. F. [Entrevista cedida a] João Cláudio Moreno. *Entre nomes*, 2012. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=EHzR_4SSjo4. Acesso em: 12 jul. 2012.

¹⁴² CLODO, S. F. *As revelações de Clodo Ferreira*. [Entrevista cedida a] Geraldo Medeiros Júnior, Ricardo Piolla e Klaudia Alvarez. Disponível em: http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf_entrevista_clodo.html. Acesso em: 20 jul. 2012.

pesado. A estética da juventude era pesada, não era uma coisa leve, uma coisa dançante. Era uma coisa mais reflexiva.¹⁴³

O letrista ainda declara achar que a canção “Corda de aço” tem relação direta com “os limites, as limitações e com a necessidade [do homem] de sair delas, de suplantá-las”, além de estar ligada a uma “necessidade de ser compreendido”.¹⁴⁴

Corda de aço (Fagner/Clodo)

Raimundo Fagner (1976)

- 1- Não sei a cor do perdão
- 2- nem o peso da pedra do sacrificio
- 3- Só sei que quando estou só
- 4- sinto na pele
- 5- que meu abrigo pode ser o precipício
- 6- Não sei quem chora por mim
- 7- quem inocentemente me condena
- 8- E olhando a cara fria do silêncio
- 9- tudo que faltar a gente inventa
- 10- Voz pra cantar, corda de aço
- 11- Corda de aço desfiada (entra outra voz)
- 12- Minha vida só é vida porque sei
- 13- que ela vai ser sempre apaixonada
- 14- Voz pra cantar, corda de aço
- 15- Corda de aço desfiada
- 16- Minha vida só é vida porque sei
- 17- que ela vai ser sempre apaixonada
- 18- Voz pra cantar, corda de aço
- 19- Corda de aço desfiada
- 20- Minha vida só é vida porque sei

¹⁴³ CLODO, S. F. O direito dos presos na música de Clodo Ferreira. [Entrevista cedida a] Noemia Colonna. Refrão, 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bo-celPsCOFc&feature=relmfu>. Acesso em: 20 jul. 2012.

¹⁴⁴ *Ibid.*

- 21- que ela vai ser sempre apaixonada
- 22- Voz pra cantar, corda de aço
- 23- Corda de aço desfiada
- 24- Minha vida só é vida porque sei
- 25- que ela vai morrer apaixonada
- 26- Voz pra cantar, corda de aço
- 27- Corda de aço desfiada
- 28- Minha vida só é vida porque sei
- 29- que ela vai ser sempre apaixonada
- 30- Voz pra cantar, corda de aço
- 31- Corda de aço desfiada
- 32- Minha vida só é vida porque sei
- 33- que ela vai morrer apaixonada
- 34- Voz pra cantar, corda de aço
- 35- Corda de aço desfiada
- 36- Minha vida só é vida porque sei
- 37- que ela vai ser sempre apaixonada

Título: “Corda de aço”

Em virtude do título da canção “Corda de aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1976), não podemos deixar de relacioná-lo com a canção quase homônima de Cartola, “Cordas de aço” (Cartola, 1976), que foi lançada no mesmo ano, no LP *Cartola II*. Ao analisarmos ambos os títulos, à primeira vista, julgamos que façam referência a um tipo específico de cordas de violão cuja matéria-prima é o metal aço. Isso se confirma no samba-canção de Cartola, como podemos aferir no seguinte trecho: “Ah, essas cordas de aço / este minúsculo braço / do violão que os dedos meus acariciam”.

Contudo, na canção de Fagner/Clodo, começamos a considerar que a expressão “corda de aço” foi captada do próprio discurso litero-musical, mais especificamente, da dimensão relativa à parte instrumental, melódica, configurando a estratégia da canção metadiscursiva do tipo 3. Nesse processo discursivo, como já expressei, o enunciado se refere ao próprio discurso no qual toma parte, constituindo, pela ex-

tensão do sentido atribuído às cordas de aço, como fortemente metalizadas, estridentes, uma metáfora para um modo específico de cantar.

Convergem para essa nossa interpretação os comentários que Clodo faz sobre o uso da expressão “corda de aço”, no contexto dessa canção, como podemos conferir no trecho que transcrevemos da entrevista do letrista ao programa Refrão:

A corda de aço é forte. O Cartola se refere às cordas do violão, cordas de aço. Claro que eu conhecia a música do Cartola, mas eu na hora que eu fiz..., eu tava pensando mais em corda vocal, como se fossem cordas não do violão, mas cordas de aço, cordas vocais, o grito, o falar como se fosse... porque a corda de aço, ela é mais áspera do que a corda de nylon. É... eu tava imaginando isso, uma voz que em vez de ser corda de nylon nas cordas vocais seria corda de aço, portanto, mais forte, mais agressiva, mais agreste, que eu acho que é o sentimento dessa música.¹⁴⁵

Analisamos, no próximo tópico, em que medida o investimento vocal de Fagner, o qual foi por nós, para efeitos de análise, subdividido em qualidade vocal e recursos vocais, pode corresponder a essa metáfora da “corda [vocal] de aço” pensada pelo letrista.

Investimento vocal, cenografia e *ethos* em “Corda de aço”

A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

O investimento vocal de Fagner com uma qualidade vocal estridente e metálica destaca, no verso 1, a relação intervocal por subversão com a voz falada provocada pela acentuação da palavra “PERDÃO”, porquanto a sílaba, que seria a átona pretônica na voz falada, recebe a intensidade mais forte. Como Fagner emprega a intensidade mais forte nessa sílaba terminada em um som que, segundo Monteiro (1991), su-

¹⁴⁵ CLODO, S. F. O direito dos presos na música de Clodo Ferreira. [Entrevista cedida a] Noemia Colonna. *Refrão*, 2010. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Bo-celPsCOFc&feature=relmfu>. Acesso em: 20 jul. 2012.

gere um rasgo, enfatiza, nesse sentido, a sua qualidade vocal metálica, estabelecendo com ela uma relação metavocal.

Os parâmetros vocais que recaem, no verso 1, sobre "PERdão" repetem-se, no verso 2, em "PEDRA", mas, nesse caso, por se tratar de uma paroxítone, a intensidade forte, além de ocorrer na sílaba tônica, recai também sobre a sílaba postônica. Além disso, depois de "PEDRA", há uma pausa não preenchida vocalmente, que separa esse substantivo do segmento "do sacrifício", destacando-o por essa segmentação que não é comum na voz falada. Desse modo, consideramos que essa separação entre substantivo e locução adjetiva promovida pela inserção da pausa não preenchida vocalmente configura, do mesmo modo que a acentuação sobre as sílabas que seriam átonas na voz falada, "-PER" e "-DRA", uma relação de subversão com essa modalidade.

Outro caso de intervocalidade por subversão da voz falada pela acentuação ocorre, no verso 7, em "conDEENAA", uma vez que a intensidade forte se estende até a sílaba "-NA", que não é tônica na voz falada. Essa relação intervocal por subversão ocorre também no verso 9, pela intensidade forte na sílaba postônica em "inVEENT^hA". Além disso, em "inVEENT^hA", o [t] ainda é pronunciado de modo aspirado. Essa aspiração que recai sobre o [t] configura, assim como a intensidade forte sobre as sílabas que já possuem sons rascantes, uma relação metavocal com a qualidade vocal metálica de Fagner. Como a intensidade forte recai sobre as sílabas que são átonas na voz falada e finalizam os versos, esse recurso vocal, que, como expresso, estabelece uma relação de subversão com a voz falada, parece constituir uma forma característica de acabamento das frases musicais nas canções de Fagner. O verso 13 também é finalizado de forma idêntica, ou seja, com a intensidade forte se estendendo até a sílaba "-DA" em "apaixoNADA", átona na voz falada.

Outro recurso próprio do canto que mostra uma relação de subversão com a voz falada é o alongamento seguido de *vibrato* que ocorre no verso 12, na forma verbal "seeei". Esse procedimento vocal, além de já ser bastante difundido no gênero MPB, segundo Magda Pucci, é também "muito usado na música árabe em geral [...] [e dá] uma tonalidade totalmente diferente para as vozes que são características da cul-

tura de origem persa”.¹⁴⁶ Desse modo, julgamos que o gosto de Fagner por esse recurso para dar acabamento às frases musicais e o modo peculiar como o desenvolve tenham relação com a sua origem, já que seu pai era libanês e também cantor de rádio no Líbano. Fagner comenta sobre essa influência no programa Sarau, da Globo News. Transcrevemos abaixo alguns trechos da conversa entre Fagner, Zeca Baleiro e o apresentador Chico Pinheiro:

Zeca Baleiro: A comunidade árabe representada aqui...

Fagner: Fortíssima. Aliás, muito forte... muito representativa no Brasil.

Zeca Baleiro: Na música, inclusive, tem muitos nomes... as pessoas nem sabem.

Fagner: Tamos preparando até uns trabalhos com relação a isso daí.

Chico Pinheiro: Pois é. Influenciou o seu trabalho, né, Fagner? Pelo menos a maneira de cantar tem muito a ver com essa coisa árabe...

Fagner: O meu pai era cantor de rádio no Líbano. Então ele já chegou aqui com 19 anos, 20 anos, por aí, e eu me criei embalado por ele. Meu canto é libanês mesmo, é árabe.¹⁴⁷

[Nesse ponto da entrevista os três fazem uma imitação do alongamento seguido de vibrato que há no trecho da canção “Coração alado” (“aaaa coração alado”), como que para ilustrar o que Fagner havia dito].

No verso 15, que retoma o verso 11, também há um alongamento seguido de *vibrato* na sílaba tônica de “desfiAAda”. Outro recurso, além do *vibrato*, que é próprio do canto e, portanto, se diferencia daqueles empregados na voz falada, é a mixagem com diversas vozes do cantor, formando um coro não uníssono da mesma linha vocal. Esse recurso começa a ser utilizado a partir da sílaba tônica e no restante da palavra “desfiada”, que finaliza o décimo primeiro verso. No verso 12, há, como no verso anterior, uma mixagem de diferentes vozes de Fagner, que recai sobre o segmento “Minha vida só é vida”; no verso

¹⁴⁶ PUCCI, M. *Sobre a voz*: pesquisa em andamento. dez. 2003. Disponível em: <http://magdapucci.wordpress.com/2006/12/23/sobre-a-voz-pesquisa-em-andamento-%E2%80%9393-aberta-a-comentarios>. Acesso em: 25 set. 2012.

¹⁴⁷ FAGNER, R. C. L.; BALEIRO, Z. Fagner e Zeca Baleiro representam duas gerações da música nordestina. [Entrevista cedida a] Chico Pinheiro. Sarau. *Globo News*, jan. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HAT4kwTxhMsv>. Acesso em: 22 jul. 2012.

13, ela recai sobre a palavra “apaixonada”. Além disso, esse recurso é utilizado em algum trecho das seis repetições dos versos 10, 11, 12 e 13. A primeira vez que o décimo primeiro verso é retomado, a mixagem de voz recai sobre todo o verso e não somente sobre “desfiAAda”, como ocorre a primeira vez que esse verso aparece.

No verso 16, notamos, como mudança em relação ao verso 12, que o retoma, uma redução no trecho sobre o qual recai a mixagem das vozes do cantor, que agora figura apenas em “só é vida”. O verso 17, que retoma o verso 13, também exprime diferenças em relação ao lugar sobre o qual recai a mixagem de voz. Assim, enquanto no verso 13, ela incide apenas sobre a última palavra, “apaixonada”, no verso 17, recai sobre o verso inteiro. Além disso, no verso 17, ainda há uma leve pausa não preenchida vocalmente após a palavra “vai”, que ocasiona um efeito de hesitação. Atribuímos isso ao fato de, a partir da segunda retomada do verso 13, haver uma alternância na letra entre o segmento “ser sempre”, que subsegue “vai”, e a palavra “morrer”. Como o verso 17 faz parte da primeira retomada, julgamos que o autor tenha pretendido iniciar essa alternância logo nele, mas não o fez, mostrando assim uma hesitação pela pausa.

Os versos 18, 19, 20 e 21 não apresentam quanto à letra, à melodia e ao investimento vocal nenhuma distinção em relação aos versos 10, 11, 12 e 13, entretanto, antecede-os um coro de vozes que parece sustentar o som [u], sugerindo uma espécie de mistura de lamento, uivo e gemido. Esses gestos vocais ilustram o fechamento e a tristeza causados pelas limitações das quais trata a canção. Cabe notar que esse som também é utilizado por Belchior para ocasionar sensações semelhantes no início da canção “Apenas um rapaz latino-americano” (1976), que, em virtude da extensão do trabalho, não foi privilegiada nesta análise.

Os versos 22, 23, 24 e 25 retomam pela terceira vez os versos 10, 11, 12 e 13, apresentando, no verso 25, uma alteração na letra, que passa de “ser sempre” a “morrer”. Os versos 26, 27, 28 e 29, assim como os versos 18, 19, 20 e 21, não apresentam quanto à letra, à melodia e ao investimento vocal nenhuma distinção em relação aos versos 10, 11, 12 e 13, que aqueles retomam pela quarta vez. Já quanto à quinta

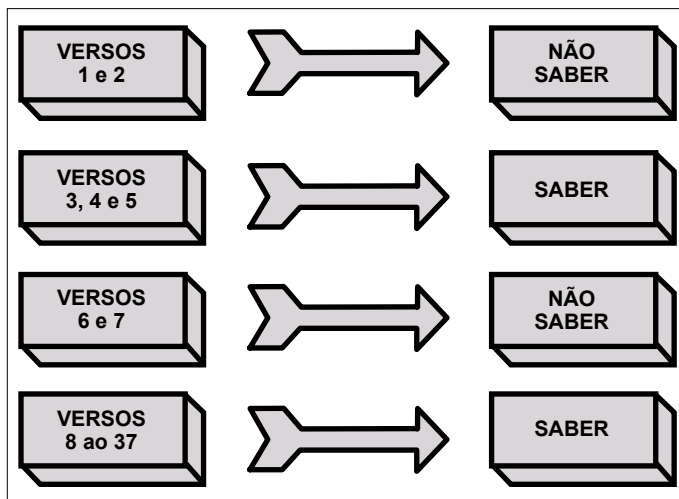
retomada de 10,11,12 e 13, que ocorre em 30, 31, 32 e 33, apesar de a letra, a curva melódica e o investimento vocal dos dois primeiros se igualarem aos dos versos 10 e 11, o mesmo não ocorre no verso 33, pois, além de haver a troca do segmento “ser sempre” pela palavra “morrer”, há um alongamento maior na sílaba tônica em “apaixoNAA-AAda”, que finaliza o verso e é acompanhada da mixagem das vozes do cantor. Com relação ao verso 37, que retoma o verso 13 pela sexta vez, recai sobre aquele, por ser o último verso da canção, o efeito do recurso *fade out*, usado para o áudio ir diminuindo de volume até não se ouvir mais nada. Nesse caso, não se ouve, por exemplo, a última sílaba de “apaixonada”.

Além da finalização dos versos com uma intensidade forte nas sílabas que seriam átonas na voz falada, dos alongamentos seguidos de *vibrato*, das mixagens das vozes do cantor e do recurso *fade out*, que distanciam o investimento vocal de Fagner da voz falada, há também recursos vocais que mostram uma relação intervocal por captação com essa modalidade, como é o caso da nasalidade do som [ũ] em “in[ũ]centemente”, no sétimo verso. Nesse caso, essa voz falada parece ser pouco monitorada, como já ocorreu com a palavra “vier”, pronunciada “vi[ŋ]” na gravação de “A palo seco” por Fagner (1975). Logo no início do décimo verso, ouvimos outra ocorrência própria da linguagem coloquial, a omissão do -r nos infinitivos verbais em “canta[]”.

B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Os versos da canção estruturam-se de modo a criar alternância de um não saber, que aparentemente desqualifica o enunciador e o torna desconhecedor de realidades referidas por ele na cenografia da canção, com um saber, que afirma apenas um ponto em meio a essa realidade desconhecida, qual seja, a referência a um modo de cantar específico, como mostramos no gráfico a seguir:

Quadro 41 – Alternância entre o “saber” e o “não saber” do enunciador



Fonte: elaboração própria.

O desconhecimento dessa realidade, entretanto, ocupa apenas quatro dos 37 versos da canção, mostrando que a abordagem desse “não saber” figura apenas como um contraponto que o cantautor-enunciador utiliza estrategicamente para afirmar o seu modo de cantar, que é insistentemente manifestado na canção.

No decorrer da canção, o enunciador é associado ao cantautor pelos dêiticos pessoais como “minha”, “me”, “a gente” e verbos conjugados no indicativo presente (“sei”, “inventá”). Nos dois primeiros versos, o enunciador parece imprimir um valor mais concreto aos substantivos abstratos “perdão” e “sacrifício”, quando relaciona aquele com a visão e confere a este, metaforicamente, o peso de uma pedra. Como foi visto, “PERdão” e “peDRA” são destacados no investimento vocal por uma intensidade forte na sílaba átona e, no caso dessa última palavra, por uma pausa não preenchida vocalmente, que a antecede.

Assim, o enunciador acentua, nos versos 1 e 2, desconhecer a “cor do perdão” e “o peso do sacrifício”. A expressão “nem a cor” é comumente empregada com o verbo “ver” no passado, ou seja, “não vi nem a cor”, quando se quer dar uma resposta enfática a respeito de não

se ter mantido contato com algo. O enunciador, porém, não esclarece se tal desconhecimento advém de não ter realizado as ações de perdoar e de sacrificar-se, se nunca as sofreu ou as recebeu de ninguém ou, ainda, apesar de a relação entre as orações ser de adição e não de adversidade, como podemos notar pela conjunção “nem”, se não perdoou ou não recebeu perdão porque também não se sacrificou para isso.

No terceiro verso, a negativa deixa de ser explícita com a palavra “não” e passa a ser implícita com a palavra “só”, suavizando consequentemente o aparente “não saber” do enunciador pela expressão “só sei”, cujo verbo é destacado no investimento vocal por uma intensidade mais forte. Atribuímos essa intensidade mais forte em “sei” ao esforço de aproximação entre cantor e público. Então, ocorre a afirmação de um saber concreto (“sinto na pele”) nessa totalidade negativa, qual seja, o de que o desconhecimento ou o refúgio entre não ser compreendido, perdoado e sacrificar-se para compreender, perdoar os outros, podem levar à ruína: “meu abrigo pode ser o precipício”.

Apesar de já ter chegado a essa conclusão no verso 5, a qual parece advir de uma reflexão, porquanto ocorre quando o enunciador está “só”, o que se confirma no destaque pelo alongamento que essa palavra recebe no investimento vocal, o cantautor afirma novamente, nos versos 6 e 7, um não saber, a respeito seja daqueles que o apoiam (verso 6), seja daqueles que estão contra ele (verso 7), mesmo sem dar-se conta.

Ao perceber, no seu momento de reflexão, que o desconhecimento, de certa forma, provoca uma imparcialidade, mas que esta, na qual se refugia, pode ser a sua ruína, o cantautor-enunciador se posiciona, nos versos 8 e 9, inventando, ou seja, investindo em um canto específico para que se possa manifestar. Nesses versos, assim como nos anteriores, continua a exibição de um investimento vocal específico, com a audibilidade de uma inspiração longa no início do oitavo verso, que sugere aparente esforço ao cantar, causando no ouvinte um efeito de incômodo, mas parece também ter a função de explorar a qualidade vocal metálica do cantor e sugerir o ritmo da voz falada. Outra especificidade do investimento vocal aparece novamente no verso 9, qual seja, a intensidade forte e a aspiração em “inVEENT^hA”, que finaliza o

verso e referencia semanticamente na cenografia o investimento vocal do cantor em um canto exclusivo.

A especificidade desse canto é referenciada na cenografia do verso 10 pela metáfora da emissão por “cordas” vocais de “aço”, ou seja, de alta resistência, que produzem um som forte, persistente, agressivo, capaz de vencer o silêncio, o desconhecimento ou, se considerarmos a época em que a canção foi gravada, a passividade que muitos viviam perante a ditadura, a falta de liberdade ou qualquer outra limitação. Essa forma de constituição e qualificação das cordas vocais a partir do aspecto concreto do “aço” também é marcada no investimento vocal pelo alongamento que recai sobre essa palavra, estabelecendo, assim, entre o investimento vocal e a referência a ele na cenografia como uma corda de aço uma relação metavocoverbal.

Essa corda de aço que manifesta na cenografia da canção cantada por Fagner o investimento vocal da sua enunciação não coincide somente com a corda de aço da canção interpretada por Cartola, já que, nesta, a expressão se refere de forma literal à “corda do violão”, ao passo que, na canção interpretada por Fagner, a expressão “cordas de aço” é deslocada do discurso em torno do instrumento musical para o discurso a respeito do canto. Assim, é estabilizada entre a matéria-prima da corda do violão e a da corda vocal uma similitude. Desse modo, é como se as “cordas vocais de aço” emitissem um som forte e agressivo que imitasse o das cordas de aço do violão.

A referência ao metal aço é empregada também por Ednardo em uma metáfora relacionada com a voz, nesse caso, com a voz falada. Isso ocorre em uma das canções que compuseram a trilha sonora do filme *Luzia Homem*,¹⁴⁸ intitulada “Arraial” (Ednardo, 1987), cujo trecho aparece também no título deste trabalho: “Varanda da esperança / fornalha que está em nós / no duro aço da voz / no som desse falar / quem vem desse lugar / traz no seu traço o chão.” Nesse trecho, Ednardo estabe-

¹⁴⁸ O filme *Luzia Homem*, com base no romance homônimo do autor cearense Domingos Olímpio, se passa no interior do estado, nos fins de 1878, durante uma grande seca, e é marcado pela fala cearense característica dos personagens.

lece uma relação entre a dureza do aço e a da seca, a do chão e a do modo de falar dos personagens.

Na canção interpretada por Fagner, entretanto, a comparação entre as cordas de aço do violão e as cordas vocais enseja uma espécie de metáfora metadiscursiva, porquanto é a expressão “cordas de aço” que permite essa aproximação com outra região do mesmo discurso. Como ambas as realidades que se cruzam para instaurar a metáfora metadiscursiva são abrigadas no discurso literomusical, talvez possamos dizer que esta se incluiria nas canções metadiscursivas do tipo 3, em que há uma referência ao canto de modo geral.

No verso 11, as cordas vocais e o som que elas produzem recebem, além da adjetivação “de aço”, mais uma qualificação, qual seja, “desfiada”. Essa palavra, assim como ocorreu no investimento vocal de “aço”, também recebe alongamento e, por qualificar as cordas vocais que manifestam o investimento vocal da enunciação, também estabelece com ele uma relação metavocoverbal. Assim, por extensão, o som emitido por cordas vocais cuja matéria-prima é o aço, além de resistente e agressivo, é “desfiado”, tanto no sentido de “descrito minuciosamente”, visto que o investimento vocal da enunciação é manifestado verbalmente na cenografia, como no sentido de “desafinado”, destoante, em relação a outras vozes que havia no discurso literomusical da época, de modo semelhante ao produzido por Newton Mendonça e Tom Jobim na canção “Desafinado”, interpretada por João Gilberto (1959).

Assim, em termos de investimento vocal, o alongamento em “AAço” e em “desfiAAda” destaca os adjetivos que qualificam as cordas vocais. Em “desfiADA”, soma-se ao recurso do alongamento o expediente vocal do *vibrato*, que confere singularidade à voz de Fagner, talvez em razão da influência que recebeu do canto árabe. Além disso, inicia-se, nessa palavra, uma mixagem de diversas vozes do cantor, como se a voz se desfizesse em várias para imitar sonoramente um dos sentidos da palavra “desfiada”, qual seja, que se solta em vários fios. Desse modo, como a palavra “desfiada” adjetiva as “cordas de aço”, que manifestam na cenografia o investimento vocal da enunciação, resta estabelecida entre essas categorias uma relação metavocoverbal.

O adjetivo “desfiada” também serve para distinguir a canção “Corda de aço”, interpretada por Fagner (1976), de “Cordas de aço”, composta e interpretada por Cartola (1976), conferindo à primeira um componente de maior agressividade, uma vez que, na segunda, o enunciador menciona uma carícia em um violão de bojo perfeito, cujo som teria o poder de uni-lo à amada, que, assim como ele, sofre em consequência da separação. Já na canção “Corda de aço”, o enunciador declara não saber quem são as pessoas que choram por ele nem aquelas que estão a favor dele, ou que estão contra ele em uma situação de conflito. É essa falta de conhecimento de uma realidade, que pode ser a do discurso literomusical, na qual o cantautor atua, que faz o enunciador de “Corda de aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1976) sofrer, e não a separação da mulher amada, como ocorre na canção de Cartola. Podemos notar pelos versos 12 e 13 que o sofrimento, que pode ter sido ocasionado pela aparente falta de conhecimento dessa realidade, não amedronta o cantautor-enunciador, visto que a voz dele continua forte, rascante, tal qual a vida dele, que é apaixonada.

No tocante ao investimento vocal desses versos, permanece a mixagem das vozes do cantor, que recai apenas sobre um elemento relacionado ao enunciador (“Minha vida só é vida”) e sobre a palavra que o caracteriza: “apaixonada”. Os versos 12 e 13, assim como os versos 10 e 11, conforme mencionamos, fazem referência de modo mais explícito ao saber do enunciador, o qual já é tratado desde o verso 8. Os versos 10 e 11 são repetidos seis vezes, o que só mostra a relevância do seu conteúdo.

Na primeira repetição, na qual o verso 11 é retomado pelo verso 14, há, no investimento vocal, uma ênfase ainda maior no segmento que caracteriza a referência ao investimento vocal na cenografia e a sua qualificação, porquanto a mixagem das vozes do cantor recai sobre todo o verso 15: “corda de aço desfiada”. Com efeito, podemos considerar que essa mixagem das vozes no investimento vocal do cantor estabelece uma relação metavocoverbal com a cenografia. Cumpre notar, ainda, que no interior dessa ênfase, ocorrente no verso 15, há outra em “desfiAAda”, pelo alongamento seguido de *vibrato* na sílaba tônica: “-AA”.

Já o verso 16, que, como dito, retoma o verso 12 e reduz o segmento no qual a mixagem das vozes ocorre, concentra a ênfase que o cantor-enunciador dá à paixão, reforçando a idéia de que a sua vida realmente só é vida e não outra coisa pelo fato de ela estar permanentemente no estado de paixão. No verso 25, que retoma em parte o verso 13, como já expresso, há uma mudança significativa na letra (repetida no verso 35) quando o segmento “vai ser sempre” é substituído por “morrer”. Isso implica que o “sempre” do enunciador tem um limite, qual seja, a morte, como é ilustrado de certo modo com o efeito *fade out* no último verso.

Assim, neste tópico, no qual interseccionamos os sentidos mostrados no investimento vocal da canção “Corda de aço” (Fagner/Clodo, 1976) com aqueles ditos e mostrados na sua cenografia, chegamos a múltiplos sentidos, dentre os quais destacamos o canto inusitado de Fagner, caracterizado principalmente por uma qualidade vocal metálica e aguda e pelas frases musicais terminadas com uma intensidade forte, mesmo quando seu final coincide com sílabas que seriam átonas na voz falada, ou por alongamentos seguidos de *vibrato*. A especificidade desse canto é manifestada na cenografia pela metáfora da corda vocal de aço, comparada à corda de aço do violão.

Por outro lado, não podemos deixar de mencionar também que esse canto inusitado surge em consequência de certas limitações ou como uma reação a estas, dentre as quais sobressaem um não saber ou um desconhecimento a respeito da realidade da música popular; também pode fazer referência a diversos tipos de cerceamento. Desse modo, assim como podem ser variadas as limitações abordadas na canção, podem ser múltiplos os *ethé* elaborados na articulação do investimento vocal com a cenografia, como abordamos no tópico a seguir.

C) Investimento ético

Ao considerarmos o aparente esforço físico empregado na qualidade vocal metálica de Fagner, enfatizada pela sua mesclagem com a respiração, cujo ciclo inspiratório é audível em certos pontos, podemos pensar que esse investimento vocal enseja certo incômodo no ouvinte

de música popular brasileira da época. Portanto, esse modo de cantar perturbador, de certa forma, inovador para a estética da época, mostra o que talvez se possa denominar *ethos* transgressor, polêmico, como aquele mostrado nas canções “A palo seco” e “Berro”. Esse modo de cantar inusitado em virtude de agressividade é metaforizado metadiscurivamente por cordas vocais de aço, que, por sua vez, fazem referência às cordas de aço do violão e ao som mais metálico e áspero que elas produzem.

Assim, é estabelecida uma via de mão dupla entre investimento vocal e cenografia, na qual esta manifesta aquele e aquele enfatiza esta. Logo, o *ethos* efetivo, produzido com origem nos *ethé* constituídos em ambas as dimensões, caracteriza-se como um *ethos* transgressor, polêmico, decorrente da agressividade. Com respeito ao investimento vocal, a transgressão é em relação a uma estética já estabelecida no discurso literomusical, e, no tocante à cenografia, pode haver tanto a referência à transgressão dessa realidade como à superação de outros limites. Após estabelecermos que, na conjugação do investimento vocal com a referência a ele na cenografia, forja-se o *ethos* efetivo de um transgressor, de um polemista, em virtude da agressividade, mas também de um superador de limites, vejamos se alguns desses *ethé* se confirmam nos arranjos e nas capas do LP *Raimundo Fagner* (1976), no qual a canção “Corda de aço” foi gravada.

Com relação ao arranjo, ouvimos o som das cordas de aço de um violão solando na música toda. Logo, é como se o sentido sugerido pelo canto inusitado, por ser agressivo e resistente, pelo fato de ser referenciado pela metáfora das cordas vocais de aço na cenografia, e transgressor, por ser desafiado, fosse também representado na dimensão musical do arranjo, pois, como já mencionamos, o som produzido pelas cordas de aço do violão soa mais forte, ou seja, com volume bem maior, quando comparado ao produzido pelas cordas de náilon. Desse modo, esse arranjo se harmoniza com a qualidade vocal metálica de Fagner e a sensação psicofísica que se tem de intensidade forte e de agressividade ao ouvir-se seu canto, como também com a referência a esse canto na cenografia, apresentado como resistente e transgressor. Essa intensidade forte é ouvida também no final das frases musicais, até mesmo

quando ocorre descenso na curva melódica e nas sílabas que seriam tônicas na voz falada, o que dá, entre outras características, uma expressividade única ao investimento vocal de Fagner. O arranjo do violão com cordas de aço também mostra de certa forma um *ethos* transgressor, já que na MPB da época prevalecia o violão com cordas de náilon.

Com relação à capa do disco *Raimundo Fagner*, que foi elaborada por Fausto Nilo, parceiro musical de Fagner e arquiteto, traz uma foto do rosto do cantor sobre um fundo negro que parece confundir-se com a negritude da sua abundante cabeleira. Esse fundo negro também aparece na contracapa do disco, como podemos verificar nas figuras seguintes:

Figura 11 – Capa e contracapa do LP *Raimundo Fagner*



Fonte: <http://www.raimundofagner.com.br>.

No tocante ao preto, na nossa cultura ocidental, geralmente, é uma cor associada à morte, que na canção “Corda de aço” figura como limite para a paixão do enunciador pela vida. Como essa tonalidade é muito usada em sinal de luto, acreditamos que ela possa sugerir, por extensão, um isolamento do mundo, que também é mencionado na canção, especificamente no trecho “só sei que quando estou só”. Quanto ao cabelo farto, Costa (2012, p. 186) identifica ser uma “regra para todos os cantores do grupo (Fagner, Belchior, Ednardo e Rodger Rogério)”, a qual se coaduna “com a aridez e a indocilidade verificada

em sua[s] proposta[s]”. Assim como a abundante cabeleira, outra regra das capas dos LPs do Pessoal do Ceará é, segundo Costa (2012, p. 186), apresentar barba e bigodes por fazer, como pudemos constatar no LP *Belchior* (1974). Além disso, o autor comenta que essa última regra é seguida mais de perto por Fagner, como podemos comprovar na capa do LP *Raimundo Fagner*, no qual o cantor aparece, como se costuma dizer, com uma sombra de bigode e barba.

Cabe ainda destacar, na foto da capa, além da farta cabeleira de Fagner e da barba e do bigode por fazer, a expressão séria do seu rosto, que parece confrontar quem o olha. Essa antipatia é reforçada pelas suas sobrancelhas densas, desgrenhadas e unidas na base do nariz, o que, segundo a fisiognomia, sugere que o indivíduo que as possui “é, em geral, irascível, irritado e conflituoso. Também se caracteriza por ser incansável, exaltado [...] [e] possuir espírito de contradição”.¹⁴⁹

Desse modo, o caráter constituído com base na corporalidade da foto da capa do LP confirma as características mostradas no investimento vocal e na referência a ele na cenografia da canção “Corda de aço”. Assim, tanto no modo de cantar como na referência a ele, a canção mostra um *ethos* conflituoso. Esse conflito é do enunciador; é interior, como mostram os versos 3, 4 e 5, que exibem elementos contraditórios, como “abrigo/precipício”, “inocentar/condenar”, mas também exterior, ou seja, estabelecido com a estética que procura renovar. Isso pode ser observado, como já dito, no investimento vocal, sobretudo na qualidade vocal metálica e no aparente esforço físico no modo de cantar, que enseja incômodo, o que é mostrado na cenografia pela metáfora da voz para cantar tão áspera como o som produzido pelas cordas de aço do violão.

O fato de a capa do disco *Raimundo Fagner* apresentar o rosto do artista, como ocorreu também em *Belchior* (1974), *Alucinação* (Belchior, 1976) e *Berro* (Ednardo, 1976), o qual, como já dito, conforme Maingueneau (2010a, p. 16), é interpretado pelo imaginário comum como sendo a “sede do pensamento”, faz-nos pensar que esse

¹⁴⁹ FISIOGNOMIA: leitura de rosto e leitura corporal. Disponível em: <http://www.leiturade-rosto.com.br/Sobrancelha.html>. Acesso em: 4 nov. 2012.

ethos conflituoso mostrado na canção “Corda de aço” tome parte na proposta estética de todo o disco. Isso fica evidente ao fazermos uma rápida análise dos *ethé* mostrados nos investimentos vocais e nas cenografias das outras canções do LP.

Em termos de investimento vocal, observamos que se repetem, além da qualidade vocal metálica, outros parâmetros vocais, já destacados aqui, como a finalização das frases musicais com alongamentos seguidos de *vibrato* e a intensidade forte mesmo nas sílabas que seriam átonas na voz falada. Um ícone do investimento vocal de Fagner que mostra esse *ethos* conflituoso com a estética vigente por querer renová-la é a canção “Asa partida” (Raimundo Fagner/Abel Silva, por Fagner, 1976). Do mesmo modo, com relação à cenografia, todas as canções revelam algum tipo de conflito; inclusive, há no LP uma canção com esse título, “Conflito” (Petrúcio Maia/Climério, por Fagner 1976), que remete a conflitos interiores, assim como “Natureza noturna” (Raimundo Fagner/Capinan, por Fagner), “Além do cansaço” (Petrúcio Maia/Brandão, por Fagner, 1976), “Sangue e pudins” (Raimundo Fagner/Abel Silva, por Fagner, 1976), “Calma violência” (Fagner/Fausto Nilo, por Fagner) e, em certa medida, “Cordas de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976).

No caso de “Calma violência” (Fagner/Fausto Nilo, por Fagner), o cantor, associado ao enunciador pelo pronome possessivo “minha”, chega a justificar esse *ethos* conflituoso, irascível, declarando que ele se deve à “pureza da minha [sua] alma e a minha [sua] inocência”. Além disso, afirma que “dói a irreverência”, embora não esclareça se a irreverência faz sofrer a ele, a outrem ou a ambos; no entanto, suplica por “calma” para a “violência”.

As canções “Matinada” (Ernani Lobo/adap.:Fagner, por Fagner, 1976) e “Abc” (Fagner/Fausto Nilo, por Fagner, 1976) remetem a enfrentamentos com a polícia. Já a canção “Asa partida” (Raimundo Fagner/Abel Silva) remete a conflitos amorosos, o que pode ser visto também na canção “Conflito” (Petrúcio Maia/Climério por Fagner 1976), que fica entre contrariedades amorosas e batalhas interiores, como já mencionamos. Finalmente, as canções “Sinal fechado” (Paulinho da Viola, por Fagner, 1976) e “Pavor dos paraísos” (Fagner/

Capinan, por Fagner, 1976) remetem a diferenças, *grosso modo*, relativas à amizade.

Todas aquelas características de caráter pensadas com base na corporalidade exibida na foto da capa do LP são coerentes com o *ethos* visado por Fagner no modo de cantar, nas cenografias das canções, assim como em suas declarações. Em entrevista, já citada, ao programa Bar Academia,¹⁵⁰ quando questionado por Sérgio Cabral sobre a sua fama de brigão, Fagner revela que “saiu de treze colégios”, mas que de “gravadoras foram apenas seis”.

Outro entrevistador do programa, Geraldo Carneiro, pergunta a Fagner “de onde vem essa rebeldia, essa necessidade de estar sempre em confronto”. Fagner responde negando o termo “rebeldia” e justifica que rebeldia é “meter a mão na cara de uma pessoa sem ter motivo”, mas o fato é que, como todos no Brasil, “vive sendo assaltado o dia inteiro, [...] tendo que se adaptar aos moldes e padrões”. O cantor diz achar que “uma rebeldia nacional é a coisa mais coerente possível” e que não se “pode viver é calado aqui no Brasil”. Vinte três anos depois dessa entrevista, Fagner ainda declara no programa Nomes do Nordeste,¹⁵¹ referindo-se à família da poetisa Cecília Meireles, com a qual travou uma briga devido aos direitos autorais da canção “Canteiros”, inspirada no poema “Marcha”, que “Eles são tão brigões, mais do que eu, que esse dinheiro da música até hoje não foi repartido entre as famílias porque eles estão brigando”.

Esse *ethos* briguento que aparenta ser o visado por Fagner também parece ter sido incorporado pelo público, evidentemente, com a participação da crítica, que também produziu esse mesmo *ethos* para Fagner, como podemos ver na chamada “Música: uma geração de briga”, da capa da revista Veja de maio de 1975:

¹⁵⁰ FAGNER, R. C. L. [Entrevista cedida a] Walmor Chagas, Geraldo Carneiro e Sérgio Cabral. *Programa Bar Academia*, 1983. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=wMjKC7breGA. Acesso em: 24 set. 2012.

¹⁵¹ FAGNER, R. C. L. Programa Nomes do Nordeste – Raimundo Fagner. [Entrevista cedida a] Valdo Siqueira. *Centro Cultural Banco do Nordeste*, 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLA43F3894221B79EA>. Acesso em: 26 out. 2012.

Figura 12 – Capa da revista Veja de maio de 1975



Fonte: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>.

No decorrer da reportagem “Andarilhos solitários”, Fagner, novamente, mostra esse *ethos* briguento:

Eu sou um cara que consigo as coisas porque vou lá e brigo. Não quero saber se tem secretária mandando eu não entrar, eu abro a porta, vou lá e pergunto qual é. Porque quando você conversa com esses caras de gravadoras parece que você está falando de laranja e banana. Os caras que mais odeiam música são os que trabalham com ela.¹⁵²

¹⁵² FAGNER, R. C. L. Os andarilhos solitários. *Revista Veja*, n. 368, set. 1975. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acesso em: 4 ago. 2012.

Esse *ethos* que estamos denominando transgressor, briguento, conflituoso, polêmico etc. é nomeado por Morelli (2009), assim como pelo entrevistador Geraldo Carneiro, do programa Bar Academia, como *ethos* rebelde. Essa imagem de rebeldia tem relação, segundo a autora, com o fato de Fagner, nessa época, não aceitar ou não aparentar aceitar as pressões da indústria fonográfica para que pudesse vender os seus discos.

Para Morelli (2009), essa imagem de rebeldia acompanhará Fagner por toda a década de 70, havendo, por parte do público e dos *media*, o que denominamos, em análise do discurso, incorporação. A autora explica isso pelo fato de ele já ser visto pelo meio e pela crítica musical como rebelde, por contestar a alta vendagem de discos que a indústria fonográfica impunha aos cantores. A esse respeito, podemos citar a declaração de Fagner, no ano de 1976, à Bahiana (1980) quando ela o questiona sobre como foi a sua entrada na gravadora Phillips, na qual gravou, primeiramente, um compacto duplo (1972) e, posteriormente, um único LP, o *Manera frufu manera* (Fagner, 1976), que foi o seu primeiro disco solo:

Foi interesse deles. Eu fiquei uns três meses na porta da gravadora e quando eu fui apresentado ao Menescal, ele ficou com uma fita minha guardada durante muito tempo. Não sei se ele ouvia. Ele dizia que gostava, mas que não dava para eu cantar e que ele ia ver se colocava as músicas para um cantor.

É possível notar na declaração de Fagner o estranhamento que a originalidade do seu modo de cantar provocava, já que Roberto Menescal, então diretor da gravadora Phillips e conhecido cantor bossa-novista, portanto, com uma estética vocal com características totalmente contrárias às da de Fagner, afirmava que não dava para o cearense cantar as próprias composições. Apesar de a crítica musical ter continuado produzindo na década de 1970, época na qual se configurou o posicionamento Pessoal do Ceará, um *ethos* de rebeldia para Fagner, isso mudou nas décadas de 1980 e 1990, quando o cantor passou a explorar uma linha mais popular e romântica, porque a crítica musical também não assimilava a incoerência que há entre o *ethos* do cearense

revoltado com os mandos e desmandos da indústria fonográfica, posto nas declarações de Fagner, e o *ethos* romântico mostrado nas letras das canções de Fagner, que parecia evidenciar o fato de que o cantor se havia rendido ao esquema das gravadoras.

Até mesmo Ednardo – assim como Belchior e Fagner, filiado ao Pessoal do Ceará –, que também demonstra nas letras de suas canções uma rebeldia com a indústria fonográfica, como já analisamos na canção “Berro” (Ednardo, 1976), parece julgar que essa guinada na proposta estética de Fagner que tendeu para o romantismo, nas décadas de 1980 e 1990, foi uma forma de ceder ao “esquema” das gravadoras e conseguir popularidade. Quando Carlos William, da revista *Bula* (2003),¹⁵³ questionou Ednardo se ele teria ficado, como pensam alguns críticos, “à sombra de Fagner, mesmo sendo um artista mais completo do que ele”, e indagou o cantor sobre o porquê de ele não ter alcançado a “mesma projeção” de Fagner, Ednardo deu a seguinte resposta:

[...] O fato de sermos conterrâneos, de uma mesma geração criativa, não induz comparações de nossas obras, de nossos projetos artísticos e existenciais. Não se trata de valorização pessoal, é uma constatação, sem equívoco. Em meu estoque de propósitos não está disponível vender o que não ofereço, nem existe vaga para compradores de meus sonhos. Acho que caminho à minha própria luz e não está em minhas preocupações obter massificação ao custo da integridade artística ou do que possa aviltar aquilo em que acredito. Está implícito e explícito em minha obra e posição existencial. Por que querer essa tal de “mesma projeção” onde alguns para alcançá-la vendem a alma?¹⁵⁴

Com base na declaração de Ednardo, o editor da revista pergunta se ele considera que “Fagner se vendeu”. Ednardo responde da seguinte forma:

[...] é conhecido que Fagner criou espécie de persona com a qual conseguiu ser aceito no meio artístico, estribado em seu talento e atritos

¹⁵³ EDNARDO, J. S. C. A fidelidade estética de Ednardo. [Entrevista cedida a] Carlos William. *Revista Bula*, mar. 2003. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/a-fidelidade-estetica-de-ednardo>. Acesso em: 4 nov. 2012.

¹⁵⁴ *Ibid.*

com gravadoras, artistas de destaque na cena musical brasileira. Ter diferenças com *modus operandi* de gravadoras é considerado normal no Brasil, mas desentender-se constantemente com colegas e companheiros artísticos é estranho. Se a estratégia deu certo durante algum tempo, ao se colocar em pauta na mídia abusando do clichê, o tornou refém da caricatura de si próprio e cansou o público. [...] Suas atenções mergulharam em opção declarada para atender solicitações de mercado a qualquer custo. Diferente dos primeiros discos, vieram posições de indistintas atitudes arrogantes e fome exagerada de autopromoção, utilizando a máquina da gravadora para alcançar metas pessoais, pagando esse tipo de sucesso a um alto custo, numa espécie de suicídio lento de sua própria alma artística.¹⁵⁵

Morelli (2009) atribui esse mesmo *ethos* rebelde, incorporado por Fagner, a Belchior, pelo menos no início de sua carreira. A autora, no entanto, considera que ele promove transformações nessa imagem a partir de 1977, quando lança o LP *Coração selvagem*. Essas mudanças, que também foram observadas por Sanches (2004) e que se concretizam mais fortemente no ano seguinte, com o disco *Todos os sentidos* (Belchior, 1978), são relativas à incorporação por Belchior de um *ethos* sensual e do ritmo da discoteca.

Belchior, que, ao contrário de Fagner, edificou essa imagem de contestação, de rebeldia, por meio das letras das canções nas quais confrontava outros artistas da MPB, como constatamos na canção "A palo seco" (Belchior, 1974), quando passou, em 1977 e 1978, a adotar outras estratégias, como a temática da sensualidade, por meio das quais não mais atacava explicitamente seus pares, fez com que ocorresse por parte do público e da mídia uma quebra de expectativa, como podemos notar na análise feita por Morelli (2009, p. 190):

A contestação a alguns dos artistas, já então estabelecidos no campo da MPB, parece ter feito diminuir o prestígio de Belchior porque se fez acompanhar [...] de uma atitude de extrema aceitação desse mesmo

¹⁵⁵ EDNARDO, J. S. C. A fidelidade estética de Ednardo. [Entrevista cedida a] Carlos Willian. *Revista Bula*, mar. 2003. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/valle-a-pena-ler-de-novo-a-fidelidade-estetica-de-ednardo>. Acesso em: 4 nov. 2012.

“esquema”. Isso, de fato, terminou por radicalizar a exclusão do artista do próprio campo da MPB que ele já vinha contestando.

Essa rebeldia que Morelli (2009) identificou estar presente nas imagens públicas de Fagner e de Belchior já foi identificada por Costa (2012) como um *ethos* polêmico que se estende a todo o posicionamento Pessoal do Ceará. Assim, com base em Costa (2012), em Sanches (2004), em Morelli (2009) e nas nossas próprias reflexões, concluímos a respeito do *ethos* mostrado nas letras das canções, nas declarações dos cantatores e nos comentários da crítica especializada que a “imagem pública”, ou o *ethos* rebelde e polêmico, de Belchior e Fagner foi alvo de alterações motivadas, em maior ou menor grau, pela pressão do mercado fonográfico.

No decorrer da carreira de Ednardo, porém, o *ethos* da polêmica manteve-se, embora apareça, como afirma Costa (2012, p. 185), de modo “mais sutil e poético”, contudo, coerente com a sua postura social de artista sabedor das “transações” da indústria fonográfica, mas que se recusa a render-se a ela em nome de uma “projeção” da sua obra. Isso é reconhecido pelos próprios integrantes do Pessoal do Ceará, como podemos aferir na declaração de Rodger Rogério,¹⁵⁶ que lançou o disco Pessoal do Ceará (1973) juntamente com Ednardo:

Eu destaco em Ednardo a coerência dele com a música que ele produz. A relação de Ednardo com Fortaleza, com a cultura do Ceará, é uma relação de amor permanente. E ele levou isso para suas composições e para os ritmos, como o maracatu e o baião. Como toda aquela geração chamada de Pessoal do Ceará, sua grande herança para as novas gerações é a de ter colocado o Ceará no mapa da música brasileira. E destaco também seu lado político, de brigar pelo reconhecimento artístico e autoral dos compositores.

Tal reconhecimento parte também da crítica musical cearense, como podemos constatar na declaração do jornalista e apresentador do

¹⁵⁶ ROGÉRIO, R. Ednardo 60. [Entrevista cedida a] Eleuda de Carvalho e Ethel de Paula. *O Povo*, abr. 2005. Caderno Vida e Arte. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi45.php>. Acesso em: 8 ago. 2012.

programa Pessoal do Ceará, na Rádio Universitária, Nelson Augusto (2005),¹⁵⁷ por ocasião do aniversário de 60 anos de Ednardo:

Na trajetória de Ednardo como compositor, ele foi extremamente autêntico em termos de cearensidade. Em todos seus discos, ele procurou revalorizar ritmos como o maracatu e falar das coisas do nosso estado. Dos três que despontaram em meio ao Pessoal do Ceará, ele foi o mais coerente em termos de respeito ao seu projeto estético original.

Como analisamos, os autores mencionados tratam da elaboração do *ethos* rebelde e polêmico nas carreiras de Belchior, Ednardo e Fagner com base nas letras das canções, nas suas declarações, principalmente a respeito das suas relações com as gravadoras, e nos comentários da crítica especializada. Neste trabalho, entretanto, como estamos fazendo com a canção “Corda de aço”, com as quatro gravações da canção “A palo seco” (Belchior, 1974 e 1976; Ednardo, 1974; Fagner, 1975) e com a canção “Berro”, procuramos analisar esse *ethos* polêmico não só nessas instâncias, mas também no investimento vocal apresentado nas gravações. Desse modo, observamos que os investimentos vocais desses cantores também mostram esse *ethos* da rebeldia e da polêmica em relação a uma estética vocal já estabelecida e que esse caráter de renovação vocal constitui mais um dos elementos identitários do posicionamento Pessoal do Ceará.

Comparação entre “Corda de aço” e “A palo seco” (Fagner, 1975)

Como dito, ouvimos em “Corda de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976), assim como na gravação que Fagner fez de “A palo seco”, pelo menos uma palavra que mostra uma variante social menos prestigiada, como se pode constatar, na primeira, em “v[ɨ]e” e, na segunda, em “in[ũ]centemente”, bem como a omissão dos erres nos

¹⁵⁷ ROGÉRIO, R. Ednardo 60. [Entrevista cedida a] Eleuda de Carvalho e Ethel de Paula. *O Povo*, abr. 2005. Caderno Vida e Arte. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi45.php>. Acesso em: 8 ago. 2012.

infinitivos verbais, apesar de não haver uma constância em relação a essa pronúncia, já que às vezes o –r final dos infinitivos verbais é emitido de forma aspirada, como em “falta[h]”. Há, ainda, em “Corda de aço”, uma harmonização vocálica em “pr[i]cipício”, não encontrada na gravação de Fagner para “A palo seco” (Belchior, 1974, por Fagner 1975), que pode sugerir uma variação regional. Além deste, outro novo recurso que surge na canção “Corda de aço”, não aparecendo na gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974, por Fagner, 1975), é a mixagem das diversas vozes de um mesmo cantor. Já o efeito *fade out* é comum a ambas as canções.

Identifiquemos, então, as relações vocais (intervocalidade e metavocalidade) que esses parâmetros vocais estabelecem. No tocante à intensidade forte, quando esta recai sobre a sílaba que seria a tônica na voz falada, estabelece com ela uma relação intervocal mostrada por captação; quando ocorre em sílabas que seriam átonas naquela modalidade, há também uma relação intervocal mostrada com a voz falada, mas, nesse caso, por subversão. A constante identificação dessa última relação no final das frases musicais da canção “Corda de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976) compõe um dos elementos de originalidade do investimento vocal de Fagner.

Chama ainda a atenção o fato de que, quando essa intensidade forte recai sobre os sons, em sílabas tônicas ou átonas, que podem ser representados graficamente pela letra –r, aquela passa a estabelecer com a qualidade vocal metálica de Fagner uma relação de metavocalidade, porquanto a enfatiza. Cabe observar, ainda, que, quando a intensidade forte recai sobre um som de –r átono, se acumulam duas relações vocais, ou seja, tanto a intervocalidade mostrada por subversão com a voz falada como a metavocalidade, como podemos conferir no quadro a seguir:

Quadro 42 – Relações vocais na canção “Cordas de aço”

Relações vocais	Estratégia discursiva	Parâmetros vocais
Intervocalidade mostrada	Captação	Intensidade forte/accentuação nas sílabas tônicas
		Pronúncia menos monitorada
		Pronúncia interpretada como regional
		Inspiração
	Subversão	Intensidade forte/accentuação nas sílabas átonas
Alongamentos nos finais dos versos		
Metavocalidade	Recursos vocais que enfatizam as qualidades vocais	Intensidade forte sobre as sílabas átonas finais
		Alongamentos
		<i>Vibratos</i>
		Inserção do som [h] no final das palavras que terminam as frases musicais
		Intensidade forte sobre os sons representados por –r gráfico

Fonte: elaboração própria.

Ainda sobre os parâmetros vocais que estabelecem relações de metavocalidade com a qualidade vocal aguda e metálica de Fagner, podemos citar, além da intensidade forte e dos alongamentos, seguidos ou não por *vibrato*, a inserção de uma aspiração sobre o [k^h], em “A palo seco”, e sobre o [t^h], em “Corda de aço”, no final das palavras que terminam as frases musicais e a intensidade forte sobre os sons representados por –r gráfico, visto que todos enfatizam o grau de aspereza na qualidade vocal de Fagner.

Parâmetros vocais como o alongamento, além de estabelecerem relações de intervocalidade por subversão com a voz falada e de metavocalidade, enfatizando a qualidade vocal do cantor, quando relacionados à referência ao investimento vocal do cantor na cenografia, estabelecem relações metavocoverbais, como ocorre com o alongamento seguido de *vibrato* em “desfiAAda”, que, por sua vez, caracteriza o investimento vocal manifestado na cenografia. A mesma relação metavocoverbal é estabelecida pela mixagem das vozes do cantor, que recai

sobre o segmento que manifesta o investimento vocal na cenografia: “corda de aço desfiada”.

Nesse sentido, podemos considerar que a mixagem das vozes no investimento vocal do cantor estabelece uma relação metavocoverbal com a cenografia. Apresentamos tais parâmetros e a relação vocoverbal que podem estabelecer no quadro a seguir:

Quadro 43 – Relações vocoverbais na canção “Corda de aço”

Relações vocoverbais	Parâmetros vocais
Metavocoverbalidade	Alongamento
	<i>Vibrato</i>
	Mixagem de vozes
	Intensidade forte sobre o som [i]

Fonte: elaboração própria.

Cabe notar, ainda, que em “Corda de aço” esses parâmetros vocais não estabelecem relações de intervocoverbalidade, ou seja, entre o investimento vocal da enunciação e a referência a outro investimento vocal na cenografia, como ocorreu na canção “Berro”.

Outras canções

Apesar de acreditarmos que as características mais marcantes do investimento vocal de Fagner, quais sejam, a intensidade forte em sílabas átonas finais e os alongamentos seguidos de *vibrato*, ocorrem, se não em todas, em grande parte das suas canções, sobretudo naquelas de conteúdo mais dramático, optamos por analisar, como já visto, dentre todas as canções gravadas por Fagner, a canção “Corda de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976) porque, além de apresentar esses parâmetros que singularizam o investimento vocal de Fagner e estabelecer relações vocais, ela também manifesta, na cenografia, o investimento vocal da enunciação.

Ao percorrermos a trajetória fonográfica de Fagner, considerando o período de 1973 a 1980, no qual o “grupo-movimento” batizado Pessoal do Ceará foi forjado e atingiu seu ápice em termos de registros fonográficos, encontramos sete elepês e um compacto que juntos

contém 66 canções, dentre as quais nove referenciam na cenografia o investimento vocal da enunciação, outro investimento vocal ou, ainda, o canto de modo geral, portanto, poderiam ser contempladas nesta análise. Essa inclusão, entretanto, não seria muito proveitosa, porque pouco acrescentaria aos resultados alcançados pelas considerações sobre o investimento vocal, a cenografia e o *ethos* que foram elaboradas mediante a análise da canção “Corda de aço” e a da gravação de “A palo seco” por Fagner (1975).

Consideramos, contudo, que seja produtivo para pesquisas futuras indicar desde já quais são essas canções. No quadro a seguir, colocamos o LP em que se inserem e o ano de suas gravações e destacamos os trechos com tais referências:

Quadro 44 – Canções de Fagner com referências ao canto

Canções	Canções de Fagner com referências ao canto
Disco I – Cavallo ferro (1972)	
Amém, amém	É por isso que eu canto o dia inteiro / E passo a vida aliviado
Quatro graus	Quero um dia ter saudade / desse canto que eu cante:í
Disco II – Manera frufu manera (1973)	
Penas do tiê	Vocês já viram lá na mata a cantoria / da passarada quando vai anoitecer / e já ouviram o canto triste da araponga / anunciando que na terra vai chover // Pois meu amor tem um pouquinho disso tudo / [...] Quando ele canta os passarinhos ficam mudos
Pé de sonhos	Cada sonho seu me faz sorrir e até cantar
Beco dos baleiros	Em qualquer parte / na calçada ou no batente / eu me deito, eu me sento / e pego o meu violão // Deixo que o vento / traga estampas coloridas / em papéis de chocolate / pra cobrir minha canção
Disco V – Orós (1977)	
Cinza	E eu serei só música / Me espalharei nas cinzas / E ficarei mais leve pra cantar
Disco VI – Quem viver chorará (1978)	
Motivo	Eu canto porque o instante existe / E a minha vida está completa
Disco VII – Beleza (1979)	
Noturno	O aço dos meus olhos / e o fel das minhas palavras
Beleza	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 / 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 / e esmaga qualquer sonho com um grito de pavor

Fonte: elaboração própria.

Investimento vocal nas gravações de Fagner, Ednardo e Belchior

Ao cotejarmos os parâmetros vocais e as relações que se estabelecem no investimento vocal da canção “Corda de aço” com aqueles presentes na gravação de “A palo seco” por Fagner (1975), assim como nas gravações de Belchior (“A palo seco”, Belchior, 1974) e Ednardo (“A palo seco”, Belchior, 1974, por Ednardo, 1974) e na canção “Berro”, identificamos diversas similitudes. A qualidade vocal aguda e metálica de Fagner e o recurso vocal da acentuação nas sílabas átonas ou sobre os sons que são representados por um -r gráfico, os quais podem ser alongados e seguidos ou não de *vibrato*, produzem um efeito rascante. Essa qualidade vocal aguda e metálica, que favorece uma articulação bem definida, também pode ser ouvida nas gravações de “A palo seco” por Ednardo e na canção “Berro”, constituindo-se em um dos elementos da identidade vocal do posicionamento Pessoal do Ceará.

Além da intensidade forte, da duração longa e dos *vibratos*, permanecem, em “Corda de aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1978), os tipos de pausas preenchidas vocalmente por inspirações e suspiros que ouvimos em “A palo seco” (Belchior, 1974, por Fagner, 1975), ainda que de modo mais atenuado, o que diminui o efeito choroso da segunda e aumenta o efeito de força e de aspereza da primeira, embora observemos em ambas um desejo de renovação da estética vocal já posta. Esse efeito choroso que se ouve na gravação de “A palo seco” por Fagner, o qual se deve, muitas vezes, a alongamentos seguidos de *vibrato*, encontra equivalência nas gravações de Belchior, sobretudo, quando os alongamentos emitidos pela qualidade vocal nasalada do cantor recaem sobre sons nasais. Essas similitudes entre os recursos vocais empregados pelos cantautores, assim como as qualidades vocais semelhantes de Fagner e Ednardo, apontam para uma identidade vocal no posicionamento Pessoal do Ceará.

Essa identidade vocal parece se caracterizar pela sugestão de sentimentos “pesados”, que condizem com o contexto sociodiscursivo vivenciado pela juventude da época, a qual enfrentava um regime político ditatorial. Os investimentos vocais dos cantores do Pessoal do

Ceará parecem sugerir, por meio da intensidade vocal forte, dos alongamentos finais dos versos e dos suspiros, esse clima carregado, mas também um desejo de incomodar, visto que mostram uma subjetividade e um aparente esforço físico ao cantar, os quais parecem constituir uma renovação que polemiza com a estética vocal da época.

O clima “pesado” também aparece em termos de letras, embora o enunciador não se satisfaça com isso e o manifeste igualmente por meio das suas opções vocais, ou seja, por intermédio de um “canto torto feito faca”, de um “berro” ou de “cordas vocais de aço”, que mostram o *ethos* rebelde e polêmico dos investimentos vocais dos cantores, cuja existência já fora apontada por Costa (2012) como delineadora do posicionamento Pessoal do Ceará.

Ao chegarmos ao final da análise das duas gravações de cada cantautor do Pessoal do Ceará (Ednardo, Belchior e Fagner), confrontadas entre si e com canções dos três integrantes produzidas no intervalo de dois anos (1974-1976), temos a sensação, assim como Tatit (1996, p. 309), de que também apenas desenrolamos o primeiro fio do novelo. Mesmo que aspirássemos a analisar pelo menos o investimento vocal de todas as canções do Pessoal do Ceará que o referenciassem na cenografia, teríamos de escrever pelo menos outro livro para chegar a essa abrangência e vários outros para estender esse tipo de análise a outros posicionamentos do discurso literomusical.

Além disso, assim como o autor mencionado, estamos cientes de que, com o recorte que operamos, várias coordenadas das canções deixaram de ser consideradas em razão da urgência de tentar responder primeiramente aos objetivos que havíamos nos proposto. Apesar disso, julgamos que a análise aqui empreendida tenha sua relevância por provocar reflexão sobre uma dimensão, quando levada em consideração a perspectiva discursiva que adotamos, ainda pouco estudada da canção, o investimento vocal, o que justifica que se tenha com ela certa indulgência.

CONCLUSÃO

De início, obviamente, não sabíamos quais eram os elementos que distanciavam os investimentos vocais de Ednardo, Belchior e Fagner dos padrões estéticos tradicionais e se esse afastamento tomava parte no *ethos* efetivo que, por sua vez, contribuía para a identidade do posicionamento Pessoal do Ceará, apesar de essa hipótese, de certo modo, já ter sido aventada por Costa (2012). No entanto, pelo menos por enquanto, essa nossa angústia parece ter sido aplacada, em virtude de entendermos que este estudo indica certas qualidades e recursos vocais responsáveis por conferir uma estranheza aos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner.

Desse modo, como divisado, no investimento vocal de Belchior na canção “A palo seco” (Belchior, 1974; 1976), a qualidade vocal já grave e nasalada é ainda enfatizada pelos alongamentos de sons nasais no final das frases musicais, o que confere àquele um tom lamentoso. Em outras canções de Belchior, como “Fotografia 3x4” (1976) e “Apenas um rapaz latino-americano” (1976), que, por questões de espaço, não puderam ser aqui analisadas, esse tom lamentoso é elaborado também pela repetição, no início ou final da canção, de sons nasais dessemantizados, como em “nã, nã, nã”. Além disso, cumpre notar, ainda, que, no investimento vocal de Belchior, a articulação é pouco definida e a pronúncia apresenta pouca variação social ou dialetal, embora, às vezes, alguma lhe escape. Tudo isso ainda é temperado por uma grande energia que gera um efeito de força.

No investimento vocal da gravação de “A palo seco” por Ednardo (1974) e na canção “Berro” (Ednardo, 1976), como foi visto, a qualidade vocal aguda e metálica é enfatizada por alongamentos de sons agudos e penetrantes como o [i] e de sons representados por –r gráfico, como também pela articulação bem definida e a intensidade forte, que ensejam um efeito de grito rascante, agressivo e de esforço físico. Já no investimento vocal de Fagner na gravação que fez de “A palo seco” (1974) e na canção “Corda de aço” (1976), apesar de o cantor mostrar uma qualidade vocal semelhante à de Ednardo, o recurso do canto intercalado com a respiração, gerando espécies de suspiros, e os alongamentos seguidos de *vibrato*, o aproximam do canto lamentoso de Belchior, embora o investimento vocal de Fagner pareça ter um efeito mais dramático.

Apesar de termos analisado apenas duas gravações de cada artista, no período de 1974 a 1976, constatamos que os recursos vocais acrescentados de uma gravação para outra de um mesmo cantor objetivam, de certo modo, renovar as estéticas vocais já estabelecidas no discurso literomusical. Tal renovação se caracteriza por uma polêmica explícita em razão de os recursos vocais empregados causarem estranheza e expressarem agressividade. Assim, mesmo as qualidades e os recursos vocais empregados pelos cantores apresentando diferenças, podem assumir valores passíveis de ser interpretados como comuns, os quais caracterizam, de certa forma, o investimento vocal do posicionamento Pessoal do Ceará como um todo.

Esse distanciamento, ou essa polêmica com os padrões estéticos vigentes, além de ser mostrado nas qualidades e recursos vocais, é também mostrado ou dito em cada referência feita nas cenografias ao investimento vocal da enunciação, a outros investimentos vocais ou, ainda, ao canto de modo geral, como pôde ser constatado nas canções “A palo seco” (Belchior, 1974), “Berro” (Ednardo, 1976) e “Corda de aço” (Clodo/Fagner, 1976). Na primeira canção, como visto, Belchior capta interdiscursivamente a figura da palavra como lâmina, já presente em várias obras de João Cabral de Melo Neto, metaforizando assim seu investimento vocal como uma arma. A referência na cenografia ao investimento vocal da enunciação, na segunda canção, como um berro, um grito de protesto, e, na terceira canção, como um canto agressivo,

áspero e ruidoso, por ser produzido por “cordas vocais de aço”, não se distingue completamente do canto como uma arma, já que, no contexto da segunda canção, o berro é metaforicamente a arma que o cantautor apresenta contra a indústria fonográfica, assim como, na terceira canção, a voz emitida por cordas de aço desfiadas, que enfrenta o silêncio e dá sentido à existência, vivida apaixonadamente.

Cumprir notar também que, nas gravações que Ednardo e Fagner fizeram de “A palo seco”, ambos empregaram recursos vocais que enfatizam os efeitos de estranheza e agressividade, exatamente no trecho da letra que faz referência a esses valores, qual seja: “eu quero é que esse canto torto feito faca corte a carne de vocês”. Desse modo, na gravação de Ednardo, o trecho que compara o canto a uma faca é destacado pelas pausas não preenchidas vocalmente entre as palavras, promovendo uma segmentação diferente da das outras gravações e mais próxima daquela da fala, que chama a atenção para os sons [k] e [t], presentes em quase todas as palavras do verso, e para o efeito de violência que eles sugerem e que se coaduna com o conteúdo das palavras que o expressam. Além disso, tanto Ednardo quanto Fagner deixam em algum momento da canção de cantar esse trecho de forma completa, imitando o “corte” de que trata o seu conteúdo. Já nas gravações de Belchior para essa canção, ele prefere destacar pelo alongamento do som nasal a palavra “desesperadamente”, que também faz referência, assim como o berro, a um modo estranho, específico, de cantar, semelhante a um brado.

Essa forma de dar proeminência, com recursos vocais, às palavras da cenografia que fazem referência à estranheza e à agressividade do investimento vocal da enunciação pode ser observada também, como visto, na canção “Berro”, pela definição na articulação e pela segmentação nos trechos “Do boi só se perde o berro / Só se perde o berro e é / Justamente o que eu vim apresentar”. Como foi visto, o berro é imitado pelo alongamento do [ε] em “Só se perde o berro e é”. Algo semelhante ocorre no trecho “corda de aço desfiada” (“Corda de aço”, Fagner, 1976), em que há um alongamento seguido de *vibrato* no [a] tônico de “desfiada”, que ainda é, como visto, singularizado pela voz de Fagner. A imitação da “desfiadura” da voz fica por conta da mixagem de diversas vozes do cantor.

Assim, em cada uma das canções examinadas, por meio dessa interação do investimento vocal estranho e agressivo com a referência a ele na cenografia, o cantautor, representado pelo enunciador, edifica para si uma imagem de um polemista disposto não a seguir e a concordar com o que já está estabelecido na música popular brasileira, mas a contestar, cantando de forma berrada e gritando desesperadamente, com “cordas vocais de aço desfiadas”, marcando a sua posição e erigindo uma identidade nesse campo pela assunção de um canto estranho e pela desconstrução ou desqualificação do investimento vocal e da imagem do outro.

Desse modo, o enunciador da canção “Berro” (1976), procurando marcar sua posição no discurso literomusical, projeta para os coenunciadores, que fazem parte desse mesmo campo, um canto baixinho, fraco, de alguém que não grita, não berra, não protesta, não polemiza, ou seja, de um indivíduo resignado, acomodado perante a realidade. Já o enunciador de “A palo seco” projeta para o coenunciador o *ethos* do sonhador, ou seja, alienado da realidade e, portanto, de certa forma, satisfeito com ela. Enfim, a imagem projetada para o coenunciador constitui uma espécie de antiethos que é sempre contradito pelo *ethos* que o enunciador elabora para si, como um sujeito conhecedor da realidade, que a denuncia e faz as pessoas atentarem para ela mediante o incômodo provocado pelo modo “como” canta e por “o que” canta.

Dessa forma, ao analisarmos algumas características dessa imagem projetada para o coenunciador, podemos pensar que ela coincide em alguns traços com os *ethé* de outros posicionamentos do discurso literomusical, sobretudo os bossa-novistas e os tropicalistas. Aos primeiros podemos ligar a referência ao cantar baixinho no trecho “Sentados num banquinho alto / microfone e violão” (“Berro”, 1976), cantado subversivamente, com uma intensidade forte, e a ironia vocal que há na maneira “sussurada” como a palavra “filé” é cantada. Além disso, podemos relacionar a ambos o fato de elegerem a alegria como arma que desperta para a realidade, ao passo que os cearenses lançam mão do desespero e do descontentamento, mais próximos da realidade da ditadura militar vivenciada, na época, pelo país. Cabe notar, ainda,

que esse sofrimento, por ser fincado no presente e nas grandes cidades, é diferente daquele que se ouve em outras canções nordestinas, como as de Luís Gonzaga. Além disso, o enunciador, conquanto esteja nessa condição, não se cala diante dela, mas a contesta pelo seu canto-berro-grito desesperado.

Finalmente, como as gravações analisadas são da década de 70, sobretudo entre os anos de 1974 e 1976, só tivemos como constatar que o *ethos* rebelde e polêmico mostrado nos investimentos vocais dos cantores Belchior, Ednardo e Fagner e mostrado e dito nas referências a ele presentes nas cenografias das canções pode contribuir para a definição do posicionamento Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro. Não temos como observar ainda, entretanto, como esse *ethos* foi sofrendo modificações no decorrer da carreira desses artistas. Já pode ser este, pois, o tema de uma pesquisa posterior, na qual poderemos estabelecer um comparativo entre o *ethos* constituído na interação da dimensão vocal com a dimensão verbal das canções analisadas e o *ethos* de canções que estejam fora desse período.

Desse modo, cabe assinalar que, conquanto tenhamos durante toda a pesquisa alimentado uma pretensão utópica de esgotar o tema, estamos conscientes de ter puxado apenas um mísero fio do novelo. Consideraremos, porém, nossa missão cumprida se pelo menos tivermos conseguido mostrar que a voz é uma rica materialidade simbólica sobre a qual a análise do discurso deve se debruçar. Além disso, nos daremos por satisfeitos se tivermos, mesmo que de forma modesta, elaborado, se não uma tipologia, ao menos uma reflexão teórico-metodológica para analisar a dimensão vocal em articulação com o plano verbal da canção.

Afinal, se as respostas encontradas aqui não estiverem a contento das questões arroladas, podemos tentar justificar isso pela complexidade do nosso objeto de estudo. Resta, contudo, o mérito da obra de pelo menos ter aberto as veredas, os caminhos, para que outros possam trazer as respostas. Isso só demonstra que a pesquisa sobre o investimento vocal no discurso literomusical brasileiro ainda demanda muito aprofundamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, F. A questão da técnica vocal ou a busca da harmonia entre música e palavra. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

ARAÚJO, P. C. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativa(s). Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldi. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 19, p. 25-42, 1990.

BAHIANA, A. M. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

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

BEHLAU, M.; PONTES, P. A. L. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas, 1989.

BEHLAU, M.; ZIEMER, R. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, L. P. *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia* (org.). São Paulo: Summus, 1988.

BELCHIOR, A. C. G. F. F. Belchior: marginal bem-sucedido. [Entrevista cedida à] jornalista Carolina Dumaresc. *O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004. Páginas azuis. Disponível em: <http://www.noolhar.com/opovo/vidaearte/329721.html>. Acesso em: 10 dez. 2012.

BENVENISTE, E. O homem na língua. *In*: BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes: Unicamp, 1989.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. Campinas: Pontes: Unicamp, 1988.

BEZERRA, L. C. M. *Tropicalismos na música popular brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

CAMPOS, A. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARLOS, J. T. *Muito além de apenas um rapaz latino-americano: relações interdiscursivas nas canções de Belchior*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

CASTRO, W. *No tom da canção cearense: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979)*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COSSUTA, F. L'analyse du discours philosophique. *Langages*, Louresse, n. 119, 1995.

COSTA, H. O.; SILVA, M. A. de A. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Lovise, 1998.

COSTA, N. B. *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*. Curitiba: Appris, 2012.

COSTA, N. B. *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.

COSTA, N. B. O primado da prática: uma quarta época para a análise do discurso. *In*: COSTA, N. B. (org.). *Práticas discursivas: exercícios analíticos*. Campinas: Pontes, 2005.

COSTA, N. B. A produção do discurso literomusical brasileiro. 2001. 230 p. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da

Linguagem – Área de concentração: Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001. Disponível em: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/14014>. Acesso em: 13 out. 2010.

COSTA, N. B.; BEZERRA, C. M. O posicionamento da vertente nordestina da moderna música popular brasileira: uma análise de metacanções. In: JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS, 20., 2004, João Pessoa. *Anais* [...]. João Pessoa, 2004. p. 1427-1438.

COSTA, N. B.; MENDES, M. D. M. A bossa nova e a música cearense dos anos 70. *Per musi [on-line]*, Belo Horizonte, n. 29, p. 176-184, 2014. Disponível em: <http://musica.ufmg.br/permusi/permusi/eng/issues/29/abstract17.htm>. Acesso em: 13 mar. 2021.

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l' énonciation: opérations et représentations*. Paris: Ophrys, 1990.

DINIZ, J. C. V. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj: Relume-Dumará, 2003.

DINIZ, J. C. V. A voz como construção identitária. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

DINVILLE, C. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (org.). *Do sambacanção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FAGNER, R. C. L. Fagner: voz para cantar, corda de aço. In: BAHIANA, A. M. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

FAGNER, R. C. L. O ídolo arrogante. [Entrevista cedida a] Léo Borges Ramos. *Revista Ele e Ela*, jan. 1981.

FERREIRA, L. P. (org.). *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia*. São Paulo: Summus, 1988.

FONTENELLE, V. A massafeira livre: um acontecimento progressivo. *Revista Música*, nov. 1980. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/novo/materi49.php>. Acesso em: 5 fev. 2010.

GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, [1981] 1989.

GILBERTO, J. O mito sem mistério. [Entrevista cedida a] Tárík de Souza. *Revista Veja*, n. 140, abr./ maio 1971.

LATORRE, M. C. R. C. *A estética vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas*. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2002.

MACHADO, R. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

MAINGUENEAU, D. Analisando discursos constituintes. Tradução de N. B. da Costa. *Revista do GELNE*, Fortaleza, v. 2, p. 167-178, 2000.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

MAINGUENEAU, D. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar Edições, 2006a.

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

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006b.

MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2010b.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de linguística para o texto literário*. Tradução de Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

- MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, R. (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005b.
- MAINGUENEAU, D. El ethos y la voz de lo escrito. *Versión*, México, UAM, n. 6, 1996b.
- MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005a.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Editora da Unicamp: Pontes, 1997.
- MAINGUENEAU, D. Situação de enunciação: situação de enunciação e cena de enunciação em análise do discurso. Tradução de Nelson Barros da Costa. In: MAINGUENEAU, D. *Doze conceitos em análise do discurso*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2010a.
- MARCUSCHI, L. A hesitação. In: NEVES, M. H. M. (org.). *Gramática do português falado*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de (org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.
- MEDAGLIA, J. Balanço da bossa nova. In: CAMPOS, A. (org.). *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MELO NETO, J. C. A palo seco. In: MELO NETO, J. C. *Quaderna*. Poesias completas: 1940-1965. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- MELO NETO, J. C. Poema. In: MELO NETO, J. C. *Pedra do sono*. Poesias completas: 1940-1965. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- MELO NETO, J. C. *Poesias completas: 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- MENDES, M. das D. N. *A construção identitária do Nordeste pelas topografias das canções do Pessoal do Ceará*. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

- MONTEIRO, J. L. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- MORELLI, R. C. L. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- NAPOLITANO, M. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007. (Coleção História do Povo Brasileiro)
- NEVES, M. H. (org.). *Gramática do português falado*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- PÊCHEUX, M. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Traduzido por Eni Pulcinelli Orlandi, Lorenço Chacon J. Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana M. Serrani. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- PIÉGAY-GROS, N. *Introduction à l'intertextualité*. Paris: Dunod, 1996.
- PIMENTEL, M. *Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994.
- POSSENTI, S. Apresentação. In: MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar Edições, 2005.
- ROGÉRIO, P. *Pessoal do Ceará: habitus e campo musical na década de 1970*. Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- SANCHES, P. A. *Como dois e dois são cinco*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.
- SARAIVA, J. A. B. *A identidade de um percurso e o percurso de uma identidade: um estudo semiótico das canções do Pessoal do Ceará*. Fortaleza: EDUFC, 2012.
- SILVA, M. N. A. *Os forrozeiros e seu outro feminino: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Dominginhos*. Dissertação (Mestrado em Linguística)–Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TATIT, L. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, J. R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, J. R. *Os sons que vêm da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005. Edições Tinhorão.

VAZ, S. *Orlando Silva, o melhor cantor do Brasil*. 2009. Disponível em: <http://50anosdetextos.com.br/1995/orlando-silva-para-ouvidos-sensíveis/>. Acesso em: 2 maio 2012.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1993.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

BEATLES. A hard day's night. *In: A hard day's night*. EMI-Odeon, 1965.

BEATLES. *A hard day's night*. EMI-Odeon, 1965.

BELCHIOR, A. C. A palo seco. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 8.

BELCHIOR, A. C. A palo seco. *In: BELCHIOR, A. C. Belchior*. Continental, 1974. Faixa 2.

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

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

BELCHIOR, A. C. *Alucinação*. Polygram, 1976.

BELCHIOR, A. C. Antes do fim. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 10.

BELCHIOR, A. C. Apenas um rapaz latino-americano. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 1.

BELCHIOR, A. C. Bebelo. *In: BELCHIOR, A. C. Belchior*. Continental, 1974. Faixa 4.

BELCHIOR, A. C. *Belchior*. Continental, 1974.

BELCHIOR, A. C. Cemitério. *In: BELCHIOR, A. C. Belchior*. Continental, 1974. Faixa 10.

BELCHIOR, A. C. *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso/Odeon, 1984.

- BELCHIOR, A. C. Clamor no deserto. *In: BELCHIOR, A. C. Coração selvagem*. Polygram, 1977. Faixa 6.
- BELCHIOR, A. C. Como nossos pais. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 3.
- BELCHIOR, A. C. Como o diabo gosta. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 5.
- BELCHIOR, A. C. Como se fosse pecado. *In: BELCHIOR, A. C. Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa 8.
- BELCHIOR, A. C. Conheço meu lugar. *In: BELCHIOR, A. C. Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa 6.
- BELCHIOR, A. C. Coração selvagem. *In: BELCHIOR, A. C. Coração selvagem*. Polygram, 1977. Faixa 1.
- BELCHIOR, A. C. *Coração selvagem*. Polygram, 1977.
- BELCHIOR, A. C. Divina comédia humana. *In: BELCHIOR, A. C. Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa 1.
- BELCHIOR, A. C. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979.
- BELCHIOR, A. C. Fotografia 3x4. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 9.
- BELCHIOR, A. C. Meu cordial brasileiro. *In: BELCHIOR, A. C. Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa 10.
- BELCHIOR, A. C. Na hora do almoço. *In: BELCHIOR, A. C. Belchior*. Continental, 1974. Faixa 9.
- BELCHIOR, A. C. Não leve flores. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 7.
- BELCHIOR, A. C. *Objeto direto*. Polygram, 1980.
- BELCHIOR, A. C. Ter ou não ter. *In: BELCHIOR, A. C. Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa 9.
- BELCHIOR, A. C. Todo sujo de batom. *In: BELCHIOR, A. C. Belchior*. Continental, 1974. Faixa 6.
- BELCHIOR, A. C. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978.

- BELCHIOR, A. C. Tudo outra vez. *In: BELCHIOR, A. C. Era uma vez um homem e seu tempo.* Polygram, 1979. Faixa 5.
- BELCHIOR, A. C. Velha roupa colorida. *In: BELCHIOR, A. C. Alucinação.* Polygram/Philips, 1976. Faixa 2.
- BELCHIOR, A. C. Voz da América. *In: BELCHIOR, A. C. Era uma vez um homem e seu tempo.* Polygram, 1979. Faixa 8.
- BELCHIOR, A. C.; TUCA. Sensual. *In: BELCHIOR, A. C. Todos os sentidos.* Polygram, 1978. Faixa 2.
- DINHO; BENTO. Uma arlinda mulher. *In: MAMONAS ASSASSINAS. Mamonas assassinas.* EMI, 1995.
- EDNARDO, J. S. C. S. Abertura. *In: EDNARDO, J. S. C. S. Berro.* (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 6.
- EDNARDO, J. S. C. S. *Azul e encarnado.* RCA Victor, 1977.
- EDNARDO, J. S. C. S. Beira mar. *In: EDNARDO, J. S. C. S. Ednardo e o Pessoal do Ceará.* Continental, 1973. Faixa 8.
- EDNARDO, J. S. C. S. *Berro.* (VIK) RCA Victor, 1976.
- EDNARDO, J. S. C. S. *Berro.* *In: EDNARDO, J. S. C. S. Berro.* (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 1.
- EDNARDO, J. S. C. S. *Cauim.* Warner, 1978.
- EDNARDO, J. S. C. S. Desconcerta-te. *In: EDNARDO, J. S. C. S. Ednardo.* CBS (Sony music), 1979. Faixa 9.
- EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo e o Pessoal do Ceará.* Continental, 1973.
- EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo.* CBS (Sony music), 1979.
- EDNARDO, J. S. C. S. Enquanto engomo a calça. *In: EDNARDO, J. S. C. S. Ednardo.* CBS, 1979. Faixa 4.
- EDNARDO, J. S. C. S. Longarinas. *In: EDNARDO, J. S. C. S. Berro.* (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 5.
- EDNARDO, J. S. C. S. Meu violão é um cavalo. *In: EDNARDO, J. S. C. S. Cauim.* Warner, 1978. Faixa 2.
- EDNARDO, J. S. C. S. *O romance do pavão misteriozo.* (VIK) RCA Victor, 1974.

EDNARDO, J. S. C. S. Pavão misteriozo. *In*: EDNARDO, J. S. C. S. *O romance do pavão misteriozo*. Continental, 1973. Faixa 12.

EDNARDO, J. S. C. S. Terral. *In*: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo e o Pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa 2.

EDNARDO, J. S. C. S. Torpor. *In*: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa 8.

EDNARDO, J. S. C. S.; AMELINHA, C. G. C; BELCHIOR; A. C. G. F. F. *Pessoal do Ceará*. Continental/Warner, 2002.

EDNARDO, J. S. C. S.; BEZERRA, R. Cavalo ferro. *In*: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo e o Pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa 3.

EDNARDO, J. S. C. S.; PONTES, A. Carneiro. *In*: EDNARDO, J. S. C. S. *O romance do pavão misteriozo*. (VIK) RCA Victor, 1974. Faixa 1.

EDNARDO, J. S. C. S.; PONTES, A. Lupiscínica. Intérprete: Ednardo. *In*: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa 6.

FAGNER, R. C. L. A palo seco. *In*: FAGNER, R. C. L. *Ave noturna*. Continental, 1975. Faixa 2.

FAGNER, R. C. L. Além do cansaço. *In*: FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*. CBS (Sony music), 1976. Faixa 10.

FAGNER, R. C. L. Amém, amém. *In*: FAGNER, R. C. L. *Compacto duplo*. Phillips, 1972.

FAGNER, R. C. L. *Ave noturna*. Continental, 1975.

FAGNER, R. C. L. Ave noturna. *In*: FAGNER, R. C. L. *Ave noturna*. Continental, 1975. Faixa 9.

FAGNER, R. C. L. *Beleza*. CBS (Sony music), 1979.

FAGNER, R. C. L. Beleza. *In*: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. Faixa 4.

FAGNER, R. C. L. *Caboclo sonhador*. BMG, 1994.

FAGNER, R. C. L. *Compacto duplo*. Phillips, 1972.

FAGNER, R. C. L. Elizete. *In*: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. CBS (Sony music), 1979. Faixa 8.

FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973.

- FAGNER, R. C. L. Noturno. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. Faixa 1.
- FAGNER, R. C. L. *Orós*. CBS (Sony music), 1977.
- FAGNER, R. C. L. Penas do tiê. In: FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 3.
- FAGNER, R. C. L. *Quem viver chorará*. CBS (Sony music), 1978.
- FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*. CBS (Sony music), 1976.
- FAGNER, R. C. L.; BEZERRA, R. Cavalo ferro. Intérpretes: Ednardo e Rodger Rogério. In: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo e o Pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa 3.
- FAGNER, R. C. L.; CLODO, S. F. Cebola cortada. In: FAGNER, R. C. L. *Orós*. CBS (Sony music), 1977. Faixa 6.
- FAGNER, R. C. L.; CLODO, S. F. Corda de aço. In: FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*. CBS (Sony music), 1976. Faixa 5.
- FAGNER, R. C. L.; MEIRELES, C. Canteiros. In: FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 5.
- FAGNER, R. C. L.; NILO, F. ABC. In: FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*. CBS (Sony music), 1976. Faixa 11.
- FAGNER, R. C. L.; SILVA, A. Ave coração. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. Faixa 5.
- GILBERTO, J. *Chega de saudade*. Odeon, 1959.
- GONZAGA, L. TEIXEIRA, H. *Asa branca*. Luís Gonzaga, 1947.
- MAIA, P.; NILO, F. Dorothy l'Amour. Intérpretes: Ednardo e Téli. In: EDNARDO, J. S. C.S. *O romance do pavão misteriozo*. (VIK) RCA Victor, 1974.
- MENDONÇA, N.; JOBIM, A. C. Desafinado. In: GILBERTO, J. *Chega de saudade*. Odeon, 1959.
- ROGÉRIO, R.; EVANGELISTA, J. Falando da vida. In: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa 10.
- ROGÉRIO, R.; TÉTI. *Chão sagrado*. RCA Victor, 1975.

SEIXAS, R. S. Eu também vou reclamar. In: SEIXAS, R. *Há dez mil anos atrás*. Phillips, 1976.

SEIXAS, R. S. *Gita*. Philips Records, 1974.

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

SEIXAS, R. S.; COELHO, P. *Gita*. In: SEIXAS, R. S. *Gita*. Philips Records, 1974.

VELOSO, C. *A volta da asa branca*. Festival de 1973 (Phono 73). Disponível em: <http://www.musiconline.xpg.com.br/ouvir-musicas-gratis/-75rGpxEDWk/a-volta-da-asa-branca---caetano-veloso/play>. Acesso em: 14 jan. 2012.

A AUTORA

Maria das Dores Nogueira Mendes

Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Ceará (2001), especialização em Linguística e Ensino do Português pela Universidade Federal do Ceará (2005) e mestrado (2007) e doutorado em Linguística (2013) pela mesma universidade, além de ter realizado estágio pós-doutoral pela Universidade Federal de São Carlos (2021). É professora adjunta do Departamento de Letras Vernáculas (DLV) e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL), ambos da Universidade Federal do Ceará. É também líder do Grupo de Pesquisa Discurso, Cotidiano e Práticas Culturais (Discuta). Atua na área de língua portuguesa, com ênfase em linguística e análise do discurso. Desenvolve pesquisa sobre o investimento vocal na música popular brasileira, sobretudo na cearense e em canções para crianças. Organizou o livro *Análise do discurso e ensino de língua portuguesa: propostas didáticas para os ensinos fundamental e médio* (Ed. Pontes, 2019).

Visite nosso site:
www.imprensa.ufc.br



[Versão digital](#)

Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará - UFC
Av. da Universidade, 2932 - Benfica
CEP.: 60020-181 - Fortaleza - Ceará - Brasil
Fone: (85) 3366.7485 / 7486
imprensa@proplad.ufc.br

A Universidade Federal do Ceará contribui por excelência para a educação e para a ciência em nosso país. Como um dos seus avanços acadêmicos, merece destaque o desenvolvimento da pós-graduação, que fortalece o pilar da formação de recursos humanos por meio da pesquisa.

A pós-graduação brasileira, sistematicamente avaliada nas últimas décadas, ganha credibilidade, e seus pesquisadores gozam de reconhecimento internacional. Nesse processo, o livro integra a produção intelectual acadêmica das múltiplas áreas que compõem o quadro científico da Universidade e apura os esforços dos pesquisadores que veiculam parte de sua produção nesse formato.

A Coleção de Estudos da Pós-Graduação foi criada, portanto, para apoiar os programas de pós-graduação *stricto sensu* da UFC e consolidar uma política acadêmica, científica e institucional de valorização da pesquisa, ao franquear o curso da produção intelectual em forma de livro.

