

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

**MARIA DAS DORES NOGUEIRA MENDES**

**“O DURO AÇO DA VOZ”: INVESTIMENTO VOCAL, CENOGRAFIA E *ETHOS* EM  
CANÇÕES DO PESSOAL DO CEARÁ**

**FORTALEZA**

**2013**

MARIA DAS DORES NOGUEIRA MENDES

“O DURO AÇO DA VOZ”: INVESTIMENTO VOCAL, CENOGRAFIA E *ETHOS* EM  
CANÇÕES DO PESSOAL DO CEARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

Coorientador: Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo

Fortaleza

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- M492d Mendes, Maria das Dores Nogueira.  
“O duro aço da voz” : investimento vocal, cenografia e ethos em canções do pessoal do Ceará /  
Maria das Dores Nogueira Mendes. – 2013.  
337 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese(doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de  
Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2013.  
Área de Concentração: Linguística.  
Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.  
Coorientação: Prof. Dr. Júlio César Rosa de Araújo.
- 1.Pessoal do Ceará(Movimento musical). 2.Canções – Ceará – História e crítica. 3.Música vocal –  
História e crítica. I.Título.

---

CDD 782.42164098131

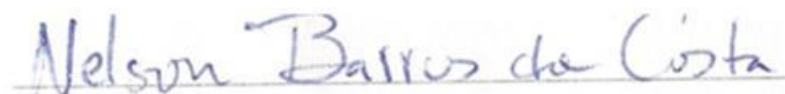
MARIA DAS DORES NOGUEIRA MENDES

“O DURO AÇO DA VOZ”: INVESTIMENTO VOCAL, E CENOGRAFIA E *ETHOS* EM  
CANÇÕES DO PESSOAL DO CEARÁ

Tese apresentada ao Doutorado em Linguística do Programa de Pós-Graduação em Lingüística da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em Lingüística. Área de concentração: Análise do Discurso.

Aprovada em: 15 de fevereiro de 2013.

BANCA EXAMINADORA



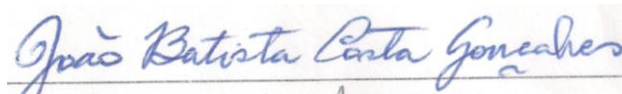
(Orientador)



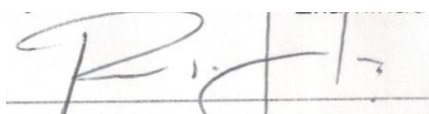
(1º Examinador)



(2º Examinador)



(3º Examinador)



(4º Examinador)

A 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 (baby), meu infinito.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, “maravilha singular”.

A 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 pelo apoio irrestrito, em especial, a minha irmã, ao meu irmão e a minha cunhada, Ângela, a minha mãe, a minha sogra, Normândia, e a minha, ex-secretária, Elissandra, que, sempre me ajudaram nas horas de aperreio.

Às amigas do interior, Aurélia e Silvana, e, a da cidade grande, Juliana, por me suportarem e compreenderem a minha fragilidade “de vidro”, “de beijo de novela”, “o meu som, a minha fúria e a minha pressa de viver”.

A psicóloga Ívina Dias, por me mostrar que não se deve fazer só o que “a cabeça pensa, [mas] o que a alma deseja”.

À professora e amiga Cibele Gadelha, pelas geniais aulas de Produção Textual e por todos os caminhos indicados durante a minha vida acadêmica em Limoeiro do Norte, que me levaram à Lingüística, e que me trouxeram para Fortaleza e para a Análise do Discurso.

Ao meu orientador e amigo Nelson Costa, pessoa e intelectual excepcional, que traz toda a música no coração, por compartilhar comigo, com extrema paciência, compreensão e dedicação todos esses anos “passados, presentes, vividos” entre a Análise do Discurso, “o sonho e o som”.

Ao professor Júlio César de Araújo, pela disponibilidade em me coorientar, pelas dicas preciosas e elogios as minhas idéias durante o percurso deste trabalho.

Aos professores do PPGL, pelo acolhimento a esta pessoa “sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vinda do interior”, em especial a Mônica Magalhães, pela confiança que deposita em mim, a Maria Elias, pelos ensinamentos relativos à Metodologia Científica, e ao Américo, pela disponibilização do áudio das canções.

Aos funcionários do PPGL e, em especial, ao secretário Eduardo Xavier, pela disponibilidade no atendimento e pelo interesse em ajudar e dirimir as minhas dúvidas.

Aos amigos e colegas acadêmicos, adquiridos na minha trajetória na UFC e no grupo DISCUTA, por serem uma voz de apoio e conforto diante dos percalços surgidos no decorrer desse estudo sobre a voz.

A professora e colega Adriana Martins, por elaborar o *abstract*.

Ao professor Vianey Mesquita, pela revisão precisa e ágil, bem como, pelo parecer elogioso sobre este trabalho.

Ao músico Nélio Costa, por pautar a melodia das canções aqui analisadas

À CAPES e ao CNPq, pelo apoio financeiro, aquela por três anos e este por um ano, essencial para que essa pesquisa pudesse ser concluída.

“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 modo mudam tudo  
a palavra-canto  
é outra coisa”

(Augusto de Campos)



## RESUMO

Nesta pesquisa, analisamos como o investimento vocal, em relação com a sua referência nas cenografias, colabora com a construção do *ethos* do posicionamento “Pessoal do Ceará” no discurso literomusical brasileiro. Nosso suporte teórico é o da Análise do Discurso de linha francesa, conforme delineada por Dominique Maingueneau (1996a/b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010a/b), que propõe os conceitos mais gerais de posicionamento e investimento, aplicados por Costa (2001, 2011) ao discurso literomusical brasileiro. Para chegarmos à caracterização do investimento vocal do “Pessoal do Ceará”, recorreremos à referência dessas vozes nas cenografias das canções, às declarações dos artistas a jornalistas, às pesquisas acadêmicas (COSTA, 2001, 2011; CASTRO, 2008) e a conceitos da área fonoaudiológica (BELHAU; PONTES, 1989). Foi necessário ainda adaptar os conceitos de interdiscurso e metadiscurso à análise da dimensão vocal da canção, o que resultou nos conceitos de “intervocalidade contitativa”, “intervocalidade mostrada” e “metavocalidade”. Além disso, analisamos a construção do *ethos* na articulação do investimento vocal com a sua referência na cenografia, observando como esse conceito contribui para a definição do Pessoal do Ceará. Desse modo chegamos as seguintes conclusões, respectivamente nos planos, vocal, verbal e vocoverbal das canções. A qualidade vocal anasalada e grave de Belchior e as qualidades vocais metálicas e agudas de Fagner bem como o emprego de recursos vocais que enfatizam tais qualidades, dentre os quais destacamos respectivamente os alongamentos de sons vocálicos em Belchior e de sons rascantes em Ednardo e Fagner produzem um efeito de estranheza. Em Fagner, contribuem ainda para esse estranhamento o fato de tais alongamentos serem frequentemente acompanhados por vibrato e ainda ser frequente o uso de intensidade forte nas sílabas “átonas” que terminam as frases musicais, podendo-se ouvir também, por vezes, uma aspiração. Nas cenografias, esse investimento vocal “estranho” da enunciação é referenciado pela figura da “faca”, do “berro”, pela representação da sua produção por cordas vocais de aço e pela desqualificação do canto do outro que possui características opostas a essas. Portanto, pela articulação dessas duas dimensões, conclui-se que há uma reciprocidade entre o “que” é cantado e o “como” é cantado. Desse modo, a estranheza do canto e o que é dito sobre ele são partes essenciais na construção do *ethos* polêmico e agressivo do posicionamento Pessoal do Ceará, já identificado por Costa (2001).

Palavras-Chave: investimento vocal – cenografia - *ethos* – posicionamento

## ABSTRACT

In this research, we analyzed how vocal investment in relation to its reference in scenography collaborates with building the ethos of positioning "Pessoal do Ceará" in Brazil. Our theoretical support is Discourse Analysis from French line, as delineated by Dominique Maingueneau (1996a/b, 1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006a, 2006b, 2008, 2010), which proposes the more general concepts of positioning and investment, applied by Costa (2001, 2011) to Brazilian literary musical discourse. To get to the vocal characterization investment of "Pessoal do Ceara", we resorted to reference these voices in the scenery of the songs, the statements from journalists and artists, the academic research (COSTA, 2001, 2011; CASTRO, 2008) and the concepts of the phonoaudiological area (BELHAU; PONTES, 1989). It was still necessary to adapt concepts of interdiscourse and metadiscourse to analysis of the song vocal dimension, which resulted in the concepts of "intervocalidade contitutiva", "intervocalidade mostrada" and "metavocalidade." Furthermore, we analyzed the construction of ethos in the articulation of vocal investment with its scenography reference, noting how this concept contributes to the definition of "Pessoal do Ceará." Thus we achieved the following conclusions, respectively in these plans, vocal, verbal and vocoverbal of the songs. The nasal vocal quality and bass sound of singer Belchior and metal vocal qualities and treble sound of singer Fagner, as well the use of vocal resources that emphasize such qualities, among which respectively emphasize of the vowel sound elongation in Belchior and rasping sound in Ednardo and Fagner, produce an effect of strangeness. In Fagner's voice, also contributes for the production this strangeness the fact of such elongation is often accompanied by vibrato and still be frequent the use of high intensity in the syllables "unstressed" ending the musical phrases, and can also be heard, sometimes, an aspiration. In scenery, this vocal "strange" investment of the enunciation is referenced by the figure of the "knife", the "scream", the representation of its production by the vocal cords of steel and the disqualification of the other song that it has the opposite characteristics to those. Therefore, the articulation of these two dimensions, it is concluded that there is reciprocity between the "what" it is sung and "how" it is sung. Thus, the strangeness of the song and what is said about him are essential parts in the construction of the controversial and aggressive ethos of "Pessoal" positioning of Ceará, already identified by Costa (2001).

Keywords: investment vocal - scenography - ethos – positioning

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Mecanismo de heterogeneidade mostrada .....	28
Quadro 2- Distinção entre ethos dito e ethos .....	40
Quadro 3- Interação entre tipos de ethos .....	41
Quadro 4 - Estratégias posicionais do Pessoal do Ceará .....	46
Quadro 5- Parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical .....	49
Quadro 6- Instâncias enunciativas no trecho da canção “Folhetim” .....	50
Quadro 7- Instâncias enunciativas na canção .....	51
Quadro 8- Relações intertextuais .....	53
Quadro 9- Relações entre canções .....	54
Quadro 10- Mecanismos de interdiscursividade .....	55
Quadro 11- Metadiscursividade em canções .....	57
Quadro 12- Características de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro ....	59
Quadro 13- Fatores de geração e unificação de posicionamentos regionais .....	60
Quadro 14- Investimento ético do Pessoal do Ceará .....	64
Quadro 15- Processo de constituição de uma qualidade vocal .....	67
Quadro 16- Síntese das relações vocais no investimento vocal .....	75
Quadro 17- Referência ao investimento vocal do enunciador na metacanção .....	77
Quadro 18- Canções metadiscursivas do tipo 1 .....	77
Quadro 19- Canções metadiscursivas do tipo 2 .....	78
Quadro 20- Canções metadiscursivas do tipo 3 .....	79
Quadro 21- Relações interdiscursivas do tipo 1 .....	80
Quadro 22- Relações interdiscursivas do tipo 2 .....	80
Quadro 23- Síntese das relações vocoverbais .....	82
Quadro 24- Síntese das relações vocais, verbais e vocoverbais .....	83
Quadro 25- Síntese da relação entre os tipos de investimentos e os aspectos do <i>ethos</i> ..	90
Quadro 26- Discos gravados pelos artistas do Pessoal do Ceará entre 1973 e 1980 ....	93
Quadro 27- 1ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará ...	95
Quadro 28- 2ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará ...	95

Quadro 29- Convenções dos aspectos vocais .....	96
Quadro 30- 3ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará .....	97
Quadro 31- Etapas para caracterização do <i>ethos</i> do Pessoal do Ceará .....	98
Quadro 32- Características vocais da primeira geração de cantores .....	111
Quadro 33- Características vocais da primeira geração de intérpretes .....	115
Quadro 34- Relação entre voz falada e voz cantada no investimento vocal do Pessoal do Ceará .....	121
Quadro 35- Perfil melódico – vocal de “A palo seco” (Belchior, 1974) .....	175
Quadro 36- Comparação entre “A palo seco” (Belchior, 1974) e “Gita” (Raul Seixas, 1974) .....	180
Quadro 37- Perfil melódico – vocal de “A palo seco” (Belchior, 1976) .....	196
Quadro 38- Canções de Belchior com referências ao canto .....	212
Quadro 39- Perfil melódico – vocal de “A palo seco” (Ednardo, 1974) .....	215
Quadro 40- Perfil melódico – vocal de “A palo seco” (Fagner, 1975) .....	223
Quadro 41- Segmentação da cadeia falada nas gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974;1976) .....	242
Quadro 42- Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por (Ednardo, 1974) .....	240
Quadro 43- Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por (Fagner, 1975) .....	244
Quadro 44- Relações vocais nas gravações de “A palo seco” .....	249
Quadro 45- Relações metavocoverbais nas gravações de “A palo seco” .....	249
Quadro 46- Perfil melódico-vocal de “Berro” (Ednardo, 1976) .....	256
Quadro 47- Relações vocais na canção “Berro” (Ednardo, 1976) .....	278
Quadro 48- Relações vocoverbais na canção “Berro” (1976) .....	279
Quadro 49- Canções de Ednardo com referências ao canto .....	281
Quadro 50- Perfil melódico-vocal de “Corda de aço” (Fagner, 1975) .....	288
Quadro 51- Alternância entre o “saber” e o “não-saber” do enunciador .....	293
Quadro 52- Relações vocais na canção “Cordas de aço” .....	308
Quadro 53- Relações vocoverbais na canção “Cordas de aço” .....	309
Quadro 54- Canções de Fagner com referências ao canto .....	310

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Espadas de Francisco Belizário, contra-mestre de reizado em Barbalha....	126
Figura 2 - Raimundo Fagner x Caetano Veloso .....	168
Figura 3 - Instrumento musical xequerê .....	192
Figura 4 - Capa do LP <i>A palo seco</i> (Belchior, 1974) .....	193
Figura 5 - Instrumento musical xilofone .....	208
Figura 6 - Capa do LP <i>Alucinação</i> .....	209
Figura 7 - Contracapa do LP <i>Alucinação</i> .....	209
Figura 8 - Capa do LP <i>O romance do Pavão Misterioso</i> .....	223
Figura 9 - Capa do LP <i>Ave Noturna</i> .....	237
Figura 10 - Contracapa do LP <i>Ave Noturna</i> .....	238
Figura 11 - Fagner no Festival 79 - "É Hora de Cantar" da Rede Tupi de Televisão ..	240
Figura 12 - Capa do LP <i>Berro</i> (EDNARDO, 1976) .....	275
Figura 13 - Capa do LP <i>Raimundo Fagner</i> .....	300
Figura 14 - Capa da revista <i>veja</i> de maio de 1975 .....	303

## SUMÁRIO

	<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	15
	<b>PARTE I - OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS</b> .....	22
<b>1</b>	<b>A ORIENTAÇÃO DE DOMINIQUE MAINGUENEAU</b> .....	22
<b>1.1</b>	<b>Primado do interdiscurso</b> .....	24
1.1.1	Heterogeneidade constitutiva .....	24
1.1.2	Heterogeneidade mostrada .....	27
1.1.3	Síntese: interdiscurso e heterogeneidade .....	33
<b>1.2</b>	<b>Posicionamento e investimento genérico</b> .....	35
<b>1.3</b>	<b><i>Ethos</i> discursivo</b> .....	39
1.3.1	<i>Ethos</i> discursivo (mostrado) e <i>ethos</i> dito .....	40
<b>1.4</b>	<b>Situação de comunicação e cena de enunciação</b> .....	43
1.4.1	Cenografia .....	44
<b>2</b>	<b>DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO</b> .....	48
<b>2.1</b>	<b>Posicionamento e investimentos</b> .....	48
<b>2.2</b>	<b>Instâncias enunciativas na canção</b> .....	50
<b>2.3</b>	<b>Relações verbais: intertextuais, interdiscursivas, metadiscursivas</b> .....	51
<b>2.4</b>	<b>Marcações identitárias e posicionamentos</b> .....	58
2.4.1	Agrupamento de carácter regional: Pessoal do Ceará .....	60
<b>3</b>	<b>INVESTIMENTO VOCOVERBAL E <i>ETHOS</i> NA CANÇÃO</b> ...	66
<b>3.1</b>	<b>Aspectos teóricos</b> .....	66
3.1.1	Relações vocais .....	66
3.1.2	Relações verbais .....	75
3.1.3	Relações vocoverbais .....	81
3.1.4	<i>Ethos</i> vocal e <i>ethos</i> vocal projetado .....	84
3.1.5	<i>Ethos</i> escritural e <i>ethos</i> projetado .....	88
<b>3.2</b>	<b>Aspectos metodológicos</b> .....	91
3.2.1	Recorte temporal .....	91
3.2.2	Escolha dos artistas, discos e canções .....	92

3.2.3	Etapas da pesquisa .....	94
	<b>PARTE II – PESSOAL DO CEARÁ: INVESTIMENTO</b>	
	<b>VOCOVERBAL E <i>ETHOS</i></b> .....	99
<b>4</b>	<b>INTERVOCALIDADE CONSTITUTIVA</b> .....	99
<b>4.1</b>	<b>Voz cantada e voz falada</b> .....	99
<b>4.2</b>	<b>Constituição das qualidades vocais</b> .....	104
4.2.1	Vozes potentes .....	104
4.2.2	Vozes coloquiais .....	111
4.2.3	Voz brejeira, voz dolente e voz alongada .....	122
4.2.4	Vozes regionais .....	134
4.2.5	Vozes sensuais: um parêntese .....	139
4.2.6	Vozes sussurrantes .....	141
4.2.7	Vozes engajadas ou “de protesto” .....	145
4.2.8	Vozes “roqueiras” internacionais .....	149
4.2.9	Vozes “roqueiras” nacionais .....	157
4.2.10	Vozes “ro(ck) queiras” tropicais .....	164
<b>5</b>	<b>INVESTIMENTO VOCOVERBAL, <i>ETHOS</i> E</b>	
	<b>POSICIONAMENTO NAS GRAVAÇÕES DA CANÇÃO “A</b>	
	<b>PALO SECO”</b> .....	172
<b>5.1</b>	<b>Título</b> .....	173
<b>5.2</b>	<b>Investimento vocal, cenografia e <i>ethos</i></b> .....	173
5.2.1	Primeira gravação .....	173
5.2.2	Segunda gravação .....	194
5.2.3	Terceira gravação .....	214
5.2.4	Quarta gravação .....	223
<b>5.3</b>	<b>Arqui-investimento vocal do Pessoal do Ceará</b> .....	238
<b>6</b>	<b>INVESTIMENTO VOCOVERBAL, <i>ETHOS</i> E</b>	
	<b>POSICIONAMENTO NAS CANÇÕES “BERRO” E “CORDA</b>	
	<b>DE AÇO”</b> .....	252
<b>6.1</b>	<b>LP e canção “Berro”</b> .....	252
6.1.1	Título: “Berro” .....	254

6.1.2	Investimento vocal, cenografia e <i>ethos</i> em “Berro” .....	255
6.1.3	Comparação entre “Berro” e “A palo seco” (Belchior, 1974; Ednardo, 1974) .....	277
<b>6.2</b>	<b>Outras canções</b> .....	280
<b>6.3</b>	O LP <i>Raimundo Fagner</i> e a canção “Corda de aço” .....	284
6.3.1	Título: “Corda de aço” .....	286
6.3.2	Investimento vocal, cenografia e <i>ethos</i> em “Corda de Aço” .....	287
<b>6.4</b>	<b>Comparação entre “Corda de Aço” e “A palo seco” (Fagner, 1975)</b>	307
<b>6.5</b>	<b>Outras canções</b> .....	310
<b>6.6</b>	<b>Investimento vocal nas gravações de Fagner, Ednardo e Belchior ...</b>	311
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	314
	<b>REFERENCIAS</b> .....	319



## APRESENTAÇÃO

Como privilegiamos, na nossa pesquisa, a noção contextual de posicionamento no discurso literomusical brasileiro, isso implica articular um elemento da canção, o investimento vocal, com a sua referência na cenografia, sem deixar de admitir a indissociabilidade entre esses e outros planos contextuais, sejam eles físicos (ambiente e suporte), sociais (papéis sociais dos interlocutores), institucionais, ideológicos, históricos, interdiscursivos etc.

Sabemos que, *a priori*, não há razão para privilegiar ou negligenciar qualquer uma dessas coordenadas. Focalizamos, entretanto, a dimensão vocal da canção, por julgarmos que podemos, com isso, sugerir, de modo mais estrito, uma nova zona de aplicação empírica para o conceito investimento, proposto por Maingueneau (2001), e, quiçá, de modo mais abrangente, uma nova materialidade sobre a qual a análise do discurso na perspectiva do autor possa ser aplicada, já que as pesquisas que a adotam, mesmo lidando com objetos multissemióticos, se debruçam prioritamente sobre o texto verbal e/ou sobre o texto imagético, como acontece com os estudos sobre a canção nos quais a voz cantada é relegada a segundo plano.

Além de se distinguir de outros trabalhos em Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau, por se debruçar sobre a voz, nossa pesquisa diferencia-se também, obviamente, de estudos que, embora tenham como objeto a voz, adotam perspectivas teóricas próximas ou distantes da do autor. Zumthor (1997) esboça uma tipologia das características definidoras dos textos poéticos orais (entre os quais situa as canções) cuja forma de veiculação pode dispensar a intervenção da escrita, mas não prescinde da voz cantada e suas implicações. Já Tatit (1996) define como parâmetro de análise da canção principalmente a associação entre letra e melodia, focalizando, entre os componentes da última, a articulação da fala cotidiana com a continuidade da voz cantada, ao passo que Diniz (2001) tenta embrionariamente problematizar a força interpretativa da voz.

Finalmente, há trabalhos que abordam a voz cantada sobre outros vieses, que não o da canção, como Costa; e Silva (1998), que refletem sobre os principais aspectos fisiológicos expressos na emissão vocal, tanto para o canto como para a voz falada, e Piovezani (2011) que, apesar de examinar a voz em uma perspectiva discursiva, o faz pelo viés da Semiologia Histórica.

Apesar de tais trabalhos estarem adequados aos objetivos das áreas nas quais se inserem, e poderem, portanto, contribuir para a nossa pesquisa, uma vez que veiculam

informações relacionadas com a voz, compreendemos que se prendem, primordialmente, a aspectos orgânicos envolvidos no processo vocal, como Costa; e Silva (1998), ou a estudam apenas como um complemento da melodia, como faz Tatit (1996), que não atribui à voz cantada o *status* de eixo constitutivo da canção, assim como o confere à letra e à melodia. No caso de Zumthor (1997), a voz não é analisada nem na dimensão da elocução, tampouco no plano textual, mas como categoria teórica definidora dos textos orais. Finalmente, nem mesmo o trabalho de Diniz (2001), que aponta para o problema da força interpretativa da voz, nem o de Piovezani (2011), que analisa a presença e ausência da voz nas ciências da linguagem, propõem noções operatórias para analisar os elementos vocais como uma das forças participantes da mecânica do sentido da canção. Portanto, esta pesquisa faz uma articulação entre o investimento vocal da canção (relações intervocais e metavocais), a sua referência na cenografia (relações metadiscursivas e interdiscursivas), a elaboração do *ethos* na articulação dessas duas dimensões (relações intervocoverbais e metavocoverbais) e a definição de um posicionamento.

Sendo, obviamente, impossível analisar tal articulação em todas as canções populares brasileiras, escolhemos as canções dos artistas cearenses da década de 1970, Belchior, Ednardo e Fagner, mais conhecidos como o “Pessoal do Ceará”<sup>1</sup>. Destacamos o fato de que, embora entre os próprios cancionistas haja muitas controvérsias, a identidade grupal do “Pessoal do Ceará” já foi atestada discursivamente pela análise de vários aspectos feita por outros trabalhos acadêmicos<sup>2</sup>, tais como: Costa (2001), Pimentel (1994), Mendes (2007), Saraiva (2008) e Rogério (2008).

Pimentel (1994) apreende, por meio de 19 entrevistas com os músicos, compositores e pessoas ligadas ao movimento artístico-cultural, traços que convergem para o critério da resistência cultural definidor de uma identidade sociológica cearense na música do Pessoal do Ceará, dentre os quais estão: a contemporaneidade, a urbanidade, a relação amorosa do artista com o lugar de origem, o impulso em migrar, o resgate das tradições e a atualização da memória popular.

Costa (2001) elabora um perfil da diversidade de posicionamentos no interior da Música Popular Brasileira, entre os quais estão os agrupamentos de caráter regional, como o Pessoal do Ceará, e reúne os fatores unificadores e geradores desses posicionamentos. Nossa

<sup>1</sup> 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, Tetty, Ricardo Bezerra, Augusto Pontes e muitos outros.

<sup>2</sup> O fato de os sujeitos do “Pessoal do Ceará” serem, para o discurso acadêmico, reconhecidos como um grupo, levou-nos a usar, no decorrer do trabalho, a expressão Pessoal do Ceará, livre de aspas.

pesquisa, que resultou na dissertação de mestrado intitulada *A construção identitária regional pelas topografias discursivas das canções do “Pessoal do Ceará”*, defendida em 2007, mostra como o Pessoal do Ceará procurou se legitimar artisticamente como um posicionamento que explora, de uma maneira singular por meio do investimento topográfico em um lugar de origem “real” e, conseqüentemente, heterogêneo, uma identidade regional que já havia sido gestada por inúmeras outras práticas.

Saraiva (2008), com base na Semiótica do Discurso, analisa, em sua tese de doutoramento, um conjunto de dez canções (melodia e letra) do Pessoal do Ceará, nas quais identifica a imagem de um enunciador geral que perpassa os textos selecionados, dando uma identidade ao grupo. Já Rogério (2008), fundamentado no conceito de *habitus* de Bourdieu (2001) e com base nas declarações feitas em entrevistas com doze intelectuais e artistas cearenses, mostra como o chamado Pessoal do Ceará compartilhou espaços comuns, constituiu parcerias e definiu seus gostos musicais. Conforme Rogério, tais atitudes formaram um sub-campo musical na cidade de Fortaleza, que se demarcou em relação aos demais subcampos dessa metrópole e do Brasil.

É possível perceber que todas as pesquisas se debruçam sobre o objeto, Pessoal do Ceará, no entanto, como são estudos científicos, cada um o observa de forma diferente, por meio das lentes das teorias que adotam. Em Pimentel (1994) e Rogério (2008), as reflexões, feitas de um ponto de vista sociológico, priorizam o contexto de produção desse movimento cultural, não analisando, portanto, os rastros desses nos textos das canções produzidas pelos cearenses. Já a pesquisa de Costa (2001), apesar de identificar elementos comuns à produção dos cearenses do ponto de vista verbal e musical, que, por sua vez, se refere ao modo de tocar e ao jeito inovador de cantar, não se detém muito tempo nesse assunto, pois o objetivo do seu trabalho não se restringe à investigação desse posicionamento, mas incide sobre a descrição dos posicionamentos do discurso literomusical como um todo.

A pesquisa que resultou na nossa dissertação de mestrado (MENDES, 2007), por ser fundamentada no aporte teórico-metodológico da Análise do Discurso delineado por Maingueneau, que articula a constituição social e a formulação linguística das canções produzidas pelos cearenses, mas ainda priorizando um dos eixos constitutivos da canção, a letra. Saraiva (2008), no entanto, apesar de analisar a imbricação entre o componente melódico e o verbal das canções que representam o percurso migratório do Pessoal do Ceará, não considera as

mudanças nos investimentos vocais dos cantores o que o leva a distribuir as canções com um investimento vocal muito semelhante (“Apenas um rapaz latino-americano” e “Fotografia 3x4”) em fases distintas desse percurso.

Relatamos agora como se desenvolveu nossa perspectiva para o objeto Pessoal do Ceará. A princípio, pode-se pensar que a escolha se deu apenas por uma identificação geográfica. Esse, de fato, foi o primeiro passo para a realização do estudo anterior, que resultou na nossa dissertação de mestrado. Foi justamente, porém e durante a análise do *corpus* selecionado para esse outro objetivo teórico, que constatamos, na cena textualizada (cenografia), uma série de expressões (canto, berro, grito, gemido etc) que categorizavam a voz cantada. Observamos também que tal categorização ocorria, amiúde, por meio de expressões metafóricas que transmutavam o referente “voz cantada” em partes do corpo humano (corpo, dedo) ou em objetos cortantes (faca, lâmina) ou perfurantes (espinho, punhal).

Tais constatações nos levaram a pensar no problema central da nossa pesquisa, ou seja, se a voz cantada é tomada constantemente como objeto do próprio discurso, se há nesse gesto autoreflexivo um investimento vocal que 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. Além desse ponto, uma pergunta, ainda que especulativa, nos perseguia: por que esse “Pessoal” toma a voz como tema das canções? Essa pergunta só pôde começar a ser respondida quando articulamos o investimento vocal, manifestado na cenografia, com a classificação que Costa (2001) faz do “jeito de cantar [desse Pessoal] como inovador na música brasileira”. Castro (2008) também se refere “à forma singular de cantar dos cearenses”. Com origem nessa articulação, elaboramos a hipótese de que o investimento vocal era referenciado e legitimado na cenografia da canções, e que este só poderia ser estudado se articulado a sua encenação.

Após essa constatação, fundamental para o nosso trabalho, iniciamos a peregrinação por diversas áreas, Fonoaudiologia (BELHAU; PONTES, 1989; COSTA; SILVA, 1998), Fonologia Prosódica (NESPOR & VOGEL, 1986), Técnica Vocal (DINVILLE, 1993; LATORRE, 2002), na tentativa de classificarmos as vozes cantadas de Belchior, Ednardo, Fagner e Rogério de uma forma mais técnica do que aquela oriunda das canções, dos cancionistas em declarações a jornalistas, dos críticos de música e dos pesquisadores do discurso acadêmico.

Surpreendemo-nos, porém, ao saber que, de certa forma, havíamos nos desviado do caminho, pois as incursões por essas estradas vicinais nos mostraram que a classificação de uma voz cantada deve ser sempre deixada em aberto, em razão da possibilidade de “modificação da extensão vocal, seja para o grave, seja para o agudo”<sup>3</sup>. Além da extensão vocal, Belhau e Pontes (1989) elencam outro critério para a classificação de uma voz: a qualidade vocal, que, para o nosso intento, também era escorregadio, já que eles ressaltam haver inúmeras classificações para qualidades e características vocais semelhantes, as quais variam de acordo com cada estudioso do assunto.

A imprecisão nessa área se intensifica, ainda, conforme Belhau e Pontes (1989, p.24), pela utilização de “palavras referentes a sensações de outros órgãos dos sentidos para descrever as impressões vocais”, como voz clara, brilhante, que são atributos visuais; voz áspera ou rude, que são atributos táteis etc. Se tal problema ocorre na avaliação da qualidade vocal falada, imaginem no tocante à voz cantada, que, de acordo com Costa; e Silva (1998), mobiliza “uma relação direta com o estilo de música adotado e com a forma pessoal de interpretação”. (p. 150).

Esse diálogo com a Fonoaudiologia nos levou à conclusão de que, se até mesmo lá, não se faz uma classificação fechada das vozes cantadas, não seríamos nós, analista do discurso, a pessoa mais autorizada a descrevê-las tecnicamente. Sentimo-nos liberada dessa árdua tarefa; finalmente, foi possível, pela óptica da Análise do Discurso, olhar para a forma como as vozes do Pessoal do Ceará eram, de certa forma, classificadas simbolicamente pelo discurso dos cancionistas, o que reflete e refere em níveis distintos no interior de seu discurso um grau de controle sobre a sua emissão e sua prática discursiva, mas também sobre a imagem e as fantasias da alteridade sobre seus recursos vocais.

Além disso, examinamos ainda as declarações dos próprios cancionistas, dos comentadores, dos críticos de música e dos pesquisadores especializados no discurso do Pessoal do Ceará a respeito das vozes cantadas de Belchior, Ednardo e Fagner. Em tal análise, a tônica foi de que essas vozes eram de algum modo “diferentes”, “destoantes” daquelas que se conhecia, até o momento, na música popular brasileira. A necessidade de clarificarmos um pouco em que consistiria esse investimento vocal “diferente”, nos impeliu a uma reflexão teórico-metodológica, uma vez que o investimento vocal, ainda não tinha sido explorado em toda sua extensão pela

---

<sup>3</sup> Segundo Belhau e Pontes (1989, p. 37), o conceito de extensão vocal se refere ao “número de notas que um indivíduo pode emitir”.

Análise do Discurso derivada dos trabalhos de Michel Pêcheux, que, de certa forma, faz uma separação entre a ideia de formação discursiva e o conceito de condições de produção.

Concluimos, portanto, que a Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau (1997, 2000, 2001, 2004, 2005, 2006, 2008), pelo fato de rearticular a constituição histórica, 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 operado nas canções por Belchior, Ednardo e Fagner com a sua referência nas letras das canções 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. Ainda nos foi necessário, entretanto, fazer adaptações nos conceitos de interdiscurso e metadiscurso para que esse servissem para a análise da dimensão vocal das canções, como se pode constatar no capítulo capítulo 3. Tais adaptações, por sua vez, provieram também da adaptação que Costa (2011) fez dessas categorias da AD, descritas no capítulo 1, ao discurso literomusical, como pode ser aferido no capítulo 2.

A escolha dos intérpretes deu-se em função de investirem nessa singularidade no modo de cantar não explorada por outros cantores no cenário da música popular brasileira até o início da década de 1970, época na qual os cancionistas cearenses começaram a se lançar (ou a ser lançados) no mercado fonográfico nacional. O fato das vozes cantadas selecionadas para a pesquisa serem todas masculinas ocorreu em razão da ênfase que o próprio movimento concedeu a essas vozes já que há a presença de uma só voz feminina, a da cantora Têti (à época Tetty), que não é compositora e que gravou em apenas em dois Lps do grupo, *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará* (1973) e *Chão Sagrado* (1975). Esse período, que se estendeu até o início da década de 1980, também ficou marcado pelo rico contexto histórico, o da ditadura militar, que proporcionou regularidades enunciativas à dispersão de textos do período.

As canções que compuseram o *corpus* foram compostas e interpretadas por Belchior, Ednardo e Fagner e apresentam efeitos interpretativos “estranhos”, que enfatizam as qualidades vocais dos cantores ou remetem a outros investimentos vocais. Além disso, essas canções também fazem referência na cenografia ao investimento vocal da enunciação e/ou a outros investimentos vocais. Na articulação dessas dimensões, analisamos a constituição do *ethos* e a sua contribuição para a definição do posicionamento Pessoal do Ceará, como é possível conferir nos capítulos 5 e 6. Já no capítulo 4, investigamos em que medida as características vocais de Ednardo, Fagner e Belchior são constituídas por outros investimentos vocais do discurso

literomusical brasileiro, mapeados principalmente por Latorre (2002) e Machado (2011), aplicando o conceito que denominamos de intervocalidade constitutiva.

## PARTE I - OPÇÕES TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

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

(Dominique Maingueneau)

### 1 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 lingüísticos 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 lingüístico 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 1960, 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 **dialógica** da linguagem (BAKHTIN, 2004), os estudos sobre **formações discursivas** (PÊCHEX, 1995) e outras disciplinas, como a Etnografia da Comunicação e a Análise Conversacional de inspiração etnomenológica.

Não lançamos mão, entretanto, para formular o dispositivo teórico da nossa pesquisa, exatamente dos escritos fundadores da Análise do Discurso Francesa, os quais datam dos anos 1960<sup>4</sup>, mas também não estabelecemos uma grande distância com suas teses fundamentais na

---

<sup>4</sup> Cf. Conjunto de pesquisas sobre o discurso, as quais foram consagradas no ano de 1969 pela publicação do número 13 da revista “Langages”, intitulado *L'analyse du discours*, e o livro *Analyse automatique du discours*, de Pêcheux.



medida em que ancoramos nossa pesquisa na proposta de Dominique Maingueneau<sup>5</sup>, que faz a Análise do Discurso ser ao mesmo tempo tradicional e inovadora, como discutiremos nos tópicos a seguir.

Além disso, em decorrência de o interesse não recair sobre nenhum dos discursos<sup>6</sup> sobre os quais o Autor francês já aplicou os conceitos que propõe, mas sobre o discurso literomusical brasileiro, agregamos aos fundamentos teóricos da nossa pesquisa a adaptação que Costa (2001) faz ao discurso literomusical do conjunto de conceitos teóricos sugeridos por Maingueneau, como apresentamos no capítulo 2 desta parte e tentamos aprofundar tal adaptação para a análise dos investimentos vocais nas canções do Pessoal do Ceará no período de 1974 a 1976.

Dentre os trabalhos que operam com suporte nos conceitos fundadores da chamada Análise do Discurso Francesa, tomamos como base teórica para a nossa pesquisa a orientação específica de Maingueneau, que ultrapassa a concepção e o modo de análise do discurso “althusseriano, e, conseqüentemente, lacaniano, na medida em que é menos ‘lingüística’, menos ‘gramatical’, até porque está mais na esteira de Foucault embora reprove seu pouco caso com a superfície linguística” (POSSENTI, 2005 *apud* MAINGUENEAU, 2005, p. 09)<sup>7</sup>.

Desse modo, segundo Possenti, 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 esses materializam como sendo definidos “pela semântica de uma Formação Discursiva”<sup>8</sup>. Assim, segundo esse autor, Maingueneau 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”<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Desse ponto do trabalho em diante, adotamos o chamado sistema autor/data para nos referirmos ao autor, o que implica utilizar apenas seu sobrenome.

<sup>6</sup> Discurso filosófico (Maingueneau e Cossuta, 1995), discurso religioso (Maingueneau, 2005a), discurso literário (Maingueneau, 2001 e 2006b), discurso midiático (Maingueneau, 2004) e discurso pornográfico (Maingueneau, 2010b).

<sup>7</sup> POSSENTI, S. Apresentação. In: MAINGUENEAU, D. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírío Possenti. Curitiba: Criar edições, 2005a.

<sup>8</sup> Id., 2005, p. 9

<sup>9</sup> Id., 2005, p. 9-10.

Logo, dentre as particularidades desse novo modo de fazer Análise do Discurso, proposto por Maingueneau, são destacadas, por Possenti, além do tratamento do discurso com base em uma semântica global, que “explica as práticas dos adeptos de um discurso, [...] por que a polêmica implica a leitura do Outro na forma de simulacro, a rigorosa implementação da idéia de que o interdiscurso precede o discurso”<sup>10</sup>, ou o primado do interdiscurso, como comentamos no tópico a seguir.

## 1.1 Primado do interdiscurso

A hipótese do primado do **interdiscurso** que, assim como outras características descritas mais adiante concorrem para o novo 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 sua proposta 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 arrimo nas ideias de Foucault, Althusser e Pêcheux.

### 1.1.1 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.

---

<sup>10</sup> Id., 2005, p. 9-10.

Maingueneau (2005a, p. 33) ensina que tal perspectiva de ligação inseparável do “Mesmo do discurso e de seu Outro” converge juntamente com outras orientações no campo “das ciências humanas”, sobretudo aquelas que atuam no âmbito “da análise textual”, entre as quais estão, principalmente: a arquiteculturalidade (GENETTE, 1989) e a polifonia (DUCROT, 1987) para o princípio dialógico da linguagem (BAKHTIN, 2004). O **dialogismo**, proposto por Bakhtin (2004), apresenta-se, de tal forma, por questão de anterioridade, bem como por condicionar a constituição da discursividade à relação com o outro, como um estímulo comum que perpassa todas essas formulações teóricas, incluindo a hipótese do autor, do primado do interdiscurso, que se aproxima dessas outras, em alguma medida, por também se interessar pelo caráter heterogêneo dos enunciados e do sujeito da **enunciação**.

Para Maingueneau (2005a) descrever 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<sup>11</sup>, precisou situá-la em um quadro metodológico muito mais preciso do aquele já proposto para o estudo da heterogeneidade constitutiva. Portanto, 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**, como detalhamos a seguir.

O primeiro, o universo discursivo, que corresponde ao grupo finito de tipos de discursos diferentes interagindo em uma determinada circunstância, só interessa ao analista, na medida em que é com procedência nele que pode ser recortado um campo discursivo; o segundo, o campo discursivo, diz respeito ao conjunto dos discursos, que se delimitam (mutuamente), nas regiões do interdiscurso. Já o terceiro, o espaço discursivo, se refere ao subconjunto dos **posicionamentos**, que o analista supõe manterem relações privilegiadas, cruciais para os discursos considerados.

---

<sup>11</sup> Maingueneau (2005a, p. 35) faz referência à perspectiva de Bakhtin como sendo a de uma ‘heterogeneidade constitutiva’, o que nos leva a pensar que o autor considera os fenômenos do dialogismo e da heterogeneidade discursiva como semelhantes. Costa (2001, p. 36), assim como nós, também partilha dessa mesma opinião, ressaltando apenas que tanto a heterogeneidade quanto o dialogismo serão considerados como princípios de base. “A diferença está apenas no que cada conceito chama atenção acerca da natureza do discurso. O primeiro 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 co-locutor, seja ele real ou virtual, responde a enunciados anteriores e antecipa enunciados futuros. Mas ambos apontam para a importância do outro na constituição tanto do discurso quanto do sujeito discursivo”.

No âmbito da desta pesquisa, podemos dizer que, do universo discursivo dos vários discursos possíveis, escolhemos convenientemente o campo discursivo literomusical, sem nos aprofundarmos, em primeiro lugar, sobre quais outros discursos são por ele citados ou recusados. Investigamos, porém, no espaço discursivo das suas diversas identidades, entre as quais as regionais, ou seja, como estas se constituem discursos “primeiros” que o posicionamento Pessoal do Ceará, a ser ainda analisado neste trabalho, para se constituir, ref[v]erencia ou nega.

Procedendo desta maneira, ou seja, condicionando a configuração de um posicionamento ao seu outro do espaço discursivo, estamos na esteira da interpretação forte (ou ampla) que o primado do interdiscurso, hipótese central no trabalho de Maingueneau (2005a), pode receber, já que o autor, “espera ir além da heterogeneidade “mostrada” e heterogeneidade “constitutiva”, revelando a relação com o outro independentemente de qualquer forma de alteridade marcada” (MAINGUENEAU, 2005a, p. 39). Desse modo, segundo o autor, “Não se terá que limitar a orientação “dialógica” 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). A esse respeito, destacamos ainda as seguintes palavras de Maingueneau (2005a, p.40): [os] “enunciados tem um ‘direito’ e um ‘avesso’ indissociáveis: deve-se decifrá-los sobre seu ‘direito’, relacionado-os a sua própria formação discursiva, mas também sobre seu ‘avesso’, na medida em que estão voltados para a rejeição do discurso de seu Outro” .

Convicto dessa interpretação forte para o conceito de interdiscurso, Maingueneau (1997) critica, em *Novas tendências em análise do Discurso*, o que denomina de uma interpretação fraca (ou restrita) para o conceito. Considera, desse modo, como errônea a ideia, já 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. Portanto, apesar de o autor alinhar a sua hipótese da primazia do interdiscurso sobre o discurso ao ponto de vista da heterogeneidade constitutiva, ao propor a presença da alteridade, já na configuração daquele sistema de regras, também não deixa de se voltar para os modos como tal heterogeneidade é mostrada (representada) no “discurso”, ou seja, na dimensão textual dos **enunciados**.

### 1.1.2 Heterogeneidade mostrada

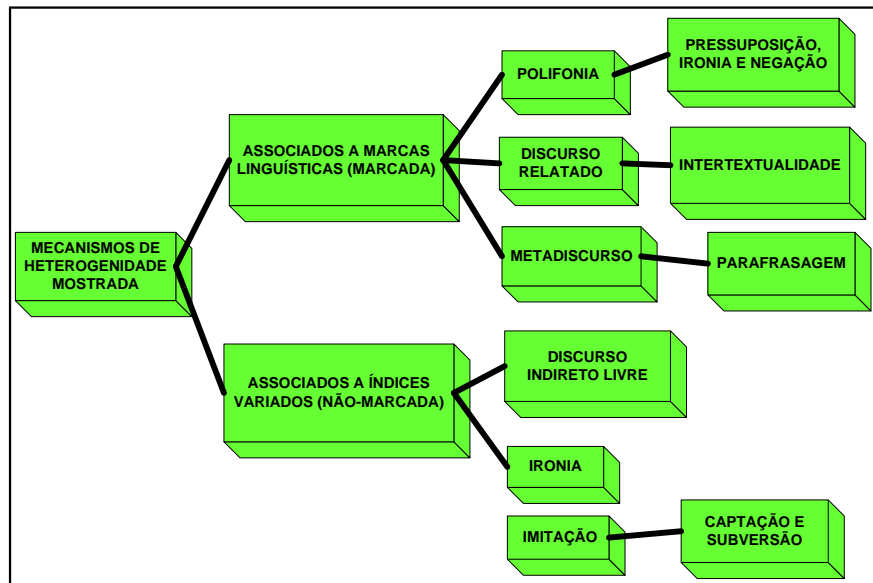
Maingueneau (1997, p.75) não se propõe descrever “os múltiplos fenômenos dependentes da heterogeneidade mostrada, tarefa que considera perigosa e praticamente impossível, mas a “agrupar, de forma empírica, um conjunto de mecanismos, cujo destaque parece-[lhe] ser de utilidade para as análises de discurso”. 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 de **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 de **autonímia simples** e, quando se dá o segundo, ela nomeia de **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 **metadiscurso**, que compreende a **parafrasagem**.

Além dos mecanismos associados a marcas linguísticas ou tipográficas, o autor distingue, ainda, entre a multiplicidade de fenômenos mobilizadas 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”. Essa 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 esquema a seguir, ambos os tipos de mecanismos incritos no quadro da heterogeneidade mostrada, proposto por Authier-Revuz e postos em relevância por Maingueneau (1997):

Quadro 1 - Mecanismo de heterogeneidade mostrada



Fonte: Com base em Maingueneau (1997).

#### 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. Como a polifonia faz parte do nosso trabalho apenas como um princípio de base, que é incorporado por Maingueneau (1997) ao primado do interdiscurso, não nos detemos nem nos fenômenos da pressuposição e da negação nem consideramos a ironia sob o ponto de vista da polifonia, mas sob a visão da A.D, situando-a, assim como Maingueneau (1997), entre os fenômenos que reconstituem a heterogeneidade mostrada por índices variados, abordada no próximo subtópico.

Obviamente que, se Maingueneau (2005a) concebe o interdiscurso como tendo 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, como mostramos oportunamente no tópico 1.4.

No que concerne ao discurso relatado, o autor elege o discurso direto e indireto como as formas clássicas de heterogeneidade enunciativa e questionar 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, p.86) também questiona toda a concepção retórica a respeito da citação quando insere tal fenômeno no âmbito de uma formação discursiva, mostrando que são as “imposições ligadas a este lugar discursivo que [a] regulam [...]”.

O autor faz lembrar ainda a ambiguidade do termo “citação”, que pode remeter “tanto as regras, às operações, quanto aos enunciado citados”, para mostrar que esse princípio vale também para distinguir **intertexto** de **intertextualidade**. Assim, o **intertexto** compreende o conjunto de fragmentos efetivamente citados por uma formação discursiva e a “intertextualidade, ao 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 (2001) 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 (2001) não adota a distinção entre **intertextualidade interna** e **intertertextualidade 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.

Portanto, Costa (2001) prefere distinguir as relações intertextuais das relações interdiscursivas, caracterizando a primeira pela natureza textual do discurso reportado e a segunda pela natureza discursiva deste. 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 metadiscurso, 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 metadiscurso é bastante proveitoso, na medida em que “permite descobrir os ‘pontos sensíveis’ no modo como uma formação discursiva define sua identidade em relação a língua e ao discurso”. (MAINGUENEAU, 1997, p. 93).

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

- metadiscurso destinado 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 A.D 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, na medida em 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 metadiscurso, o diferenciam em relação a ideia de metadiscursividade e propõem as **metacanções** e as canções **metadiscursivas**, como analisamos no próximo capítulo. Desse modo, dentre os fenômenos da heterogeneidade mostrada marcada por elementos linguísticos interessam como categorias de análises para a nossa pesquisa os conceitos de intertextualidade e de metadiscurso, já tal como deslocados por Costa (2001), em relações intertextuais e relações metadiscursivas, na medida em que tais relações 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 retromencionados, associados a marcas explícitas, linguísticas ou tipográficas, como visto, o autor faz referência também aos mecanismos cuja heterogeneidade pode ser reconstituída por índices variados e não somente por marcas textuais, 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, verificou-se o inverso, por isso, trazemos as considerações do autor somente com relação a esses conceitos pelo fato de corresponderem àqueles efetivamente empregados na análise.

Na inteligência do autor, como a ironia não é flagrável por uma extensão restritamente textual, mas 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 diversidade de índices permite a rejeição do ponto de vista de um enunciador que o locutor traz à cena. Tal rejeição, entretanto, não é transcrita textualmente, sendo detectável somente pela diversificação dos meios utilizados, entre os quais Maingueneau (1997, p. 99) destaca: “caráter hiperbólico do enunciado, explicitação de uma entonação (“diz ele ironicamente”), aspas, ponto de exclamação, reticências”. Segundo o autor, caso nenhum desses índices esteja presente, a alternativa é basear-se 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. Conforme Maingueneau (1997, p. 99), contudo, o interesse da A.D não é a sua definição, mas entender a sua função, o que implica concebê-la como “um gesto dirigido a um destinatário, não uma atividade lúdica, desinteressada”. Tal posição, de acordo com ele, 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”. (MAINGUENEAU, 1997, p. 99). Seguindo a sua proposta do primado do interdiscurso, porém, ainda alertando para a noção de 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). 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”.

Quanto à noção de **paródia**, ele a refuta, por considerá-la muito depreciativa, assim como todos os outros conceitos que a retórica abrigara sob o mesmo teto dessa ideia e a põe entre os mecanismos cuja heterogeneidade pode ser reconstruída por índices variados, o que denomina de imitação. A imitação de um gênero de discurso, por não ter a carga semântica negativa da paródia, pode, segundo o autor, assumir dois valores opostos: a captação e a subversão.

Maingueneau (1997) relata, utilizando os termos falante e locutor, trazidos da polifonia de Ducrot (1987), 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’ desse tipo de enunciação, 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 este 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, o autor ressalta que ambas, a ironia e a subversão, também podem passar despercebidas e que, quando isso ocorre, não há a manifestação da heterogeneidade mostrada, já que se atribui para o enunciado apenas uma fonte enunciativa.

Ademais, o conceito de gênero do discurso do autor que ultrapassa o conjunto de “propriedades textuais, [chegando] às condições de enunciação de diferentes ordens”, 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 em um nível mais superficial, ou seja, da produção de um texto em particular, absorvendo também, assim, as coerções do gênero ao qual o texto pertence. Pode-se, então, segundo Maingueneau (1997, p. 102), se 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, então, que esse tipo de heterogeneidade manifestada pelo procedimento da imitação não ocorre só no plano das propriedades textuais de um gênero, mas também das suas condições de enunciação. Por isso, Costa (2001) situa a imitação no âmbito do que ele denomina de relações interdiscursivas. Notemos que aqui o “interdiscurso” é tomado nas suas duas interpretações, ou seja, primeiramente, postulado previamente, e, depois, associado a outro discurso.

### 1.1.3 Síntese: interdiscurso e heterogeneidade

Os itens anteriores, que tratam do primado do interdiscurso, proposto por Maingueneau (2005a; 1997), 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 (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.

Portanto, procuramos, à luz das idéias de Maingueneau (1997, 2005a) relacionar a interpretações forte (ampla) e fraca (restrita) de interdiscurso as relações interdiscursivas, propostas por Costa, 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 e dar início à composição do dispositivo teórico da nossa pesquisa. Desse modo, é possível observar que Maingueneau, ao abrir a possibilidade de uma interpretação forte para o interdiscurso, o inscreve 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, como já mencionamos, pela divisão em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo, tornar o conceito de interdiscurso mais preciso do que nessas perspectivas correspondentes. Ao tomarmos essa tríade, que o autor faz para precisar o conceito de interdiscurso, como um *continuum*, encontramos as seguintes correspondências - o primeiro elemento, o universo discursivo, que equivale aos conceitos de heterogeneidade constitutiva e de dialogismo, corresponde à interpretação forte do conceito e figura no início do *continuum*. No meio do *continuum*, fica o conceito de campo discursivo relativo a uma determinada região ou configuração discursiva do interdiscurso. Finalmente, no último extremo do *continuum*, fica o espaço discursivo, que é também a relação entre dois campos discursivos (discursos), que equivale a interpretação fraca do interdiscurso.

Essa interpretação fraca (restrita), relativa à relação entre discursos, ou seja, ao espaço discursivo que corresponde também ao que Costa (2001) 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, como já frisamos, entre os fenômenos da heterogeneidade, que pode ser reconstituída por meio de índices variados e não apenas marcados por extensões textuais delimitadas, como ocorre com a intertextualidade, enquadrada por Maingueneau (1997) entre os fenômenos da heterogeneidade mostrada (marcada) por marcas linguísticas ou tipográficas.

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) se fundamenta na teoria do discurso que tradicionalmente fundamentou a AD, ao focalizar os mecanismos semânticos que marcam uma elaboração interdiscursiva de uma formação discursiva.

Julgamos, portanto, que essas relações de *constituição* e de *representação* não se apliquem 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, sobre o qual a nossa pesquisa se debruça e de suas dimensões contextuais, especialmente a vocal, mas sem deixar de considerar o fato de que tais dimensões, ao mesmo tempo em que são constitutivamente heterogêneas, também o são determinadas pela semântica global do discurso que contribuem para configurar.

Assumirmos esse pressuposto implica visualizarmos a dimensão vocal da canção na esteira da interpretação forte de interdiscurso proposta por Maingueneau (2005a), como constitutivamente heterogênea e social, e em deslocarmos a visão ilusória que concebe aquela como uma unidade fechada, homogênea e individual. Assim, pela óptica da AD, podemos pensar que um determinado modo de cantar surge com origem a uma espécie de “intervocalidade” que lhe é constitutiva e, portanto, lhe precede. Essa “intervocalidade”, no entanto, intrinsecamente constitutiva *da voz*, pode ser representada *na própria voz*, como também referenciada nas cenografias das canções.

## **1.2 Posicionamento e investimento genérico**

A noção de posicionamento, concebida no âmbito do discurso literário, como equivalente de doutrina, escola, teoria, partido e tendência, será considerada por Maingueneau e Cossuta (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 as 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 mesmo, mas o sistema de referências aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém”. Desse modo, do ponto de vista do Maingueneau e Cossuta (2000, p. 173), os posicionamentos, apesar de se pretenderem surgir de um regresso a algo “que outros posicionamentos teriam desfigurado, esquecido, subvertido”, são perpassados por outro discursos, assim como aqueles discursos nos quais esses posicionamentos tomam parte. Ademais, Maingueneau e Cossuta (2000) ainda tornam o conceito de posicionamento mais produtivo, articulando-o a ideia de comunidade discursiva.

Assim, Maingueneau e Cossuta (2000, p. 174) delineiam uma concepção de posicionamento como supondo “a existência de grupos mais ou menos institucionalizados, de comunidades discursivas”, que “não existem senão pela e na enunciação dos textos que ela produzem e fazem circular”, como sendo “a intricação de uma certa configuração textual e de um modo de existência de um conjunto de homens”. Assim, 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.

No tocante a este trabalho, 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 de investimento vocal, de alguns de seus integrantes (Belchior, Ednardo e Fagner) com a referência dessas vozes na cenografia e com a constituição do *ethos* como marca identitária desse posicionamento. O posicionamento é ainda, segundo Maingueneau (2001), inseparável do investimento em determinados gêneros, o que o autor denomina de **investimento genérico**.

Portanto, do mesmo modo que, na proposta de Maingueneau (2005a), 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)<sup>12</sup> - também a obra não é considerada em sua globalidade, mas no nível do gênero discursivo que ela mobiliza. Logo, Maingueneau (2001) designa de investimento genérico a gestão da mobilização do **gênero** pelo sujeito criador. Portanto, esse gesto de lançar mão de um gênero discursivo é por ele interpretado como um elemento identificador de um posicionamento. Nesse sentido, segundo Maingueneau (2001, p. 69), “ocupar uma certa posição será portanto determinar que as obras devem ser enquadradas em determinados gêneros e não em outros”.

Portanto, pela óptica de Maingueneau (2001, p. 70), o gesto de lançar mão de um gênero mostra desde sempre a própria constituição do posicionamento, na medida em que este não vai se definindo perante todos os outros gêneros possíveis sem predominância de um sobre os outros, mas, à proporção que vai privilegiando “certos outros”. Assim, o fato de um posicionamento criar, recusar etc. certos gêneros varia de acordo com sua doutrina e com as épocas, o que delimita o alcance da criação de gêneros. Desse modo, o autor alerta para o fato de que, como a pertença de uma obra a um gênero não pode ser dissociada do seu conteúdo, o posicionamento não se referir somente a uma concepção estética ou ideológica exibida por um sujeito e seu discurso; daí a necessidade de, para cada enunciado, se “reestabelecer o gesto que sustenta a atribuição genérica e relacioná-lo com o posicionamento de seu autor no campo [...] [discursivo]”. (MAINGUENEAU, 2001, p. 75).

Desse modo, Maingueneau (2001, p. 75) advoga o estabelecimento do investimento genérico que “une um certo ‘conteúdo’ a um certo ‘contexto genérico’” para a definição de um posicionamento, mas também pela consideração da maneira como esse investimento se efetua. Portanto, Maingueneau e Charaudeau e (2004, p. 290), ratificam a ideia de que:

[...] esse investimento não deve ser concebido no modo retórico de meios a serviço de um fim, mas como definindo a própria identidade de um posicionamento: o recurso a tais gêneros em vez de a outros é, de fato, parte constitutiva do posicionamento, tanto quanto os demais elementos doutrinários

Portanto, as diferentes formas dos posicionamentos investirem nos gêneros remetem aos conflitos entre eles, os quais têm origem no desejo de cada um de “deter a autoridade no

---

<sup>12</sup> O conceito de bio/grafia denomina em Maingueneau (2001) a constituição da obra pela vida e da vida pela obra, pois, do ponto de vista do autor, para produzir uma obra, os escritores interferem no campo literário, ao mesmo tempo em que são condicionados por esse. Assim, ele também participa de suas vidas, afetando seus contextos biográficos. 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.

campo ou no subconjunto do campo considerado”. (MAINGUENEAU, 2001, p. 77). Portanto, a tese do investimento genérico supera a ideia de que um posicionamento se defina apenas por conteúdos. O autor defende o argumento de 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).

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 para “o modo como cada posicionamento gere essa intertextualidade e não para a tese, já indiscutível de que “a intertextualidade se aplica a todo discurso constituinte”.

Como foi visto ao propor o conceito de posicionamento, Maingueneau considera o vínculo entre a formação discursiva e os elementos da comunidade discursiva os sujeitos criadores. Portanto, esse conceito se refere à forma adotada pelo sujeito criador para gerenciar a sua relação com o discurso no qual atua e com a sua obra. 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, em decorrência da delimitação do objeto da pesquisa, e por partilharmos da mesma posição de Maingueneau (2001) quanto à sociedade e à obra, é que não analisamos o gênero canção como um todo, mas optamos por salientar a dimensão vocal da canção. Como julgamos que o cantor, para se posicionar no campo discursivo literomusical, precisa gerir a sua relação com a própria voz, consideramos que esse gesto se aproxime do conceito de “investimento” proposto por Maingueneau (2001). Desse modo, optamos por falar em investimento vocal. Conseqüentemente, consideramos essa gestão que o intérprete faz da sua voz indissociável do investimento no gênero canção, que, por sua característica multissemiótica permite a mostraçõ, de forma estável, desse investimento vocal. Assim, como o investimento vocal também não se separa “do investimento [em] uma cenografia [que] faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciaçõ” e da forma como intérprete por meio da voz e



da referência a ela no texto constrói uma imagem de si, ou seja, do *ethos* como mostramos no tópico a seguir. (MAINGUENEAU, 2001).

### 1.3 *Ethos* discursivo

Neste tópico apresentamos o conceito de *ethos* na perspectiva discursiva, proposta por Maingueneau (2005a/b, 1997, 1996a/b, 2001, 2004), por ser essa a orientação que compõe efetivamente o nosso dispositivo teórico. Maingueneau (2005a, p. 95) relaciona, sob a influência de Bakhtin, o conceito de *ethos* ao 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 palavras **tom**, usando-a tanto para o 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 da **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.

Maingueneau (1997), ainda alerta para o fato de que somente o tom não recobre o fenômeno do *ethos* em sua totalidade, necessariamente associada a outras duas categorias: o **caráter** e a **corporalidade**:

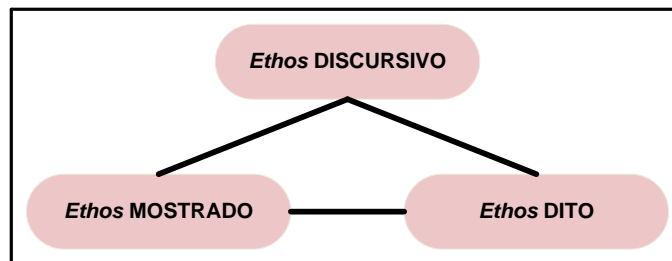
O ‘caráter’ corresponde a este conjunto de traços ‘psicológicos’ que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente a figura do enunciador, em função do seu modo de dizer. [...]. Deve-se dizer o mesmo a propósito da ‘corporalidade’, que remete a uma representação do corpo do enunciador da formação discursiva. 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).

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

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

Maingueneau (2005b) torna mais refinada a noção de *ethos* discursivo, quando propõe que ele pode aparecer tanto da forma mostrada quanto de forma dita. Segundo o autor, “a distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado inscreve-se nos extremos de uma linha contínua, como ilustramos no esquema abaixo, já que é impossível definir uma fronteira clara entre o “dito” sugerido e o “mostrado” não explícito”. (MAINGUENEAU, 2005a, p. 82).

Quadro 2- Distinção entre *ethos* dito e *ethos* mostrado



Fonte: Adaptado de Maingueneau (2006a, p. 69)

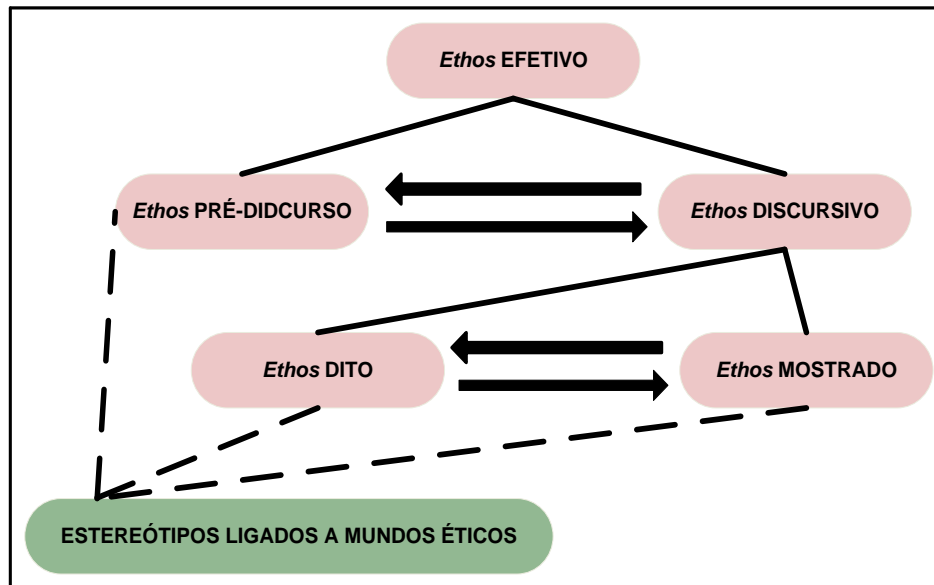
Notamos que o *ethos* discursivo com sua especificação mostrado ocupa a primeira extremidade desse *continuum*, já que o *ethos* por natureza é mostrado. Maingueneau (2005a, p.70) ensina que “o *ethos* se desdobra no registro do “mostrado” e, eventualmente, no do “dito”. Sua eficácia decorre do fato de que envolve de alguma forma a enunciação sem ser explicitado no enunciado”.

Portanto, quando o *ethos* discursivo é explicitado de forma dita diretamente, ou seja, por meio de fragmentos textuais que fazem referência direta ao enunciador ou a 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 antitemodelo 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 e 2006b) ainda propõe, como vemos no quadro seguinte, 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 pelo ouvinte), mas salvaguarda a ideia de que o peso de qualquer uma dessas noções varia conforme os gêneros do discurso e o posicionamento discursivo.

Quadro 3 -Interação dos tipos de *ethos*.



Fonte: Maingueneau (2006a, p. 69, adaptado)

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”. Portanto, por meio do conceito de *ethos* discursivo, com seus desdobramentos em mostrado e dito, é que nos é possível desenvolver um de seus aspectos, o investimento vocal, de certa forma, já apontado por Costa (2001), como um dos definidores de um posicionamento regional 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, julgamos não ser possível analisá-lo somente nas letras das canções, pois o

cantor, ao mesmo tempo em que constrói uma imagem de si pelo modo de manifestar o seu modo de cantar na cenografia das canções, também a mostra na dimensão vocal, por meio do investimento em um modo de cantar, que colabora, do mesmo modo como “o que” é cantado, para a constituição do *ethos* efetivo.

Assim, como a organização das palavras e o modo de cantar concorrem para a formação do *ethos*, essa noção é, como já apontou Costa (2001), com base em Maingueneau (2001), definidora de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, na medida em que cada posicionamento se caracteriza por investir de forma diferente nesse conceito, assim como em outros elementos (cenografia, código de linguagem, gêneros musicais etc), que compõem o dispositivo de enunciação, no caso, o fonograma da canção.

Julgamos, então, que o modo de cantar, denominado por nós de 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 legitimarem as próprias vozes e o seu modo próprio 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 que as simulam, 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, segundo 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 do *corpus*, julgamos que as metáforas que são empregadas frequentemente para caracterizar as vozes e o tom do texto tem relação com o *ethos* dito. 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 e/ou discursos.

#### 1.4 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, ou seja, à situação de comunicação, mas trata-se de um sistema de coordenadas abstratas, puramente lingüísticas que torna possível todo e qualquer enunciado, fazendo-o refletir sua própria atividade enunciativa” (MAINGUENEAU, 2010a, p. 200).

Como o nosso trabalho considera o conjunto de um texto encenado pela cenografia emergente do gênero canção e do discurso literomusical brasileiros, 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 alguma outra circunstância (situação de comunicação) que implica elementos (intérprete, ondas sonoras, microfone, gravador etc) de algum modo “exteriores” a ela.

Embora essa situação de comunicação primeira seja irrepetível, todavia, o investimento vocal dela capturado e registrado nos fonogramas das canções se separa desta tanto temporal como espacialmente, sendo repetido invariavelmente nas possíveis execuções do mesmo fonograma em outras situações de comunicação que nunca se repetem, pois há sempre a variação de algum elemento, como o tempo, o espaço, o ouvinte etc., que faz com que uma situação de comunicação seja sempre diferente de outra.

De forma resumida, o ponto de partida da nossa análise 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 sua referência 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 “espaçiotemporais 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”: englobante, genérica e cenografia (MAINGUENEAU, 2004).

Segundo o autor, a cena englobante define o “espaço do tipo de discurso, bem como a situação dos parceiros e certo quadro espaço-temporal”, podendo por sua vez variar de acordo com as sociedades e as épocas. Já a 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**, e, como tal, não se encontra ao redor do texto, mas sim define um espaço em que o enunciado adquirirá sentido (MAINGUENEAU, 2004, pp. 86-87). Desse modo, não se torna possível, de acordo com o autor, detectar o quadro cênico independentemente do texto, ou seja, só podemos acessá-lo por meio da cenografia, conceito que detalhamos a seguir.

#### 1.4.1 Cenografia

Como visto, o quadro cênico e as dimensões contextuais só se fazem significar por meio da cenografia que, em seu desdobramento, as legitima. A cenografia, que o autor relaciona com “à inscrição legitimante de um enunciado estabilizado” e “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, também define, no plano textual, “as condições de enunciador e de co-enunciador 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”. Portanto, existe 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, do mesmo modo que sua subdivisão em cena englobante, cena genérica e cenografia, faz parte do dispositivo teórico utilizado na análise das canções do *corpus* selecionado para a nossa pesquisa, por possibilitar flagrar a referência ao investimento vocal mostrado pelo intérprete ou cantautor nos fonogramas das canções, bem como do gênero canção, do posicionamento e, de forma modo mais geral, do discurso literomusical, do qual essa voz emerge.

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

- Gêneros instituídos tipo 1: trata-se de gêneros instituídos que não admitem variações ou admitem apenas uma poucas. Os participantes obedecem estritamente às coerções desses gêneros: carta comercial, guia telefônico [...]
- Gêneros instituídos tipo 2: trata-se de gêneros [que] 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 vicia-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).

Portanto, não resta dúvida, como já classificou Maingueneau (2006b, p. 241-243), que o gênero canção, do qual nossa pesquisa se ocupa, está situado entre os *gêneros instituídos*

*tipo 3*. Julgamos, entretanto, que, em se tratando do nosso *corpus*, a aproximação desses gêneros com os de *tipo 4* seja mais evidenciada, visto que o modo como os letristas do Pessoal do Ceará autocategorizam o gênero de suas próprias produções verbais, com suas experiências individuais, ao intitular as canções, parece acenar para estratégias comuns de um posicionamento no campo discursivo literomusical brasileiro, como podemos conferir no quadro 4.

Quadro 04 - 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	Romance do pavão misterioso (Ednardo, 1976)
	Divina comédia humana (Belchior, 1978)

Fonte: Com base em Costa (2001)

Além dessa relação entre cena genérica e cenografia, o conceito de cena de enunciação, que os engloba, tem relevância para o nosso trabalho como uma contraparte do conceito de situação de comunicação, sendo esta “exterior” e aquela “interior” ao plano textual, possibilitando a apreensão do objeto da pesquisa, qual seja, o investimento vocal operado na situação de comunicação e estabilizado nos fonogramas das canções, o qual pode ou não ser referenciado de forma dita na cenografia. Tratem-se agora das 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 Maingueneau e Charaudeau (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, como dito, mobiliza cenografias diversas, pois, em tais casos, 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**.

Conforme os autores, como “essas diversas instâncias não são disjuntas, são como facetas de uma mesma entidade” (MAINGUENEAU; CHARAUDEAU, 2004, p. 200), há casos



nos quais ocorre a sobreposição de todas essas instâncias e que falar do enunciador é, então, “fazer referência, ao mesmo tempo, a uma instância da situação de enunciação lingüística, a uma instância ligada ao gênero do discurso e, eventualmente, a uma instância ligada à cena de fala instituída pelo próprio discurso.” (MAINGUENEAU; CHARAUDEAU; 2004, p. 200). Portanto, pelo fato de poder se referir, nesses casos, a instâncias diversas, a distinção de empregos da palavra “enunciador” não é muito bem fixada, embora, segundo os autores, a tendência seja empregá-la preferencialmente “para designar uma instância ligada à situação construída pelo discurso, não a uma instância de produção verbal ‘de carne e osso’ [...]. (MAINGUENEAU; CHARAUDEAU; 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 de “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 exposto, é determinado pelo gênero do discurso. Tais instâncias enunciativas, quais sejam, o enunciador, o locutor e o autor, são abordadas no nosso trabalho, como detalharemos no próximo capítulo, ora seguindo a proposta de Maingueneau, ora adaptando-as às especificidade do *corpus* selecionado para a pesquisa, que, como já mencionamos, é composto de fonogramas de canções que emergem do discurso literomusical brasileiro.

## 2 DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

“Um posicionamento não se define apenas por “conteúdos”

(Dominique Maingueneau)

Neste capítulo, seguimos a organização da tese intitulada *A Produção do Discurso Literomusical Brasileiro*, qual seja, mostrar, em primeiro lugar, alguns deslocamentos que Costa (2001) faz, na parte teórica do seu trabalho, de conceitos da Análise do Discurso na orientação de Maingueneau (expressos no capítulo anterior). Em segundo lugar, relatamos como o autor aplica tais categorias à prática discursiva literomusical brasileira e sobretudo ao posicionamento Pessoal do Ceará, sobre o qual empreenderemos a nossa investigação. Essa exposição se faz necessária porque adotamos, na pesquisa, determinados conceitos da análise do discurso, consoante já reformulados por Costa (2001) para se ajustarem melhor ao discurso literomusical. Por conseguinte, consideramos, quando forem úteis ao nosso trabalho, a ampliação e a renovação de aspectos dessa proposta pelo próprio autor (COSTA, 2011) e por outros trabalhos, produzidos com suporte em sua tese.

### 2.1 Posicionamento e investimentos

Pudemos observar, no capítulo anterior, que Maingueneau (2001) só refere explicitamente, por meio da expressão, investimento genérico, à articulação da ideia de investimento com o conceito de gênero, no entanto, deixa entrever no decorrer das suas obras que a noção de investimento, como elemento definidor dos posicionamentos, também se aplica a outras categorias, que, por sua vez, se comunicam com o gênero e também são pertinentes ao delineamento dos posicionamentos, como a cenografia, o *ethos* e o **código de linguagem**.

Costa (2001) é quem explicita e nomeia a articulação do investimento com essas outras dimensões contextuais, propostas pelo Autor francês, passando a denominá-las, respectivamente, de **investimento ético**, **investimento cenográfico** e **investimento lingüístico**, quando estabelece os parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro, como podemos conferir no quadro 5.

Quadro 5- Parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical

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

Fonte: Mendes (2007)

Portanto, consideramos que a explicitação que Costa (2001) faz da articulação da ideia de investimento e do conceito de *ethos*, denominada pelo autor de “investimento ético” - também da sua extensão a outras categorias, as quais, por sua vez, se comunicam com o gênero e também são pertinentes ao delineamento dos posicionamentos, como cenografia e código de linguagem - seja ainda mais produtiva do que deixar a relação entre tais categorias e os conceitos de posicionamento e investimento apenas subtendida, delegando, explicitamente, apenas ao investimento nos gêneros do discurso o papel de elemento definidor de um posicionamento, como o faz Maingueneau (2001).

Como o conceito de *ethos* permanece em Costa (2001) do modo como fora proposto por Maingueneau, a não ser porque o último autor explicita a sua função como elemento constitutivo dos posicionamentos, não há necessidade de resenharmos o que o Pesquisador brasileiro denomina de investimento ético, mesmo que possamos utilizar na análise do *corpus* da nossa pesquisa essa denominação. Nosso interesse sobre o investimento ético aumenta, no entanto, quando Costa (2001), ao aplicá-lo na parte analítica de sua tese a um posicionamento regional no discurso literomusical brasileiro, qual seja o Pessoal do Ceará, aponta um aspecto que é a forma relativamente comum de cantar, que estamos denominando de investimento vocal.

Além de relacionar o *ethos*, a cenografia e o código de linguagem com os conceitos de posicionamento e investimento, Costa (2001) faz ainda uma adequação das instâncias enunciativas: **enunciador/locutor/autor** e **coenunciador/destinatário/receptor** ao discurso literomusical, a qual será, com ainda alguns ajustes, utilizada na análise do nosso *corpus*, como abordamos a seguir.

## 2.2 Instâncias enunciativas na canção

Pinçamos a adequação que Costa (2001) faz das instâncias enunciativas: enunciador/locutor/autor e coenunciador/destinatário/receptor ao aplicá-la ao discurso literomusical, a qual é ilustrada em um trecho<sup>13</sup> da canção “Folhetim” (Chico Buarque, por Gal Costa, 1978). O autor, com base em Maingueneau, entende que o enunciador e o co-enunciador<sup>14</sup> são lugares fundados na enunciação e correspondentes a um eu e um tu, que podem ou não aparecer explicitamente em um texto. Costa (2001) 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 de “locutor” e “colocutor”. (COSTA, 2001, p.39).

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. Por isso, faz-se necessário pensar ainda, conforme Costa (2001, p. 39), outros agentes na enunciação: os autores e destinatários reais. Costa (2001) exemplifica com a tabela que reproduzimos na sequência, referente à canção “Folhetim” (Chico Buarque, 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 6 - Instâncias enunciativas no trecho da canção “Folhetim”

<b>Autor</b>	<b>Locutor</b>	<b>enunciador</b>	<b>Destinatário</b>	<b>co-locutor</b>	<b>co-enunciador</b>
<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””, Ate””</i>

Fonte: Chico Buarque, por Gal Costa (1978) *apud* Costa (2001, p. 39)

<sup>13</sup> Se acaso **me** quiseres/**sou dessas mulheres que só dizem sim**/por uma coisa à toa/uma noitada boa/um cinema, ou coisa assim//E se tiveres renda/aceito uma prenda/qualquer coisa assim/como uma pedra falsa/um sonho de valsa/ou um corte de cetim//E te farei as vontades/direi meias-verdades/sempre à meia luz... (“Folhetim”, Chico Buarque, por Gal Costa, 1978)

<sup>14</sup> 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.

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”, Chico Buarque, por Gal Costa, 1978). Quando o coenunciador não é explícito por meio de marcas, julgamos que há somente a presença do destinatário, que é virtual. Apesar da aplicação que Costa (2001) 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, como mostramos no quadro abaixo:

Quadro 7- 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	Co – enunciador
	Real e/ou Virtual	Real e/ou Virtual	Real e/ou Virtual	Marca textual referente a um tu

Fonte: Com base em COSTA (2001).

Portanto, referimo-nos ao idealizador da canção como **compositor**, se tiver composto a melodia, ou **letrista**, se tiver composto a letra, ou ainda **compositor-letrista** se tiver feito ambas, mas não cantá-la, em substituição ao termo autor. Já ao emissor da canção, nomearemos **cantor ou intérprete**, em vez de locutor. O mesmo processo ocorre quando preferimos usar **ouvinte** em vez de colocutor. Além disso, também propomos a figura do **cantautor**, ou seja, aquele que idealiza a canção, tanto em termos melódicos como letrísticos, e ainda a canta, por fazer parte do discurso literomusical e ainda das instâncias enunciativas da canção.

### 2.3 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 (2001, 2009), compõem o dispositivo teórico da nossa pesquisa, porque

possibilitam mostrar na cenografia, ou fazer referência de forma mais direta ao investimento vocal da enunciação ou a outras vozes ou modos de cantar. Já quando ocorre o inverso, ou seja, os trechos que representam o investimento vocal do cantor que está cantando a canção ou outro investimento vocal diferente do dele recebem também destaque no investimento vocal. Como detalhamos no próximo capítulo, afirmamos que há, nesses casos, relações vocoverbais. Como, na canção, a dimensão verbal não se separa da parte vocal, tentamos estruturar também, com base nas relações propostas por Costa (2001), 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).

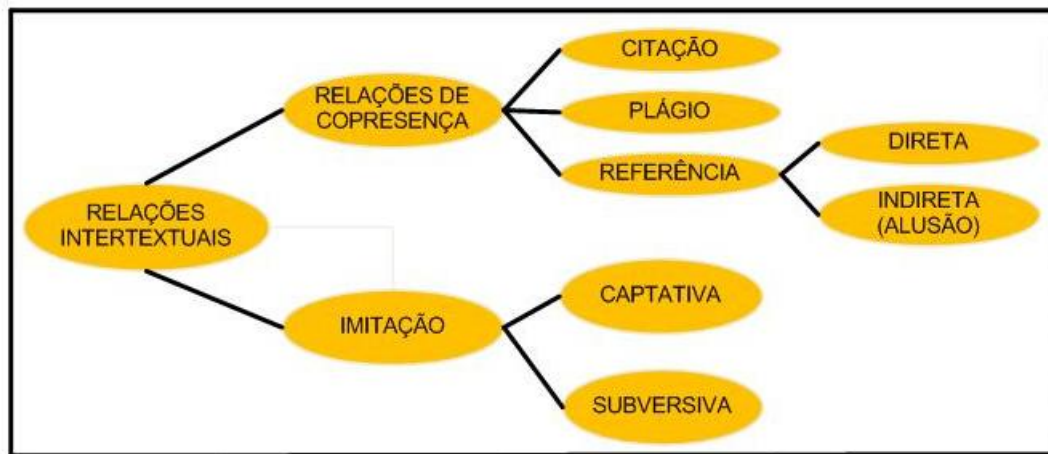
#### A) As relações intertextuais

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, como é possível perceber quando o autor trata da intertextualidade externa e da intertextualidade interna. Por tal razão, é que Costa (2001) aplica ao discurso literomusical brasileiro a classificação das relações discursivas baseada na sistematização que Nathalie Piégay-Gros (1996) faz da abordagem da intertextualidade em Kristeva (1969) e em Genette (1989).

Quando Costa (2001) adapta para ao discurso literomusical a tipologia de Piégay-Gros (1996), aplicada ao discurso literário, o autor conserva as relações de copresença (**citação, referência, plágio e alusão**), mas ele modifica as relações de derivação (**paródia, travestismo burlesco e pastiche**), alegando o mesmo problema já apontado por Maingueneau (1997), qual seja, o conceito de paródia ter historicamente adquirido um sentido depreciativo. Portanto, Costa (2001) adota o conceito de **imitação**, proposto por Maingueneau (1997), para modificar as relações de derivação propostas por Piégay-Gros (1996). A imitação, por sua vez, 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 (2001; 2011) e Bezerra (2005).

Quadro 8- Relações intertextuais



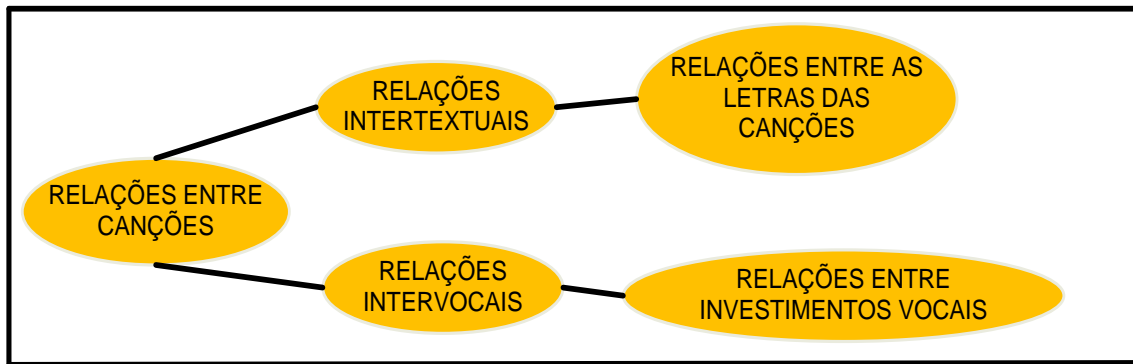
Fonte: Com base em Costa (2001; 2011); Bezerra (2005)

Utilizamos as relações de copresença tal como figuram no quadro 8 por considerarmos que serão mais úteis na análise das relações intertextuais no espaço “interno” do texto, ou seja, na cenografia. Questionamos, no entanto, se as atitudes de captação e subversão também não podem ser aplicados a elas, já que, 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. Portanto, consideramos que os valores da captação ou subversão do gênero podem ser estendidos às relações de copresença do nível textual cuja mobilização por outro texto não se faz de forma neutra. Além disso, interessa para a nossa investigação o fato de as relações intertextuais, assim como das relações metadiscursivas<sup>15</sup>, apontarem, embora de maneira mais indireta do que essas, para uma referência ao investimento vocal da enunciação e para uma projeção de outros investimento vocais na cenografia.

<sup>15</sup> As relações metadiscursivas ainda serão abordadas no próximo tópico.

Como visto, 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 sua referência na cenografia), pois julgamos que talvez a expressão relações intertextuais não dê conta dessas dimensões. Por isso, decidimos reservá-la para as relações 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, que desenvolvemos no próximo capítulo, consideramos que a expressão **relações intervocais**, baseada no conceito de **intervocalidade** estabelecido por Zumthor (1993, p.144) como “trocas de palavras e de convivência sonora” pode também ser de considerável serventia, embora, no caso da nossa pesquisa, a noção de relação intervocais designe especificamente a troca entre diferentes modos de cantar e outras vozes distantes da prática discursiva literomusical. Abordamos, no esquema seguinte, as relações entre si das dimensões vocal e verbal das canções:

Quadro 9- Relações entre canções.



Fonte: Com base em Costa (2009) e em Zumthor (1997)

Apesar de a intervocalidade, estabelecida por Zumthor (1993), abranger a intertextualidade, optamos por manter ambos os conceitos, já que utilizamos o primeiro em um sentido mais estreito apenas para designar as relações entre os diferentes investimentos vocais e o segundo para tratar das relações entre textos que os manifestam situados na dimensão verbal das canções. Outra razão que nos leva a manter a segunda categoria, como visto, é a existência de uma tipologia dessas formas singulares de intertextualidade (citação, referência etc) já aplicada por Costa (2001, 2009) e Bezerra (2005) ao discurso literomusical, a qual poderá nos guiar de



maneira mais eficaz na investigação da referência ao investimento vocal nas letras das canções do que a intervocalidade proposta por Zumthor que a engloba.

Julgamos, ainda, que, tanto as relações intervocais como as relações intertextuais, atuam respectivamente no sentido de mostrar e referir a imagem do modo de cantar de outros posicionamentos, com a qual o posicionamento em análise 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 (2011) 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-Gross. Costa (2001, p. 39) esclarece, contudo, que: “o objeto da interdiscursividade não é o texto, mas os elementos habitados por outras esferas, registros discursivos e até mesmo lingüísticos, 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 (2011, p. 51):

Quadro 10- Mecanismos de interdiscursividade

<b>Relações Interdiscursivas</b>	<b>Relações de copresença</b>	<b>Referência</b>	Cenografia validada <sup>16</sup> ; <i>ethos</i> ; palavras; códigos de linguagem; gêneros etc.
		Alusão	
	Relações de Imitação	Captativa	
		Subversiva	
	Interdiscursividade lexical	Metáfora	
		Polissemia	
		Argumentação	

Fonte: Costa (2011, p. 51).

Temos assim, consoante Costa (2001, p. 39), os seguintes casos:

<sup>16</sup> Costa (2001) parece empregar indistintamente as expressões *cenografia* validada e *cena* validade 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 e/ou as cenas genéricas. Neste trabalho, também optamos, assim como o Autor franês, pela segunda denominação.

- a) 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;
- b) 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);
- c) 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 apóia 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.
- d) subversão interdiscursiva: textos podem incorporar parodicamente etos, cenários validados, códigos de linguagem etc. de outras formações discursivas para subvertê-los, legitimando-se por oposição.

O autor adverte ainda para o fato de que, a interdiscursividade, apesar de ser é um fenômeno de natureza enunciativa, também pode recair sobre a palavra, o que ele denomina de interdiscursividade lexical. Neste caso, segundo Costa (2001, p.39-40), é a palavra que provoca a remissão a uma outra realidade enunciativa”, como ocorre na polissemia, na argumentação, na metáfora etc. De acordo com o autor, o estudo de tais fenômenos, que os restringem ao âmbito da palavra, pode ser enriquecido, se realizado sob uma óptica discursiva e dialógica. Tal concepção levaria em conta, portanto, que as palavras, quando enunciadas, estão sempre grávidas das diversas práticas discursivas que delas se utilizam para interagir na sociedade. Portanto, esses “mecanismos semânticos” assumiriam, nessas práticas, as seguintes funções, com base em Costa (2001, p. 40):

- a) lugar de “confronto” entre [...] “diferentes esferas discursivas”;
- b) “*link* entre duas formações discursivas”;
- c) “elo de ligação entre linguagens referentes a extratos sociais, gêneros de discurso, estilos, formações discursivas etc”.

Portanto, nesta pesquisa, empregamos o conceito de relações interdiscursivas para analisar como ocorre 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. Portanto, 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

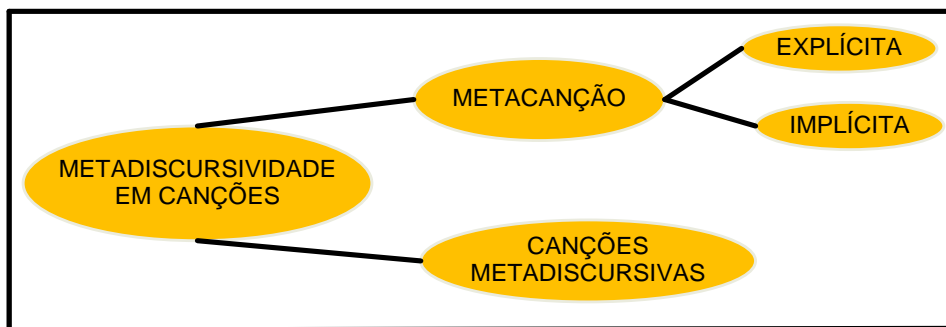
modo de cantar, tomado como modelo ou um antimodelo da cena que é apresentada na canção de origem.

### C) As relações metadiscursivas

Costa (2001, 48-49), em sua análise do discurso literomusical, considera, principalmente, a faceta desse conceito relativa “ao processo segundo o qual o discurso de um locutor tem como objeto seu próprio discurso, constituindo a si mesmo como alteridade, ou seu próprio discurso como outro”. 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.

Com base nesse trabalho, o autor 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 a instrumentos utilizados na canção. Já as canções metadiscursivas fazem referência ao próprio discurso literomusical, como podemos conferir no esquema elaborado na sequência com base nas ideias dos autores.

Quadro 11- Metadiscursividade em canções



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

O ponto de convergência entre as relações metadiscursivas nas canções estabelecidas por Costa e Bezerra (2004), qual seja, o da relação entre o sujeito, a canção e o discurso literomusical, é o que interessa de fato a esta pesquisa, por permitir, segundo Costa (2011, p. 56),

que um locutor que tem como objeto seu discurso constitua a si mesmo como alteridade, ou seu discurso como outro, manifestando uma “consciência de si de uma prática discursiva e legitimando as condições enunciativas que possibilitam seu falar”.

Portanto, utilizamos os conceitos de metacanção e canção metadiscursiva, propostos por Costa e Bezerra (2004), 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 validação e legitimação do investimento vocal na cenografia. Julgamos, assim, que, ao investir em procedimentos metadiscursivos que representam no nível verbal a sua relação com o seu modo de cantar, como ocorre nas canções do Pessoal do Ceará, o sujeito demarca determinada posição no espaço discursivo, distanciando-se de ou dialogando com outras, contribuindo, assim, para o exercício desse posicionamento no discurso literomusical brasileiro. Maingueneau e Charaudeau (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 dimensões 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.

## 2.4 Marcações identitárias e posicionamentos

Costa (2001) 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 dos comentaristas e dos próprios compositores” (p.88), 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, mangue *beat* etc.), os **agrupamentos em torno do gênero musical** (forrozeiros, sambistas, chorões etc.) e os **agrupamentos em torno de valores relativos à tradição** (pop, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

Além disso, o autor mostra também que cada uma dessas marcações identitárias, como, por exemplo, os agrupamentos de caráter regional, é composta por configurações diferentes (mineiros, cearenses, baianos). Assim, cada posicionamento, integrante de determinada formação identitária, é descrito pelo autor, na parte analítica de sua tese, levando em consideração o plano musical, o verbal e o investimento ético, como podemos conferir no quadro.

Quadro 12 - Características de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro

<b>Plano musical</b>	<b>Plano verbal (investimento cenográfico)</b>	Investimento ético (jeito mais ou menos comum de cantar, de tocar os instrumentos, de compor os arranjos e de abordar os temas) e domínios enunciativos: espaços de pré-difusão e difusão
Gêneros musicais	Temas, vocabulário, dêiticos, código de linguagem etc.	

Fonte: Com base em Costa (2001)

Desses parâmetros para identificação de posicionamentos, tomamos, para a composição do dispositivo teórico da nossa pesquisa, especialmente, o investimento ético, sobretudo no tocante à forma relativamente comum de cantar, que estamos denominando de investimento vocal, e o investimento cenográfico, por permitir que se analise como tal investimento vocal é referenciado no plano textual. Como a descrição do investimento vocal como um novo parâmetro que também consideramos fundamental para a definição de posicionamentos no discurso literomusical será feita somente no próximo capítulo, continuamos, então, apresentando os critérios propostos por Costa (2001) para definição dos agrupamentos de caráter regional dentre os quais está o Pessoal do Ceará, do qual a nossa pesquisa se ocupa.

### 2.4.1 Agrupamento de caráter regional: Pessoal do Ceará

Para definir um posicionamento regional, Costa (2001, p. 100) elege como critério maior “a regionalidade que os próprios cantores e compositores definem [ao nível das canções], em sua orientação na esfera da música popular brasileira”. Além disso, podem ou não também concorrer concomitantemente para essa classificação a origem e/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, 2001, p. 99). Vejamos um organograma que mostra a hierarquia dos fatores reunidos por Costa (2001) para geração e unificação de posicionamentos regionais.

Quadro 13- Fatores de geração e unificação de posicionamentos regionais



Fonte: Com base em COSTA, 2001.

Apesar de tais padrões de caracterização de agrupamentos de caráter regional serem aplicados, como visto, aos dos mineiros do Clube da Esquina e do Pessoal do Ceará, nos detemos somente na aplicação que Costa (2001) faz ao posicionamento regional Pessoal do Ceará e adotamos para a sua análise, principalmente, a regionalidade definida pelos próprios cantores e compositores, e o 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 (2001, p.112), “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<sup>17</sup>. [...]
- 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 feminina<sup>18</sup> (COSTA, 2001, p.112).

Portanto, tomando por base o exame de algumas letras e as escolhas vocais e musicais do grupo, Costa (2001, 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 vida (de artista, de cidadão<sup>19</sup>, de nordestino)”. O autor esclarece, ainda, sobre o modo próprio do 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<sup>20</sup>, 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, 2001, p.112-113)

Costa (2001, p.113) considera a canção “A palo seco”, de Belchior, como a canção 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*,

<sup>17</sup> Segundo Costa (2001, p. 112), “pode-se ter uma audição mais clara desse tipo de coro nas canções “Noturno” (Graco / Caio Sílvio, por Fagner, 1979) e “Na asa do vento” (Luiz Vieira / João do Vale, por Ednardo, 1980)”;

<sup>18</sup> Segundo Costa (2001, 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)”.

<sup>19</sup> O autor lembra que o grosso da produção do grupo foi feito sob a ditadura militar 64-84.

<sup>20</sup> Cf. “Vidas secas”, de Graciliano Ramos, e a canção “Lamento sertanejo”, onde se ouve: “Por ser de lá/do sertão, lá do roçado/ lá do interior do mato/ da caatinga, do serrado, / eu quase não falo/ eu quase não tenho amigos ...”.

significa em espanhol cantar sem o acompanhamento de instrumentos. Denota no universo da canção flamenca, um canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural” (COSTA, 2001, p. 175);

c) estabelecer “semelhanças conteudísticas” (COSTA, 2001, p. 115) 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, 2001, p. 115)

e) sugerir, pelo seu conteúdo, o *ethos* “polemista desconstrutor da palavra alheia” que toma parte na construção do **investimento ético** não só apenas da canção “A Palo Seco”, mas de todo o posicionamento (COSTA, 2001, p. 178).

Costa (2001, p.115) 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 característica **pletora discursiva**.

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 (2001, p. 179), 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( 2001, p. 182) utiliza os seguinte argumentos para afirmar que essa 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 Sílvio, 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 (2001, p. 182) 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”.

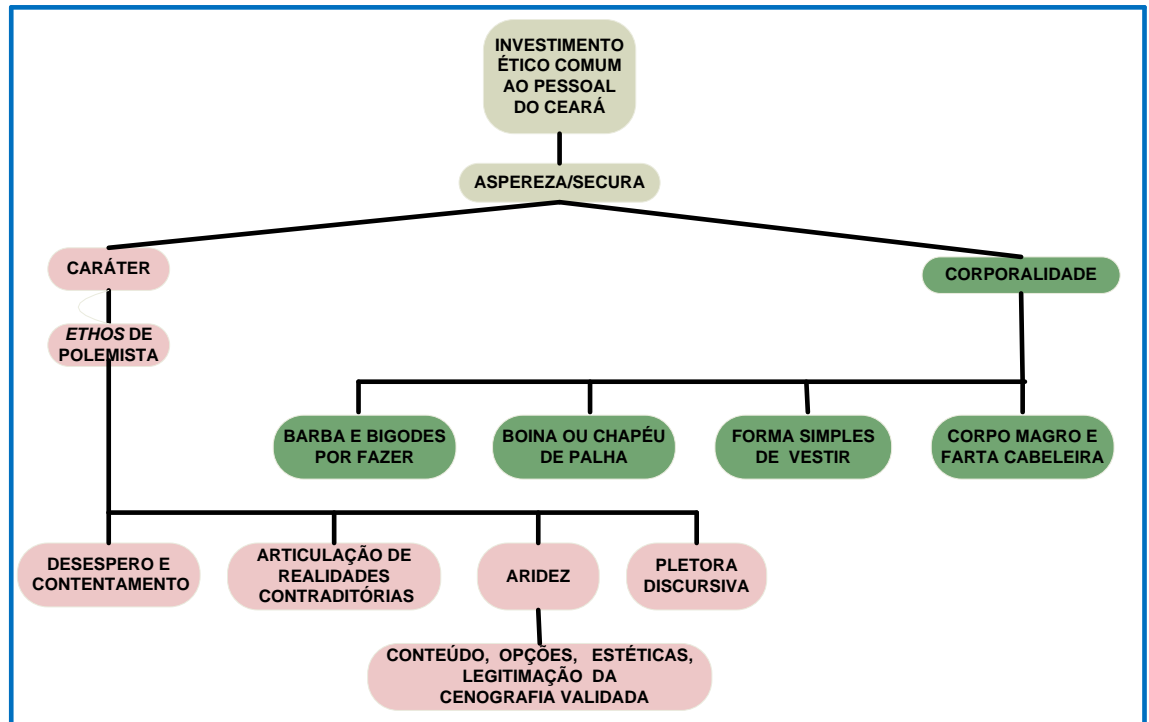
Finalmente, com relação à característica pletora discursiva, que é mais notória em Belchior e Fagner, mas também encontrável em Ednardo, essa característica consiste no recurso à deflagração polêmica como uma forma de afirmação do sujeito. É possível encontrá-la nas seguintes canções: “A palo seco”, “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 (2001) 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 habito, 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 do **posicionamento** Pessoal do Ceará, propostas por Costa (2001):

Quadro 14 - Investimento ético do Pessoal do Ceará



Fonte: Com base em Costa (2001)

Pela hierarquia das características, propostas por Costa (2001), que compõem o *ethos* comum ao posicionamento Pessoal do Ceará, vimos que a aspereza/secura se sobrepõem às outras, determinando, assim, o caráter e a corporalidade do investimento ético principal do grupo. Desse modo, todas as outras particularidades que tomam parte na formação desse *ethos* não se distanciam do caminho da aspereza/secura, para mostrar que tal distinção se aplica às várias dimensões da canção (conteúdo, cenografia, jeito de cantar, de tocar etc). Para a nossa pesquisa, interessa analisar a expressão de tal característica do *ethos* no modo de cantar dos seus principais expoentes - Belchior, Ednardo e Fagner.

Costa (2001, p. 120) finaliza a aplicação dos fatores de definição de agrupamentos regionais ao posicionamento Pessoal do Ceará e aquilo que ele nomeia de “domínios enunciativos” para justificar a preferência dos cancionistas por “canções de fácil execução, de harmonia simples e previsível, facilmente assimilada até por violonistas pouco esmerados”.

Identifica assim “uma estreita relação entre o estilo composicional das canções” do grupo e as situações de comunicação na qual 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 calçadas praiiros de Fortaleza. [...] na música cearense a audiência participa ativamente improvisando a “segunda voz”, que as canções planejadamente parecem solicitar. Esse ambiente propicia igualmente a composição e a prática das serestas ou serenatas. “Ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas da namorada”, 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, 2001, p. 120).

Esses espaços de pré-difusão das canções interessam a esta pesquisa na medida em que consideramos que 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 na adoção da intensidade forte, quase gritada, com a qual grande parte das canções do grupo é cantada.

Como delimitamos a pesquisa apenas a um dos posicionamentos analisados por Costa (2001), qual seja, o Pessoal do Ceará, consideramos, à semelhança do autor, os gestos de autodefinição dos cancionistas Belchior, Ednardo e Fagner no que tange às características das suas vozes cantadas. Tais gestos podem ocorrer nas dimensões verbal e vocal das canções como no plano dos discursos que a 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 sua referência nas cenografias, mas também consideramos, como expresse, as capas dos discos e as reportagens, entrevistas etc, nas quais os cantatores versam sobre seu jeito de cantar. Assim, não é nosso objetivo analisar toda a trajetória percorrida por essas vozes, que, a *posteriori*, passam a figurar como parte do posicionamento MPB<sup>21</sup> no discurso literomusical brasileiro, mas apenas materiais (canções e outros gêneros) que mostrem ou refiram o jeito de cantar do grupo em canções do período de 1974 a 1976.

---

<sup>21</sup> O posicionamento que Costa (2001, p. 87) denomina de MPB se manifesta, como alheio a qualquer tendência e intenciona desempenhar o papel de centro na música popular brasileira, “o daqueles que se dizem acima de qualquer posicionamento”.

### 3 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”

(Roland Barthes)

#### 3.1 Aspectos teóricos

##### 3.1.1 Relações vocais

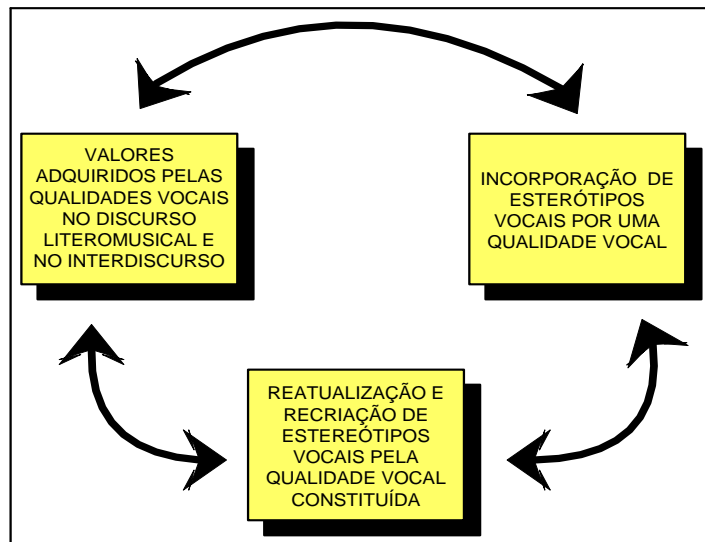
###### A) Intervocalidade constitutiva: constituição da qualidade vocal

Seguindo os preceitos que Maingueneau (2005a) utiliza para propor uma concepção forte de interdiscurso, consideramos, assim como o autor, 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 discutiremos mais adiante no tópico referente à **intervocalidade mostrada**. A alteridade na nossa pesquisa 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 corresponde, segundo Belhau e Pontes (1987, 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”, como se fazia anteriormente, e destinar esse último apenas aos instrumentos musicais.

Assim, nessa 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 a óptica 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 qualidades vocais no campo discursivo no qual tomam parte e no interdiscurso, ao mesmo tempo em que, ao se constituir, reatualizam esses valores, retroalimentando-os com novas imagens e reforçando e difundindo aquelas já estabelecidas na memória coletiva, como ilustramos no diagrama do quadro 15:

Quadro 15- Processo de constituição de uma qualidade vocal



Fonte: Elaboração própria

Portanto, a esta pesquisa interessa analisar como esse processo de constituição ocorre nas qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, identificando com quais qualidades vocais do campo discursivo literomusical e do interdiscurso, esses cantores se identificam ou se desidentificam, e quais os estereótipos que as qualidades vocais por eles estabelecidas 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” que define o timbre ou qualidade vocal. Portanto, segundo a autora, “uma voz pode ser dita clara ou escura, conforme seja possível analisar o seu corpo sonoro”. Assim, de acordo com Machado (2011, p. 66), uma voz é “*clara*: quando os harmônicos agudos se projetam de maneira acentuada [...] [e] [...] *escura*: quando os harmônicos graves se projetam de maneira acentuada [...]”. A autora, menciona ainda, com base

em Miller (1996), 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 ainda alerta para a noção de 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.” (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 missão no nariz, que confere uma sonoridade surda, sem brilho e de pouca clreza 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 vocais que, aliados a esses parâmetros, particularizam seus investimento vocais, como também as características vocais, que lhes são comuns.

Em virtude de a qualidade vocal ser constitutiva do investimento vocal de qualquer cantor, ela é, portanto, comum às canções por ele cantadas. Não é somente, entretanto, a qualidade vocal, mas os valores que ela adquire no posicionamento que a tornam uma dimensão constitutiva deste. Portanto, as diferentes qualidades são ressignificadas conforme as coerções do posicionamento, resultando em uma espécie de investimento vocal comum às canções. Para isso, em cada canção o cantor explora de formas diferentes padrões vocais como a **respiração**, a **intensidade**, a **pronúncia**, a **articulação**, as **pausas**, o modo de finalizar as frases musicais etc., conforme as especificidades de seu posicionamento.

## 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 de leitura/audição vocal, 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 Belhau e Ziemer (1988), que os empregam para 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 a relação entre essas qualidades vocais no investimento vocal em relação com a sua projeção na cenografia das canções, não significa, porém, adotar os conceitos de base da Fonoaudiologia. Trata-se, entretanto, da utilização crítica, sob a óptica 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 da 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 os tipos de relações vocais que podem estabelecer. Com

relação à **respiração**, Belhau 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 que atribuímos 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 as 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. (BELHAU; 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, na medida em que essa também não deve ser estudada de forma descontextualizada se a analisarmos pelo ponto de vista da AD. Além disso, apesar de a voz falada e de a voz cantada apresentarem suas particularidades, também formam um *continuum* no qual, segundo Tatit (1996), aquela constitui esta e esta ainda pode representar aquela. Portanto, investigamos, nos capítulos da análise, o modo como um determinado investimento vocal representa a voz falada e mostra que o faz.



Na voz cantada, quando a respiração é mesclada com a voz, segundo Pucci<sup>22</sup>, ela tem “a função de dar ritmo e/ou explorar os timbres”. Consideramos as respirações alternadas com a voz cantada como pausas preenchidas vocalmente<sup>23</sup> que no *corpus* selecionado para a pesquisa estão em correlação com suspiros, gemidos, gritos, sussurros etc. Além disso, nos baseamos também na nomenclatura das “pausas não preenchidas (NP)” de Marchuschi (1999, p.168) para denominarmos aquelas pausas que correspondem a “silêncios prolongados que se dão como rupturas em lugares não previstos pela sintaxe”. [...]. No caso das canções, quando há pausas não preenchidas vocalmente, 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 estabelecerem 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 preenchidas ou não preenchidas vocalmente, constituem um ato vocal até certo ponto “independente” do conteúdo, na medida em que 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, como analisamos quando tratamos, no próximo tópico, das relações vocoverbais.

Outro recurso vocal muito ligado às pausas é a segmentação da cadeia falada, na medida em 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 Marchuschi (1999, p.168), implicam 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.

---

<sup>22</sup> 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%93-aberta-a-comentarios>. Acesso: 25 set 2012.. Acesso: 31 Ago 2012.

<sup>23</sup> Essa nomenclatura foi baseada nas “pausas preenchidas (PP)” da tipologia que Marchuschi (1999, p.168) propõe para as hesitações. Não obstante, para o autor, essas correspondam “às marcações de hesitações do tipo ‘éh’, ‘mm’, ‘ah’, alongamentos vocálicos com características hesitativas e marcadores conversacionais acumulados” (MARCHUSCHI, 1999, p.168)

Ademais, dependendo do som que o alongamento vocálico acompanhe, esse 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 anasalada da sua qualidade vocal, acontecendo algo semelhante quando o alongamento vocálico recai sobre os sons que podem ser representados pelo -r gráfico que enfatizam assim 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 Mários 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 berrantes” (LATORRE, 2002) cujos principais expoentes foram Francisco Alves, Vicente Celestino e Nelson Gonçalves, como vamos abordar no próximo capítulo.

A forma como a cadeia falada é segmentada também está diretamente relacionada com a ilusão de velocidade vocal gerada pelo ouvinte, na medida em que 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 um canção pode enfatizar, tornar mais audíveis características da qualidade vocal do cantor, estabelecendo com ela uma relação metavocal, mas também pode destacar a imitação de elementos de outras qualidades 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 Belhau 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, que para Belhau 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 Belhau 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 lingüístico 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 Belhau 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 Belhau 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 de *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, se a voz é mais grave ou mais aguda. Na análise do *corpus*, optaremos 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 daqueles a intensidade forte e subvertem a intensidade fraca desses, mostrando uma relação intervocal dos próprios investimentos vocais com outros. De acordo com Belhau 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”.

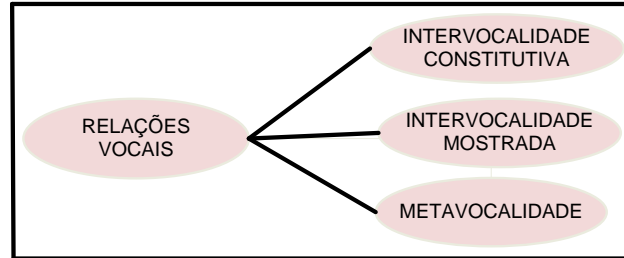
Assim, conforme a autora, uma “intensidade elevada” indica franqueza de sentimentos, vitalidade e energia mas, também, falta de educação e de paciência, “invasão” do outro e recurso para intimidação do ouvinte” (BELHAU; PONTES, 1989, p. 56). Já uma “intensidade reduzida” produz um efeito de sentido relativo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

A intensidade, seja fraca ou forte, empregada na emissão, relacionando-se com a acentuação. Essa, por sua vez, pode corresponder nos investimentos vocais à mesma acentuação empregada na voz falada, estabelecendo com essa modalidade uma relação intervocal por captação, como também pode ser empregada de modo forte sobre os sons que seriam átonos na voz falada, exibindo assim uma 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” quais são 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 esses tomam parte perante outros investimentos vocais da própria prática discursiva e do intercurso. Além disso, acreditamos também que, por intermédio desses e de outros parâmetros vocais que possam vir a aparecer na canção, possamos identificar as principais alteridades em relação às quais os cantores definem as características de

seus investimentos vocais. No quadro 16, sintetizamos as relações vocais que podem ser estabelecidas no investimento vocal.

Quadro 16- 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.

### 3.1.2 Relações verbais

Abordamos, no capítulo 2, as relações interdiscursivas e metadiscursivas, conforme a proposta de Costa (2001), que as aplica prioritariamente à dimensão verbal das canções. Ainda consideramos necessário, entretanto, tratar dessas mesmas relações 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 no *corpus* a existência de cada um dos tipos dessas relações inventariadas aqui, isso não invalida essa 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. Portanto, julgamos que tais investimentos são referenciados nas cenografias basicamente por via de relações metadiscursivas e interdiscursivas, em cada uma das quais estão presentes as relações intertextuais, como vamos abordar nos três subtópicos 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 (embreante<sup>24</sup> 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 (1985), na medida em 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 (1985), observamos que nem sempre a referência ao investimento vocal acontece por marcas linguísticas, mas pode ocorrer também por categorias discursivas, como detalhamos a seguir.

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” (ex: minha voz, este canto etc.). Nesta conjuntura, como vimos, 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 e no qual aparece a expressão “este canto”.

Como discutido, Costa e Bezerra (2004) designam como metacanção aquela que refere a si própria. Portanto, julgamos que esse processo ocorrente na metacação possa ter como função discursiva, além da referência ao investimento vocal da cenografia, a afirmação da identidade do posicionamento, como podemos conferir no quadro 17.

---

<sup>24</sup> 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”.

Quadro 17 - Referência ao investimento vocal do enunciador na metacanção

<b>Metacanção</b>	<b>Categoria</b>	<b>Função discursiva</b>
Referência ao investimento vocal na cenografia	Embreantes de pessoa e grupos nominais com este/esse etc	Afirmar a identidade do posicionamento pela auto-referência

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, embora não haja um fosso entre estes e aquela, já que os trechos de letras de canções que fazem referência ao investimento vocal de outro cantor também materializam o mesmo investimento vocal que as metacanções.

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 tipo 1. Na nossa avaliação essas têm como função discursiva definir verbalmente a própria identidade vocal e do posicionamento ante outro cantor ou cantautor do discurso literomusical, como podemos aferir no quadro 18:

Quadro 18- Canções metadiscursivas do tipo 1

<b>Canções metadiscursivas do tipo 1</b>	<b>Categorias</b>	<b>Função discursiva</b>
Referência ao investimento vocal de um outro cantor	Cenografias (trechos de letras) de canções de outros posicionamentos	Definir a identidade do posicionamento frente a outro cantor ou cantautor/co-enunciador do discurso literomusical

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

Neste caso, no qual há relação entre as referências aos investimentos vocais nas cenografias de canções de posicionamentos diferentes, e não a referência ao investimento vocal da sua enunciação na cenografia da canção (metacanção), podemos argumentar que há uma relação intertextual (entre textos) ou intercancional (entre canções) ou entre cenografias (intercenográfica) ou como se prefira designar. Distinguimos, entretanto, esse tipo de relação como canções metadiscursivas do tipo 1, porque não há referência ao investimento vocal da

enunciação, mas ao discurso do qual este faz parte, qual seja, o literomusical, materializado na referência ao investimento vocal de outro cantor ou cantautor.

Além de o cantor ou cantautor poder afirmar, contudo, a sua identidade pela referência a outro cantor, pode fazê-lo também pela referência na cenografia de sua canção, à imagem, já armazenada na memória coletiva, do investimento vocal de um posicionamento (Ex: 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”. Nesse caso, configuram-se desse modo, as canções metadiscursivas do tipo 2, porque a referência continua sendo ao discurso do qual este faz parte, o literomusical, materializado na projeção do investimento vocal de outro posicionamento, como sistematizamos no quadro 19.

Quadro 19 - Canções metadiscursivas do tipo 2

<b>Canções metadiscursivas do tipo 2</b>	<b>Categorias</b>	<b>Função discursiva</b>
Referência a imagem do investimento vocal de outro posicionamento	Ethos de outro posicionamento projetado pelo enunciador	Afirmar a identidade do posicionamento frente a outro posicionamento/co-enunciador do discurso literomusical

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

Finalmente, o cantor ou cantautor pode ainda afirmar o seu investimento vocal ante à referência, na cenografia de sua canção, de um canto indefinido, disperso na atmosfera do discurso literomusical, que nem é do enunciador nem do coenunciador, mas que 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 tipo 1 e 2. Sistematizamos essa idéia no quadro 20:



Quadro 20- Canções metadiscursivas do tipo 3

<b>Canções metadiscursivas tipo 3</b>	<b>Categorias</b>	<b>Função discursiva</b>
Referência a um investimento vocal indefinido	Apagamento de embreantes	Afirmar a identidade do posicionamento frente ao discurso literomusical em sua totalidade

Fonte: Com base em Costa e Bezerra (2009).

Cumprir 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.

Concluimos, 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 ao 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 este 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, outro posicionamento, e do discurso literomusical em sua totalidade.

Desse modo, tanto na metacanção como nas canções 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 co-enunciador 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 tópico a seguir.

## B) Relações interdiscursivas

O cantor ou cantautor, para manifestar o investimento vocal na cenografia de suas canções, além de recorrer a categorias do discurso no qual este toma parte, também mobiliza categorias linguístico-discursivas de outras práticas discursivas “exteriores” à sua, configurando-se, pois, as relações interdiscursivas.

De modo análogo ao que fizemos no tópico anterior com as relações metadiscursivas, distinguiremos dois tipos de relações interdiscursivas, configurando 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 ocorre pela mobilização de títulos, trechos de configurações textuais que já circulam no interdiscurso, como ocorre, por exemplo, no título da canção “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 canção e aos textos de outras práticas discursivas de intertextualidade. Optamos, entretanto, por mantê-las no âmbito das relações interdiscursivas, já que essa relação entre textos de diferentes discursos sempre materializa a interdiscursividade, como sistematizamos no quadro.

Quadro 21- Relações interdiscursivas do tipo 1

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

Fonte: Com base em Costa (2001;2011)

Já no que estamos nomeando de relações interdiscursivas do tipo 2, a referência ao interdiscurso não está configurada como um texto. Aquilo 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”. Nesse caso, embora haja uma referência a um modo específico de cantar, que se caracteriza por ser penoso, custoso, essa especificidade não lhe 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 colher a espiga para fazer a massa até o produto final. Sistematizamos essas ideias no quadro a seguir:

Quadro 22 - Relações interdiscursivas do tipo 2

<b>Relações interdiscursivas do tipo 2</b>	<b>Categorias</b>	<b>Função discursiva</b>
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 (2009).

As relações interdiscursivas do tipo 1 se associam de forma ampla com as relações interdiscursivas do tipo 2, na medida em que os fragmentos textuais mobilizados naquelas materializam estas. No primeiro tipo de relações interdiscursivas, é referida, captada e/ou subvertida uma extensão textual determinada de um texto de um autor definido ou indefinido para caracterizar a referência ao investimento vocal da enunciação e/ou a outros investimentos vocais na cenografia; já no segundo tipo de relações interdiscursivas, são mobilizadas, para tal caracterização, as cenas validadas, os *ethé*, as palavras, os códigos de linguagem, os gêneros etc.

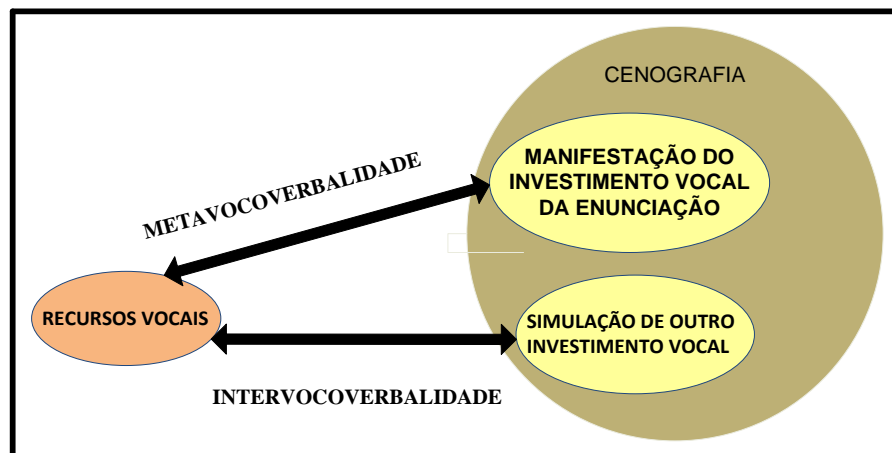
Desse modo, esperamos estar bem esclarecida a distinção entre as relações metadiscursivas e as relações interdiscursivas, quando voltadas para a referência do investimento vocal da enunciação e de outro investimento vocal na cenografia. A distinção entre ambas está no discurso que materializam. As primeiras, 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 outros 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.

### 3.1.3 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 sua referência na cenografia, gerando uma sobreposição dessas dimensões, que denominamos de metavocoverbalidade ou relações metavocoverbais. Isso como 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 anasalada, 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 bossanovista. Ambas as relações vocoverbais são sintetizadas na figura a seguir:

Quadro 23- Síntese das relações vocoverbais



Fonte: Elaboração própria

Portanto, 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, a 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. Cumpre notar ainda que, com a análise de cada

canção nos capítulos 5 e 6, surgem outros parâmetros, que também estabelecem relações vocoverbais, além daqueles reunidos no tópico referente às relações vocais.

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 investimentos vocais no próprio investimento vocal e na cenografia, tomando-as como parâmetro para a definição desse. 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. No quadro 24, resumimos, então, as principais relações que podem ser constatadas no investimento vocal, na cenografia e no intrincamento de ambos.

Quadro 24 - Síntese das relações vocais, verbais e vocoverbais

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

Fonte: Elaboração própria

Nessa articulação entre o investimento vocal, que é não verbal, e a sua referência 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 (2001), 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 contida na interação do investimento vocal com a cenografia de uma canção, a fim de investigarmos nos

capítulos 5 e 6 se as constatações de Costa (2001) a respeito do *ethos* áspero do Pessoal do Ceará também se confirmam nessas duas dimensões.

#### 3.1.4 *Ethos* vocal e *ethos* projetado

Em *O contexto da obra literária*, Maingueneau (2001, p. 139) leciona 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 enunciado escritos, assim como para os enunciado orais [...]”. Além disso, ainda expressa nesta obra a seguinte afirmação relativamente ao “tom”:

[...] a instância que assume o tom de uma enunciação evidentemente não coincide com o autor efetivo da obra. Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve reconstruir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha 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 (2005, p.74) opta por trabalhar a noção de *ethos* em textos escritos, mas aponta como uma das principais dificuldades ligadas a essa sua concepção de *ethos* uma suposição de um “ethos [...] escritural em oposição ao tradicional ethos oral”, já que “o segundo impõe a fala imediata de um locutor encarnado, enquanto o primeiro exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados”. O autor alerta, no entanto, também para a noção de que os gêneros e os tipos de discursos exercem papel essencial nessa problemática.

Tal essencialidade, segundo Maingueneau (2005, p.74), decorre do fato de que a existência de “uma ‘vocalidade’ e de uma relação com um fiador associado a uma corporalidade e a um caráter” independe do modo de inscrição material do discurso, contudo, é em razão das especificidades dessa materialidade nos diferentes tipos e gêneros do discurso que surge uma diversificação do *ethos*. Desse modo, se o gênero se manifesta apenas em um tipo de materialidade, evidentemente, a vocalidade associada ao fiador será elaborada apenas nessa dimensão, mas, já se a sua corporificação ocorre mediante diversas materialidades, o *ethos* efetivo é elaborado com base na interação delas.

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

Na nossa pesquisa, nos contentamos em analisar a formulação do *ethos* discursivo resultante do *ethos* mostrado, expresso pelo investimento vocal estabilizado nos fonogramas das canções de Ednardo, Fagner e Belchior e pelos *ethé* mostrados e ditos na sua referência na cenografia, a qual também é expressa por aquele. 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. Neste tópico, no entanto, nos detemos, especificamente, em propor uma abordagem para a análise do *ethos* mostrado, exprimido pelo investimento vocal de uma canção, separando a instância do *ethos* dito na referência ao investimento vocal na cenografia para o próximo tópico.

Tal abordagem se faz necessária porque Maingueneau (2001), apesar de reconhecer que a vocalidade manifestada por meio de diversos tons que atestam o que diz é válida, mesmo que de modo distinto, para os enunciados escritos e para os enunciados orais, não esclarece como essa relação ocorre nos últimos. Portanto, precisamos fazê-lo, visto que o *corpus* da pesquisa é constituído por fonogramas de canções populares. Julgamos que a especificidade da forma de materialização das canções, quando comparada a outros gêneros, exige que analisemos as suas diversas instâncias éticas, que concorrem para o *ethos* discursivo, de uma forma até certo ponto distinta do tradicional *ethos* oral da retórica e também do *ethos* escritural, proposto por Maingueneau. Tal diferença se estabelece, primeiramente, porque o tradicional *ethos* oral “impõe a fala *imediate* de um locutor encarnado” (MAINGUENEAU, 2005, p.74, grifo nosso) ao passo que a canção impõe uma fala/canto *mediada* por um LP, CD etc. Em segundo lugar, a distinção do *ethos* se faz porque o *ethos* escritural “exige do leitor um trabalho de elaboração imaginária a partir de indícios textuais diversificados”, ao passo que o *ethos* oral da canção, apesar de também

exigir esse mesmo trabalho de reelaboração, o faz por meio do ouvinte, que deve constituir o *ethos* não só com a diversificação de recursos textuais, mas também com base nos recursos de outras dimensões, como a vocal.

Portanto, consideramos os elementos, “vocalidade”, “tom” e “fiador” também válidos para os fonogramas de canções populares, que são centrais na prática discursiva literomusical brasileira. Apesar, no entanto, de serem comuns aos discursos, tais elementos são arrançados de forma diferente, conforme as especificidades do gênero (como a materialidade), do posicionamento e do tipo de discurso, resultando em uma diversidade de *ethos*. Temos, de certa forma, porém, que retornar para o campo da oralidade conceitos como vocalidade e tom e aplicarmos outros, como fiador, delineado por Maingueneau, na sua proposta de *ethos* escritural, para a expressão do *ethos* no investimento vocal 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 que permitem ao ouvinte lhe atribuir um sentido pelo contraste com um conjunto de outros referenciais vocais, também já significados socialmente e disponíveis na memória coletiva. Evidentemente, estão associados à apreensão da **qualidade vocal** o “que” é cantado e a imagem do cantor (**fiador**) que são expressos nela.

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



Desse modo, a qualidade vocal nem é puramente individual, tampouco simplesmente social, visto que suas condições materiais adquirem valores na cultura, constituindo estereótipos vocais que, ao serem explorados de modo específico por um posicionamento, constituem-se em uma dimensão da sua identidade. Portanto, instala-se, assim, uma relação de reciprocidade entre o posicionamento discursivo que legitima a expectativa de uma certa qualidade vocal, como também o contrário, ou seja, deduz-se, com suporte na qualidade vocal do cantor, o posicionamento discursivo no qual ele toma parte.

Isso só é possível porque qualquer posicionamento estrutura sua distância com relação a outros posicionamentos de um mesmo campo discursivo com base em diversas 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 constrangida aos limites de cada posicionamento, que autoriza ou não certas transformações nas condições materiais da qualidade vocal, já que algo inaceitável, num determinado posicionamento, pode ser aprovado em outro.

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

Além disso, o processo que vai desde o momento em que o cantor entra em estúdio até o processo 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. Portanto, isso mostra que a exploração das condições materiais da voz na canção popular não obedecem 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.

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

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

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

### 3.1.5 *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, já desenvolvida, 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 (2006), 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 contituir 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/ou 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 legitima, 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 designando 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 por “fragmentos de textos” corresponde a qualquer elemento da estrutura linguística-discursiva ou a uma organização textual com um autor ainda que indefinido. Além disso, não determina qual é o elemento da cenografia (enunciador ou co-enunciador) 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 25 as diversas instâncias que resultam no *ethos* efetivo e em quais das dimensões contextuais das canções são necessárias para elaborá-lo:

Quadro 25- Síntese da relação entre os tipos de investimentos e os aspectos do *ethos*

<b>Tipo de investimento</b>	<b>Tipo de relação</b>	<b>Tipo de <i>ethos</i></b>	
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	Metacanção, canções metadiscursivas e relações interdiscursivas que referem o investimento vocal da enunciação	<i>Ethos</i> mostrado e <i>ethos</i> dito	
	Metacanção, canções metadiscursivas e relações interdiscursivas que referem investimentos vocais diferentes daquele da enunciação	<i>Ethos</i> projetado	
Investimento voco-verbal	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)

Cumprir notar que se pode elaborar um *ethos* efetivo para o fiador da canção pela interação do *ethos* vocal com o *ethos* escritural. Além disso, 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.

### 3.2 Aspectos metodológicos

#### 3.2.1 Recorte temporal

Estabelecemos como universo do qual selecionamos o *corpus* para esta pesquisa aquele já escolhido por Costa (2001) para sua tese de doutoramento, o qual corresponde a duas fases da música popular brasileira, já demarcadas por Severiano e Mello (1999). A primeira etapa compreende o período de 1958 a 1972 e o segundo estágio abraça o intervalo de 1973 a 1984. Costa (2001) destaca, em sua análise, o segundo período fixado pelos autores, em razão do contexto histórico da ditadura militar e por considerar um espaço de tempo de maior unidade na MPB.

Ancoramos, inicialmente, a nossa pesquisa no período de 1973 a 1980 pelos motivos elencados por Costa (2001) e pelo fato de esse recorte temporal corresponder ao auge do “grupo-movimento” que foi batizado e passou a história com a denominação de Pessoal do Ceará<sup>25</sup>. Essa foi a década na qual os artistas cearenses produziram 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 (2001, p. 106):

[.] 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, maneira”, 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 seqüência de lançamentos que só irá perder sua força no início da década de oitenta, com a emergência do chamado ‘Rock brasileiro’ (p. 106).

Posteriormente, reduzimos ainda mais esse recorte temporal de 1973 a 1980 para de 1974 a 1976, por 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

---

<sup>25</sup> 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 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

posicionamento Pessoal do Ceará como também de gravação de outras canções que, assim como essa, manifestam na cenografia um modo específico de cantar. Além disso, supõe-se que, nesse período, em que os três cantores já haviam lançado os seus segundos LPs, que houvesse um investimento mais consciente nas possibilidades de sentido dos seus investimentos vocais do que, por exemplo, nos seus primeiros LPs. 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 Mysteriozo” (Ednardo, 1974)<sup>26</sup> e “Cordas de Aço” (Clodo/Fagner, por Fagner), embora essa última em menor proporção quando comparadas às outras duas que estiveram entre as cem canções mais tocadas do ano<sup>27</sup>.

### 3.2.2 Escolha dos artistas, discos e canções

No tocante à escolha dos artistas cujas canções constituem o *corpus* da nossa pesquisa, o critério utilizado inicialmente foi o grau de exposição midiática que esses artistas atingiram nacionalmente, o que os legitimou como principais representantes do posicionamento Pessoal do Ceará, o qual parecem ter ajudado a fundar no discurso literomusical brasileiro.

Em seguida, pelo fato de os três principais expoentes do posicionamento já explorarem, em seus investimentos vocais, qualidades e recursos vocais que tornam seus cantos “inovador [es] na música brasileira” (COSTA, 2001, p.173), não foi necessário incluirmos outros artistas, com menor produção e visibilidade que os anteriores, como Rodger Rogério e Tėti que, além de apostarem em uma voz com efeito metálico, participaram do disco de incursão dessa turma pelo mercado fonográfico, *Ednardo e o Pessoal do Ceará*<sup>28</sup>.

A seleção das canções também obedece a alguns critérios. Em primeiro lugar, optamos por nos restringir às canções gravadas pelos artistas em tela, a partir de 1973, ano em

<sup>26</sup> Cumpre notar que, embora a canção “Pavão Mysteriozo” seja do LP *O ramance do Pavão Mysteriozo* (Ednardo, 1974), só veio a fazer sucesso em 1976 quando foi escolhida para tema da abertura da novela *Saramandaia* da rede Globo.

<sup>27</sup> MOFOLÂNDIA. Site sobre música. Disponível em: [http://www.mofolandia.com.br/mofolandia\\_nova/musica\\_tophits\\_76.htm](http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/musica_tophits_76.htm). Acesso em 06 Set 2012.

<sup>28</sup> Belchior e Fagner só não participaram desse disco porque as gravadoras com as quais haviam assinado contrato, Copacabana e Polygram, respectivamente, não permitiram.

que é lançado o disco *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará*, de Ednardo, Tėti e Rodger Rogério, até o disco *Massafeira*<sup>29</sup> (long-plaing duplo e coletivo), cujo registro fonográfico data de 1980, momento no qual a produção dos cearenses perde espaço na mídia, em função do *rock* nacional, como já apontaram Pimentel (1994) e Costa (2001). Neste período, foram lançados os seguintes discos:

Quadro 26 - Discos gravados pelos artistas do Pessoal do Ceará entre 1973 e 1980

<b>ARTISTA</b>	<b>ANO</b>	<b>TÍTULO DO DISCO</b>
Belchior	1974	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 misterioso
	1976	Berro
	1977	O azul e o encarnado
	1978	Cauim
	1979	Ednardo
	1980	Imã
Fagner	1973	Manera frufu manera
	1975	Ave Noturna
	1976	Raimundo Fagner
	1978	Eu canto
	1979	Beleza
	1980	Eternas Ondas
Rodger Rogério/Tėti	1975	Chão Sagrado

Fonte: Com base em Saraiva (2009)

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

<sup>29</sup> O álbum duplo *Massafeira* foi, segundo Fontenelle (1980), 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, 18 de março desse mesmo ano, registrada no disco *Massafeira Livre*, e nos dias 16, 17, 18 e 19 de outubro de 80. 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.

período de 1974 a 1976, quais sejam, *A palo seco* (Belchior, 1974), *Alucinação* (Belchior, 1976), *O romance do pavão Misterioso* (Ednardo, 1974), *Berro* (Ednardo, 1976), *Ave Noturna* (Fagner, 1975) e *Raimundo Fagner* (Fagner, 1976). Selecionamos 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 último artistas e confrontamos as características vocais do mesmo cantor. As canções “Berro” (Ednardo, 1976) e “Cordas de aço” (Clodo/Fagner por Fagner, 1976) assim como “A palo seco” (Belchior, 1974), também versam sobre um modo específico de cantar. Desse modo, essas duas canções, somadas às quatro gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974, 1976; Ednardo, 1974 e 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 identificarmos 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 dessas 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.

Portanto, acreditamos que as conclusões, extraídas das seis canções, aplicar-se-iam perfeitamente a muitas outras. Desse modo, destacamos, no último capítulo, dentre as canções de cada um dos cantautores - Belchior, Ednardo e Fagner - as outras canções nas quais há copresença do investimento vocal específico e a referência a ele na cenografia, ou a outros investimentos vocais diferentes dele ou ainda, referência ao canto de uma maneira mais geral. Não analisamos, porém, todas essas canções detalhadamente, na medida em que acreditamos que elas constituam apenas amostras das conclusões extraídas com origem nas outras seis canções selecionadas para compor o *corpus* da pesquisa, como mencionamos há pouco.

### 3.2.3 Etapas da pesquisa



O propósito central desta pesquisa demanda que investiguemos, primeiramente, a definição que outros gêneros discursivos que trazem pontos de vista “exteriores” às canções dão para os investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, como mostramos no quadro.

Quadro 27 - 1ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará.

<b>1ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará</b>	
Busca, em matérias jornalísticas, de declarações de Belchior, Ednardo e Fagner sobre os próprios investimentos vocais.	<b>PLANO “EXTERIOR” À CANÇÃO</b>
Busca de opiniões da crítica especializada sobre os investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner.	
Busca, em pesquisas acadêmicas, de declarações de Belchior, Ednardo e Fagner sobre os próprios investimentos vocais.	
Busca, em pesquisas acadêmicas, de declarações dos pesquisadores sobre os investimentos vocais de Belchior, Ednardo, Fagner e Rodger Rogério.	
Constatação de um ponto de convergência no discurso dos cantatores, da crítica especializada e dos pesquisadores, qual seja, o jeito de cantar “diferente” do Pessoal do Ceará.	

Fonte: Elaboração própria

Após constarmos que o discurso dos cantatores, dos jornalistas e dos pesquisadores de música popular classificam o investimento vocal do Pessoal do Ceará com adjetivos como “diferente”, “inovador”, recorremos a elementos da Fonoaudiologia e da técnica vocal para analisarmos os investimentos vocais estabilizados nas canções do Pessoal do Ceará. Surpreende-nos, contudo, quando constatamos a dificuldade até mesmo dessas áreas para classificar os tipos de vozes cantadas na música popular brasileira. Então, somamos algumas informações advindas delas às categorias de interdiscurso e de metadiscorso, já consideradas por Maingueneau (1997), para, assim, chegarmos aos conceitos de intervocalidade constitutiva, intervocalidade mostrada e metavocalidade, que nortearam a análise dos investimentos vocais das canções do Pessoal do Ceará, como mostramos no quadro a seguir:

Quadro 28 – 2ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará.


<b>2ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará</b>	
Consulta a obras de fonoaudiologia e técnica vocal para classificar o jeito de cantar “diferente” do Pessoal do Ceará.	

Constatação da dificuldade de se classificar a voz cantada mesmo nas áreas da fonoaudiologia e da técnica vocal.	<b>PLANO “INTERIOR” E PLANO EXTERIOR À CANÇÃO</b>
<b>2ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará</b>	
Integração de informações da fonoaudiologia e da técnica vocal com os conceitos de interdiscurso e metadiscurso presentes na Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau	<b>PLANO “INTERIOR” E PLANO EXTERIOR À CANÇÃO</b>
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 quatro etapas, pudemos atender ao primeiro objetivo específico da pesquisa, qual seja, o de 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 que se sobrepõem à melodia, é necessário apresentá-los em diagramas de espaçamento que tragam o perfil melódico das canções, os quais são similares àqueles utilizados por Tatit (1996). Tais aspectos vocais são destacados nos mesmos diagramas nos quais estão as curvas melódicas, mas são representados por determinadas convenções que listamos no quadro abaixo.

Quadro 29- Convenções dos aspectos vocais

<b>Aspectos vocais</b>	
<b>Símbolos</b>	<b>significado</b>
<b>LETRAS EM CAIXA ALTA</b>	Intensidade forte
Repetição de vogais (Ex: aaaaaa)	Alongamento
Símbolo “Ø”	Pausa não preenchida vocalmente
Elipse 	Segmentação da cadeia falada e a mixagem das vozes de um mesmo cantor
Colchetes [ ]	Variação na pronúncia ou articulação

Fonte: Elaboração própria

O uso dos diagramas com as marcações dos aspectos vocais se justifica pelo fato de representar uma tentativa de trazer para este trabalho escrito uma dimensão visual que julgamos contribuir para o entendimento da dimensão vocal da canção, aqui analisada, que é apenas sonora.

Para operacionalizar o segundo objetivo específico da pesquisa, ou seja, 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 (2009) ao âmbito da canção.

Em seguida, trilhamos um caminho, de certo modo, inverso ao da análise das referências do 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, confrontamos 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 a uma classificação do investimento vocal do Pessoal do Ceará, como resumimos no quadro:

Quadro 30 - 3ª Etapa para caracterização do investimento vocal do Pessoal do Ceará.

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

Fonte: Elaboração própria

Após chegarmos a essa espécie de pressuposto consensual perceptivo-auditivo a respeito do investimento vocal do Pessoal do Ceará, cumprimos o terceiro objetivo específico, ou seja, chegar ao *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, estudar o *ethos* mostrado no investimento vocal, que nomeamos de *ethos* mostrado vocal; em segundo lugar, analisar o *ethos* escritural tanto mostrado como dito na referência ao investimento vocal do enunciador na cenografia; e em terceiro, identificar, em cada uma dessas dimensões, o *ethos* que o cantor-enunciador projeta para o outro; e em quarto lugar, investigar o *ethos* visado pelo cantor em declarações a matérias jornalísticas e, em quinto, examinar 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 essas etapas, necessárias de cumprir para a caracterização do *ethos* do Pessoal do Ceará:

Quadro 31- Etapas para caracterização do *ethos* do Pessoal do Ceará

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

Fonte: Elaboração própria

Finalmente, com a exposição das etapas cumpridas na análise do investimento vocal e da sua referência 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 promovermos, em três capítulos, a análise do investimento vocoverbal das canções do Pessoal do Ceará. Iniciamos tal análise pelos investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner, mais especificamente, pela intervocalidade que os constitui. Para isso procedemos, no capítulo 04, 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 capítulo 05, 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 capítulo 6, 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*

### 4 INTERVOCALIDADE CONSTITUTIVA

“Nada é parado, nada é seguro, nada é infinito ou puro”.

(Ednardo/Brandão)

#### 4.1 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 ) ao acentuar 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<sup>30</sup>, nas primeiras décadas do século XX, a maioria dos seus “idealizadores” não possuía “qualquer formação escolar, de ordem musical ou literária, [e, portanto], retiravam suas melodias e seus versos da própria fala cotidiana” (TATIT, 2004, p.34). Logo, esse gênero se firmou como resultado da estabilização, na melodia cantada pelo cantor, das entonações naturais da voz falada.

Desse modo, instaura-se, na configuração da melodia de qualquer canção popular, um processo semelhante àquele que denominamos, no investimento vocal da canção, de intervocalidade constitutiva, pois a voz que canta a melodia se constitui também da perenidade da voz falada. Portanto, segundo o autor, esse vínculo com a voz que fala “povoa toda a canção”, sendo-lhe, portanto, constitutivo e conferindo-lhe naturalidade, ou seja, “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida”. (TATIT, 1996, p. 18). Dessa forma, para que no nível da audição da canção, essa relação entre a voz cantada e a voz falada soe, então, de forma natural, o compositor cria no nível da composição tensões melódicas que compatibilizam essas vozes, “camufla[ndo] habilmente as marcas da entoação” (TATIT, 1996, p. 13), já que, segundo o autor,

---

<sup>30</sup> 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.

A entoação despe o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito da magia. Nivelada sua relação com o ouvinte.

As tensões melódicas fazem do artista um ser grandioso que se imortaliza no timbre. A amplificação da voz e sua equalização junto aos demais instrumentos forçam sua dignidade e imprimem um tom de magia, necessário ao encanto que exerce no ouvinte.

Essa “naturalidade”, entretanto, além de ser conseguida pela camuflagem da fala nas tensões melódicas da composição”, 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”. Portanto, quando o cantor, independentemente da curva melódica, acentuar as palavras conforme a voz falada, nas canções que estamos analisando, diremos, que houve uma intervocalidade mostrada por captação com a voz falada. Quando ocorrer o inverso, afirmaremos que a relação intervocal ocorreu por subversão.

Em favor dessa sua hipótese de que a melodia da canção pode representar a voz falada, processo que ele denomina de “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”. Portanto, Tatit (1996, p. 21) também acentua que

[...] as entoações [...] [assim como] as 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.

Assim, Tatit (1996, p.17) inventaria os casos nos quais o processo de “figurativização” aparece estampado de forma “proposita[1] e flagrante (samba de breque, raps, uso de interjeições, falares típicos como o de Adoniran Barbosa, Rita Lee ou mesmo os clichês de juvenildade enxertados no rock ou na antiga jovem guarda)”. Sobre tais casos, nos quais se configura uma relação entre a voz falada e a voz cantada, em que aquela é representada nesta e que, portanto, se aproxima do conceito de intervocalidade mostrada, já proposto por nós para a análise do investimento vocal na canção popular, o autor acentua o seguinte:

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 plavras 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, Caubi 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/ Guilherme Arantes. Itamar Assumpção/Grupo Rumo.
- Rocks. Raps (TATIT, 1996, p.13.)

Essas flutuações entre voz falada e voz cantada que constituem referenciais vocais na música popular brasileira serão mais bem detalhadas no próximo tópico, com base nas pesquisas de Latorre (2002) e Machado (2011).

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 arrajador, 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 objetivo da nossa pesquisa investigar nessa extensão de sentidos produzidos por uma canção popular, justamente aqueles que se realizam na interação do investimento vocal do Pessoal do Ceará, ou seja, no modo de cantar estabilizado no fonograma com a sua referência e/ou 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 popular se aproxima da relação entre voz cantada e voz falada, proposta por Tatit (1996).

Essa semelhança decorre de precisarmos lançar mão de conceitos, para analisarmos o investimento vocal, como a intervocalidade constitutiva que não aparece, assim como a relação entre voz falada e voz cantada (que é 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 lingüística, descrito por Tatit (1996).

Diferentemente da obra *O cancionista*, que analisa a relação da voz falada e da voz cantada na composição das canções, consideramos, entretanto, a fala cotidiana como apenas uma



das vozes que constituem e podem ser exibidas no investimento vocal estabilizado no fonograma de uma canção. 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 lingüística, não a elegemos como dispositivo teórico da nossa pesquisa e, sim, a Análise do Discurso, na perspectiva de Maingueneau.

Isso não nos impede, no entanto, de 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, já que, como abordamos no tópico anterior, Tatit (1996) considera a relação entre voz falada e voz cantada como uma das vias de acesso aos sentidos produzidos na canção popular brasileira. 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 (2004) ao plano da interpretação, ou seja, do modo de cantar na canção popular.

Com a aplicação dos trabalhos de Tatit, as autoras constataam que a forma como as diferentes realizações vocais na canção popular explicitam essa 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. Em virtude da vastidão do campo discursivo literomusical, e por se tratarem de pesquisas científicas, mais especificamente, dissertações de mestrado, 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, no corrente tópico, 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 e/ou subvertidas pelo investimento

vocal do Pessoal do Ceará e que, desse modo, contribuem para a sua posição no discurso literomusical brasileiro.

## 4.2 Constituição das qualidades vocais

Neste tópico, nos detemos a abordar, com base em critérios diversos, a constituição das qualidades vocais (intervocalidade constitutiva) do cantores Belchior, Ednardo e Fagner, que tomam parte do 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.

### 4.2.1 Vozes potentes

É só no início do século XX, no Rio de Janeiro, em 1902, com o estabelecimento do primeiro estúdio de gravação e varejo de discos do Brasil, anexo da Casa Edison<sup>31</sup>, fundada em 1900 pelo austríaco Frederico Figner, que se passa a registrar em disco a voz cantada dos intérpretes brasileiros. Esse fato, com a sua possibilidade de repetição, representou uma verdadeira revolução para os compositores, cantautores e cantores que davam os primeiros passos rumo à profissionalização e que, até então, só podiam se apresentar ao vivo ou comercializar suas criações por intermédio de partituras impressas<sup>32</sup>.

Segundo Latorre (2002), a técnica de gravação utilizada, nessa época, era a fonomecânica, ou seja, na qual o registro da voz ou dos instrumentos era feito por um sulco

<sup>31</sup> Fundada por Fred Figner em 1900, situada à rua do Ouvidor nº 107, a Casa Edison (nome-homenagem a Edison, o inventor do fonógrafo) foi um estabelecimento comercial destinado inicialmente à venda de equipamentos de som, máquinas de escrever, geladeiras etc. Após dois anos de funcionamento, tornou-se a primeira firma de gravação de discos no Brasil. Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>. Acesso em: 11 jan12

<sup>32</sup> As informações contidas nesse parágrafo podem ser encontradas em vários autores, como, por exemplo Tinhorão (1998), Latorre (2002), Napolitano (2007) etc. e em diversos sites, tais como: <http://carcara-ivab.blogspot.com/2011/07/frederico-figner-o-pioneiro-do-disco-no.html> e <http://www.dicionariompb.com.br/fred-figner/biografia> etc. Acesso em 11 jan12

fincado por uma agulha em uma matriz de cera, fato que contribuía para que fosse adotada, por parte dos cantores, uma intensidade vocal forte. “Ademais, a dicção das vogais como o A e o O devia ser bem aberta e prolongada, e as consoantes L e R deviam ser pronunciadas de forma enfática, para possibilitar seus registros na cera”. (LATORRE, 2002, p. 24).

Além da técnica de gravação fonomecânica, segundo Latorre (2002, p. 24), mais três aspectos contribuem para esse modo de emissão forte, adotada pelos cantores da época:

1) atuação profissional, cantando, no início do século XX, nos palcos de circos, casas de chopes e teatros no mesmo período em que gravavam discos;

2) atuação como seresteiros<sup>33</sup> de rua, no final do século XIX e cantores de salão na fase pré-profissional. No último caso, esses artistas tomam contato com o estilo *bel’canto*;

3) ausência de registros de referenciais vocais anteriores, nos quais os cantores do sistema mecânico pudessem se basear.

Dessa forma, a intensidade vocal forte adotada pelos intérpretes do final do século XIX e do início do século XX recebeu influência dos espaços e condições de produção e interpretação das canções, tanto na fase de pré-difusão (rua e salão) como na da difusão (circos, casas de chope, teatros e o sistema de gravação mecânico), os quais favoreciam a que os intérpretes explorassem 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 só 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 a tradição dos trovadores de rua” (TINHORÃO, 2005, p.14) que chegaria, pelo menos no Ceará, até o fim da década de 1960 e início da década de 1970 do século seguinte.

Isso pode ser atestado no depoimento de Belchior ao apresentador Clayton Aguiar da TV Bandeirantes Brasília<sup>34</sup> e na entrevista de Ednardo para o programa Nomes do Nordeste<sup>35</sup>. De

<sup>33</sup> Segundo Tinhorão (2005, p13) essas “cantorias solitárias ou em grupo”, que já eram utilizadas como “recurso sentimental” desde o fim da Idade Média” se espalharam por todo o Ocidente chegando ao Brasil, mais especificamente Bahia e Rio de Janeiro no século XVIII.

<sup>34</sup> BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Programa Clayton Aguiar*. TV Bandeirantes, Brasília, mai, 1996. Entrevista concedida a Clayton Aguiar. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VxIrH2pv5Mo>. Acesso em 12 jan 12

<sup>35</sup> EDNARDO, J. S. C. *Programa Nomes do Nordeste*. Fortaleza, jan, 2007. Entrevista concedida a Nelson Augusto. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J30E6-0mS3g>. Acesso em 12 jan 12.

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.

Portanto, consideramos que Belchior e Ednardo, além de terem em comum com os trovadores de rua ou seresteiros o gosto pela poesia e a inserção nessa prática da serenata também guardam com estes a semelhança na característica vocal da intensidade forte. Tal força na intensidade era exigida para a “primeira geração de cantores” (LATORRE, 2002) pelos espaços abertos e/ou amplos nos quais se apresentavam e o sistema de gravação fonomecânico nos quais gravavam. Já, para o Pessoal do Ceará, é suscitada pelos espaços abertos do bar<sup>36</sup>, da calçada e da rua<sup>37</sup>, as vezes indistintos<sup>38</sup>, como também das praias<sup>39</sup>, das pontes<sup>40</sup>, portos<sup>41</sup> e calçadões praieiros<sup>42</sup> de Fortaleza nos quais as canções foram efetivamente compostas ou que as topografias que tomam parte nas cenografias validam, o que leva Costa (2001) a qualificá-las como músicas de rua, diurnas ou noturnas (boêmias).

Segundo Costa (2001, p. 189), a habitação desses espaços somada ao “ar pacato das cidades onde tais canções foram compostas propicia[m] igualmente a composição e a prática das serestas ou serenatas” o que torna esse gênero comum no cancionário dos cearenses, como exemplifica Costa (2001, p. 189): “Penas do tiê” (folc., adpt. Fagner, 1973), “Flora” (Dominguinhos/Ednardo/Climério, 1979), “Frieza” (Fagner/Floribela Espanca, por Amelinha, 1982), “Seresta sertaneza” (Elomar, por Amelinha, 1983), “Elizete” (Fagner, 1979), e muitas outras”. O autor adverte, entretanto, para o fato de que esse “gênero não é usado apenas para declarações de amor à amada, como reza a tradição”. (COSTA, 2001, p. 190). Assim, o Pessoal do Ceará o subverte e o inova ao elegê-lo como ideal para mostrar o investimento ético árido do

<sup>36</sup> 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).

<sup>37</sup> 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 de Chocolate, Petrócio Maia Brandão, por Fagner, 1975, grifo nosso)

<sup>38</sup> 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”, Petrócio Maia/Brandão, por Fagner, 1976, grifo nosso)

<sup>39</sup> *A Praia do Futuro*, o farol velho e o novo são os olhos do mar (“Terral”, Ednardo, 1973, grifo nosso)

<sup>40</sup> 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)

<sup>41</sup> As velas do *Mucuripe* vão sair para pescar (“Mucuripe”, Belchior/Fagner, 1972, grifo nosso)

<sup>42</sup> Na *Beiramar*/entre luzes que lhe esconde /só sorrisos me respondem/Que eu me perco de você (“Beira-mar”, Ednardo, 1973; grifo nosso)

grupo do qual trataremos mais adiante. Segundo Costa (2001), estão entre as “serestas” que não tematizam o amor, mas mostram esse *ethos* “áspero” as seguintes 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 historiados para identificar quais outras características vocais, além da intensidade, compunham as qualidades vocais desses seresteiros populares ou cantadores de modinha.

De acordo com o relato do memorialista França Júnior, citado por Tinhorão (2005, p.17-18), há entre esses cantores uma tendência ao emprego de uma voz com uma ressonância nasal: “quando o mestiço precisava alçar a voz nas notas altas, era o nariz que se incumbia de tirá-las, procurando as regiões sidéreas e sacrificando as veias do pescoço que se injetam de sangue”. Observamos que essa emissão em modo nasal também é preponderante na qualidade vocal de Belchior, podendo assumir os seguintes “tons”: lamento (dor), revolta e sensualidade. A voz anasalada denotando um tom lamento e/ou revoltado é utilizada em canções que mostram, de modo mais explícito, uma polêmica, entre as quais estão: “A palo seco” (Belchior, 1974,1976), “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1976) “Fotografia 3x4” (1976), mas também naquelas 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 anasalada com um tom sensual é empregada em canções que mostram uma polêmica de um modo menos explícito, como em “Coração Selvagem” (Belchior, 1977), “Sensual” (1978) e em outras canções dos discos “Coração Selvagem” (Belchior, 1977) e “Todos os sentidos” (Belchior, 1978). Ademais, 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), estabelecendo assim entre a qualidade vocal e os recursos vocais uma relação metavocal. Assim, ao enfatizar ainda mais a nasalidade da própria voz, Belchior faz uma espécie de autocaricatura vocal.

De acordo com Tinhorão (2005), na segunda década do século XX, quando a modinha sentimental entrou em declínio, substituída pelos novos gêneros populares à base de ritmo batucado, do tipo samba, os cantores de serenata passaram a viver “a sombra” dos conjuntos de choro que animavam as festas em casas de família, a fim de que esses os convidassem para fazer, o que se chama atualmente de “participação especial” ou darem uma palhinha. Como relata outro memorialista, Alexandre Gonçalves Pinto, também citado por Tinhorão (2005, p. 24, grifo nosso), esses cantores aproximava-se dos músicos “pigarreavam, consertando a voz, mandavam tirar um dó, ré maior ou afinar a prima e *berravam* quase sempre com voz de *cana rachada*”.

A expressão “cana rachada”, ora citada, é empregada no discurso cotidiano para designar vozes nas quais abundam características como a nasalidade<sup>43</sup> e a estridência, adquirindo na nossa cultura os valores de desagradáveis, irritantes, ruins. A voz que se denomina familiarmente de “taquara rachada” nesse discurso equivale no discurso fonoaudiológico a voz áspera, como podemos observar no trecho a seguir, no qual Belhau e Pontes (1989, p. 25, grifo nosso) tratam desse tipo de voz:

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 ressonanciais simultâneos: uma ressonância laringo-faríngea básica e intensa, e uma ressonância nasal compensatória ao esforço laringíco, 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 [...]

Podemos observar que a descrição que a fonoaudióloga faz a respeito do foco de ressonância nasal como compensatório do esforço laringíco da voz áspera é similar àquela que é feita por França Júnior do modo de cantar de um seresteiro da Bahia no final do século XIX. Identifica-se também esse tipo de voz, ao escutarmos os fonogramas das canções de Belchior.

Além disso, Belchior, em um gesto metadiscursivo enunciativo, também utiliza essa mesma qualificação, “taquara rachada”, para caracterizar o seu investimento vocal na cenografia da metacançaõ “Onde jaz meu coração”<sup>44</sup>. Portanto, ao levarmos em conta a subclassificação proposta por Belhau e Pontes (1989) para a voz áspera, a de Belchior, por ser mais grave e rouca,

<sup>43</sup> Quando a nasalidade na voz é muito audível, é também comumente chamada de voz fanhosa.

<sup>44</sup> 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)

parece se enquadrar na voz áspera-gutural; já as de Ednardo e Fagner poderiam ser abrigadas na subclassificação áspera estridente.

Talvez tenha sido essa estridência que tenha levado Maurício Kubrusly<sup>45</sup> a caracterizar a voz de Fagner, no início da carreira, com a expressão “cana rachada”, sinônima a qualificação “cana rachada”, dispensada pelo memorialista Alexandre Gonçalves Pinto, citado por Tinhorão (2005), à voz dos seresteiros na segunda década do século XX. Portanto, ao observamos que o mesmo qualificativo ou seu sinônimo “taquara rachada” foi usado para qualificar características diferentes das qualidades vocais, como nasalidade e estridência, concluiremos que esse não é usado pelo calão<sup>46</sup>, como era de se esperar, com uma precisão técnica, como no discurso fonoaudiológico, que corresponderia à voz áspera, mas que remete, de modo geral, a vozes consideradas estranhas aos padrões estéticos tradicionais.

Já “*berravam*” é utilizado pelo memorialista Alexandre Gonçalves Pinto para caracterizar o modo de cantar dos seresteiros cariocas, já na segunda década do século XX, quando acompanhavam os chorões. Essa palavra é empregada com o valor pejorativo que tal verbo adquire no discurso cotidiano quando esse verbo é confrontado com “cantar”. O substantivo equivalente desse verbo também aparece, intitulado um LP e em uma canção de autoria de Ednardo. Além disso, o cantautor no investimento vocal dessa canção estabelece ainda uma relação intervocal captativa com o “berro”, imitando-o pelo alongamento do “é” no verso<sup>47</sup> “Do boi só se perde o berro e ééééé”, como mostraremos no capítulo 6 da análise.

Para finalizar essa análise da constituição das qualidades vocais do “Pessoal do Ceará” pelo investimento vocal dos seresteiros, cabe resumir que seus principais integrantes (Belchior, Ednardo e Fagner) captam intervocalmente destes a intensidade forte, ainda que em Belchior seja disfarçada por uma emissão nasal. Além disso, Belchior capta ainda para constituir a sua qualidade vocal a presumível nasalidade, e Ednardo e Fagner, a possível estridência. Assim, observamos que estes com os seresteiros além da intensidade forte as seguintes características comuns quanto ao investimento vocal: 1) qualidade vocal estranha (voz berrada e de cana

<sup>45</sup> FAGNER, R. C. L. Comigo, é no tapa. Veja on-line, out. 2005. Entrevista concedida a Juliana Linhares. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/261005/entrevista.html>. Acesso: 04 Maio 12.

<sup>46</sup> O dicionário de calão e expressões idiomáticas figura para o verbete “voz de taquara rachada” a definição “voz ultra aguda”. Disponível em: <http://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf>: 15 abril 12.

<sup>47</sup> Neste capítulo, assim como nos dois outros que o subseguem e que perfazem a totalidade da análise, usaremos, por falta de um termo melhor, a palavra “verso” para designar as frases melódicas, ou seja, aquelas pequenas unidades da canção que apesar de poderem ter comprimentos diversos, caracterizam-se por possuírem certa autonomia e coerência.

rachada); 2) nasalidade; 3) estridência; 4) pronúncia enfática do som [l] como podemos ouvir em palavras como “espacial” e “artificial” na canção “Espacial” (Belchior, 1979).

Desse modo, não concebemos o modo de cantar adotado pelos sujeitos da nossa pesquisa nem como espontâneo, determinado por uma topografia biológica, como é entendido no discurso cotidiano e no discurso fonoaudiológico, tampouco como intencional, como provavelmente seria compreendido pela Retórica e pela Pragmática, caso tais disciplinas se pronunciassem sobre essa questão. Consideramo-lo, porém, do ponto de vista de uma intervocalidade constitutiva, pois as características vocais por ele adotadas já foram usadas por outros, adquirindo determinados sentidos no campo discursivo literomusical e no interdiscurso. Portanto, na definição de sua qualidades vocal, o cantor capta ou subverte tais características vocais com seus respectivos valores.

Portanto, julgamos que os cantores, quando investem, independentemente de ser por opção ou por limitação de seus aparelhos vocais, em determinadas características vocais, como intensidade forte, nasalidade e estridência têm presente para si a idéia de que elas são interpretadas culturalmente como parte de vozes estranhas, irritantes. Tiram partido, entretanto, dessas características, justamente para mostrarem que seus investimento vocais, se ajustam às cenografias das canções, para mostrarem um *ethos* polêmico 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 (2001, 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, 2001, 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, 2001, p.190).

Ainda quanto à intensidade forte, assimilada pelos cantores do Pessoal do Ceará dos seresteiros, é empregada, também, no início do século XX, por outro segmento de intérpretes, vindo de uma classe urbana mais baixa do que os seresteiros de rua, os chamados “tenores” dos



carnavais de rua dos ranchos<sup>48</sup>. Portanto, resumimos no quadro a seguir os principais elementos que compunham a “primeira geração de cantores” (LATORRE, 2002, 169) da qual o Pessoal do Ceará capta a intensidade vocal forte e se distancia pelos temas das cenografias:

Quadro 32- Características vocais da primeira geração de cantores

<b>Lugares de interpretação das canções</b>	<b>Comunidades discursivas</b>	<b>Características vocais</b>
Salões e ruas	Seresteiros ou modinheiros	Intensidade forte
Estúdio com gravação fonomecânica	Pré-profissionais	Intensidade forte, voz grave, dicção bem aberta e prolongada das vogais como o A e o O e pronúncia enfática das consoantes L e R
Picadeiros dos circos	Atores-cantores, palhaços-cantores	Intensidade forte
teatro de revista	Os atores - cantores	Intensidade forte e exploração das regiões agudas da voz
Chopes berrantes	Atores-cantores	Intensidade forte
Rua	“Tenores” de rancho	Intensidade forte

Fonte: Com base em Tinhorão (1998) e Latorre (2002)

#### 4.2.2 Vozes coloquiais

Foi ainda no início do século XX, segundo Tinhorão (1998), que os já mencionados ranchos começaram a se bifurcar em dezenas de cordões dos quais participavam os mais pobres e em ranchos mais comportados que integravam a elite desse mesmo povo. Assim, os cordões

<sup>48</sup> Podemos dizer de forma deveras resumida que tais eventos surgiram de um deslocamento dos pastoris, ternos e reisados (apresentados tanto nas vilas do Recôncavo Baiano quanto no Rio de Janeiro) do ciclo natalino para o período do Carnaval. Para mais informações sobre os ranchos de carnaval de rua, consultar Tinhorão (1998) cap 4 da parte 4.

passaram a ser perseguidos pela polícia e só passam a restar, como locais mais seguros para as suas reuniões, as casas das famílias dos baianos mais bem-sucedidos<sup>49</sup>.

Essa mudança nos lugares de interpretação das canções da classe “baixa” que saíram das ruas e foram para as casas das tias baianas vai ao encontro de outra ocorrida para os cantores pré-profissionais, qual seja, o sistema fonoeletrico de gravação, surgido em 1927. Ambas as mudanças provocaram assim, nas duas classes, uma alteração profunda naquele modo de cantar que convergem para uma característica semelhante, qual seja, a aproximação 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 privilegia a exibição do falado pelo cantado e que Latorre (2002, p. 171-172) denomina de “canto breve” para caracterizar o canto de Mário Reis e de “canto sincopado”, para definir o canto dos intérpretes do samba carioca mais narrativo, funda, 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 idéia 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.

Apesar desse investimento vocal coloquial de Mário Reis se ajustar ao sistema fonoeletrico de gravação e ao microfone, não foi ele o primeiro a iniciar-lhe em 1927, mas Francisco Alves, cantor da era mecânica, celebrado pelo canto potente e forte, com o disco *Odeon*. Apenas em 1928, explorando as possibilidades de sua forma de emissão suave e uma

---

<sup>49</sup> Foi de uma dessas casas, a da Ciata, que foi retirado/composto o samba "Pelo Telefone", lançado em discos Odeon, em dezembro de 1916, simultaneamente pelo cantor Bahiano e a Banda da Casa Edison e considerado posteriormente um marco inicial da história fonográfica desse gênero musical.

coloquialidade pouco comum entre os cantores da época, foi que Mário Reis gravou a canção intitulada “Sabiá”<sup>50</sup>, composta por Sinhô.

Além da canção “Sabiá” (Sinhô, por Mário Reis, 1928), o cantar coloquial de Mário Reis pode ser ouvido neste mesmo ano na gravação da canção intitulada “Jura” (Sinhô, por Mário Reis, 1928)<sup>51</sup>. O investimento vocal coloquial do cantor fica mais evidente se contrastarmos essa gravação com outra desta mesma canção feita neste mesmo ano por Araci Cortes (Sinhô, por Araci Cortes, 1928)<sup>52</sup>. A respeito das diferenças entre as vozes dos intérpretes nessas gravações, Latorre (2002, p. 52) faz a seguinte análise:

Percebe-se que a de Mário caracteriza-se pelo fraseado com divisão silábica acentuada, pelo ataque das notas quase em *staccato*, com eventual uso do *portamento*, finalizando cada palavra, sem estendê-la, de modo seco, em síntese um *canto breve*. Em Araci, tudo se dá pelo lado avesso: pelo uso amiúde do *vibrato*, colocado ora em cada sílaba ora no final das palavras, realizando as frases com *legato*, favorecendo um canto prolongado. A emissão dos agudos se dá no limiar do lírico, do qual ela logo se afasta, graças à intenção brejeira e maliciosa do seu cantar.

Outro aspecto que se destaca no modo de cantar de Araci, de acordo com Latorre (2002, p.39-40), é “a região aguda” na qual canta “diferenciando-se das regiões mais próximas do médio e do grave, predominantes no canto popular do Brasil”, como podemos conferir na citação a seguir:

A região mais aguda carece normalmente de muita clareza na articulação das palavras para um bom entendimento da letra das canções. Esse feito é obtido por Araci com muita propriedade, pois, mesmo transitando na melodia de Vogeler, numa região bem aguda (*do Mi 3 ao Lá 4*), ela se faz claramente compreender, graças, inclusive, à brejeirice que imprime na sua interpretação, sinônimo de um jeito maroto e alegre de cantar, fazendo fluir sua expressividade, bem como revelando sua principal característica de conduta vocal

Portanto, essas duas formas de cantar constituíram dois grupos, o dos “cantores berrantes”, no qual Aracy Cortes toma parte pela intensidade vocal forte, embora dele também se diferencie pela exploração do agudo e por uma brejeirice, e o grupo dos “cantores sussurrantes” (LATORRE, 2002, p. 50), cujo soberano era Mário Reis. Ambos coexistiram nas primeiras gravações fonográficas e foram veiculados no mesmo *medium*, o disco, mas não partilharam dos

<sup>50</sup> O áudio da canção Sabiá (Sinhô, por Mário Reis, 1928) pode ser ouvida no seguinte endereço: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/sabi.html>. Acesso em: 18 Jan 12.

<sup>51</sup> O áudio da gravação de Mário Reis para a canção “Jura”, está disponível no *site* do Instituto Moreira Sales: <http://ims.uol.com.br/Radio/D575>. Acesso em: 19 Jan 12.

<sup>52</sup> Cf. Gravação Original de Araci Cortes para a canção “Jura”, na Odeon, no ano de 1928. Disponível em: <http://cifrantiga6.blogspot.com/2006/05/1928.html>. Acesso em: Acesso em: 19 Jan 12.

mesmos espaços de difusão, já que a Mário Reis escolheu como ambiente de projeção de seu investimento vocal, segundo Latorre (2002, p. 50), “a câmara íntima de uma sala de estar e não a algazarra de um teatro de revista ou o vão aberto de um picadeiro”, como fizeram muitos dos cantores “berrantes”.

Logo, não interessava a Mário Reis, em razão da sua simpatia apenas pelo *medium* do disco, o que implicava, de certa forma, o seu investimento vocal coloquial, apresentar-se cantando nos palcos dos teatros de revistas nem nas bandas de baile, diferentemente do que ocorria com os intérpretes que tomavam parte no grupo dos cantores “berrantes”, que procuravam dar vez a sua voz nos mais diversos *media*.

Entretanto, ocorrem, segundo Latorre (2002), três fatos, acrescidos ao sucesso da música regional que povoava o Rio, que levam Mário Reis a montar uma dupla com Francisco Alves, cantor “berrante”, quais sejam: 1) a imitação de seu investimento vocal por outros cantores; 2) a morte de Sinhô, principal compositor de suas canções; 3) a constatação de que Sinhô, antes de sua morte, já estava investindo em outro cantor, Braguinha. Essa dupla exploraria um terreno profícuo que lhes forneceria a matéria para as suas interpretações, ou seja, os sambas criados pela geração do Estácio que eram mais suaves do que os amaxixados compostos por Sinhô.

Quando cotejamos os investimentos vocais de Francisco Alves e Mário Reis, notamos diferenças que devem ter sido determinadas principalmente pelos espaços nos quais esses cantores os difundiam, porque “Chico vinha do circo e do palco de teatro de revista e Mário da experiência das gravações quase camerísticas dos estúdios” (LATORRE, 2002, p. 57), como podemos observar no elucidativo comentário da autora:

O canto a duas vozes de Chico e Mário revela diferenças na emissão e interpretação. Quanto à qualidade vocal, o primeiro apresentava um timbre mais escuro e abaritonado. O de Mário soava mais aberto e com uma coloração de tenor. Quanto ao modo de frasar e conduzir a melodia, Chico caracterizava-se pelo típico cantar seresteiro e modinheiro, com grande variação de dinâmica, uso de *legato*, e de freqüentes *fermatas*. A conduta vocal de Mário valorizava notas pontuadas em *staccato*, síncopes acentuadas, no limiar da entoação da fala, por isso a inexistência da figura de *fermatas*, em seu canto. (LATORRE, 2002, p. 57)

Isso não implicava, no entanto, como podia se esperar, que, nas gravações, o modo potente de cantar do Rei da Voz cobrisse o jeito suave de cantar do Doutor do Samba, já que aquele passou a refrear a intensidade forte de seu canto em favor da emissão suave deste, como

pode ser ouvido na gravação de “Se você jurar”<sup>53</sup> (Ismael Silva e Nilton Bastos por Mário Reis e Francisco Alves, 1931). O fonograma da canção mostra, contrariando as expectativas da prática discursiva cotidiana de que uma voz forte sempre se sobressai a uma fraca, que “Mário é quem, de fato, conduz a canção, fazendo os solos e aparecendo em primeiro plano, quando cantam juntos o refrão” (LATORRE, 2002, p. 57-58). Segundo Latorre (2002, p.58), as divergências na técnica de ambos os intérpretes, ao serem unidas no canto a dois, como se ouve nesta canção, modelaram um “uma nova estética resultante da soma de suas vozes” condizente com a idéia de ‘sambizar’ a canção popular brasileira de acordo com as características do novo samba urbano estaciano.

Machado (2011, p.32) também destaca essa relação entre “o novo padrão rítmico estabelecido pelos compositores do Estácio de Sá [que] torna a execução musical menos rígida, [...] produzindo uma intenção de dança através da expressão vocal”. Não destaca como intérpretes-representantes dessa modernidade no samba, no entanto, a dupla Mário Reis e Chico Alves, mas o cantor Luiz Barbosa, por ter também, assim como aquela dupla, gravado muitos compositores filiados ao samba pós-Estácio, como é o caso de Noel Rosa e Orestes Barbosa e por ser um dos pioneiros na introdução do breque no samba. Latorre (2002) classifica esta fase em que se concretiza a primeira referência de conduta vocal da moderna música popular brasileira como a “primeira geração de intérpretes”<sup>54</sup>, como resumimos no quadro a seguir:

Quadro 33- Características vocais da primeira geração de intérpretes

<b>Lugares de interpretação das canções</b>	<b>Intérpretes referências</b>	<b>Características vocais</b>
Teatros de Revista e Picadeiros de circo	Vicente Celestino Francisco Alves etc	Intensidade vocal forte; Exploração das zonas mais graves da voz

<sup>53</sup> O samba "Se Você Jurar" foi a composição que se tornou um dos principais modelos dos sambas dos anos 1930, já que seus compositores, Ismael Silva e Nilton Bastos, faziam parte da chamada turma do Estácio e, assim como outros, perceberam a necessidade de "amaciar" o ritmo usado na época, adaptando-o a um padrão menos sincopado que facilitasse a fluidez do desfile. Essas informações, assim como o áudio e a letra, estão disponíveis em: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/se-voc-jurar.html>. Acesso em: 20 jan12.

<sup>54</sup> A diferença que Latorre (2002, 169) faz entre “cantores” e “intérpretes” é arbitrária e operacional, tendo como objetivo apenas diferenciar que aos primeiros cabe apenas a função de transmitir a tradição oral, enquanto os segundos expressam “uma música popular comercial, gravada e difundida com fins lucrativos”.

(continuação)

<b>Lugares de interpretação das canções</b>	<b>Intérpretes referências</b>	<b>Características vocais</b>
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)

Segundo Latorre (2002), em virtude do advento do sistema fonoeletrico de gravação no final da terceira década do século XX, tornou-se possível detectar com precisão as características das vozes nas gravações e eleger intérpretes-referências tanto do grupo de cantores “berrantes” como do de cantores “sussurrantes”. No tocante à relação das características vocais desses posicionamentos com a constituição das qualidades vocais dos cantautores do Pessoal do Ceará, como abordamos no tópico anterior, captam dos cantores “berrantes” a intensidade vocal forte, a nasalidade, no caso de Belchior, e a estridência, no caso de 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).

Essa exploração das notas agudas por vozes masculinas que, segundo Belhau; Ziemer (1988, p.83) “naturalmente [...] têm maior facilidade e preferência pelos registros graves, enquanto vozes femininas direcionam-se para o agudo” é denominada de falsete, ou seja, “voz masculina executada acima da tessitura vocal do tenor, isto é, na faixa de frequência sonora em que normalmente atua a voz feminina” (COSTA, 2001. p. 176). 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 cantautores do Pessoal do Ceará, sobretudo com Ednardo e Fagner.

Apesar de os cantautores do Pessoal do Ceará, no entanto, de modo geral, captarem para as suas qualidades vocais a intensidade vocal forte, a emissão nasalada (Belchior) e/ou

estridente (Ednardo, Fagner e Rodger Rogério), o falsete e a emissão estendida das vogais dos cantores (as) berrantes, a exemplo de um Chico Alves ou de uma Aracy Cortes, também incorporam a acentuação e a entoação próximas da fala coloquial comum aos sambas cantados por Mário Reis. Portanto, em uma mesma canção ou em canções diferentes de um mesmo cantor do posicionamento, ora encontramos finais de frases melódicas alongados, ora não. Se, porém, estabelecermos um *continuum* entre características da voz cantada e da voz falada, podemos determinar quais dessas características predominam nas qualidades vocais empregadas na maioria das canções de cada intérprete.

Desse modo, 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 da canção, como podemos ouvir na balada “Sujeito de Sorte” (Belchior, 1976). O cantautor se posiciona da seguinte forma a respeito do seu canto falado e da extensão longa dos textos das suas canções em entrevista ao programa Nossa Língua Portuguesa<sup>55</sup>:

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 também, se afasta da voz falada pelo alongamento de vogais que, em razão da sua qualidade vocal anasalada, conferem ao seu canto semifalado um tom de queixa, de lamento, como podemos ouvir na canção “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976).

Já o investimento vocal de algumas canções de Ednardo mostra a relação com a voz falada, por chamar 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”<sup>56</sup> (Ednardo, 1974) e em “Berro”<sup>57</sup> (Ednardo, 1976). Apesar disso, também se distancia dessa modalidade, por prolongar as vogais, sobretudo as orais, de modo a soarem de forma como se a garganta estivesse sendo arranhada. Isso ocorre na palavra “voz” no seguinte trecho: “Pra menina meio distraída/repetir a minha vo:[ho]z (“Carneiro”, Ednardo/Augusto Pontes, por Ednardo, 1974) e na

<sup>55</sup> MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Paronomásia, Concordância siléptica ou ideológica. *Nossa Língua Portuguesa*, 2000. Entrevista com Belchior concedida a Pasquale Cipro Neto. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso: 28 Março 12.

<sup>56</sup> Mas eu quero é que esse canto *torto feito faca, corte a carne de vocês*

<sup>57</sup> Do boi só se perde o berro/Só se perde o berro e [é:](pausa vocal)

*Justamente o que eu vim apresen-tar Justamente o que eu vim apresenta/Mas jus-ta-mente o que eu vim apresentar*

segunda vez que canta a palavra “emoção” na canção “Berro” (Ednardo, 1976) como em outras canções. Essa rascância é frequente também no investimento vocal das canções de Fagner, como se pode ouvir no alongamento da vogal da sílaba tônica das palavras “saudaaaade” e “maaato” (“Canteiros”, Raimundo Fagner/Cecília Meireles por Fagner, 1974) e também na qualidade vocal de Rodger Rogério, outro integrante do chamado Pessoal do Ceará, principalmente na palavra “tropicamericanas”, na canção “Cavalo ferro” (Fagner/Ricardo Bezerra por Ednardo e Rodger Rodgério, 1973).

Cumprir notar ainda que essa voz metálica e essa rascância na qual Ednardo e Fagner investem também é utilizada pelos “puxadores” de escola de samba, que seguiram a linha dos “tenores” de rancho, que vieram, posteriormente, se transformar nos “cordões de velho” e naquilo que conhecemos como escola de samba. Segundo Araújo e Fuks (2001, p. 281), na voz dos “puxadores” de enredo de escola de samba também é comum “um tipo de voz com caráter excessivamente ‘metálico’, ou seja, com um conteúdo de frequência em determinadas faixas que lhe confere uma qualidade penetrante”. Os autores citam com intérprete-referência desse tipo de voz o sambista mangueirense, Jamelão. Além da voz emitida em modo metálico, esse autores também identificam o fato de que há na voz desses “puxadores”, como Jamelão, o que denominam de “efeito de *growl*” e traduzem como rascância (ARAÚJO; FUKS, 2001, p. 286).

Fagner, contudo, diferentemente dos sambistas e de Belchior, praticamente foge do canto breve, a não ser em canções cujo gênero seja mais dançante como o forró “Antônio Conselheiro” (adap. do folclore por Fagner, 1975). Portanto, a maioria das canções, como, por exemplo, “Ave Noturna” (Fagner/Cacá Diegues, por Fagner, 1974), “Cebola cortada” (Petrúcio Maia/Clodo, por Fagner, 1977), “Noturno” (Fagner, 1979), “Jura secreta” (Sueli Costa/Abel Silva, por Fagner, 1978) e muitas outras se caracterizam pelas frases produzidas em um arco contínuo de sustentação e pela emissão estendida das vogais com o recurso do vibrato, o que caracteriza um canto longo e rascante emitido com uma qualidade vocal metálica, portanto, mais distante, em razão desses alongamentos vocálicos, da fala.

Essas características fazem com que a voz “áspera e trêmula” de Fagner seja “uma das mais singulares e expressivas do mundo do disco e dos shows”<sup>58</sup>. Fagner responde da seguinte maneira à revista *Ele e Ela* (1981) a respeito das “críticas” que a “Crítica” fez a sua voz:

---

<sup>58</sup> FAGNER, R. C. L. O ídolo arrogante. Revista *Ele e Ela*, jan.1981. Entrevista concedida a Léo Borges Ramos.



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.<sup>59</sup>

Além disso, no investimento vocal de Fagner, notamos a utilização de um dialeto popular estereotipado como se ouve em “Sina” (Fagner/Ricardo Bezerra/Patativa do Assaré, por Fagner (1976) “Matinada” (Ernani Lobo/Adap.: Fagner por Fagner, 1976) e outras. Esse recurso também é usado por Ednardo como podemos ouvir em “Enquanto engomo a calça” (Ednardo/Climério por Ednardo, por Ednardo, 1979) e “Lagoa de aluá” (Ednardo/Climério/Vicente Lopes por Ednardo), mas não por Belchior. A utilização desse idioleto por Fagner pode advir da sua opção por um nível de linguagem menos formal e no caso de Ednardo para mostrar as raízes cearenses. Como o investimento vocal de Belchior não mostra nenhuma dessas intenções, não faz uso daquele.

Quanto à segmentação dos versos, mesmo que esse parâmetro não esteja relacionado diretamente à análise das qualidade vocais, cumpre notar que 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 manifestem algo dito pelo cantor-enunciador, como ocorre nas quatro versões de “A palo seco”<sup>60</sup> (Belchior, 1974, por Ednardo 1974, Fagner, 1975 e Belchior, 1976) ou pelo co-enunciador como ouvimos na canção “Abertura”<sup>61</sup> (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”<sup>62</sup> (Belchior, 1976), cuja citação é a canção “Divino Maravilhoso” (Caetano Veloso/Gilberto Gil, por Gal Costa, 1969), além de muitas outras canções de Belchior, tais como

*Objeto direto*<sup>63</sup> em que o enunciador cita o *In vino veritas!* do escritor romano Plinio el Viejo [...]. O mesmo ocorre em *Mêdo 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

<sup>59</sup> *Id.*, FAGNER, 1981.

<sup>60</sup> “de olhos abertos lhe direi (**pausa vocal**) amigo eu me desesperava”.

<sup>61</sup> Pois a bicharada toda do terreiro/Já tem outra maneira de cantar (**pausa vocal**) Quém, quém, quém, pó dó pó/Corocó-có có có co/Pó pó pó pó pó [o Pato]

<sup>62</sup> 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)

<sup>63</sup> (...) A verdade está no vinho:/(**pausa vocal**) (IN VINO VERITAS)!

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 o verbo “darei”, prefere preencher tais pausas nas quais não pronuncia elementos verbais com elementos vocais como suspiros que conferem um efeito dramático ao conteúdo da cenografia, como podemos ouvir nos versos finais dessa mesma canção e em outras como: “Manera fru fru, 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 na canção “Coração Selvagem” (Belchior, 1977), cujo título é homônimo ao do LP, 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. A canção “Sensual” é a que mais sugere tanto no investimento vocal como na cenografia esse *ethos* da sensualidade. Esse *ethos* da “sensualidade” das canções dos LPs *Coração Selvagem* e *Todos os sentidos* não deixa de ser uma outra face do *ethos* da aridez do Pessoal do Ceará, na medida em que visa a ser incorporado, não como uma sensualidade romântica, mas, sobretudo, mais agressiva que instiga no ouvinte mais o 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).

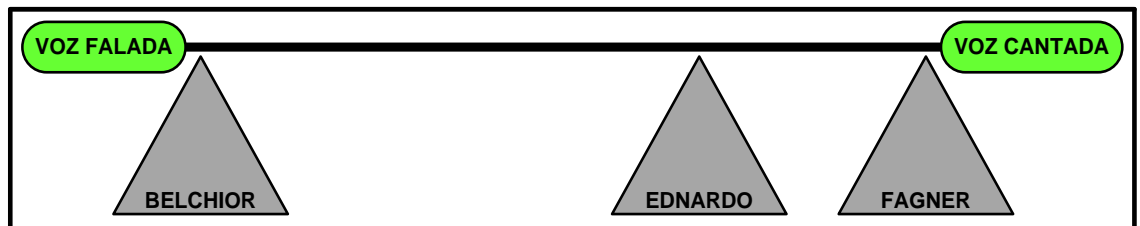
Pela relação que fizemos há pouco entre os parâmetros das qualidades vocais nos investimentos vocais das canções de Ednardo, Fagner e Belchior, observamos, como era de se esperar, já que a qualidade vocal constitui característica individual, que nem sempre há uma homogeneidade entre os cantores do Pessoal do Ceará quanto aos recursos vocais empregados, embora haja entre eles mais semelhanças do que diferenças. Como quanto à emissão da qualidade vocal, Belchior apresenta uma voz mais grave e escura, se tomássemos esse parâmetro isoladamente, poderíamos dizer que a sua voz mais se aproxima, por exemplo, da qualidade vocal abaritonada de Francisco Alves, no entanto, dela difere pela ressonância nasal. Já as qualidades vocais de Ednardo e Fagner, mais agudas e claras, se assemelhariam à conduta vocal

de Mário Reis, “que era mais aberta e com uma coloração de tenor” (LATORRE, 2002, p. 57), mas difere desta pela intensidade forte e pela projeção nos seios da face, o que lhes confere, segundo Machado (2011, p.69), “uma metalização do timbre”.

No concernente à adoção de um “canto longo” como o de Chico Alves, ou de um “canto breve”, feito o de Mário Reis, vimos que não há exclusiva preferência por um ou por outro em um mesmo intérprete ou entre os cantores do Pessoal do Ceará, na medida em que todos adotam em termos de acentuação e de entonação uma semelhança com a voz falada, mas também não deixam de alongar as vogais. Não obstante, é predominante no investimento vocal de Belchior a entoação no limiar da fala, ao passo que nos investimentos vocais de Ednardo e Fagner predomina o cantar longo. No caso de Fagner, é freqüente, também, o fato de os alongamentos serem seguidos de vibrato.

Portanto, ao 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 a que se ouve na voz falada e ora também alonga as vogais, mas com maior predominância desse último recurso, ficaria mais próximo de Fagner, como ilustramos abaixo:

Quadro 34- Relação entre voz falada e voz cantada no investimento vocal do Pessoal do Ceará



Fonte: Elaboração própria

Assim como as duas vozes com características técnicas diferentes de Chico Alves e Mário Reis puderam no canto a dois configurar um novo investimento vocal, servindo a mesma função de se adequar a uma “sambização” da canção, algo análogo parece ocorrer no investimento vocal do Pessoal do Ceará que, a despeito das peculiaridades nas qualidades e nos gestos vocais de cada cantor, pode a elas se atribuir um mesmo “tom”. Isso pode ser exemplificado ao tomarmos os alongamentos vocálicos emitidos pela voz de Belchior e os suspiros de Fagner que sugerem um apelo dramático; assim como a voz nasal e rouca de Belchior

e os prolongamentos vocálicos emitidos pelas vozes metálicas de Ednardo e Fagner mostram um “tom” árido, agressivo.

É interessante notar também como a nasalidade e a rouquidão na voz de Belchior e a característica metálica e os alongamentos, seguidos de vibratos, 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 década de 1970, que traz o apelo dramático necessário para expressar as letras angustiadas das canções.

Cumpramos esclarecer ainda que os cantores que formam, segundo 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 junto ao 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 suscitava “uma nova estética musical para compor, tocar e cantar, respondendo decisivamente pela formação da escuta e do gosto das novas gerações”, como abordamos no tópico a seguir:

#### 4.2.3 Voz brejeira, voz dolente e voz alongada

Em 1936, foi inaugurada a Rádio Nacional com um elenco fixo de atores e cantores que marcaram época e iriam constituir o que passou a ser conhecida como época de ouro da música popular brasileira. Apesar de sabermos que são muitas essas vozes, tais como Francisco Alves, Silvio Caldas etc., escolhemos comentar duas delas - Carmen Miranda e Orlando Silva - por seus investimentos vocais já terem sido apontados por duas autoras, Latorre (2002) e Machado (2011), como referenciais vocais na história do canto popular.

Ao analisarmos que o modo de cantar de Carmen Miranda, entretanto, constitui uma espécie de referencial para o Tropicalistas e de anti-investimento vocal para o Pessoal do Ceará, tivemos que comparar a forma de cantar de Carmem Miranda com a de Araci de Almeida, com a qual o Tropicalismo também se sintoniza, por ser, segundo Tatit (1996, 264), assim como Carmen Miranda, uma das “dicções esquecidas ou desprezadas pela MPB”. Cumpre notar, que a despeito do desprezo que a MPB possa ter mostrado, de acordo com o autor, em relação a Araci de Almeida, Latorre (2002) a elege como um dos referenciais vocais da década de 1930 para a música popular brasileira. Já para nós, interessa, sobretudo, investigar quais das características dos investimentos vocais de ambas as cantoras e de Orlando Silva são captadas ou relegadas nas qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner.

Desse modo, Latorre (2002) comenta, a respeito do investimento vocal de Carmen Miranda, que essa cantora conseguiu colocar na voz gravada em disco a “brejeirice”, que Aracy Cortes já encenara nos palcos do teatro de revista, o que fez do seu investimento vocal um referencial no discurso literomusical brasileiro. De acordo com a autora, “Aracy Cortes teria sido referência para a própria Carmen Miranda, em início de carreira, que, para ficar com a sonoridade parecida com a de seu modelo, canta na região aguda” (LATORRE, 2002, p. 72). Carmen Miranda, contudo, se afastou desse modelo, passando a cantar “com uma sonoridade mais grave, mais encorpada do que no início da carreira”.

Além disso, apresentou, conforme Latorre (2002, p. 72) “uma grande facilidade para ‘brincar’ com vários timbres, com performances marcadas pela exuberância de gestos e figurinos, incorporando uma teatralidade inédita na interpretação de nosso canto popular”. Assim, em virtude das características vocais e performances inovadoras e, segundo a autora, ao declínio do teatro de revista e aparecimento do rádio/disco fonográfico, Carmen Miranda é quem passou a ser modelo de conduta vocal para Aracy Cortes e para as futuras gerações. Machado (2011, p. 33-34) também concorda com Latorre na idéia de que Carmen Miranda tenha sido um “ponto de referência [...] que fundou bases para o canto que se configuraria depois dela”, como podemos constatar nesta citação:

Certamente foi a primeira cantora a fazer uso do elemento entoativo, fazendo ouvir a falal no canto e associando, pela primeira vez, a construção de uma imagem que se relacionasse com a expressão do sentido musical e poético. Seu gesto vocal estava diretamente ligado à expressão dos padrões entoativos da fala, numa emissão desprovida de vibrato, com valorização da articulação rítmica não só através dos elementos musicais, mas também das articulações dos fonemas.

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 balagandãs, mas que também a tornou “a única representante da América do Sul com legibilidade universal”<sup>64</sup>. É a essa estereotipação do Brasil, que a sua visualidade tropical e exótica mostra, assim como seus gestos exagerados, que a crítica musical brasileira vai se apegar para contestá-la. Além disso, esta ainda a acusou de ter se “americanizado”, após seu sucesso no Exterior, mas, apesar disso, sua dimensão popular também era indiscutível.

Desse modo, é toda essa complexidade que envolve a estética gestual e vocal de Carmen Miranda que fez com que ela ficasse no centro dos interesses estéticos do Tropicalismo (1967), sendo inclusive citada na canção-manifesto desse movimento intitulada “Tropicália”, que termina com o brado “Carmem Miranda da-da dada”. Assim, Carmen Miranda se tornou para o Tropicalismo um dos seus principais signos capazes de operar uma “provocação revitalizadora das mentes que tinham de atravessar uma época de embriaguez nas utopias políticas e estéticas, num país que buscava seu lugar na modernidade e estava sob uma ditadura militar”<sup>65</sup>.

Destarte, Caetano afirma que eles, os tropicalistas, a haviam descoberto como a sua “caricatura” e “radiografia”, na medida em que essa estereotipação do Brasil, que aprisionava Carmen, tinha como “característica principal um dos traços mais peculiares da cultura brasileira, a visão carnalizada do mundo” (LATORRE, 2002, p.73). Essa carnavalização constituinte da cultura brasileira e estereotipada por Carmen também é utilizada pelos tropicalistas com o propósito “desmistificador [...] do próprio processo da construção textual, envolvendo tudo numa atmosfera de alegria irreverente”. (COSTA, 2001, p.180). Assim, para os tropicalistas, como se ouve na canção “Geleia 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, 2001, 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,

<sup>64</sup> VELOSO, C. **Carmen Miranda Dada**. In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, out. de 1991. Disponível em: <<http://carmen.miranda.nom.br/mag2.html>>. Acesso em: 17 de Maio 2012.

<sup>65</sup> VELOSO, 1991, *op.cit.*

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 (2001, 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 momento 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 que “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, profusão de sons nasais, muitas vezes alongados, que denotam mais um lamento, uma lamúria. Esse binômio velho/novo atravessa muitas canções de Belchior, compreendidas no período, inicialmente, selecionado para a pesquisa, ou seja, de 1974 a 1980. Isso pode ser constatado desde o primeiro LP “A palo seco”,

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 “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, sendo amoladas. Podemos visualizar tais espadas na foto abaixo:

Figura 01 - Foto das espadas de Francisco Belizário, contra-mestre de reisado em Barbalha



Fonte: Silva (2010, p.94)<sup>66</sup>

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,

<sup>66</sup> Disponível em [http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2011\\_mest\\_simone\\_silva.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2011_mest_simone_silva.pdf). Acesso: 19 abril 12.



1914). Já, na segunda passagem, a “dor”, parece significar alimento para o fazer poético. Segundo Costa, essa forma do 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.

Portanto, a lista de canções nas quais o Pessoal do Ceará procura mostrar a “beleza” no sofrimento tanto na dimensão do investimento vocal como em termos da cenografia é bastante longa e não caberia citarmos toda ela aqui. Desse modo, 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, incorporada da carnavalização da cultura brasileira, estereotipada por Carmen Miranda, os quais constituem 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 como afirma o autor, 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 LPs<sup>67</sup> do Pessoal do Ceará, pela adoção de alguns procedimentos concretistas utilizados na música popular brasileira pelos Tropicalistas, entre os quais destacamos: a construção/desconstrução da palavra, com ênfase no aspecto visual, como confirmam as sete<sup>68</sup> canções do disco de estreia de Belchior, duas canções de Fagner<sup>69</sup> também, em seu primeiro e terceiro disco solo e as duas de Ednardo<sup>70</sup>.

Depois dos primeiros discos, entretanto, estes passam a adotar procedimentos diferentes daqueles e mesmo a criticá-los abertamente como se pode ouvir nas canções “Apenas um rapaz Latino-Americano” (Belchior, 1976) e “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976) ou de forma mais poética com em “Desconcerta-te” (Ednardo, 1979) e “Serenata para Brasília” (Ednardo,

<sup>67</sup> Cf. *Manera Frufriu manera* (Fagner, 1973), *A palo seco* (Belchior, 1974) e *Berro* (Ednardo, 1976).

<sup>68</sup> Mote e Glosa (Belchior, 1974), Bebelo (Belchior, 1974), Na hora do almoço (Belchior, 1974), Cemitério (Belchior, 1974) e Maquina II (Belchior, 1974).

<sup>69</sup> “Manera frufriu 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).

<sup>70</sup> “Vaila” e “Classificaram” do Lp “Berro” (1976).

1980). Entre tais procedimentos que os cearenses passaram a utilizar para se diferenciar dos Tropicalistas, está uma explicitude maior na expressão dos sentidos e a forma mais explícita de polemizar com o outro, representado, muitas vezes, pelos próprios Tropicalistas. Assim, os cearenses operam, de certa forma, pelo modo de cantar e de elaborar a cenografia, um corte nos exageros sonoros e formais dos Tropicalistas, que tinham como ícone Carmen Miranda. Esse recorte operado pelos cearenses se aproxima da forma como João Cabral de Melo Neto também nada 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<sup>71</sup>. 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 (2008), 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, os quais resultam em um hermetismo.

Então, consideramos que o Pessoal do Ceará também ficou preso nessa descontentamento antitropicalista assim como, segundo Veloso<sup>72</sup>, é a estereotipação da alegria que coloca Carmen em uma sua “prisão inescapável”. O Pessoal do Ceará, bporém, diferentemente de Carmen, que gostava de tangos, 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 na prisão do “descontentamento”, como mostra a malfadada incursão de Belchior “ao vazio conceitual [dançante] da discothèque” no disco *Todos os sentidos* (Belchior, 1978), como anota Sanches (2004, p. 239).

Além dessa breve e malsucedida jornada de Belchior pela discothèque, ele adotou também, tanto no investimento vocal como na cenografia, procedimentos de carnavalização

<sup>71</sup> 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, Gláuber Rocha etc. e a segunda Machado de Assis, Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto e Néilson Pereira dos Santos.

<sup>72</sup> VELOSO, 1991, *op.cit.*

como o riso irônico, que pode ser ouvido após o seguinte trecho da canção “Divina Comédia Humana” (Belchior, 1978): “Ora (dizeis) 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 estão envoltos, 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 Gonzaga<sup>73</sup> e, na década de 1990, interpretando mestres do forró nordestino<sup>74</sup>, embora a cenografia dessas canções geralmente retrate a saudade da terra de origem<sup>75</sup>, a seca do Nordeste<sup>76</sup>, a desilusão amorosa<sup>77</sup> etc, que não são, evidentemente, alegres.

Ednardo é quem mais incorpora, em termos de trabalho com a linguagem, gêneros musicais dançantes, como choro, frevo e forró, de cenografias alegóricas<sup>78</sup>, como também no modo de cantar utilizando a expiração para produzir um valor irônico<sup>79</sup> 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

<sup>73</sup> Gonzagão e Fagner (1984); Gonzagão e Fagner 2: abc do sertão (1988)

<sup>74</sup> Cf. Lp *Caboclo Sonhador* (Fagner, 1994)

<sup>75</sup> “Sangue Nordestino” (Luiz Gonzaga, 1984)

<sup>76</sup> “Vozes da seca” (Luiz Gonzaga, 1988)

<sup>77</sup> Lembrança de um beijo (Accioly Neto, 1994)

<sup>78</sup> “Berro” e “Abertura” (1976)

<sup>79</sup> Palavra “filé” na canção “Berro” (Ednardo, 1976)

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 contrárias ao de outra cantora da década de 1930, Araci 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 Araci 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.

Já o investimento vocal de Carmen, segundo declara Veloso<sup>80</sup>, “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 Araci de Almeida se opor ao de Carmen Miranda não impediu o diálogo do Tropicalismo também com aquela cantora, já que esse era um movimento aglutinador. Essa relação entre Araci de Almeida e os Tropicalistas pode ser ilustrada pela participação daquela no espetáculo *Direito de Nascer e Morrer do Tropicalismo*, exibido pela Rede Globo em 1968 e a 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 Araci 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

---

<sup>80</sup> VELOSO, *op. cit.*

ouvir na voz anasalada e nos alongamentos de sons nasais<sup>81</sup> 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.

Portanto, assim como o investimento vocal de Aracy de Almeida, segundo Tatit (1996), se ajusta inteiramente tanto aos sentidos contidos como aqueles explicitados nas canções de Noel Rosa, algo semelhante ocorre com a qualidade vocal anasalada de Belchior e os alongamentos de sons nasais de Belchior, 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 agressividade e a dramaticidade presentes nas letras da autoria deles ou de outros compositores.

Desse modo, foi na década de 1930, na qual surgiram cantores como Carmen Miranda, Aracy de Almeida e Orlando Silva, que se pode observar melhor pelo fato de “já [se] poder contar com referências a um estilo vocal, graças ao registro do disco e do rádio” (LATORRE, 2002), esse conceito que estamos denominando de intervocalidade constitutiva, ou seja, como se constituem as qualidades vocais, embora, evidentemente, defendamos a idéia de que os investimentos vocais anteriores a essa década também fossem constituídos de outros investimentos vocais, porém de forma menos detectável em virtude da pouca existência e divulgação dos seus registros sonoros. Portanto, segundo Latorre (2012, p. 95), o exemplo de Orlando Silva “é importante para jovens em busca da profissionalização, sem um repertório próprio que revele sua identidade musical”.

Consoante a autora, embora, na época em que Orlando Silva surgiu o sistema de gravação fonomecânica e o rádio já prescindissem 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 dos cantores, como: Vicente Celestino; Augusto Calheiros, Gastão Formenti, Sílvio Caldas, Chico Alves etc. O principal diferencial que o investimento vocal de Orlando parece apresentar em relação a tais cantores, contudo, é a introdução de um modo brasileiro de cantar música romântica, enquanto aqueles, principalmente, Francisco Alves, seguia o modo de cantar caracterizado pelo romantismo exarcebado de Vicente Celestino, que fundou e propagou uma escola “paralírica” fundamentada já nos investimentos

---

<sup>81</sup> 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).

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. Na sequência, resumimos, com trechos retirados de Latorre (2002)<sup>82</sup>, as características do investimento vocal inovador de Orlando Silva:

- a) Ênfase nos pequenos desenhos ritmo-melódicos [...] emotividade natural, aliada com rara precisão à natureza sentimental das músicas, voz límpida e segura, livre das impositões operísticas e por vezes artificiais [...];
- b) Criação, pelo afastamento e aproximação do microfone, de uma unidade sonora de intensidade nos extremos da tessitura exigida, escolhendo, assim, uma região em que sua voz possa descrever todas as escalas confortavelmente [..];
- c) Discrição do acompanhamento musical em relação trabalho vocal;
- d) Elevação do registro da música para uma zona mais aguda e do ritmo para um andamento médio para conferir maior vivacidade;
- e) Ajustamento da sua voz a uma emissão mais expressiva e menos reservada, valorizando o brilho e a limpidez que possuía, desprezando o timbre sombrio que usa em outras experiências. Cada situação exigia um tipo de intenção distinta. Daí também as vozes distintas. Orlando teria uma voz carnavalesca, uma voz romântica e uma voz moleca e brejeira;
- f) Síntese no seu investimento vocal dos traços vocais de Francisco Alves e das características interpretativas de Sílvio Caldas;
- g) Cultivo do *rubato* tirando efeitos magníficos pela habilidade de alterar o ritmo primitivo sem comprometer o andamento da melodia.
- h) Retomada da métrica derramada típica dos antigos modinheiros e cantores de seresta;
- i) Reatualização do gênero “modinha/seresta” com um novo padrão vocal;
- j) Evolução da voz em vãos livres, descrevendo sinuosidades por sobre os compassos marcados no ritmo, mas sempre terminando as frases junto com o acompanhamento, no tempo exato;

---

<sup>82</sup> LATORRE, 2002, *passim*.

- k) Introdução da *bocca chiusa*, (emissão do som feita com a boca fechada), solos de assobio, flexão limpa e diferente de alguns verbos: *nascer* e *crescer*, por exemplo, dão lugar a ‘*naiscer*’, e ‘*creiscer*’; a adversativa *mas* dá lugar a ‘*mãis*’; a preposição ‘de’, normalmente abrandada em ‘di’ na linguagem coloquial carioca, mantém o som original da vogal *e*, em toda a sua integridade;
- l) Exacerbação do *dizer* a música, ao declamar a letra, em algumas de suas interpretações, colocando-se no limiar do que poderia ser considerado pieguice, em suas falas declamadas.
- m) Perpetuação no canto brasileiro do recurso emocional do “solução” além do uso eventualmente do *vibrato*, sendo o primeiro a compreender que este recurso devia atender a necessidades muito bem determinadas pela natureza da composição, e que precisava ser dosado numa variedade de intensidade e frequência, para compor os inúmeros climas dramáticos que se apresentam pela intenção da canção. Antes, pode-se dizer que os cantores abusavam do vibrato em trêmulos burocráticos, como elementos obrigatórios da voz.

Em virtude do emprego desses diversos recursos, aliado a sua ampla divulgação pelo rádio e pelo disco, o investimento vocal de Orlando Silva passou a influenciar os cantores que lhe subseguiram, dentre os quais, a autora destaca: Roberto Silva, Nelson Gonçalves, Lúcio Alves, Roberto Luna, Agnaldo Timóteo, Altemar Dutra, Agnaldo Rayol e Roberto Carlos. Com relação aos investimentos vocais dos integrantes do Pessoal do Ceará, embora só tenham surgido no discurso literomusical brasileiro praticamente quatro décadas depois de Orlando Silva, também não ficaram incólumes quanto ao investimento vocal dele. Das 13 características que definem o investimento vocal do cantor, reunidas há pouco por Latorre (2002), pelo menos três delas são mais auditivamente captadas pelo investimento vocal do Ceará.

A primeira tem relação com a reatualização do gênero “modinha/seresta”, com um novo padrão vocal que, como vimos no tópico anterior, também foi revisitado pelo Pessoal do Ceará, inclusive para a abordagem de outros temas. A segunda, que tem relação com a declamação da letra, também é captada pelo Pessoal do Ceará, 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 emprega o solução. Já quanto ao uso do *vibrato*, Fagner o utiliza de forma mais recorrente e, portanto, menos sistemática do que Orlando Silva, porém não de maneira obrigatória como os cantores que antecederam aquele

cantor, mas para compor, assim como Orlando Silva, os inúmeros climas dramáticos que se apresentam já na composição das canções.

Latorre (2002) considera como pertencendo à segunda geração de intérpretes, aqueles cantores surgidos entre os anos 1930 até o término da 2ª Guerra (1945), entretanto, não analisa o investimento vocal de nenhum intérprete nem da década de 1940 nem da década de 1950, os quais ela denomina de geração pós-guerra, dando, assim, um salto da década de 1930 para a década de 1960, para analisar o investimento vocal de João Gilberto. Podemos avaliar, ao levarmos em consideração as ideias de Napolitano (2007), embora esse autor não se refira especificamente a Latorre (2002), que esse intervalo dado pela autora que, praticamente desconsidera as décadas de 1940 e 1950, é resultado 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).

Nesse sentido, podemos pensar que Machado (2011) também não escapou dessa escuta ideológica e, portanto, cita como referenciais estético-vocais surgidos na década de 1940 e na década de 1950 apenas os intérpretes de samba-canção como Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Dolores Duran etc. Portanto, os cantores escolhidos por Latorre (2002) e Machado (2011) como referenciais vocais para o discurso literomusical brasileiro parecem ser em sua maioria naturais das regiões Sul-Sudeste. Desse modo, como procuramos identificar como as qualidades vocais dos integrantes Pessoal do Ceará se constituem, ora por captação, ora por subversão das características dessas e de outras vozes diferentes daquelas indicadas pelas autoras, nos é necessário trilhar outro caminho, distinto em parte, daquele pelo qual caminharam as autoras. Portanto, levamos em consideração, por exemplo, a voz nordestina de Luiz Gonzaga, popularizada na décadas de 1940, já que consideramos que o Pessoal do Ceará também bebeu nesse veio.

#### 4.2.4 Vozes regionais

Segundo Napolitano (2007, p.58), na segunda metade da década de 1940, “o império do samba já não era absoluto”, na medida em que foram se delineando, na cena musical pós-1946, 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. O autor ilustra, respectivamente, esses dois processos, ou seja, a internacionalização e a regionalização na música popular brasileira com duas canções: “Copacabana” (Braguinha e Alberto Ribeiro por Dick Farney, 1946”) e “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 1947). Aquele samba, segundo Latorre (2002, p. 116), foi considerado um marco da pré-BossaNova porque Farney, “apesar da influência de Sinatra, utilizava uma empostação menos dramática, mais relaxada”.

Já o baião, materializado na canção “Asa Branca” (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 1947), o qual integraria os denominados, posteriormente, “gêneros convencionais de raiz”, foi qualificado como a vertente rural da brasilidade musical. De acordo com Napolitano (2007), ambas as vertentes foram retomadas como sinônimo de música popular brasileira nos tradicionais festivais da canção dos anos 1960. Portanto, a música cearense moderna (década de 1960 em diante), se afastou mais da internacionalização que influenciava a música brasileira na pré-bossa e, como afirmam Costa e Mendes<sup>83</sup>, vai “beber nesse veio” regional, cujo principal expoente foi Luís Gonzaga, na medida em 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)”. Essa vertente nordestina se nutriu de ritmos egressos “dos folguedos e danças populares formadas pela conjugação das tradições européias [...] com os ritmos de origem afro-brasileira e indígena”<sup>84</sup>.

Portanto, contrariamente a Latorre (2002), que não aborda essa vertente nordestina nem nas cinco fases distintas que compõem a grade de análise da escuta de épocas, nem classifica nenhum dos seus expoentes como exemplos de condutas vocais das várias gerações de cantores e intérpretes da canção popular do Brasil, julgamos que seja relevante para a música brasileira, como observam Costa e Mendes<sup>85</sup>, tratar de tal vertente, sobretudo no que diz respeito a sua relação com a forma de cantar dos integrantes do Pessoal do Ceará (Belchior, Ednardo, e Fagner) que, assim como aquela vertente, também buscam referências intervocais na cultura e na realidade do Nordeste, especialmente no canto rasgado das lavadeiras nordestinas, como anota Costa (2001).

---

<sup>83</sup> COSTA, N.B.; MENDES, M. D. N. *A Bossa Nova e a música cearense dos anos 70*, no prelo.

<sup>84</sup> *Id.*, 2012.

<sup>85</sup> *Id.*, 2012

Apesar de ser evidente que a música do Pessoal do Ceará dialoga com elementos da tradição nordestina, entretanto, no que se refere ao modo de cantar de Luís Gonzaga e Jackson do Pandeiro, aquele posicionamento apresenta um regionalismo mais discreto, na medida em que é estilizado também por influências urbanas. Gonzaga prima pelo excesso nos temas e no sotaque nordestino, como mostra claramente a inconsistência de sua pronúncia, ou seja, às vezes, por exemplo, omite a consoante “-d” depois da sílaba tônica como em “arden’o” (“Asa Branca”, Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, por Luiz Gonzaga, 1947), outras vezes a pronuncia, como em “remexendo” (“Vêm Morena”, Luiz Gonzaga e Zé Dantas, por Luiz Gonzaga, 1957). Consideramos, então, que o Pessoal do Ceará recorta esse “excessos” de regionalismo nordestino no investimento vocal de Gonzagão, como podemos notar na ausência desse “dialeto” nordestino nas canções de Belchior, e na sua utilização moderada por Fagner e Ednardo quando comparada ao largo uso pelo Rei do Baião.

Fagner utiliza o dialeto popular nordestino em canções com temática nordestina e/ou adaptações folclóricas, como em “Sina” (Raimundo Fagner/Ricardo Bezerra/Patativa do Assaré por Fagner, 1973) e “Penas do Tiê” (Folclore/adap. Raimundo Fagner por Fagner, 1973). Já Ednardo também usa esse dialeto em canções que também são perpassadas por uma identidade nordestina como “Enquanto engomo a calça” (Ednardo/ Climério/Vicente Lopes, por Ednardo, 1979), na qual trata do modo de cantar de forma geral e da imigração, e “Lagoa de Aluá” (Ednardo, 1976), cujo componente da metáfora para o beijo corresponde a uma bebida típica do Norte e do Nordeste.

Cumpramos notar ainda que, apesar de o Pessoal do Ceará fazer esse recorte em relação ao modo de cantar em dialeto nordestino de Luiz Gonzaga, esse posicionamento incorpora no investimento vocal, assim como Luiz Gonzaga, o “*ethos* musical nordestino” da toada triste. Já os tropicalistas incorporam mais a alegria dos gêneros musicais e dos ritmos nordestinos, como o forró e o baião. 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 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. De acordo com o autor, é como se a agudização dos sons finais que tendem a não descenderem e a não se resolverem 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 pelos integrantes do Pessoal do Ceará. Desse modo, Ednardo na canção “Bloco do susto” (Ednardo, 1978) formula, tanto em termos de letra, como de melodia, essa relação entre a alegria e a tristeza, embora não seja no ritmo do baião, mas do frevo. Assim, Ednardo situa a porção alegre da canção na estampa rítmica do frevo, mas em determinados momentos da melodia, como na palavra “despencar”, a repete insistentemente de forma prolongada e eleva a vogal final “a” dessa palavra em direção ao agudo, mesmo ela estando no final da frase musical, fazendo com que haja uma ascendência.

O esforço na emissão desse “a” agudo e alongado mostra a saudade e a tristeza que tomam conta do cantautor-enunciador, até mesmo no carnaval, como diz o texto da canção (Ednardo, 1978): Menina, eu acordei com uma saudade/Não sei de que no meio do carnaval/Nem é quarta-feira de cinza, ainda/Mas meu corpo não dança/E aquilo que eu canto/Não me invade natural//Assim, não há carnaval que agüente/Com tanta tristeza presente/E eu quero é despencar/Despencar, despencar. Já em Belchior, a agudização com valor de “tristeza” aparece, como comentamos anteriormente, em todo o investimento vocal da canção “Clamor no deserto” (Belchior, 1977), reforçando o título. Desse modo, o Pessoal do Ceará capta o alongamento e a agudização das vogais finais das frases musicais em ascendência do baião-toada que sugerem a dor, a nostalgia etc.

Portanto, o Pessoal do Ceará também capta esse procedimento vocal da exploração do agudo com esse mesmo valor de lamento, como podemos ouvir em “Torpor” (Ednardo, 1979) e “Asa Partida” (Raimundo Fagner/Abel Silva, 1976). Além disso, 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.

Portanto, o drama relatado em canções de Luiz Gonzaga, 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 possuem, segundo Tatit (1996, p.156), “uma singularidade digna do universo passional de Lupicínio Rodrigues” e 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 na medida em que esse, diferentemente de Luiz Gonzaga, investe em uma grande variedade de gêneros musicais, inclusive naqueles que melhor servem aos arroubos dramáticos, como o bolero, gênero escolhido pelos compositores Petrúcio Maia e Augusto Pontes, para homenagear Lupicínio Rodrigues na canção “Lupiscínica” (por Ednardo e Têti, 1979).

Além disso, independentemente do gênero musical utilizado, a qualidade vocal anasalada de Belchior e metálica de Ednardo e Fagner, assim como os recursos vocais como alongamento de vogais, exploração das regiões agudas da tessitura, intensidade forte, suspiros, gritos etc. que esse cantautores empregam em seus investimentos vocais só vêm acentuar as realidades dramáticas, retratadas nos textos de muitas canções. Portanto, mesmo investindo uma vez ou outra em ritmos dançantes como o baião, o forró e o frevo, o Pessoal do Ceará, diferentemente de Luis Gonzaga, e de outros artistas pernambucanos e baianos, não “puxa tanto prá coisa do ritmo”, como declara Fagner em entrevista ao “Diário do Nordeste” (2007)<sup>86</sup>.

Desse modo, mesmo que de forma bem mais indireta do que na relação que estabelecem com as vozes regionais, senão o Pessoal do Ceará, pelo menos Belchior, não deixa também de flertar em termos de investimento vocal, como trataremos no tópico a seguir, com o processo de assimilação dos gêneros internacionais que tomou conta da música popular durante o pós-guerra e que veio renovar o samba-canção elaborado por Lupicínio Rodrigues.

---

<sup>86</sup> FAGNER. R.C. L . Canções à cidade amada. Jornal *Diário do Nordeste*, caderno Música, mai, 2007. Entrevista concedida a Dawton Moura. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?Codigo=438019>. Acesso em: 18. Set 2012.

#### 4.2.5 Vozes sensuais: um parêntese

Esse processo de “internacionalização” porque passou, segundo Napolitano (2007), a música popular brasileira, a partir da segunda metade da década de 1940 até a década de 1950, pela captação de gêneros musicais internacionais é corroborado por Machado (2011). Para essa autora, o fato de as temáticas das canções passarem a ser as relações amorosas tem como consequência a exploração de regiões mais graves da tessitura. Tais temáticas, além de incidirem sobre os investimentos vocais dos cantores da época, parecem, conforme Machado (2011, p. 34), afetar também a estampa rítmica, “e o samba passa a assimilar influências do bolero”.

De acordo com Machado (2011, p. 11), esses cantores 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”. Entre tais cantores se destacavam: Dick Farney, Lúcio Alves, Nora Ney, Lúcio Alves, Dolores Duran, Tito Madi, Maysa e Sílvia Telles, entre outros. Consoante Machado (2011, p. 35), nessa época, “a voz se sexualiza, tornando o cantor objeto de desejo e sedução, e essa nova identidade conduz naturalmente a emissão vocal às regiões mais graves”. Assim, nesse período, segundo a autora, há “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*, parece investir, assim como esses cantores da década de 1940 e 1950, nesse apelo “sexual” da sua voz. Assim, a voz meio rouca, muito anasalada, que projeta harmônicos mais graves e sugere um lamento em várias das canções do disco anterior, *Alucinação* (1976), passa, naqueles dois discos, a ser acompanhada de suspiros e a assumir esse tom de “sexualidade”. Os comentários de Sanches (2004) a respeito desses dois álbuns confirmam a nossa ideia a respeito da exploração, por Belchior, dessa “sexualidade” da voz:

[...] um novo rótulo foi agregado à imagem do macho latino-americano bigodudo: de *sex symbol*. A capa de *Coração Selvagem* expunha um homemzão de torso nu, banhado de mortífera 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 idéia sexista da embalagem. Desde o LP anterior pra cá, chegara ao Brasil o *boom* norte-americano da discoteque, 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 valeduto sexual movido não mais a maconha, a LSD, mas a cocaína (Belchior exporia essa veia na canção de margínia “Ter ou não ter”, uma epopéia deslindada em sexo por dinheiro, drogas e assassinato). [...] o *sex symbol* [...] agora parecia um Jonh Travolta tropical, bem desasatrado. (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 a imagem do amante latino. (SANCHES, 2004, p. 239)

A voz anasalada de Belchior parece ser interpretada pela cultura brasileira e por outras culturas como propícia para sugerir “sensualidade”, como anotam Belhau e Ziemer (1988, p. 84):

[...] o uso excessivo da ressonância [...] pode está 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.

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. Portanto, não consideramos que tal recurso seja uma característica comum ao investimento vocal do Pessoal do Ceará, no entanto, julgamos necessário abordá-la aqui por tomar parte no investimento vocal de Belchior, mostrando a sua consciência timbrística de que uma mesma característica vocal, como uma voz excessivamente nasal, pode denotar apelos diferentes na cultura como lamento e sensualidade. Esse exemplo corrobora a ideia de Maingueneau (1996b) de que uma vocalidade pode servir a diversos “tons”.

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, como abordaremos no tópico a seguir.

#### 4.2.6 Vozes sussurrantes

Segundo Costa e Mendes<sup>87</sup>, o investimento vocal do Pessoal do Ceará foi beneficiado pelo espaço que o movimento Bossa Nova abriu para outras texturas vocais que pouco tinham lugar anteriormente, o que provocou um profundo enriquecimento da paleta de vozes masculinas e femininas, que puderam sair dos banheiros diretamente para o estúdio ou para o palco. Esse espaço dado a novas texturas vocais ao qual o autor se refere foi possibilitado por João Gilberto, ao radicalizar “um modo coloquial de cantar, associado a uma divisão rítmica mais leve e silábica” (LATORRE, 2002), quando lançou o seu primeiro Lp *Chega de saudade* (1959), em um contexto no qual ainda imperavam também os vozeirões.

Quando ressaltamos que João Gilberto “radicalizou” um modo falado de cantar é para fazer jus, com base em Vaz (2009)<sup>88</sup>, a “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, que cantavam com suavidade” e ir na contramão do mito de que a bossa nova é divisora de águas, de que antes era tudo vozeirão, como Vicente Celestino Carlos Galhardo e Gastão Formenti.

Quando preferimos dizer que o gesto de João Gilberto foi “radicalizador” e não “fundador”, pretendemos argumentar a favor da nossa hipótese de que as qualidades vocais não são somente fruto de uma topografia corporal e de uma “intenção” proposital, sem levar em consideração as condições das quais os sujeitos dispõem, mas que são, desde sempre, constituídas por outras qualidades vocais faladas e cantadas, processo que denominamos de intervocalidade constitutiva. Soma-se a favor dessa nossa hipótese o seguinte comentário de Caetano Veloso para o Jornal *O Globo*, citado por Vaz<sup>89</sup>: “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. (...)”.

Portanto, apesar de João Gilberto não ter como Orlando Silva, uma voz grande, ampla, é frequentemente comparado a esse, em razão da maneira de Orlando Silva falar as frases com naturalidade, sem exagero e sobretudo pela “liberdade que Orlando tinha nas antecipações e

<sup>87</sup> COSTA; MENDES, no prelo, *op.cit.*

<sup>88</sup>VAZ, S. Orlando Silva, o melhor cantor do Brasil, 2009. Disponível em: <<http://50anosdetextos.com.br/1995/orlando-silva-para-ouvidos-sensiveis/>>. Acesso: 02 Mai 12.

<sup>89</sup> *Id.*, 2009.

retardos inexistentes na melodia original” (LATORRE, 2002, p. 123), Além disso, são inevitáveis, também, as comparações entre Mário Reis e João Gilberto, pela preocupação desse último 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.

Assim, esse investimento de João Gilberto no canto falado, curto e sussurrante, que nega a participação do cantor solista virtuoso, alarga o caminho para que cantores com pouco recursos vocais pudessem cantar profissionalmente e, mesmo aqueles que os possuíam, pudessem suplantar tais recursos cantando de um modo mais despojado. Desse modo, foi com a Bossa Nova que artistas, dantes apenas compositores profissionais, como Jobim e Vinicius, Caymmi e outros, fizeram suas gravações. Assim, de certo modo, esse movimento possibilitou a geração de cantores como Caetano e Chico Buarque, que evolui para tudo o que veio depois. Nesse sentido, Costa (2001) assinala que o Pessoal do Ceará se beneficiou do espaço aberto pela Bossa Nova para outras texturas vocais.

Por outro lado, também consideramos que essa abertura possibilitada pela Bossa Nova constitui 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, a Bossa Nova, o fato do 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<sup>90</sup>, além do fato de poder cantar profissionalmente com a voz que possui, por ser pós-bossanovistas, o Pessoal do Ceará parece ter em comum com a Bossa Nova também o gosto pela releitura da tradição, embora não a mesma, cortando-lhe os excessos. No recorte de excessos realizado pela Bossa Nova, ou seja, da extrema euforia e do exarcebado ufanismo das marchinhas de carnaval, das excessivas melancolia e tristeza dos sambas-canções e boleroes, da exagerada nostalgia e do extremo romantismo das valsas e serestas e, ainda, da extremada nostalgia e excessivo apego à terra das canções de extração rural, “seja do Nordeste, seja da realidade interiorana dos diversos estados do sul e do sudeste do país”,

---

<sup>90</sup> COSTA; MENDES, no prelo, *op.cit.*



e excluída, juntamente com esses últimos, a vertente nordestina setentrional, cujo principal expoente é Luiz Gonzaga e da qual o Pessoal do Ceará, como vimos, é tributário.

Ironicamente, no entanto, o próprio investimento vocal bossanovista que eliminou “exageros vocais” da estética anterior como arroubos melodramáticos, demonstrações de virtuosismo, “voz cheia”, “empostada”, “canto soluçado”, foi também alvo dessa releitura pela estética do “necessário ao conteúdo” do Pessoal do Ceará. Portanto, os cearenses não assimilam propriamente nem o modo de cantar “virtuoso”, anterior à Bossa Nova, nem o investimento vocal “harmônico” proposto por esse movimento, como relatamos a seguir.

Da estética anterior à Bossa Nova, o Pessoal do Ceará reabilita, porém em vozes anasaladas e metálicas, o efeito dramático no modo de cantar, que se casa perfeitamente com o conteúdo de suas canções. Portanto, as qualidades vocais desses cantores se distinguem das vozes limpas, produzidas aparentemente sem esforço físico e tidas como bonitas na estética anterior à Bossa Nova. Desse modo, o Pessoal do Ceará se posiciona, assim como a Bossa Nova, embora por características vocais diferentes dessa, que investe em um canto pequeno, contra aquela estética, que primava pela limpidez e pela potência vocal. Portanto, resumidamente, podemos dizer que o Pessoal do Ceará investe 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, todos os 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 Fonoaudiologia 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, nesses aspectos, por parte de seus produtores, talvez se possa dizer que 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 expressarem seu descontentamento com a realidade, lírica ou dramática, que as letras das canções que interpretam tematizam.

Esse investimento vocal do Pessoal do Ceará, que constitui acentuador dos significados da cenografia, contraria, portanto, a harmonização excessiva que os bossanovistas operam entre o investimento vocal e o acompanhamento musical. Portanto, nesse modo de cantar, a voz é mais um instrumento dentro da canção, diferentemente do que é comum se ouvir nas canções cearenses nas quais a voz se sobrepõem ao toque dos instrumentos musicais em vez

de a eles se integrar. Assim, os cearenses tanto polemizam com esse “canto-silêncio” dos bossanovistas como com o *ethos* (modo de ser) conciliador que esse posicionamento mostra ao integrar as várias dimensões, sonora, vocal, letrística da canção. Desse modo, talvez se possa dizer que nas canções da Bossa Nova os instrumentos “[...] ‘comenta[m]’ a melodia conduzida pela voz e dialoga[m] entre si” (NAPOLITANO, 2007, p. 69), ao passo que nas canções do Pessoal do Ceará a voz “comenta” o conteúdo da letra.

Essa polêmica com o canto sussurrado e com o *ethos* neutralizador de conflitos que as canções bossanovistas mostram aparece de forma bem explícita, tanto no investimento vocal como na cenografia da canção “Berro” (Ednardo, 1976), como já indica seu título. Essa referência polêmica à Bossa Nova não é vista nas cenografias das canções de Fagner e só vem surgir na produção de Belchior, em 2002, na canção com o título bem sugestivo “Bossa em palavrões”. Não obstante essa canção esteja fora do limite temporal estabelecido para a nossa pesquisa, ela se torna significativa por estar contida no CD de comemoração dos 30 anos do Pessoal do Ceará, intitulado “Ednardo, Amelinha e Belchior”- Pessoal do Ceará.

Todavia, mesmo que não haja essa projeção do investimento vocal bossanovista na cenografia das canções de todos os artistas em tela, isso não nos impede de flagrar essa oposição das qualidades e características vocais nas quais o Pessoal do Ceará investe com relação àquelas das quais a Bossa Nova lança mão, como fica bem explícito nas palavras de Costa e Mendes<sup>91</sup>, a seguir:

o ‘trinado’ ou vibrato que se ouve nas interpretações de Ednardo e Fagner (acompanhando neste uma vibração vertical da cabeça); a voz metálica e um tanto estridente deles dois e que se ouve também nas interpretações de 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 bossanovista. 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.

Assim, constatamos que o Pessoal do Ceará só mantém relações com a Bossa Nova, como foi visto, em termos mais indiretos, tais como: 1) abrir espaço para a profissionalização de cantores com qualidades vocais como as dos integrantes do Pessoal do Ceará; 2) reler a tradição,

---

<sup>91</sup> COSTA; MENDES, no prelo, *op.cit.*

cortando-lhe os excessos; 3) opor-se 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 conseqüentemente 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 adotar, assim como a cantora, 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, na medida em que o “excesso de harmonia” e a aparente neutralização dos conflitos na cenografia das canções bossanovistas suscitam um modo de cantar pouco intenso. Já no tocante às 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, que assimila do *rock*, de certo modo, alguns desses recursos, como analisamos no tópico referente a esse assunto.

#### 4.2.7 Vozes engajadas ou “de protesto”

As autoras já citadas, Latorre (2002) e Machado (2011), assim como fizeram com Luís Gonzaga, não situam entre os referenciais vocais para o discurso literomusical 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. Acreditamos que isso decorra do fato de, conforme Napolitano, 2007, p. 73), a Bossa Nova participante, “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 Gerado 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, virem do centro da Bossa Nova, trazendo, portanto, uma interpretação à moda de João Gilberto, ou seja, canto quase falado com intensidade e expressão simples e direta. Essas características vocais fazem com que, segundo Tatit (1996, p. 159), saia “da voz de João Gilberto [...] uma canção objetiva. A

despeito disso, 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).

Portanto, se “no que toca à interpretação, as canções do tipo “amor-sorriso-flor” sucitavam “objetividade”, aquelas que cantavam “a aridez, o marasmo, o abandono e o tipo vegetativo de sobrevivência de toda uma coletividade, exigiriam do cantor uma interpretação correlata”. (MEDAGLIA, 1974, p. 90). Tal interpretação teria que ser então ainda mais “objetiva” do que aquela na qual a Bossa Nova investiu, como confirmam os argumentos de Medaglia (1974, p. 90): “uma interpretação 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 Bethania, cuja “interpretação conferiu a empostação exata e ainda maior autenticidade ao conteúdo daqueles textos – particularmente o ‘Carcará’. (MEDAGLIA, 1974, p. 90). Isso explica, segundo Medaglia (1974, p. 90), “a ascensão rápida da cantora Maria Bethânia, que, ao substituir Nara no show *Opinião*, teve sucesso imediato”.

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 empostação vocal mais adequadas a esse tipo de música o paraibano Geraldo Vandré. O autor faz o seguinte comentário a respeito da voz do cantor:

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)

Concluimos, portanto, que a Bossa Nova participativa, como também foi chamado o movimento da canção engajada ou da canção de protesto, apesar de se diferenciar da Bossa Nova propriamente dita pela atitude política e o trabalho com elementos sonoros do samba tradicional, também não deixa de incorporar parte das suas conquistas estéticas. É nesse sentido que os intérpretes da canção engajada, como Geraldo Vandré, incorporam para as suas qualidades vocais, distintas da João Gilberto, a “objetividade” de seu canto, ampliando-a para conteúdos diferentes daqueles cantados por João Gilberto. A impessoalidade do canto de João recusa a indicar diretamente nas canções a fonte que a interpreta, mas, se analisarmos essa impessoalidade

fora das canções, notaremos que ela se constitui justamente em uma das características que singularizam o seu investimento vocal.

Desse modo, esses bossanovistas participativos continuam a obedecer ao mestre João Gilberto na atitude de desafinarem/desafiarem 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 vocais suaves, atenuados que em certos momentos parecem mais 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 bossanovista, como já era de se esperar, na medida em que a “Canção de Protesto” é tributária da Bossa Nova.

Desse modo, 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, assim, tanto intérpretes como compositores, com origem nesse estado, cujas vozes, melodias e letras se afinem com o propósito daquele posicionamento. Entre tais artistas, destacamos: Maria Betânia (cantora baiana), Geraldo Vandré (cantor e compositor paraibano) e João do Valle (cantor e compositor maranhense). Assim, já se pode observar que a distância, tanto em termos de qualidade vocal como das cenografias mobilizadas, é menor entre o Pessoal do Ceará e o posicionamento que ficou conhecido como “Canção de Protesto” do que entre aquele e a Bossa Nova.

Não podemos deixar de relatar, ainda, que o Pessoal do Ceará, além de se aproximar desse movimento, em termos do investimento em qualidades vocais mais áperas e agressivas, o faz também, por vezes, em termos de temática, quando os cantatores lamentam em seus cantos doídos o presente opressivo que mostra um *ethos* polêmico como também nas canções de protesto. Nas canções do Pessoal do Ceará, porém, o canto é representado como um elemento de exteriorização dessa opressão que contribui para que o enunciador possa suportá-la, mas sem saber ao certo que outra opção propor em seu lugar. Já nas canções de protesto da década de 1960, 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, diferentemente do que ocorre nas canções de protesto, o canto nas cenografias das canções do

Pessoal do Ceará é representado de modo mais subjetivo, na medida em que é ele que permite ao enunciador resistir ao revezes impostos pela realidade, como podemos conferir nos seguintes trechos:

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).

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).

Assim, nas canções do Pessoal do Ceará, da mesma forma como nas canções de protesto, há uma objetividade para descrever as peijas com os obstáculos enfrentados pelos nordestinos, embora naquele posicionamento essa objetividade passe sempre também pela explicitação da subjetividade do artista, tanto na cenografia das canções, como pudemos constatar nos trechos das canções exibidos há pouco, como no plano vocal. No caso do investimento vocal, apesar de se ouvir em ambos os posicionamentos vozes mais ásperas e agressivas, nas canções do Pessoal do Ceará, a fonte dessas vozes aparece em forma de respiração ofegante, suspiros, gritos etc., ao passo que esses excessos vocais ocorrem com menor frequência nas chamadas canções de protesto, em virtude da incorporação da estética bossanovista.

Já com relação às temáticas e à linguagem utilizada para abordá-las nas canções de protesto, Medaglia (1974, p. 89) acentua que se podem observar duas diferentes formas de expressão: “uma delas que aborda diretamente os problemas do subdesenvolvimento [...] vazada numa linguagem mais 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 essas duas formas de expressão estejam presentes também na produção do Pessoal do Ceará, principalmente nas canções de Belchior, o que pode ter levado o público a rotulá-las como “canções de protesto”; entretanto, embora essa linguagem mais agressiva seja, assim como na canção de protesto, também utilizada para abordar as contradições do subdesenvolvimento, como na canção “Terral” (Ednardo,1973), serve também a outras temáticas, como o conflito de gerações (“Como nossos pais”, Belchior, 1976), o conflito com

outros posicionamentos do campo discursivo (“Apenas um rapaz latino-americano”, 1976), conflitos amorosos como em “Cebola Cortada” (Petrúcio Maia/Clodo por Fagner, 1977) etc.

Talvez seja essa diversidade de temáticas, abordada sempre com esse tom agressivo, ácido, que levem Belchior a declarar em entrevista ao Programa Nomes do Nordeste (2007)<sup>92</sup> que não faz canção de “protesto”, mas de “processo”. Além dessa entonação “agressiva”, 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. Guimaraes, por Fagner, 1973).

Desse modo, 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 de forma lamentosa;
- c) instauração de um *ethos* polêmico tanto no investimento vocal como na cenografia.

No tópico a seguir, vemos que a aspereza e a agressividade, presentes nas vozes dos integrantes do Pessoal do Ceará têm influência não só dos “cantores de protesto” brasileiros da década de 1960, mas também de cantores do *rock* angloamericanos como Bob Dylan, Jonh Lennon e Janis Joplin.

#### 4.2.8 Vozes “roqueiras” internacionais

Como já analisamos, as canções do Pessoal do Ceará são tributárias da vertente nordestina sententrional, que ganhou destaque nos *media*, em virtude das estilizações que Luiz Gonzaga fez de ritmos nordestinos, como o baião, a toada, o coco etc. Além desse referencial vocal mais regional, entretanto, as qualidades vocais dos cantores do posicionamento Pessoal do Ceará também receberam, como praticamente todos as vozes dos outros intérpretes de sua época, influência de outros cantores, cujas canções eram veiculadas pelos *media*, principalmente a

---

<sup>92</sup> BELCHIOR, A. C. F. F. Programa nomes do Nordeste, Fortaleza, Ago. 2007. Entrevista concedida a Moacir Maia. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=tUJtzHVRdE0&feature=watch\\_response](http://www.youtube.com/watch?v=tUJtzHVRdE0&feature=watch_response)>. Acesso em: 03 set 2012.

radiofônica, a qual tinham acesso tanto nas cidades do interior, como Sobral, na qual Belchior residia, ou na capital do Ceará, Fortaleza, onde moravam Ednardo e Fagner.

Portanto, especificamente em relação à voz cantada, pela discussão que já foi feita até o momento, podemos pensar que o Pessoal do Ceará incorpora elementos da tradição nordestina (aboios, cantos de trabalho, cânticos das carpideiras e romeiros etc) e da tradição nacional (intensidade forte dos seresteiros, coloquialidade dos sambistas, dolência do canto de Aracy de Almeida, dramaticidade das “vozes” de Orlando Silva e lamento do baião-toada de Luís Gonzaga), mas também que absorvem os recursos vocais característicos do gênero conhecido nos países anglo-saxões como “*cock*” *rock*<sup>93</sup>. Segundo Neder<sup>94</sup>, a voz nesse estilo “consiste em um som áspero, que é produzido essencialmente pela garganta e pela boca, com uma utilização mínima das câmaras de ressonância do peito e da cabeça, e através de uma forte tensão das cordas vocais”.

Um estilo vocal do posicionamento do *rock* que serviu de referência para o Pessoal do Ceará é o de Bob Dylan, porque, do mesmo modo como em 1959 a Bossa Nova, sobretudo João Gilberto, alarga o caminho para as vozes pequenas no plano nacional, Bob Dylan, poucos anos depois, com sua voz rascante e nasalada, abre espaço para os “[...] ‘tenores’ da contracultura, como Jimi Hendrix e Eric Clapton. Até ele, o compositor/gênio era só isso: compositor/gênio”. (ZORZANELLI, 2011)<sup>95</sup>. Desse modo, os investimentos vocais de Belchior, Ednardo e Fagner têm em comum com as características vocais de Bob Dylan, em primeiro lugar, o fato de não serem convencionais. Em segundo lugar, apresentam a nasalidade, constatada na voz de Belchior e já presente também na voz de Bob Dylan e, em terceiro lugar, mostram a rascância assimilada de Bob Dylan por Fagner e Ednardo.

---

<sup>93</sup> De acordo com Shuker (1999, p.55), o termo ‘cock rock’ surgiu como alternativa a hard rock, enfatizando a sexualidade masculina, muitas vezes explícita e agressiva, suas letras às vezes isóginas e seu imaginário fálico. Os artistas do cock rock são considerados agressivos, dominadores e arrogantes; uma postura evidenciada em suas apresentações ao vivo. Disponível em: <[http://www.4shared.com/get/38271182/8cdb509c/Vocabulrio\\_de\\_Msica\\_Pop.html](http://www.4shared.com/get/38271182/8cdb509c/Vocabulrio_de_Msica_Pop.html)>. Acesso em 26. Mai 2010).

<sup>94</sup> NEDER, A. *Um homem pra chamar de seu: teoria literária, música e transformação social. Elas na pauta: mulheres e canções*. PUC-Rio. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/>. Acesso em: 26. Mai 2010.

<sup>94</sup> Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=255265>. Acesso: 02. Abr. 2010

<sup>95</sup> ZORZANELLI, M. Por que eu perdo quem não gosta de Bob Dylan. In: *Revista Alfa*, mai., 2011 Disponível em: <<http://revistaalfa.abril.com.br/entretenimento/musica/por-que-eu-perdoo-quem-nao-gosta-de-bob-dylan/>>. Acesso em: 04 mai 2012.



Cumprer notar, quanto à emissão nasal e a emissão metálica como afirmam Hanayama, Tsuji e Pinho<sup>96</sup> (2004, p. 437), que é comum entre pessoas “não acostumadas com análise vocal perceptiva” a confusão entre essas características vocais. O primeiro tipo de emissão é realizado por Belchior e, o segundo, por Ednardo e Fagner, nos quais as vozes, além de metálicas, também são consideradas mais agudas. De acordo com Hanayama, Tsuji e Pinho<sup>97</sup>, “a qualidade metálica, por vezes confundida com nasalização, que pode ser percebida no canto country ocidental e no canto sertanejo” pode ainda não se distinguir de vozes com *pitch*<sup>98</sup> elevado.

Desse modo, fica difícil para nós, que não somos fonoaudióloga saber se a qualidade vocal de Dylan é hipernasal ou metálica, entretanto, o que interessa ao nosso trabalho é mostrar que, independentemente de tal classificação, seu investimento vocal é determinante para a constituição das qualidades vocais dos integrantes do Pessoal do Ceará por essas características vocais e pela estranheza que ele causa. Portanto, desde que surgiu para o mundo em 1963 cantando "Blowin' in the Wind", foram muitas as metáforas para descrever a sua voz e as tentativas para classificá-la, as quais vão desde o comentário da escritora ianque Joyce Carol Oates: "When we first heard this raw, very young, and seemingly untrained voice, frankly nasal, as if sandpaper could sing, the effect was dramatic and electrifying"<sup>99</sup> à expressão “a voice like sand and glue”<sup>100</sup> do cantor inglês David Bowie em sua canção-homenagem “Song for Bob Dylan” (1971).

Portanto, até a atualidade, há debates em torno da voz de Bob Dylan, assim como o há com relação aos integrantes do Pessoal do Ceará, e continuam as tentativas de classificação dessas vozes em palavras como “fanhosas”, “roucas”, “esganiçadas” etc. Em relação ao investimento vocal do Pessoal do Ceará, a jornalista da revista *Veja on line*<sup>101</sup>, Juliana Linhares,

<sup>96</sup> HANAYAMA; TSUJI; PINHO. Voz metálica: estudo das características fisiológicas. *Revista CEFAC*. São Paulo, v. 06, n. 04, 436-45, out-dez, 2004. Disponível em: <<http://www.cefac.br/revista/revista64/Artigo%2014.pdf>>. Acesso em: 04 mai 2012>.

<sup>97</sup> *Id.*, 2004.

<sup>98</sup> O conceito de *pitch*, de acordo com Belhau e Pontes (1989, p. 35), corresponde “a sensação psicofísica relacionada à altura, ou seja, como julgamos um som, onsiderando-o mais grave ou mais agudo, depende[ndo] basicamente da frequência fundamental deste som.

<sup>99</sup> Quando escutei pela primeira vez essa voz crua, muito jovem e parecendo não treinada, francamente nasal, como se a lixa pudesse cantr, o efeito foi dramático e eletrificante" (OATES, 2004, tradução nossa). Disponível em: <<http://www.usfca.edu/jco/bobdylan/>>. Acesso em: 04 Maio 12.

<sup>100</sup> “Uma voz de areia e cola” (“Song For Bob Dylan”, Bowie, 1971, tradução nossa). Disponível em: <http://letras.terra.com.br/david-bowie/306787>. Acesso em: 04 Maio 12.

<sup>101</sup> FAGNER, R. C. L., *op. cit.*

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”. No tocante à voz de Belchior, no *Jornal do Brasil* de 1977, a jornalista Maria Helena Dutra<sup>102</sup> afirma que esta tem um “tom arrastado, carregado de sotaque nordestino [...] seja cantando ou falando”. Além disso, acrescenta que “foi exatamente por este tom e também pelas longas e caudalosas letras, que já houve quem chamasse Belchior de “o Bob Dylan brasileiro”. Já no que concerne à voz de Ednardo, a jornalista Eleuda de Carvalho<sup>103</sup> a qualifica na revista *Agulha* (2005) como “singularíssima”.

A tese de doutorado de Costa (2001) também menciona “o jeito de cantar (desse Pessoal) como inovador na música brasileira”. Para ele, Ednardo, Fagner e Rodger Rogério inauguram um canto ‘rasgado’, que se assemelha ao dos penitentes ou das lavadeiras nordestinas, ao passo que Belchior, apesar de possuir uma voz rouca e abafada, também inova por seu canto semifalado, com tom expressivo e enérgico. Castro (2008, p. 272) também se refere “à forma singular de cantar dos cearenses”.

Além dos comentários e críticas de jornalistas, acadêmicos e meros ouvintes sobre a “estranheza” que o investimento vocal do Pessoal do Ceará lhes causa, observamos, ao analisar trechos das letras das canções desse pessoal, 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 visto em “Onde jazz meu coração” (Belchior, 1984): “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

---

<sup>102</sup> DUTRA, M. H. O pessoal do ceará: do Ceará para o mundo, a voz urbana do nordeste. *Jornal da tarde – Revista do Domingo*. Rio de Janeiro, mai. 1977. Ano 2 - N° 60. Matéria condensada disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi54.htm>. Acesso em: 04 Maio 12.

<sup>103</sup> EDNARDO, J. S. C. Na asa do vento. *Revista de Cultura Agulha*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45ednardo.htm>. Acesso em: 04 Maio 12. Fortaleza, São Paulo, mai. 2005. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho. 04 maio de 2012.

intervocal é mais audível em Belchior, como já notaram muitos jornalistas e mesmo os ouvintes de ambos os artistas. A respeito dessa semelhança, declara Belchior (1999)<sup>104</sup>:

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.

Cumpre notar também que nas canções do Poeta do *Rock* a música serve quase como uma trilha sonora para o conteúdo que ele quer passar. Bob Dylan também é criticado por esse aspecto, como mostra o comentário da cantora islandesa, Bjork, em entrevista à revista *Rolling Stone*, quando questionada sobre o fato de atuar com Bob Dylan durante o festival *Austin City Limits* em setembro de 2007:

His voice is too nasal. And it's like literature music. Quite boring three-chord structures serve as a bed for words. I'm too much of a music lover for that to happen.<sup>105</sup>

Essa forma de Bob Dylan lidar com a relação letra/melodia também influencia o Pessoal do Ceará, sobretudo Belchior, cujo investimento vocal é mais estruturado na letra do que na melodia, como declara o gramático Pasquale Cipro Neto em outra parte da entrevista ao Nossa Língua Portuguesa, já citada:

A minha melodia normalmente é um superapoio, super, no sentido de por cima mesmo. Um superapoio para a informação letrística cuja 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<sup>106</sup>.

<sup>104</sup> BELCHIOR, A. C. F. F. E. Entrevista Belchior. *Guia campos. Com*, mai. 1999. Entrevista concedida a Sandro Rodrigues. Disponível em: [http://guiacampos.com/noticiascamposdojordao\\_2002/entrevista\\_belchior.htm](http://guiacampos.com/noticiascamposdojordao_2002/entrevista_belchior.htm). Acesso em: 04 maio de 2012.

<sup>105</sup> "A voz dele é muito anasalada. E é como música literária. Estruturas de três acordes são bastante aborrecedoras e servem de cama às palavras. Sou muito fã de música para isso" (Tradução nossa). Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/bjork-disses-bob-dylan-plans-tour-20070601>. Acesso em: 04 maio de 2012.

<sup>105</sup> Cf. Entrevista de Belchior ao jornalista Moacir Maia, no Programa "Nomes do Nordeste", projeto do Ceantro Cultural Banco do Nordeste. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=LQnlczSXUAQ>. Acesso em: 03 Maio 2012.

<sup>105</sup> Disponível em: <http://www.correioweb.com.br/euestudante/noticias.php?id=28621>. Acesso em 4 maio 2012. A voz dele é muito anasalada. E é como música literária. Estruturas de três acordes são bastante aborrecedoras e servem de cama às palavras. Sou muito fã de música para isso". Disponível em: <http://www.rollingstone.com/music/news/bjork-disses-bob-dylan-plans-tour-20070601>. Acesso em: 04 maio de 2012.

<sup>106</sup> Ministério da Educação, *op. cit.*, 2000.

Ednardo, também, a respeito dessa relação entre melodia e letra, faz a seguinte declaração em entrevista a Paulinho Moska: “A música vai vestir as imagens, vai vestir a história, ela vai dar uma sensação sonora-musical daquilo que está sendo contado”<sup>107</sup>.

Além de influenciar o Pessoal do Ceará, sobretudo Belchior, no estilo vocal, o Poeta do Rock também fundamentou a carreira desses artistas em muitos outros aspectos os quais fugiriam ao escopo do nosso trabalho, visto que o nosso foco é a influencia de Bob Dylan sobre as qualidades vocais dos cearenses. Julgamos, porém, que não seja, por completo uma digressão comentar que, tanto Bob Dylan como Belchior, foram considerados pelo público e pela crítica como “vozes”, poetas de uma geração.

Portanto, Bob Dylan e Belchior são, frequente e respectivamente, referenciados com expressões como “trovador”, “trovador latino-americano”. As letras das canções de Belchior também parecem mostrar a incorporação desse perfil ético do trovador, como podemos observar no título da canção, que está fora do período estudado por nós, “Canção de gesta de um trovador eletrônico” (Belchior/ Jorge Mello por Belchior, 1984) e em outro trecho da entrevista, já citada, ao apresentador Clayton Aguiar<sup>108</sup> no Programa de mesmo nome em 1996: “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”.

A figura do trovador, na região Nordeste do Brasil, ajusta-se à do cantador, a do repentista com o qual Belchior afirma se identificar, mas não de uma forma explícita. Quando ouvimos suas canções, contudo, assim como as canções de Ednardo e Fagner, podemos constatar que essa identificação com o cantador nordestino está não só nos fundamentos das propostas desses artistas, mas também nas suas qualidades vocais. Nossa observação encontra apoio em Camacho (2004, p. 11)<sup>109</sup>, que qualifica o a voz do cantador nordestino com um “timbre roufenho[...], gritado, áspero e anasalado”. Desse modo, podemos pensar em uma captação das características “roufenho” e “anasalada”, por Belchior, e do “grito” e da “aspereza”, por Ednardo e Fagner.

---

<sup>107</sup> EDNARDO, J. S. C. *Zoombido*, 2009. Entrevista concedida a Paulinho Moska. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4YfRSSvZxu4>. Acesso em: 21 Set 2012.

<sup>108</sup> BELCHIOR, *op. cit.*

<sup>109</sup> CAMACHO, V. C. G. As três cantorias de cego para piano de Jose Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per musi*: revista acadêmica de música, jan-jun, 2004, v.09, 129p. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09\\_cap\\_04.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_04.pdf). Acesso 24 de Setembro de 2012.

Ainda quanto à relação entre o modo de cantar do Pessoal do Ceará e dos cantadores nordestinos, podemos notar também que em ambos há maior destaque para a letra do que para a melodia. Nesse sentido, embora o apoio instrumental seja essencial, tanto para a canção como para a cantoria, parece ser menos enfatizado para se adequar a uma proposta cujo objetivo é, segundo Belchior declara em entrevista a Ricardo Guilherme na Rádio Universitária<sup>110</sup>, mostrar o que “a música pode dizer por si 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 elevados poderiam 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, de modo mais explícito, nas letras de canções daqueles. De Belchior, identificamos “Mote e Glosa” (Belchior, 1974), cujo título, segundo Belchior relata em outro trecho da citada entrevista à Rádio Universitária da U.F.C, “vem da tradição da cantoria, do repente do Nordeste [...]”. Além disso, tem-se do mesmo cantautor a canção “Conheço meu lugar” (Belchior, 1979, grifo nosso): “O que é que eu posso fazer/um simples *cantador* das coisas do porão?”. De Ednardo, identificamos a canção “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/A vida e seus desenganos*”. Portanto, cumpre notar, que os enunciadores são representados na cenografia dessas canções como “cantadores” e não como “cantores”.

Assim, a nasalização (Belchior) e a aspereza (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 vamos conferir a declaração de Costa e Mendes<sup>111</sup>, “a música desses cearenses vai sofrer grande influência da música angloamericana ‘jovem’ da época” devido a 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 recebeu dos cantores internacionais, não podemos deixar de citar também os Beatles, sobretudo, Jonh

<sup>110</sup> BELCHIOR, A. C. G. F. F. Programa Caminhos da cultura, mar, 1983. Entrevista concedida a Ricardo Guilherme. Disponível em: <http://www.radiouniversitariafm.com.br/memoria/827-caminhos-da-cultura-em-entrevista-com-belchior>. Acesso em: 24. out. 2012.

<sup>111</sup> COSTA; MENDES, no prelo, *op. cit.*

Lennon. Esse parece também, de certo modo, ter influência sobre as canções do Pessoal do Ceará tanto em termos vocais como conceituais.

Além da voz de Jonh Lennon, que era anasalada assim como é a de Belchior, os Beatles foram, de acordo com informações contidas na revista *Jornal da História*, os pioneiros na utilização da gravação de voz dobrada (o mesmo cantor duplicado no estúdio) no rock "A hard day's night" (1965)<sup>112</sup>. Essa forma de utilização da voz é frequente, segundo Costa (2001), principalmente por Fagner e Ednardo. De acordo com Costa (2001, p. 173), “à mixagem de diversas ‘vozes’ de um mesmo cantor” pode fazer ouvir “coros, uníssonos ou não, de uma única voz”. O autor usa como exemplo para ilustrar a sua idéia “o coro nas canções “Noturno” (Graco/Caio Sílvio, por Fagner, 1979) e “Na asa do vento” (Luiz Vieira/João do Vale, por Ednardo, 1980). (COSTA, 2001, p. 173).

Para Belchior, Lennon e Dylan tiveram a mesma importância para a sua inserção no mundo da canção *pop*, em uma época em que já conhecia bastante sobre canto gregoriano e os clássicos da literatura em razão do seu estudo no seminário, como declara, em extenso comentário, ao jornalista Moacir Maia, na citada entrevista ao Programa Nomes do Nordeste (2007):

Eu desde o começo do meu trabalho que eu admiro a canção dos beatles. Não exatamente aquelas canções adolescentes. Mas aquelas canções que foram identificadas depois como do espírito de Jonh Lennon. Os meus grandes autores são Bob Dylan e o Lennon, definitivamente. A música dos beatles efetivamente foi assim o primeiro degrau para o sonho profissional e para o sonho de fazer música. Uma das primeiras músicas que eu ouvi em casa depois da minha primeira aventura de sair dela foi justamente ouvir uma música dos beatles. Chegar na minha casa e no rádio da família ouvir o Ronie Von cantando a música dos Beatles. É muito importante dizer isso porque o arranjo dessa música remetia a música de corte inglesa, um pouco ao canto gregoriano, e isso me encantou pelo fato de que os beatles eram já naquele momento o suprasumo da música pop e se dedicavam a fazer aquele tipo de música fina, assim com uma proximidade muito grande com a música erudita. Embora aquela canção em si mesma fosse uma música com uma letra muito simples, mas depois veio Sgt Pepper's, essas canções todas e definitivamente a posição de Jonh Lennon como figura humana, como líder, como *band* líder do mundo pop. Então, a minha proximidade com Lennon e com Bob Dylan é que se pode dizer que foi assim o canal mais competente de aproximação com esse universo pop. Eu cito beatles a cada canção. De um modo mais explícito ou de um modo mais oculto. [...] A cada canção tem esse comentário muito especial. Um comentário as vezes musical de citação de uma canção e as vezes mesmo das idéias dos Beatles<sup>113</sup>.

Fagner, também em entrevista ao programa Nomes do Nordeste (2006), em tom de brincadeira, declara que o bairro de Fortaleza chamado Piedade, no qual morava, “era a

<sup>112</sup> Disponível em: [http://www.laifi.com/laifi.php?id\\_laifi=991&idC=36420#](http://www.laifi.com/laifi.php?id_laifi=991&idC=36420#). Acesso em: 24 Set 2012.

<sup>113</sup> BELCHIOR, A. C. G. F. F, 2007, *op.cit.*

Liverpool de Fortaleza”<sup>114</sup>, em razão do grande número de conjuntos musicais que existiam lá, nos quais o cantor teve a sua iniciação musical. Fagner relata ao entrevistador Valdo Siqueira que foi nessa época que ouviu pela primeira vez uma música do Beatles, experiência que julga ter sido decisiva para a sua escolha pela música. Segundo Fagner, a música era “I want to hold your hand”. Essa canção é citada também por Belchior na canção “Medo de avião” (Belchior, 1979)<sup>115</sup>. Além dessa, Belchior ainda faz outras citações textuais ao Beatles e/ou a Jonh Lennon, como 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 1960. Apesar de ela só ser citada por Belchior já fora do período delimitado para a pesquisa, na canção “Canção de gesta de um trovador eletrônico” (Belchior/Jorge Melo por Belchior, 1984)<sup>116</sup>, 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 1960 e que a fez ser reconhecida como uma das vozes mais marcantes do *blues*, sob influência do *rock*. O investimento vocal dela caracteriza-se pela rouquidão e aspereza, além de 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 a seguir, tratamos da influência das vozes “roqueiras” nacionais sobre as qualidades vocais dos participantes do Pessoal do Ceará.

#### 4.2.9 Vozes “roqueiras” nacionais

Quanto à influência que o modo de cantar dos “roqueiros” brasileiros da década de 1950 e início da década de 1960 exerceu sobre as qualidades vocais do Pessoal do Ceará, Nora Ney, que gravou o primeiro *rock* no Brasil, parece ter influenciado o canto semifalado de Belchior, mas não cantando *rock*, já que “Rock around the clock”, (Bill Haley & His Comets, por

<sup>114</sup> FAGNER, R. C. L. Programa Nomes do Nordeste, mai, 2006. Entrevista concedida a Valdo Siqueira. Disponível em: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLA43F3894221B79EA>. Acesso em: 26. out. 2012.

<sup>115</sup> 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.

<sup>116</sup> Cometas Halley passando/astros no pó de Woodstock/cabeças, pedras rolantes/Jim, Jimi, John, Janis Joplin.

Nora Ney, 1955)<sup>117</sup> foi o único *rock* gravado por ela, porém, falando as palavras, em sambas-canções. Quanto à qualidade vocal meiga e adolescente da cantora Celly Campelo, estrela do “rock” pré-jovem guarda no Brasil, não parece ter influenciado as qualidades vocais anasaladas e metálicas do Pessoal do Ceará.

Já quando o *rock* se tornou coisa de “gente grande”, no meio da década de 1960, com a jovem-guarda, essa influência em termos vocais parece ter ocorrido, porque o principal intérprete desse posicionamento discursivo, o rei da juventude Roberto Carlos, já exibia, assim como Belchior irá mostrar, posteriormente, uma qualidade vocal anasalada. Basta ouvir, porém, essa nasalidade, nas vozes de ambos, para percebemos que ela é diferente, ou seja, mais aguda em Roberto Carlos e mais grave em Belchior. Para essa distinção, podemos levantar como hipótese as diferentes influências vocais que os cantores receberam. Roberto Carlos foi influenciado vocalmente por João Gilberto, chegando, inclusive, a imitá-lo no início da carreira, como acentuam vários autores, entre os quais destacamos Tatit (1996) e Sanches (2004).

Já Belchior foi influenciado, como mencionamos no tópico anterior, pelo canto anasalado de Bob Dylan e pelo timbre anasalado específico do cantador nordestino, descrito por Camacho (2004). Embora seja possível, entretanto, ao ouvi-las, perceber uma distinção entre as qualidades vocais anasaladas de Roberto Carlos e Belchior, “não há, como afirma Magda Pucci<sup>118</sup> sobre vozes anasaladas de modo geral, termos musicais ou técnicos [muito precisos] que consigam explicar essas características de nasalidade” [...].

Tatit (1996, p.186) também relata que há “algo inexplicável” na voz de Roberto Carlos, mas traz como explicação para essa inexplicabilidade 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” (TATIT, 1996, p.188) também jovem. 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

<sup>117</sup> Disponível em: <http://www.drzem.com.br/2010/05/nora-ney-pioneira-do-rock-no-brasil.html>. Acesso: 28 jan 2011.

<sup>118</sup> PUCCI, *op.cit.*



condições efetivas para que um grande número de meninos se aventurasse [...] a seguir carreira artística” (TATIT, 1996, p.188).

Por idade menor e/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:

As gravações de Elis [ em 1976] foram essenciais para que o até então marginalizado compositor cearense passasse a ter existência artística oficial. Para ele, o advento de Elis podia significar sua admissão a um lugar cobiçado, mas que não era bem dele – cinco anos mais novo que os Carlos, quatro mais novo que Caetano e Gil e chegando atrasado ao cenário nacional, não era nem da geração dele, nem da geração seguinte: sentava-se à beira.

Usando outras palavras, Sanches (2004, p. 239) acrescenta ainda que Belchior “não pertencia a nenhuma das duas [gerações], e o que sempre temera acontecia: 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 de sujo de batom”<sup>119</sup> (Belchior, 1974), “Velha roupa colorida”<sup>120</sup> (Belchior, 1976), “Coração Selvagem”<sup>121</sup> (Belchior, 1977).

Portanto, em razão de os integrantes do Pessoal do Ceará só terem alcançado sucesso na década de 1970, eles fizeram parte do público jovem brasileiro ao qual Roberto Carlos atingira, para o qual era um ídolo (“rei”) estando de certa forma, como atestam as canções acima, nos fundamentos do posicionamento Pessoal do Ceará, como declara Fagner em entrevista ao programa “Bar Academia” (1983)<sup>122</sup>. Em resposta ao entrevistador Geraldo Carneiro sobre quando tinha tido pela primeira vez um sentimento de prazer, Fagner afirma: “Foi em Orós nas festinhas. Não sei se foi dançando ao som de Roberto Carlos, Lafayette, Waldir Calmon, foi nessa praia aí” [...]. Logo em seguida, o apresentador do programa, Walmor Chagas, pergunta como ele “via o Roberto Carlos nessa época”. Vejamos a resposta de Fagner: “Roberto era tudo.

<sup>119</sup> Quero uma balada nova/falando de brotos, de coisas assim/de money, de lua, de ti e de mim/um cara tão sentimental...

<sup>120</sup> Nunca mais eu convidei minha menina/para correr no meu carro... (loucura, chiclete e som).

<sup>121</sup> 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 [...]

<sup>122</sup> FAGNER, R. C. L. Programa Bar Academia, 1983. Entrevista concedida a Walmor Chagas, Geraldo Carneiro e Sérgio Cabral. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=wMjKC7breGA](http://www.youtube.com/watch?v=wMjKC7breGA). Acesso em: 24 set 2012.

Era a imagem da liberdade, da juventude, do prazer, da coisa maravilhosa. Roberto sempre foi pra mim uma relação, uma força muito grande”.

Naquela entrevista, Fagner também revela que ele e Belchior fizeram a canção “Mucuripe” (Fagner/Belchior) pensando em Roberto Carlos. Essa informação se confirma, sendo ainda mais detalhada na biografia não autorizada do Rei, escrita pelo historiador Paulo César de Araújo, lançada em 2006 e apreendida em 2007<sup>123</sup>. Segundo o autor, a canção Mucuripe (Fagner/Belchior) “nasceu com uma letra que Belchior mostrou para o amigo 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). Fagner faz, 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, em declaração de 2011, no Programa *Radiola* da TV Cultura, o orgulho de Roberto Carlos ter gravado a canção “Mucuripe” cuja letra é de sua autoria: “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”<sup>124</sup> (grifo nosso). Belchior também confirma em entrevista a Araújo (2006) a intuição de Fagner sobre a gravação da canção “Mucuripe” (Belchior, Fagner, 1974) por Roberto e afirma que considera a gravação do rei como a que resgatou mais fielmente o lirismo da canção, como podemos acompanhar na citação do cantautor que fazemos a seguir:

Mucuripe é um clássico da canção lírica e provinciana do Brasil. E Roberto Carlos se identificou com ela exatamente por ser uma canção nostálgica, com um lirismo muito denso e delicado, típico da província, da cidade pequena. E, conforme Fagner imaginou, o cantor gravou Mucuripe em seu álbum de 1975. Aquela altura, a canção já tinha sido gravada pelo próprio Fagner, numa versão mais rústica, primitiva, e logo depois por Elis Regina, com arranjo mais dolente, caipira. Mantendo a delicadeza das versões anteriores, Roberto Carlos revestiu Mucuripe com um belo arranjo sinfônico feito pelo maestro Chiquinho de Moraes. Creio que a gravação de Roberto Carlos foi mais definidora do sentido do classicismo desta canção do que as outras gravações, incluindo a de Elis Regina. A gravação do rei foi a que deu o remate final a esta música como uma música definitiva do lirismo. (ARAÚJO, 2006, p. 465).

<sup>123</sup> Disponível em <http://pt.scribd.com/doc/50535868/12/CAPITULO-12>. Acesso em: 07 mai 2012.

<sup>124</sup> BELCHIOR, A. C. G. F. F. Programa radiola, TV Brasil, Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=X72IWNVHWF>. Acesso em: 08 Maio 2012.

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 de “instintos assassinos do anticarlista cearense” que corresponde à polêmica que as canções desse disco instauram 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” Cazuzza, 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 de último CD inteiramente autoral de Belchior, o *Baihuno* (1993), na qual indica as canções que polemizam com os artistas que alcançaram projeção na década de 1960, inclusive com Roberto Carlos. Entre tais canções, o autor destaca: “Como o Diabo Gosta”<sup>125</sup> (Belchior, 1976), “Apenas um rapaz latino-americano” (Belchior, 1977)<sup>126</sup> e outras.

Essa polêmica com Roberto Carlos que as canções de Belchior instauram leva Sanches (2004) a inclui-lo no rol dos artistas que o autor classifica como anticarlistas. Portanto, como para Maingueneau (2005a, p. 115), “na polêmica, [...] é a convergência que prevalece sobre a divergência, já que o desacordo supõe um acordo sobre ‘um conjunto ideológico comum’, sobre as leis do campo ideológico partilhado, Sanches (2004, p. 237) classifica a “tristeza” como elemento convergente entre o fazer discursivo de Belchior e o de Roberto Carlos: “A tristeza 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”.

<sup>125</sup> O que transforma o velho no novo/bendito fruto do povo será/É a única forma que pode ser norma/É nenhuma regra ter/É nunca fazer nada que o Mestre mandar/Sempre desobedecer/Nunca reverenciar.

<sup>126</sup> 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!

Julgamos que essas metáforas do autor sobre o modo como são expressas, pelas letras das canções, o descontentamento de Belchior e a tristeza de Roberto Carlos também possam ser estendidas aos investimentos vocais do cantautores. Tal sentimento parece ser mostrado por uma característica comum entre ambos, qual seja, as vozes anasaladas, embora em Belchior essa característica seja bem mais acentuada além de a ela se conjugarem uma certa rouquidão, um abafamento que resulta numa voz com timbre tendendo mais para o grave, pouco brilho e uma intensidade forte. Já em Roberto Carlos, a nasalidade ocorre em uma voz pequena, com uma “coordenação pneumofonarticulatória” mais bem distribuída, “ataque vocal suave voz com brilho e com projeção e vibrato predominantemente ausente”. (OLIVEIRA, 2007, p.1)<sup>127</sup>.

Portanto, em razão dessas outras características vocais que acompanham a nasalidade na voz de Belchior, a “tristeza” que aquela mostra é de certa forma exteriorizada de uma forma “ácida”, “agressiva”, ativa e até “reativa”, como podemos constatar no seguintes trechos da canção “Voz da América (Belchior, 1979) :

Não há motivo para festa: ora esta!/Eu não sei rir à toa!

Fique você com a mente positiva que eu/quero a voz ativa (ela é que é uma boa!)

Já as características que acompanham a voz anasalada 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”, Enice Barbosa/Mário Marcos, por Roberto Carlos, 1974).

Além da nasalidade nas vozes de Roberto Carlos e Belchior adquirirem “tons”, valores sociais diferentes, Belchior não investiu em termos vocais nessa “voz jovem” (TATIT, 2006) para a qual o Rei abriu caminho, talvez pelo fato de já estar com 30 anos, quando despontou para sucesso com o disco *Alucinação* (1976). Desse modo, a voz de Belchior, diferentemente da de Roberto Carlos, tendia mais para o 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.

---

<sup>127</sup> OLIVEIRA, S. C. C. *A voz de Roberto Carlos: Avaliação perceptiva-auditiva, a análise acústica e a opinião do público*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: [http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes\\_teses/downloads/OLIVEIRA.pdf](http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes_teses/downloads/OLIVEIRA.pdf). Acesso em: 13 maio 12.

Apesar de não incorporar características vocais que podem ser interpretadas como de uma voz jovem, a idéia do novo, do rejuvenescimento, da juventude, como visto, é uma constante nas letras das canções de Belchior. O enunciador das canções<sup>128</sup> de Belchior fala constantemente para a juventude e se coloca como jovem, porém, como afirma Belchior em outro trecho da já citada entrevista à rádio Rádio Universitária de Fortaleza, “essa insistência com o novo, com a juventude, 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”<sup>129</sup>.

Assim, após se expressar sobre o que não é a figura da juventude nas suas canções, Belchior comenta sobre a ideia do “novo” no seu trabalho que tem uma relação mais próxima com a ideia de transformação, como podemos conferir na citação a seguir, retirada da entrevista citada anteriormente:

[essa insistência com o novo] é porque meu trabalho pretende, ele gostaria de ser, ele que 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. Portanto, é uma utopia paradisíaca, uma utopia órfica, uma utopia de transformação pelo o que é edêmico, pelo o que é primitivo no homem. 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, de um universo pendente para aquilo que o homem pretende com a sua profundidade com a sua alma, seu espaço espiritual.<sup>130</sup>

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

<sup>128</sup> 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).

<sup>129</sup> BELCHIOR, 1983, *op. cit.*

<sup>130</sup> Id., Belchior, 1983.

cearenses passaram, com sua qualidade vocal respectivamente 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 e a outras a ela preexistentes por visar a um determinado público jovem ao qual a voz do cantor Roberto Carlos se adequara. Desse modo, Roberto Carlos influenciou, além do Pessoal do Ceará, em momento anterior, o Tropicalismo, que abordamos no próximo tópico.

#### 4.2.10 Vozes “ro(ck) queiras” tropicais

Os tropicalistas foram associados ao *rock* por incorporarem, às suas canções, a utilização da guitarra elétrica, influência do *pop-rock* nacional e internacional. Caetano Veloso, em entrevista à *International Magazine* (1999), relata que o “tropicalismo foi como se fosse uma adesão roqueira da música popular brasileira”<sup>131</sup>, e acrescenta que naquela época adotar à perspectiva do *rock* era sinônimo de aderir à perspectiva da juventude. Além disso, Caetano Veloso esclarece, em outro trecho dessa mesma entrevista, que a perspectiva do rock que estava sendo assimilada por eles era a do “movimento que [estava ocorrendo] dentro da história do próprio rock - que é o que [ele] cham[a] de neo-rock'n'roll inglês, que foi uma coisa feita pelos Beatles e pelos Rolling Stones”. Essa “coisa” que estava acontecendo no *rock* tem relação, de acordo com Caetano Veloso, também na já citada entrevista, com o novo *status* que principalmente os Beatles deram ao rock que antes deles era considerado “lixo”.

Parece ter sido mais preponderante sobre Caetano, entretanto, a influência do rock da jovem guarda ao passo que os Beatles tiveram maior peso sobre Gilberto Gil, que, contraditoriamente, participou da famosa passeata contra as guitarras elétricas, mais por influência dos amigos do que por consciência ideológica em favor da causa, como ele declara em entrevista a Araújo (2006). Assim, influenciados pela intervenção que os Beatles estavam promovendo na história do *rock*, e a antropofagia que, segundo Campos (1974), Roberto e Erasmo estavam fazendo desse movimento na música popular brasileira, Caetano, Gil e os outros

---

<sup>131</sup> VELOSO, C. *International Magazine*, mar.1999. Entrevista concedida a Marcelo Fróes e Marcos Petrillo. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/>. 26 set. 2012.

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.

Desse modo, o Tropicalismo “ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, buscando superar as dicotomias arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas, que, hegemonicamente, marcavam a discussão cultural na década de 60”. (DINIZ, 2007, p.02)<sup>132</sup>. Segundo o autor, contudo, o tropicalismo não faz “o circuito tradicional e previsível de um programa vanguardista, ou seja, negando a bossa nova, a canção de protesto e a jovem guarda”. (DINIZ, 2007, p.02)<sup>133</sup>. Desse modo, “os tropicalistas incorporaram à sua estética tanto os procedimentos de uma performance *over* da fase heróica da MPB quanto os procedimentos minimalistas da bossa nova”. (DINIZ, 2007, p.02)<sup>134</sup>.

De todo esse legado que a intervenção tropicalista deixou no panorama cultural brasileiro, para Diniz (2007, p. 03)<sup>135</sup>, “o maior valor do tropicalismo é a capacidade (presente até hoje nas ramificações tropicalistas e tribalistas) de repensar o lugar do corpo, da alteridade, das novas subjetividades, da visualidade e da voz na cena performática”. No tocante ao papel da voz, Diniz (2001, p. 210) identifica no Tropicalismo, sobretudo em Caetano Veloso, uma influência do gesto bossavista:

Constatamos o poder imagético de uma voz que contamina e se apropria de uma canção, transfigurando-a. Não se trata de uma nuance interpretativa ou a marca de um estilo pessoal. Trata-se sim da longa aprendizagem com o *mestre* João Gilberto (a qualificação é do próprio Caetano), que tão bem determinou um novo canto, uma contrução vocal que não mais pulsava entre agudíssimos trinados e graves registros, como Francisco Alves e Vicente Celestino, deslizando entre pequenas e sutis sístoles e diástoles a sua autolimitada extensão alimítrofe.

Portanto, essa afinação de Caetano com o gesto de João Gilberto de “sempre ser desafinado”, no sentido em que Diniz (2001, p. 210) o analisa, ou seja, de “desafiar o universo organizado e pré-conceitual dos sons [...]”, pode ser considerada também uma das contribuições que o Tropicalismo, com base no que fizera a Bossa Nova, pode ter dado aos posicionamentos que lhe são posteriores, como o Pessoal do Ceará. 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

---

<sup>132</sup> DINIZ, 2007, *op. cit*

<sup>133</sup> *Id.*, DINIZ, 2007.

<sup>134</sup> *Id.*, DINIZ, 2007

<sup>135</sup> *Id.*, DINIZ, 2007

ainda miscigenou vozes potentes, pequenas, coloquiais, regionais/nordestinas e sensuais que antes caracterizavam separadamente cada uma dessas vertentes da música nacional. A respeito do poder de inclusão da voz de Caetano Veloso, principal expoente do Tropicalismo, Diniz (2007, p. 07)<sup>136</sup> acentua:

Sua voz funciona como o lugar de passagem e permanência da bossa nova, e da tradicional família musical brasileira, para o tropicalismo – do intimismo ao excesso, da introspecção à espetacularização, do banquinho e violão ao concerto barroco das justaposições. A voz em Caetano sai da boca de um canibal tecnizado, doce bárbaro que devolve ao exterior tudo o que foi devorado pelo ouvido que internalizou a contribuição milionária de todos os erros”, como já afirmou Oswald de Andrade.

A respeito dessa mistura de vozes e gêneros ainda podemos citar a declaração de Caetano Veloso na citada entrevista à *International Magazine*: “Eu canso de dizer que a gente misturou música de puteiro brasileira com tango argentino, neo-rock'n'roll inglês e música tradicional e música folclórica brasileira”. Assim, do jeito que o baião abriu espaço para as vozes nordestinas no contexto em que predominavam as vozes cariocas do samba e as vozes internacionais do bolero, do *swing*, do *fox*, da *conga* etc., que João Gilberto fez o mesmo com as vozes pequenas em um contexto em que reinavam os vozeirões e que Roberto Carlos irrompeu com uma “voz jovem” (TATIT, 1996) em um contexto de vozes adultas, de “senhores”, o Tropicalismo “subverteu a dicção oficial, introduzindo modos e temas que descentralizaram o ouvido harmônico da época”. (DINIZ, 2007, p. 05)<sup>137</sup>.

Portanto, do mesmo modo que descentraliza o ouvido harmônico, o Tropicalismo também desvia o lugar privilegiado da voz na canção como já haviam feito os bossanovistas; e 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”. (JANOÁRIO)<sup>138</sup>. Assim, Caetano passa a ser um modelo para “todo jovem cancionista pós-1970, “com *alguma coisa a dizer*”. (TATIT, 1996, p. 263; grifo nosso).

Quanto à influência dos Tropicalistas sobre os cearenses, podemos eleger, principalmente na fase inicial, como foi visto, a adoção nas letras das canções, de alguns procedimentos concretistas, já trazidos pelos Tropicalistas para a música popular brasileira,

<sup>136</sup> DINIZ, 2007, *op. cit.*

<sup>137</sup> *Id.*, DINIZ, 2007

<sup>138</sup> JANOÁRIO. R. *Tropicália, bananas ao vento*. Projeto de pesquisa a idéia de cultura brasileira. Disponível em [http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_historico\\_1.html](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_historico_1.html). Acesso em: 20 mai 2012.



dentre os quais destacamos: o trabalho com a construção/desconstrução da palavra, com ênfase no aspecto visual. Portanto, seguiam o hermetismo do Tropicalismo na apresentação da polêmica com o outro e na configuração das cenografias, como confirma o comentário de Sanches (2004, p. 232), a respeito da primeira fase da carreira dos cearenses. Sobre o primeiro discos de Belchior, o autor assinala: “Soou agressivo e hermético, passou em brancas nuvens”. Já a respeito de Fagner e Ednardo [declara] que “conquistaram prestígio razoável e popularidade regular com receitas de concretismo, densidade poética e hermetismo [...]”.

Desse modo, o Pessoal do Ceará, porque tinha “coisas a dizer”, adotou, 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 em outro trecho da já citada entrevista a Rádio Universitária de Fortaleza (1983)<sup>139</sup>. Esse objetivo, apesar da adoção de procedimentos concretistas similares por ambos os posicionamentos, diferencia, portanto, o Pessoal do Ceará dos Tropicalistas, na medida em 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 do movimentos dos baianos, porque tinha, sobretudo, “coisas novas pra dizer”, como relata a canção “Fotografia 3x4”. (Belchior, 1976, grifo nosso).

Assim, o Pessoal do Ceará estabelece uma polêmica explícita com os Tropicalistas, sobretudo com Caetano, mediante citações e alusões nas letras das canções de Belchior<sup>140</sup> e Ednardo<sup>141</sup>, na tentativa de deles se diferenciar, e, como foi visto, nas declarações polêmicas de Fagner, que alimentam uma rixa pessoal com Caetano desde o início da carreira até a atualidade, 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, como podemos conferir na sequência.

---

<sup>139</sup> BELCHIOR, 1983, *op. cit.*

<sup>140</sup> Fotografia 3x4 (Belchior, 1976), Apenas um rapa Latino-Americano (Belchior, 1976), Coração Selvagem (Belchior, 1977).

<sup>141</sup> Abertura (Ednardo, 1976), Desconcerta-te (Ednardo, 1979), Serenata para Brasília (Ednardo).

Figura 2 – Raimundo Fagner x Caetano Veloso



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

Portanto, não resta dúvida de que o Tropicalismo, mesmo de forma polêmica, está nos fundamentos do posicionamento Pessoal do Ceará. A resposta de Belchior à jornalista Carolina Dumaresc sobre essa questão é bastante elucidativa:

Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença do trabalho dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em cooperação, 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<sup>142</sup>.

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. Desse modo, talvez se possa dizer que os cearenses privilegiam mais a mensagem poética do que a forma como se constata em outro trecho da já citada entrevista de Belchior à Rádio Universitária<sup>143</sup> da UFC:

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.

<sup>142</sup> BELCHIOR, A. C. G. F. F. Belchior: Marginal bem-sucedido”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004, Páginas azuis. Entrevista concedida à jornalista Carolina Dumaresc.

<sup>143</sup> BELCHIOR, 1983, *op. cit.*

Portanto, como o cantautor privilegia a mensagem da letra, julgamos que ele invista em uma voz que expresse os sentidos que pretendeu nela situar. Desse modo, embora o Pessoal do Ceará percorra com relação ao investimento vocal e a letra das canções, caminhos diferentes do Tropicalismo, essas estradas diversas levam ambos a uma atitude polêmica com a palavra alheia para reafirmarem a sua identidade, como já identificara Costa (2001). Os cearenses, entretanto, polemizam com o *ethos* polêmico dos tropicalistas pela forma divergente dos posicionamentos apresentarem tal desconstrução da palavra alheia. Desse modo, os cearenses desconstroem o discurso do outro de forma mais explícita<sup>144</sup>, mesmo que nas canções de Ednardo, isso ocorra de forma mais sutil e poética<sup>145</sup> ou alegórica<sup>146</sup>. Já os Tropicalistas o fazem de forma hermética, ao amontoarem os fragmentos dos outros, sem mostrar o elo que os une, causando para o ouvinte a impressão de *nonsense*. A esse respeito podemos citar o comentário de Belchior também na entrevista já citada à Rádio Universitária sobre o disco *Alucinação* (Belchior, 1976<sup>147</sup>):

Todo o vigor desse trabalho vem da palavra direta e, formalmente, é preciso que não se esqueça que esse disco inaugura uma linguagem muito nova na música popular brasileira naquele momento. Não devemos esquecer que, até ali, a música popular brasileira, mesmo a mais bem feita, mesmo a melhor música popular brasileira, tava sendo feita com muita metáfora. Tava necessitando continuamente de exegeses. Ela trazia, assim, exemplos metafóricos de coisas que se sugeriam, que simplesmente queriam que fossem ditas e não eram ditas com clareza. Então, esse trabalho foi o primeiro momento de uma dicção nova na música popular brasileira, no sentido de uma dicção clara, compreensível, direta, crua, sem intermediários e não metafórica. Eu não estou dizendo anti-metafórica, não metafórica.

Essa objetividade 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 contraposição da estética tropicalista que converte, por meio de uma linguagem hermética, em substância própria, os gêneros e estilos da história da música popular brasileira e estrangeira, reforçando a mistura do regional com o universal. As bases do posicionamento Pessoal do Ceará” estão bem definidas nas palavras de Petrucio Maia, importante letrista e músico daquela geração, em entrevista concedida a Pimentel (1994, p.136):

<sup>144</sup> Cf. “Apenas um rapaz latino americano” (Belchior, 1976), “Fotografia 3x4” (Belchior, 1976).

<sup>145</sup> “Serenata para Brasília” (1980), “Desconcerta-te” (Ednardo, 1979)

<sup>146</sup> “Berro” (Ednardo, 1976), “Abertura” (Abertura, 1976)

<sup>147</sup> BELCHIOR, 1983, *op. cit*

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’.

Assim, tencionamos mostrar que é sobre tais eixos, o regional e o continental, que se forja o investimento ético comum do posicionamento Pessoal do Ceará, cujo modo de enunciar é seco, áspero, como certas topografias áridas do Ceará e da região Nordeste. Portanto, a opção por um investimento vocal, cujo traço particular é o efeito de aridez, aspereza, característico de algumas paisagens nordestinas/cearenses, como já identificara Costa (2001), provocado por vozes anasaladas, metálicas, fortes e que aparentam esforço físico na emissão, faz notar que esse *ethos* mostrado no investimento vocal do posicionamento, assim como nas cenografias, está diretamente relacionado com a construção da topografia discursiva regional e da identificação com o Ceará/Nordeste. Portanto, tal modo “árido” de cantar, compartilhado pelos cearenses, permeia os elementos do plano verbal, como a legitimação da cena validada, e aqueles do nível musical.

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, já identificamos também, no decorrer desse tópico, o fato de que eles são influenciados por outras vertentes da música nacional da época (Bossa Nova, Tropicalismo, Jovem Guarda) e do discurso literomusical estrangeiro (Rock). Ademais, ainda assimilaram características vocais de outros posicionamentos e ritmos do discurso literomusical nacional (seresteiros, baião) e internacional (tangos, boleros) que lhes foram anteriores.

Portanto, pela diversidade de elementos já abordados na constituição dos investimentos vocais do Pessoal do Ceará, cerramos fileira com Guedes (2010)<sup>148</sup>, na idéia de que há no fazer cultural do Pessoal do Ceará uma hibridação cultural (CANCLINI, 2006), que julgamos ser, em certa medida, uma herança tropicalista. Logo, acreditamos, então, que todas essas influências internacionais, nacionais e regionais, que se ouvem nas qualidades vocais do

<sup>148</sup> GUEDES, J. M. Pessoal do Ceará: processos de hibridação cultural em seu fazer musical. In: XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, *Anais*, 2010. Disponível em: [http://www.ce.anpuh.org/download/anais\\_2010\\_pdf/st11/Artigo%20Jordianne.pdf](http://www.ce.anpuh.org/download/anais_2010_pdf/st11/Artigo%20Jordianne.pdf). Acesso em 20 set 2012.

Pessoal do Ceará, sejam responsáveis pela singularidade do grupo, que sinaliza para sua uma marcação identitária no cenário literomusical brasileiro.

Apesar de as qualidades vocais do Pessoal do Ceará terem sido bastante criticadas, quando do seu surgimento, questionando-se até mesmo se as vozes de seus cantores seriam adequadas para o canto profissional, não consideramos que esse fosse um fator de invalidação da marcação dessa posição no discurso literomusical brasileiro. Pelo contrário, julgamos que esse investimento vocal inusitado no contexto literomusical da época constitui elemento de legitimação do posicionamento. A esse respeito podemos citar Maingueneau (1997, p. 35) quando relata que o próprio ato de investir em um determinado gênero já legitima aqueles que dele lançam mão:

[...] o gênero funciona como (o terceiro) elemento que garante a cada um a legitimidade do lugar que ocupa no processo enunciativo, o reconhecimento do conjunto das condições de exercício implicitamente relacionadas a um gênero. O exercício deste discurso pressupõe um lugar de enunciação afetado por determinadas capacidades, de tal forma que qualquer indivíduo, a partir do momento que o ocupa, supostamente as detêm.

Por conseguinte, os cancionistas cearenses, “apesar de” e/ou “por” suas qualidades vocais, têm garantida a legitimidade do lugar que ocupam no processo enunciativo, por investirem no gênero canção.

Nos próximos capítulos, nos detemos na análise do investimento vocal, para constatar quais os recursos utilizados pelos cantores Belchior, Ednardo e Fagner, a fim de enfatizarem as próprias qualidades vocais e para mostrarem, nessa dimensão, uma identificação e uma desidentificação com outras qualidades vocais bem como eles as recriam. Já nas dimensões da cenografia e do *ethos*, investigamos as relações do sujeito com a representação verbal que ele faz do próprio modo de cantar e da maneira de cantar do outro e das imagens que edifica para ambos.

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

“Eu quero é que esse canto torto/feito faça 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 (2001) e Saraiva (2008). 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 (2001) 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 pleora discursiva.

Já Saraiva (2008), 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 (2001) de tratar-se de uma canção modelo do *ethos* do Pessoal do Ceará. Costa (2001) 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 1970 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 (2001), 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, assim como 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.

## 5.1 Título

A expressão “A palo seco” no discurso relativo ao canto flamenco significa, segundo Costa (2001, 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, na medida em 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 expressão “a palo seco” [...]. Costa (2001, p. 180) ainda observa mais três sentidos possíveis para a expressão “a palo seco”, quando a relaciona com a letra da canção, sendo que 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, 2001, p. 180). No próximo tópico, observamos também 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.

## 5.2 Investimento vocal, cenografia e *ethos*

### 5.2.1 Primeira gravação

Essa gravação faz parte do disco de estréia de Belchior intitulado *A palo seco* (1974). Nesse LP, Belchior parece ainda não ter se firmado como cantor, na medida em que 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)

*A palo seco* (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
- 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

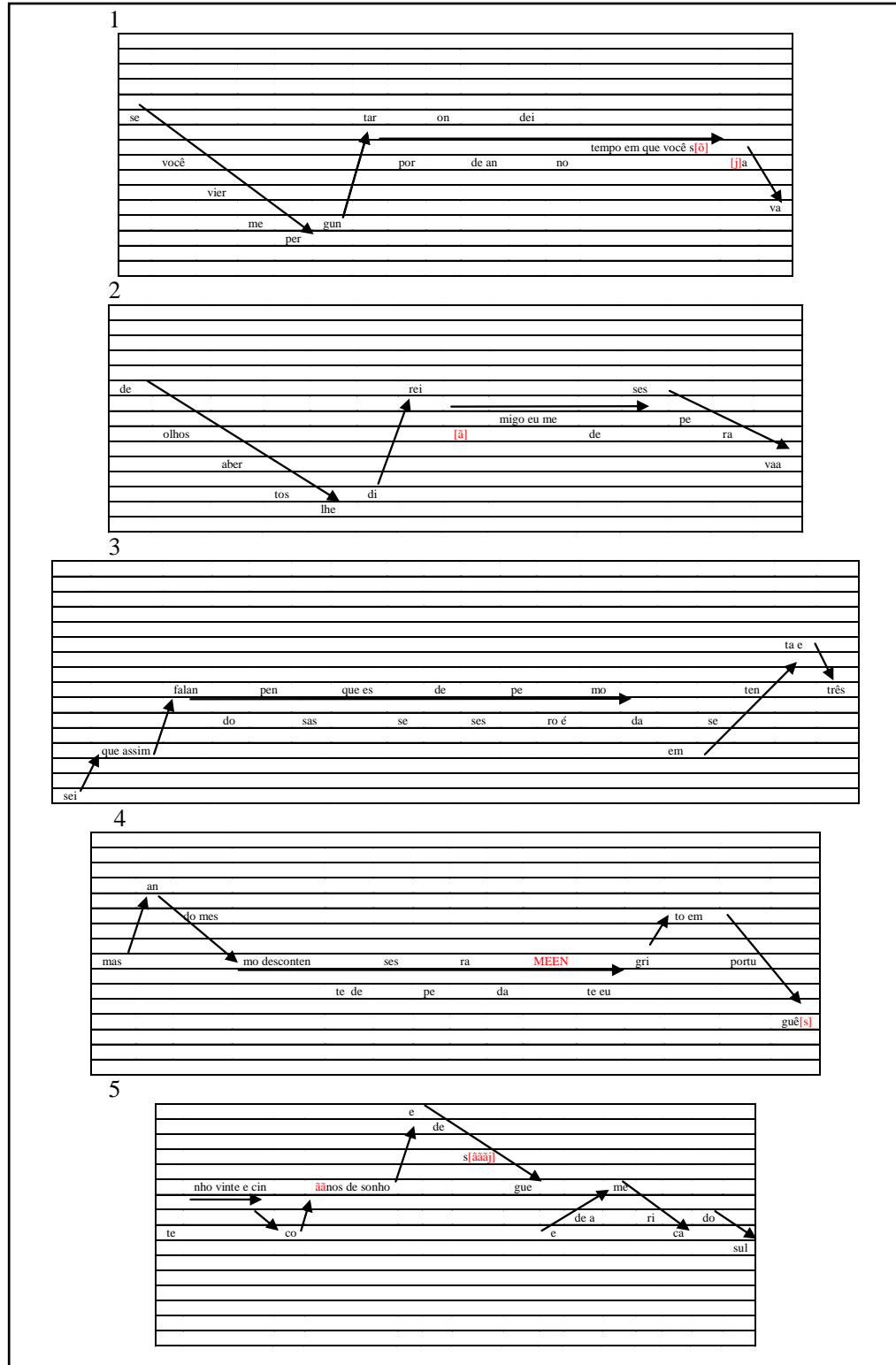
A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

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 de intervocalidade mostrada. Desse modo, como vamos estudar a relação com a voz falada, sobretudo nos aspectos vocais (intensidade, pronúncia etc.), que se sobrepõem à melodia, vejamos, então, os diagramas com as marcações

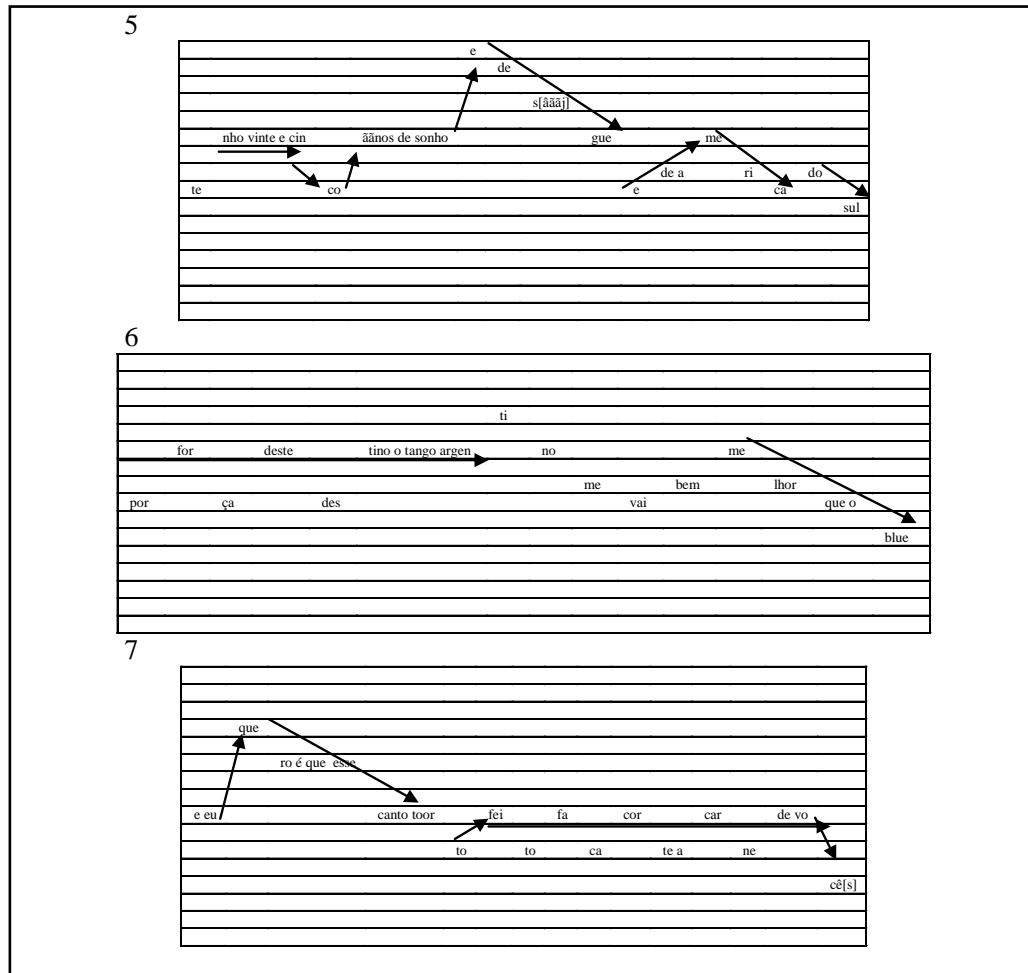


vocais e os perfis melódicos de cada verso da primeira gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974), os quais foram extraídos de Saraiva (2008):

Quadro 35- Perfil melódico-vocal de “A palo seco” (Belchior, 1974)



(continuação)



Fonte: *A palo seco* (BELCHIOR, 1974 *apud* SARAIVA, 2008, adaptado)

No 2º verso (cf. diagrama 1), constatamos a pronúncia despaltalizada do som [ɲ] e a sua conseqüente iotização [j], com nasalidade no som anterior [õ] em “s[õj]ava”. Segundo Aragão<sup>149</sup>, tanto a pronúncia so[ɲ]ava como a so[j]ava são encontradas na fala cotidiana de Fortaleza nesse contexto linguístico em que o [ɲ] está em um sílaba medial seguida da vogal aberta /a/. Em outro trabalho<sup>150</sup>, a mesma autora defende o argumento de que essa variante fonética não pode ser associada a uma variante regional cearense, e usa como argumento o fato

<sup>149</sup> ARAGÃO. M. S. S. A despaltalização e a conseqüente iotização no falar de Fortaleza. Disponível em: <http://www.profala.ufc.br/Trabalho1.pdf>. Acesso em 27 maio 2012.

<sup>150</sup> Convergências fonéticas no falar da Paraíba e do Ceará. Projeto AliB. Disponível em: <http://www.profala.ufc.br/trabalho8.pdf>. Acesso em 27 maio 2012.

de esse mesmo fenômeno ser usado 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 despalatalização do [ɲ] pode ser associado ao falar cearense, sendo exatamente essa visão que motivou as pesquisas. Portanto, independentemente do 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 4º verso (cf. diagrama 2), 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. Portanto, mais uma vez, assim como ocorreu em “s[õj]ava” se estabelece no investimento vocal do intérprete, independentemente ou não de sua vontade, uma relação intervocal mostrada por captação da voz falada cearense. Além de estabelecer essa relação intervocal, a nasalidade do [ã] enfatiza a qualidade vocal anasalada de Belchior, estabelecendo com ela uma relação metavocal.

Outro caso de relação metavocal ocorre quando Belchior, que já tem uma qualidade vocal anasalada, emprega o recurso vocal do alongamento sobre sons nasais, como ocorreu em “desesperadameente” (cf. diagrama 4), “ãños”, e “s[ãããj]gue” (cf. diagrama 5), para fazer para enfatizar a sua qualidade vocal anasalada, fazendo uma caricatura da própria voz, que pode caracterizar uma marcação posicional vocal no discurso literomusical.

Cumpramos 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 anasalada de Belchior, 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, na medida em que não é comum haver tais alongamentos nas frases dessa modalidade.

Portanto, concluímos, 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 recursos vocais como as variações na pronúncia. Já a metavocalidade se instaura por meio de recursos vocais, como a nasalidade e o alongamento de sons nasais no final das frases musicais. Cabe notar, ainda, embora não se encaixe 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 Belhau e Pontes (1989), pouco interesse em se comunicar, coincidindo com o corte abrupto do diálogo que encerra a cenografia da canção.

Desse modo, 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; entretanto, ainda assim, seria possível alguém contra-argumentar que o cantor só poderia utilizar desses recursos, e não de outros, em decorrência de limitações no seu aparelho fonador. Então, nesse sentido, o uso de tais recursos não poderia constituir 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 da canção ter sido gravada e distribuída em disco faz com que se garanta que haja nela um investimento vocal, independentemente dos recursos vocais que o compõem resultarem ou não de limitações impostas pelo aparelho fonador do cantor.

Portanto, 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 pronúncia próxima à fala, bem como, por outro lado, com alongamentos de vogais nasais no final dos versos que distanciam seu investimento vocal daquela, mas reforçam a sua qualidade vocal anasalada, já marca uma posição em um campo discursivo no qual se espera que se enuncie/cante com um equilíbrio nos fatores de ressonância e não com uma voz tão anasalada.

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 cantor 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 da relação entre esse investimento vocal anasalado e, portanto, estranho aos padrões estéticos tradicionais, e a cenografia, a qual denominamos, como visto, de investimento vocoverbal.

#### B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Nos quatro primeiros versos de “A palo seco” (Belchior, 1974), as palavras “perguntar” e “darei” parecem acentuar o caráter “conversacional” da cenografia da canção que, segundo Costa (2001), 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 co-enunciador, relacionado ao ouvinte pelo dêitico pessoal “você”.

Talvez não seja demasiado esclarecer logo de saída que o conceito de ouvinte neste trabalho se aproxima da ideia de “leitor” presente em Maingueneau (1996a, p.98), ou seja, uma posição de escuta a qual a canção associa diversas características, que é diferente do público, ou seja, a(s) pessoa(s) que efetivamente escuta(m) a canção. Por causa da falta de coincidência que pode ocorrer entre o “leitor” ou ouvinte, que são virtuais, e o público, que realmente consome um texto ou uma canção, é que pode haver também um descompasso do *ethos* visado para um determinado leitor ou ouvinte, elaborado pelo produtor do texto, no caso, o cantautor da canção, em relação ao *ethos* produzido pelo público consumidor.

Desse modo, independentemente de haver um questionamento se o verbo “perguntar” poderia corresponder à projeção do modo de dizer do co-enunciador/ouvinte e o verbo “darei” 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 sua incorporação.

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 3º 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 3º verso com o que é dito/cantado no 4º 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 esse e, conseqüentemente, a obra que produz, estivesse de “olhos fechados”, ou seja, alheio aos acontecimentos que o rodeiam.

Assim, o modo de cantar/dizer “de olhos abertos” manifesta um modo de ser “atenado” e por isso, desesperançado com a 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 nível da cenografia os também primeiros versos da canção “Gita” (Raul Seixas/Paulo Coelho, por Raul Seixas, 1974):

Quadro 36- Comparação entre “A palo seco” (Belchior, 1974) e Gita (Raul Seixas, 1974)

<b>A palo seco</b>	<b>Gita</b>
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 no enunciado na canção “A palo seco”, assim como o “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 tem 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 parecer dar as respostas ao cantautor-enunciador da cenografia principal sobre as respostas que este tem procurado pelos quatro cantos do mundo.

Desse modo, parece-nos plausível presumir que o diálogo travado em “A palo Seco” (Belchior, 1974) possa ser 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 e que promovia, segundo o próprio Raul Seixas<sup>151</sup>, acontecimentos dentre os quais destaca o LP *Krig-Ha, Bandolo* (1973) e o show de teatro que acompanhava a sua divulgação. 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*<sup>152</sup> (1973) e *Gita*<sup>153</sup> (1974).

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” (Belchior, 1974), promove um chamamento para a realidade em detrimento do sonho, informa ao coenunciador que o enunciador vai enunciar de uma forma objetiva e franca, e ainda mostra a desconfiança do enunciador a respeito da reação do coenunciador em razão da resposta dele.

Já em Gita (Raul Seixas, 1974), o enunciador da cenografia encaixada que dialogaria 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

<sup>151</sup> SEIXAS, R. *O Pasquim*, 1973. Entrevista concedida ao Tárík de Souza. Disponível em: [http://zuboski.blogspot.com/2008/11/o-pasquim-voc-surgiu-publicamente-com\\_27.html](http://zuboski.blogspot.com/2008/11/o-pasquim-voc-surgiu-publicamente-com_27.html). Acesso em: 08 fev12.

<sup>152</sup> 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.

<sup>153</sup> Gita é baseada no Bhagavad-Gitã, parte do Mahabarata, que seria a “bíblia” da religião hindu de Krishna. Informação disponível em: <http://whiplash.net/materias/perguntas/000744-raulseixas.html>. Acesso. 08 fev 2012

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<sup>154</sup>.

Portanto, antes de partimos para a análise do 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. Portanto, uma das palavras mais comuns e que traduzia o clima tenso vivenciado nesse período era ‘sufoco’ (GONÇALVES, 2004)<sup>155</sup>. Logo, todas as pessoas eram sufocadas, mas não adotavam a mesma posição perante a essa circunstância.

Portanto, nessa configuração sociodiscursiva, brotam basicamente dois perfis éticos com valores opostos. O primeiro corresponde ao do esquerdista, engajado com a situação política do País, sendo incorporado pela maioria dos estudantes universitários. Já o segundo perfil se correlaciona com o do ‘desbundado’, termo comumente utilizada no discurso dos esquerdistas para designar, segundo (GONÇALVES, 2004)<sup>156</sup>, “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, nessa canção, até certo ponto, esse primeiro perfil, que implica assumir posição polêmica tanto com a ditadura militar quanto com aqueles que incorporaram o perfil ético do desbundado, que é projetado por ele para o coenunciador.

Com relação à cenografia, o 5º e 6º versos, traz além do trecho “esse desespero”, que faz uma referência cotextual anafórica a “desesperava” (l. 04), repetindo esse radical com o qual o enunciador reafirma o seu modo de cantar e de ser, a caracterização que o enunciador já desconfiara desde o terceiro verso (“De olhos abertos lhe direi) que o coenunciador hipoteticamente faria de seu desespero, ou seja, “é moda”. O enunciador presume que essa suposta interpretação errônea do coenunciador seja motivada pelo que ele falou no quarto verso -

<sup>154</sup> “Metamorfose ambulante” (Raul Seixas, 1973), “Meu amigo Pedro” (Raul Seixas. Paulo Coelho, 1976), “Maluco beleza” (Raul Seixas/Cláudio Roberto, 1977) e muitas outras.

<sup>155</sup> GONÇALVES, M. A. Desbunde foi alternativa à rigidez da esquerda . Folha de São Paulo, mar. 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42609.shtml>. Acesso: 24 maio 2012.

<sup>156</sup> Id., GONÇALVES, 2004.



“eu me desesperava”. Portanto, segundo Costa (2001, 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:

Co-enunciador: Por onde você andou no tempo em que eu sonhava?  
 Enunciador: Eu me desesperava  
 Co-enunciador: 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 inclusive desfere críticas 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 verbo “sei” conjugado 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 8º e 9º 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. Portanto, o enunciador aparenta ter perdido a paciência e a esperança não só com a conjuntura histórica vivenciada, e ainda presente, mas também com a hipotética insistência do coenunciador em continuar classificando seu “desespero como moda”, recusando-se a identificá-lo como verdadeiro.

Desse modo, ao fazermos um comparativo do sétimo verso: (“mas ando mesmo descontente”) com o oitavo e o nono: (“desesperadamente/eu grito em português”), notamos que

nestes o desespero se torna mais concreto, na medida em que se associa ao verbo sensorial “grito” que apela para o sentido da audição do que naquele relacionado ao verbo “ando” (v. 07), digamos assim, empregado com um valor semântico mais emocional. Portanto, o intrincamento do investimento vocal com a cenografia, mostra, pelos recursos vocais, sintáticos, semânticos já mencionados, o *ethos* polêmico do enunciador que não se resigna em sua desesperança ante a realidade e 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 9º verso dá continuidade à seqüência de argumentos do enunciador contra a interpretação que ele presume que o coenunciador faça de que seu desespero é apenas “uma moda”. Essa seqüência teve início no 7º verso e só terminará no 15º. Portanto, a partir do 10º verso, o enunciador grita desesperadamente outros argumentos que venham demover o coenunciador dessa presumida ideia que esse faz a respeito do seu modo de cantar e de ser desesperado. Assim, acreditamos que o cantautorenunciador pretende que o coenunciador/ouvinte/público interprete/sinta o seu “grito desesperado” como um chamamento para a realidade do momento em que os oprime. Esse chamamento, contudo, diferencia-se do discurso da canção de protesto, na medida em que não propõe nada em lugar da realidade opressora vivenciada por ele e pelo coenunciador, além de não parecer ter pretensões de fazer com que seu “grito desesperado” seja um veículo para transformá-la. Coaduna-se com essa posição do enunciador ante a realidade a seguinte declaração de Belchior, em entrevista, citada no capítulo 4, ao *Jornal do Brasil*, ainda em 1977<sup>157</sup>:

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 9º 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”. Portanto, acreditamos que essa especificação, que parece afirmar o elemento nacional, seja um elemento de

---

<sup>157</sup> BELCHIOR, *op. cit.* 1977.

diferenciação da produção do cantautor-enunciador em relação à Bossa Nova, à Canção de Protesto, à Jovem Guarda e ao Tropicalismo e a outros posicionamentos das décadas de 1960 e 1970, já que estes propugnavam a incorporação dos elementos nacional e estrangeiro de um modo distinto do de Belchior.

Portanto, o “nacionalismo” de Belchior, representado no verso “eu grito em português”, discorda do uso da língua inglesa, parecendo mais um sentimento de pertença a uma língua, que o cantautor considera pouco privilegiada no discurso literomusical mundial, quando comparada ao espaço ocupado nesse campo pelas canções de 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 aquele propalado pela “Canção de Protesto”. Podemos conferir em entrevista já citada ao gramático Pasquale Cipro Neto, no Programa Nossa Língua 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<sup>158</sup>.

Desse modo, quando associamos a explicação do cantautor ao “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 com a realidade nacional.

Assim, instaura-se uma oposição entre o “grito desesperado em português” como sendo o novo e as outras formas de cantar, de ser, e de lidar com o estrangeiro e o nacional como antigas, mesmo sendo contemporâneas ao cantautor/enunciador ou um pouco anteriores. Esse binômio novo/antigo, como já identificaram Mendes (2007) e Saraiva (2008), é um dos

---

<sup>158</sup> BELCHIOR, *op. cit.* 2000.

elementos que caracterizam as canções tanto de Belchior como da produção do Pessoal do Ceará como um todo. A título de ilustração, pode ser encontrado em canções como “Apenas um rapaz latino-americano”<sup>159</sup> (Belchior, 1976), “Berro”<sup>160</sup> (Ednardo, 1976), “Mucuripe”<sup>161</sup> (Belchior/Fagner, 1972) e em várias outras canções do grupo. Assim, observamos que a instauração dessa rede interdiscursiva polêmica que a canção estabelece entre o Pessoal do Ceará, a Bossa-Nova, a Canção de Protesto, a Jovem Guarda, o Tropicalismo e o enunciador das canções de Raul Seixas ocorre também conforme o grau de explicitação nas cenografias de um engajamento com a realidade política que mostra um *ethos* polêmico e pela forma de incorporação dos elementos nacional e estrangeiro.

Esse sentimento de pertença ao idioma português e o lamento, o grito desesperado do enunciador decorrente da ditadura política de há muito vivenciada pelos sul-americanos, é mostrada no investimento vocal dos versos 10 e 11, na forma alongada como o sons nasal [ã] [ãj] são cantados respectivamente em “ããos” e “s[ããj]gue”. Esse conteúdo do grito desesperado em português que mostra uma pertença linguística do cantautor-enunciador a seu idioma pátrio é complementado no 12º verso pelo sentimento de pertença ao espaço geográfico da América do Sul no qual está o Brasil, país no qual o idioma português também é falado. Esse sentimento de pertença é reforçado no verso 13 pelo dêitico espacial “deste”, que, apesar de poder indicar, pelo momento no qual a canção foi gravada, 1974, o regime ditatorial que os países da América do Sul enfrentavam também faz com que a canção ganhe um caráter sempre atual.

Portanto, essa identificação de Belchior com a língua portuguesa e a América do Sul, e essa espécie de xenofobia a americanismos como afirmação da sua posição no discurso literomusical, parecem, à primeira vista, contradizer o comentário que fizemos a respeito da sabida influência que Bob Dylan exerceu sobre ele. Destacamos, entretanto, que, ao analisarmos detidamente o trecho eu “grito em português”, observamos que Belchior sai em defesa de cantar em seu próprio idioma e não em inglês, como faziam alguns cantores da Jovem-Guarda, do Tropicalismo e Raul Seixas. Portanto, essa posição de Belchior de “cantar/gritar em português” não implica uma contradição com a influência que a música popular dos E.U.A exerceu sobre ele. Desse modo, esse ponto de vista do cantautor em favor do canto em português continua pela sequência que vai do 10º ao 15º versos, que, como já analisamos, está contida em outra maior

<sup>159</sup> Mas trago, de cabeça/uma canção do rádio/em que um *antigo*/compositor baiano/Me dizia

<sup>160</sup> As *novas*, as *novas*/transações e sustos/as *velhas* câmeras não fotografam minha emoção.

<sup>161</sup> O sorriso ingênuo e franco/de um rapaz *novo* encantado/com vinte anos de amor.

iniciada no 7º. Essa última é constituída pelos argumentos usados pelo cantautor para defender o seu canto, manifestado pelo enunciador na cenografia, como “grito desesperado em português”, da suposta característica “é moda” com a qual o co-enunciador/ouvinte/público supostamente lhe qualificaria.

Essa grande quantidade de recursos vocais, que inclui intensidade forte, alongamento de vogal, pronúncia “cearense”, os quais recaem sobre “s[ããã]gue” (v.11), só acentua a sua importância na cenografia, na qual poderia ser interpretado por “sofrimento” quando o relacionamos com os versos anteriores e posteriores. Assim, a metáfora na palavra “sangue” contribuiria para sugerir esse sofrimento com o qual o cantautor-enunciador caracteriza o canto/grito (“desesperado”), que não seria, portanto, simplesmente, um modismo, como presumivelmente o classificaria o coenunciador. Além disso, quando o enunciador declara, em primeira pessoa, ter “vinte cinco anos/de sonho e de sangue/e de América do Sul”, ele pode ainda está 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.

Essa nossa interpretação é reforçada pelo verso 14, no qual o enunciador mostra uma identificação com o tango argentino, cujas letras, segundo Sclyar (2007)<sup>162</sup>, resum[em] uma história trágica” que, pressupomos mostrar também um *ethos* trágico. De acordo com o autor, “o tango é um verdadeiro culto, não uma questão de moda”. Portanto, a filiação a esse gênero musical “trágico” 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 E.U.A, como examinamos, mas com a “americanização” “na” e “da”

---

<sup>162</sup> SCLYAR M. A tristeza que baila. Carta maior. Arte e cultura, jul. 2007. Disponível em: [http://www.cartamaior.com.br/templates/materialImprimir.cfm?materia\\_id=14511](http://www.cartamaior.com.br/templates/materialImprimir.cfm?materia_id=14511). Acesso em 28. Ago. 2012.

arte, metaforizada na palavra “blue”, como discute Belchior em entrevista, já citada, ao jornalista Clayton Aguiar (1996)<sup>163</sup>:

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, ela 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 confrontarmos tal vocábulo com o gênero latino-americano tango. Já a segunda interpretação pode ser configurada quando atentamos para o fato de que essa força dos Estados Unidos está presente também na política, pois esse país apoiava 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 ao verbo “quero”, que inicia o 18º verso, indica um controle do conteúdo entoado neste e nos próximos versos. Além disso, no nível da composição, o compositor lhe dá proeminência pelo segmento expletivo “é que”, o qual o subsegue. 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”. Esse adjetivo visual “torto”, que caracteriza para o ouvinte o canto que está, ou vem sendo cantado na canção, torna-se-á ainda mais concreta nos dois últimos versos que o comparam a uma faca. Tal comparação, além do uso de itens lexicais, como “canto” e “torto”, suscitam 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 “canto” e o fato desse item fazer parte de uma canção;
- b) visão: o uso do adjetivo concreto torto e a comparação do canto torto com o objeto faca

---

<sup>163</sup> BELCHIOR, 1996, op. cit.

c) tato: a sensação produzida na pele pelo corte da faca que representa o “canto” torto.

Portanto, emitimos a hipótese de que essa “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” x co-enunciador “alienado à realidade”, combina-se à qualidade vocal anasalada do cantor, ao tom mais grave da sua voz, à intensidade forte, ao alongamento de sons, principalmente os nasais e uma leve pronúncia “cearense”, que tornam o canto de Belchior também árido e lamentoso como a cenografia da canção. Portanto o *ethos* que é mostrado no investimento vocal e é dito e mostrado na cenografia, inclusive na representação que este faz daquele, 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 essa realidade, contra a “alienação” de outros posicionamentos do discurso literomusical que lhe são contemporâneos (década de 1970) ou imediatamente anteriores (década de 1960) perante a ela e contra a ideia existente nesse discurso e no discurso cotidiano de que, para se cantar uma canção, deva se investir em um modo de cantar agradável.

Logo, na nossa hipótese, na associação dessas duas dimensões da canção, investimento vocal e cenografia que o referencia - que podemos denominar de investimento vocoverbal – é possível que se geste um *ethos* polêmico que procura provocar certos ouvintes que se fundem no “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 analisarmos a título de confirmação, em outras dimensões, como o arranjo musical e a capa do LP *A palo seco*, no qual consta a primeira gravação da canção “A palo seco”, 1979.

### 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 na canção “A palo seco” e em outras como “Alucinação”, foi justamente contra o valor “queixoso”,

lamentoso<sup>164</sup> 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”<sup>165</sup>. 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” (Mamonas Assassinas, 1995) que dele faz caricatura.

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

Esse investimento em qualidades e recursos vocais pouco ordinários com a finalidade de estabelecer uma polêmica com um ouvinte virtual pode ser interpretado pelo público como uma limitação vocal que torna a voz pouco apropriada para o canto profissional, já que o simples fato de o investimento vocal estar ligado a uma canção induz expectativa no tocante à voz que emite o enunciado, que, por sua vez, materializa esse gênero. Portanto, recorrentemente, postula-se que ela deve ser afinada, limpa, emitida sem aparente esforço físico, o que a torna “bela” e agradável aos ouvidos. O investimento vocal da primeira gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974), entretanto, polemiza com esse *ethos* prediscursivo esperado pelo público, por isso, este produz para aquele investimento vocal um estranhamento.

Belchior parece, contudo, ter um objetivo maior do que apenas causar estranheza, ao lançar mão de seu investimento vocal anasalado e pouco comum, que é afirmar a sua identidade vocal perante outros posicionamentos do discurso literomusical brasileiro, com os respectivos investimentos vocais e *ethé* que estes pressupõem. Entre tais posicionamentos, estão a Bossa Nova e o Tropicalismo. Naquele, os recursos vocais como intensidade forte e os alongamentos nos finais das frases musicais pouco são usados, devido a Bossa Nova primar, como foi visto no capítulo 4, 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

<sup>164</sup> 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.

<sup>165</sup> Apesar dessa voz chata/e renitente/eu não tô aqui/prá me queixar/e nem sou apenas o cantor.



seco” (Belchior, 1974), como é destinado um maior peso às letras e ao investimento vocal que com ela se coaduna, aparece mais a fonte que o emite. Quanto ao Tropicalismo, o investimento vocal mostra um quase desdém pelo conteúdo da letra, dando a ver nesta relação um *ethos* hermético. Já na canção “A palo seco”, Belchior recompõe em “A palo seco” (1974) essa relação entre o conteúdo e melodia que pouco era vista no Tropicalismo na medida em que esta reitera aquele.

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

Além disso, esse investimento vocal é referenciado na cenografia da canção “A palo seco” com metáforas que remetem a essa polêmica, como “grito desesperados”, 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. Desse modo, de forma resumida, podemos 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 segunda gravação de “A palo seco” (Belchior, 1976), apesar de não ser o foco de nossa pesquisa, julgamos que não seria demasiado mencionar rapidamente o fato de que o timbre metálico do saxofone que sola em toda a primeira gravação e o som rascante do xequerê, que nela também percute, coadunam-se a esse efeito de sentido de estranheza e de agressividade/aspereza presente no investimento vocal e na cenografia da canção. Pelo som que ouvimos nessa gravação, acreditamos que o xequerê utilizado tenha pequenas contas de metal e seja tocado com uma mão segurando o cabo e girando a cabaça e a outra

segurando as contas e friccionando-as contra o corpo da cabaça, como podemos ver na imagem abaixo, de modo a produzir essa rascância:

Figura 3- Instrumento musical xequerê



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

Esse efeito de sentido, presente no investimento vocal, na cenografia da canção e no arranjo musical, parece estar 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, 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. Portanto, com base no autor, julgamos que, no caso da foto de rosto da capa do LP *A palo seco*, essa possa aludir especificamente ao projeto artístico elaborado pelo cantautor.

Figura 04 – 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 face<sup>166</sup> 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 sugere, segundo Carlos (2007, p. 222), o *ethos* 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 desbotado, que pode acrescentar àquele uma nuance de desesperança, abordada também na canção “A palo seco”. Com relação ao cansaço, pode estar associado, segundo Carlos (2007, p. 223), a esse canto “persistente e solitário” representado nas seguintes canções:

*Bebelo (bla, bla, bla)*, ao cansaço provocado pela maquinização da indústria, evidenciado em *Máquina II* como também ao percurso árduo do imigrante, instaurado

<sup>166</sup> Segundo 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”. CABRAL, G. Psicofisiognomia. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/curiosidades/psicofisiognomia.htm>. Acesso: 06 Fev 12.

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 expressão que o intitula, já foi identificado por Costa (2001) 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, porém, encontrarmos também na segunda gravação de Belchior e nas gravações de Ednardo e Fagner tal investimento vocal que polemize com outros posicionamentos, como já identificamos na primeira gravação de Belchior, podemos confirmar que os investimentos vocais desses cantautores têm relação com as suas referências nas cenografia e com o *ethos* polêmico, construído em ambas as dimensões das canções, constitui 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 de Belchior, Ednardo e Fagner. Constatar, porém, as particularidades vocais de cada um dos três cantores não significa dizer que seus investimentos vocais façam parte de posicionamentos diferentes, na medida em que elas podem assumir um mesmo “tom”, no sentido empregado por Maingueneau (1996b), ou seja, que podem ser interpretadas como relacionadas a valores semelhantes, tais como: o descontentamento, a aridez a 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 ao posicionamento.

### 5.2.2 Segunda gravação

Neste tópico, analisamos, nas dimensões do investimento vocal, da cenografia e do *ethos*, a gravação 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 (25) 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

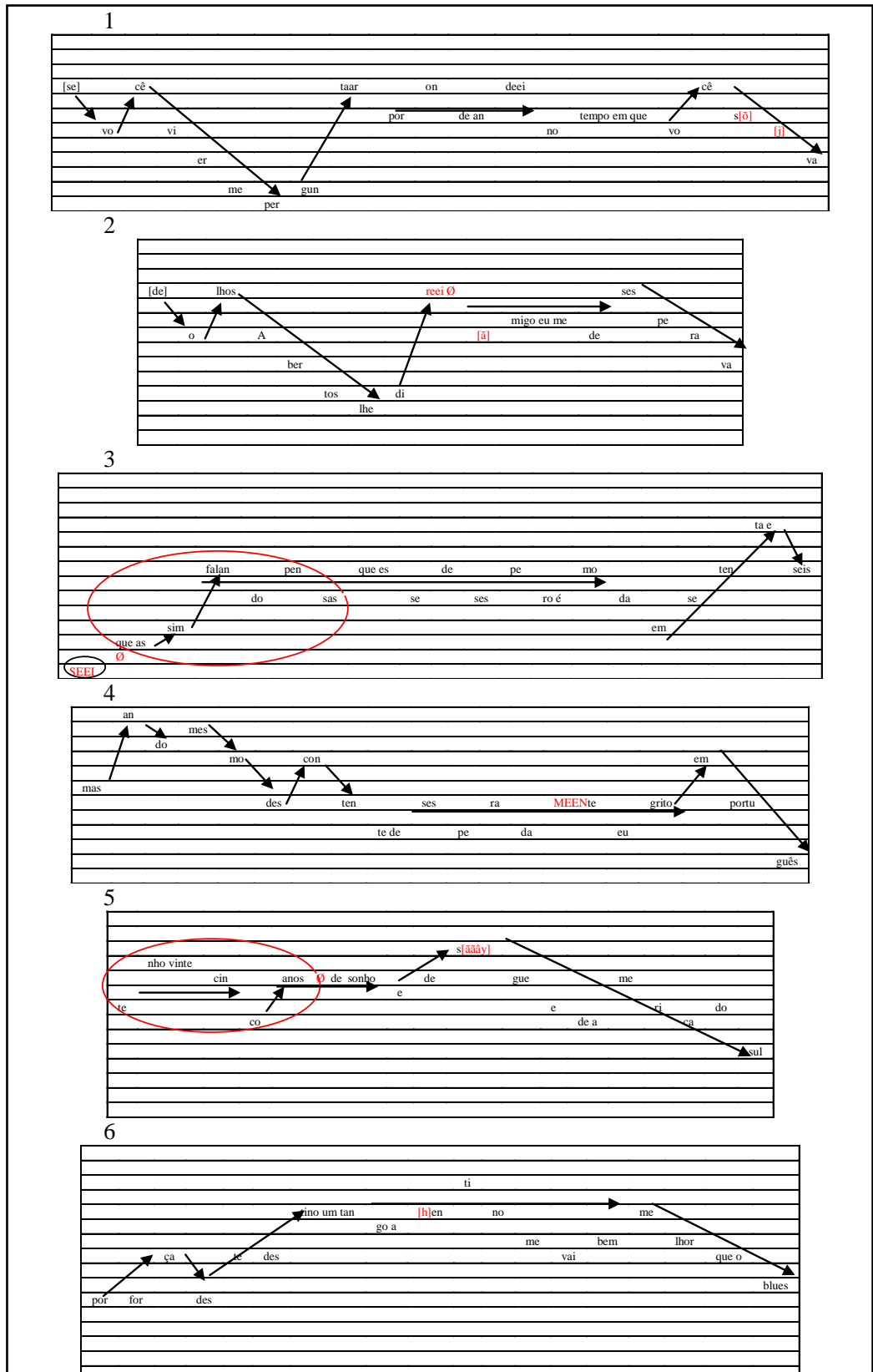
**(REPETIÇÃO DA 2ª PARTE)**

- 21- Tenho vinte e cinco (25) 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 faça corte a carne de vocês

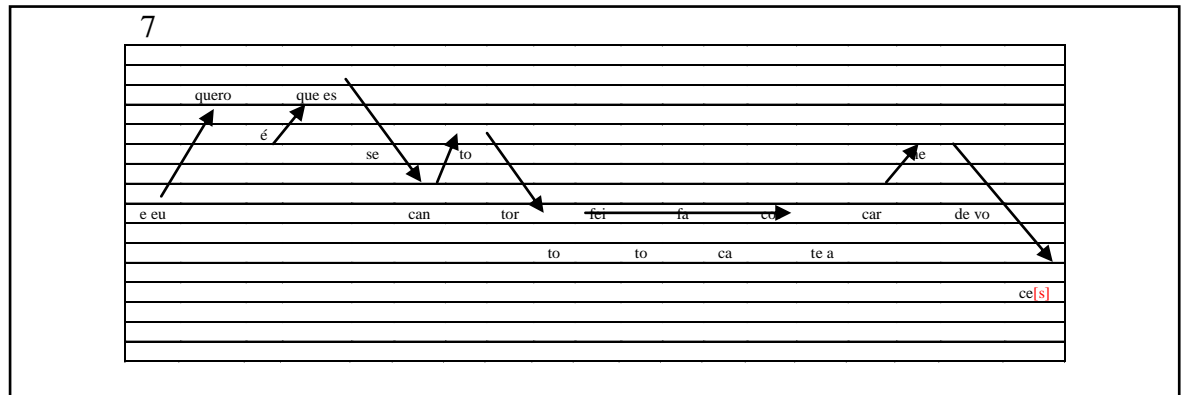
**A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais**

Vejamos, então, os diagramas com as respectivas marcações vocais da regravação que Belchior fez para “A palo seco” (Belchior, 1976), com os perfis melódicos de cada verso, os quais foram elaborados com base em Tatit (1996):

Quadro 37- Perfil melódico-vocal de “A palo seco” (Belchior, 1976)



(continuação)



Fonte: *A palo seco* (BELCHIOR, 1976). Com base em Tatit (1996).

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). Identificarmos quais alterações de pronúncia ocorreram. Portanto, notamos que, na segunda gravação, os monossílabos “[se]” e “[de]”, que principiam, respectivamente o 1º e o 3º versos, são cantados com um ataque vocal<sup>167</sup> brusco que gera um efeito de esforço físico aumentado ao cantar. Segundo Belhau e Pontes (1989, p. 33-34) esse tipo de ataque ocorre frequentemente “nos indivíduo agressivos”, como também em “situações de desespero, ansiedade, agressividade, ou quando o indivíduo precisa gritar”.

Portanto, 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 consideramos que este capte os “valores” sociais adquiridos por tal recurso, 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 na metáfora “feito faca”.

Ademais, na segunda gravação, o cantautor parece deixar mais explícita sua intenção polêmica e agressiva pela adoção de uma articulação mais bem definida, como se pode constatar no som [s] de “portuguê[s]” (cf. diagrama 4), o que não ocorre na primeira gravação. Assim, ao

<sup>167</sup> Segundo Belhau 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”.

considerarmos, segundo Belhau 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 primeira gravação parece mostrar uma gama de intenções relativas à agressividade e que a articulação mais bem definida na segunda gravação 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 mantêm, de forma similar à primeira gravação, as pronúncias de “s[õj]ava”, “[ã]migo” e “s[ãããj]gue”.

Após concluirmos a comparação das alterações de pronúncia entre as duas gravações de “A palo seco”, analisamos como o final dos versos é cantado na segunda gravação de “A palo seco”, evidentemente, comparando esses finais com a primeira gravação. Desse modo, constatamos, no 1º verso (cf. diagrama 1), que recai sobre “perguntaar”, diferentemente do que ocorreu na primeira 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 primeira gravação 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 na segunda gravação.

Um processo similar ao relatado anteriormente ocorre no 5º verso, já que o som [e] do verbo “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 pensas”. Desse modo, “SEEI”, seguido da pausa, passa a preencher um espaço melódico maior, e, “assim falando pensas”, 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. Portanto, com essa alteração, o cantautor cria a ilusão de que o primeiro verso é cantado de modo mais lento e que o último é cantado de forma mais veloz. Como visto, nesta 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 5º 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 pensas” capta essa modalidade.

Já no final do 3º verso (cf. diagrama 2), ocorre, na segunda gravação, um processo inverso ao de “perguntaar”, de “andeei” e de “SEEI”, que são alongados na medida em 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 3º verso mais curto, estabelece uma intervocalidade mostrada por captação com a voz falada, na medida em que 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 11º verso (cf. diagrama 5). Quando comparamos as duas gravações, observamos que, na regravação, o som [ã] de “anos “Ø” perde o seu alongamento, gerando a ilusão de que “tenho vinte cinco anos” é cantando de modo mais veloz. Portanto, 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 segunda gravação, o seu alongamento, esse se mantém em “desesperadamente” e em “s[ãããj]gue”, assim como a relação metavocal que estabelece com a qualidade vocal do cantor.

Portanto, 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 anasalada, do investimento vocal de Belchior, sobretudo a partir do disco *Alucinação* (1976), no qual figura a segunda gravação 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 anasalada, embora essa característica seja mais acentuada naquele, e por versos com uma finalização curta, que são marcantes no canto inovador de João Gilberto, como mostra a sua declaração a Tarik de Souza (1971)<sup>168</sup>:

Eu estava então (década de 50) muito descontente com aqueles vibratos dos cantores – Marriiiiina moreeeena Marriiiiina você se pintoou – 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. Desse modo, o modo de cantar de Belchior se assemelha ao de João Gilberto, mas dele também se diferencia pelo fato de os versos não serem finalizados exclusivamente de forma curta, e por não ser pequeno, ou seja, com pouca intensidade, quase um sussuro. A respeito da intensidade forte no canto de Belchior, Costa (2001, p. 173; grifo nosso), como visto, comenta: “o tom expressivo e *enérgico* [do canto semifalado] dá novos contornos a sua voz rouca e sem brilho”.

Portanto, 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, Silvio Caldas e Orlando Silva. Já quando não utiliza de alongamentos para finalizar os versos, retoma, embora com uma qualidade vocal mais anasalada e rouca e uma intensidade mais forte, de certa forma, o estilo de Mário Reis e João Gilberto. Portanto, julgamos que o efeito de originalidade do investimento vocal de Belchior seja também resultante da forma como orquestra esses 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-

---

<sup>168</sup> Id., GILBERTO, 1971.

acabado e sem a qualidade harmônica que se tornou um critério de avaliação depois da bossa nova”. (TATIT, 1996, p. 210).

Esses 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 a voz que canta e, conseqüentemente, o momento enunciativo em que a entoação acompanha a linguagem coloquial”.

Portanto, 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”, como julgamos ocorrer também em relação ao investimento vocal de Belchior. No tópico a seguir, trataremos 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 nos na segunda gravação da canção “A palo seco” (1976) com a pausa que há no 5º verso da segunda gravação, 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 público/ouvinte, associado ao coenunciador pela conjugação do verbo “pensas” 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 5º verso, o 6º 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 “desesperdamente” no 7º verso também se mantém na segunda gravação, assim como a relação intervocoverbal que ele instaura, entretanto, a articulação mais bem definida em “portuguê[s]”, que se ouve no 8º 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 11º verso, que passa a ser seguido de pausa não preenchida vocalmente mais longa e a sugerir uma conseqüente ilusão de aceleração, mostra uma certa diferença de sentido em relação ao 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 do cantautor, 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”. Portanto, o conteúdo dos versos 12, 13 e 14, bem como a pronúncia em “portunhol” de “a[h]entino” reforça a filiação do cantautor 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 seu canto é apenas uma moda. Nesse sentido, os elementos

como português, América do Sul e tango argentino podem também representar o bloco de países que estão sob o regime político didatorial, ao passo que o “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 literomusical brasileiro da década de 1960 e 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 América*/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 a noite no "Danúbio Azul"/me disse que faz sol na *América do Sul*/que nossas irmãs nos esperam no coração do Brasil” (“Tudo outra vez”, Belchior, 1979; 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 por a canção “A palo seco”, são comuns pelo menos aos principais integrantes do “Pessoal do Ceará”, além da gravação dessa canção pelos principais integrantes do grupo, e essa lista de canções que referem a América latina, o fato de Ednardo, Rodger Rogério e Têti terem regravado “Cavalo Ferro”, e de Fagner ter regravado “Terral”.

Além disso, figuram no repertório dos artistas outras canções, que, assim como a segunda gravação de “A palo seco”, fazem uma pronúncia “espanholada” de vocábulos em português, dentre as quais destacamos “Cauim” (Ednardo, 1978). Verificamos, ainda, o uso de expressões em inglês, sendo projetadas na voz do outro (“Coração Selvagem”, Belchior, 1977 e “Como se fosse pecado”, Belchior, 1978), ou sendo aproveitada apenas a pronúncia em inglês, mas com significado referente à América do Sul, como acontece com a expressão “South América”, na canção “Terral” (Ednardo, 1973).

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, os Mineiros do clube da esquina, também classificado por Costa (2001) como regional. Dentre as vertentes do espaço discursivo literomusical brasileiro da década de 1960 e 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 lhe pergunta 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.<sup>169</sup>

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 [...]”. Esse “todo mundo” sugere a idéia do modismo cultural que o cantautor julgava que havia se tornando 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 estava 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

<sup>169</sup> SEIXAS, R. *Jornal da Música*, nov. 1976. Entrevista concedida à Aloysio Reys. Disponível em: <http://www.memorialraulseixas.com/2011/11/entrevista-com-raul-seixas-1976.html>. Acesso: 12 fev 12.

dígrafo [ẽ] 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 a 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:

[...] não existem perguntas porque não existem respostas. Não existem respostas porque não existem perguntas. Eu não pergunto absolutamente mais nada. As coisas são, e pronto. Nós seres humanos, somos verbos. Somos e estamos, é 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.<sup>170</sup>

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 se lamentar; no entanto, não narra a realidade lamentada por aquele, mas se queixa justamente da realidade da canção popular na qual tais 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 atingem: “E sendo nuvem passageira/não me leva nem à beira/disso tudo/ que eu quero chegar”. Finalmente, Raul Seixas encerra a canção

<sup>170</sup> SEIXAS, 1973, *op.cit.*

“Eu também vou reclamar” (Raul Seixas Paulo Coelho, 1976) abruptamente como 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 faça corte a carne de vocês.”

Para resumirmos algumas convergências e divergências entre a primeira e a segunda gravação 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 e 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 velocidade mais lenta, ao passo que a segunda tende mais para sons terminados de forma curta, seguidos de pausas vocais mais longas, e para a ilusão de uma velocidade vocal mais rápida. 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.

Cumpramos 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 que reforça a negação pelo cantautor-enunciador de que seu desespero seja uma “moda” como ele prevê a respeito do que pensa o coenunciador. No tópico a seguir, tratamos do *ethos* efetivo resultante da relação da imagem vocal com a imagem construída na cenografia da segunda versão da canção “A palo seco” (Belchior, 1976), em comparação com a primeira, como também constatamos brevemente se a construção desse *ethos* efetivo se confirma nos arranjos musicais e na capa do LP *Alucinação* no qual está presente a primeira gravação da canção (“A palo seco”, 1979).

### 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 aliados a uma articulação bem definida mostram um *ethos* de alguém mais seguro, que tem mais clareza de seu desespero.

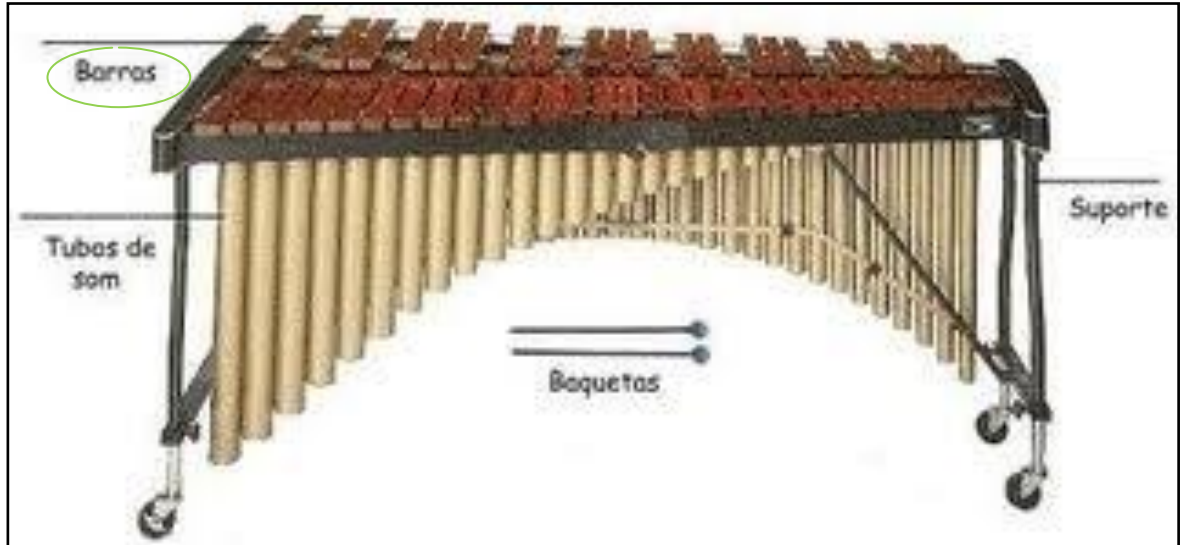
A clareza desse sentimento fica bem explícita também no fato de ser repetido, na segunda gravação, justamente o trecho da canção, cujo conteúdo corresponde aos argumentos usados pelo enunciador para provar que o seu desespero não é fruto de um capricho, tampouco da aceitação de um estilo imposto pelo mercado fonográfico como via de alcance imediato ao 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”, na medida em que tais mudanças, como visto, reforçam a pertença do cantautor-enunciador à América do Sul, o qual é usado por ele como argumento de autoridade para convencer o coenunciador da legitimidade de seu desespero. Essa maneira mais explicitada e menos mostrada da segunda gravação de exibir o *ethos* do desespero pode ter contribuído para que essa tenha se tornando mais conhecida do que a primeira, embora não possamos desconsiderar o fato de que foi no ano de 1976, que, segundo Sanches (2004), Belchior passou a ter existência artística oficial devido em razão das gravações que Elis Regina fez de duas de suas canções: “Velha roupa colorida” e “Como nossos pais”.

Com relação aos arranjos musicais, a ausência, na segunda gravação, do solo de sax e da percussão do xequerê também reduzem respectivamente o valor de lamento e de agressividade da primeira gravação, já que, nesta 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 que concluem a segunda gravação da canção “E eu quero é que esse canto torto/feito faça corte a carne de vocês”

e na sua repetição. Na sequência, colocamos uma imagem desse instrumento, que consiste em duas fileiras de lâminas de madeira, dispostas como um teclado de piano e da região na qual é tocado para a obtenção desse som:

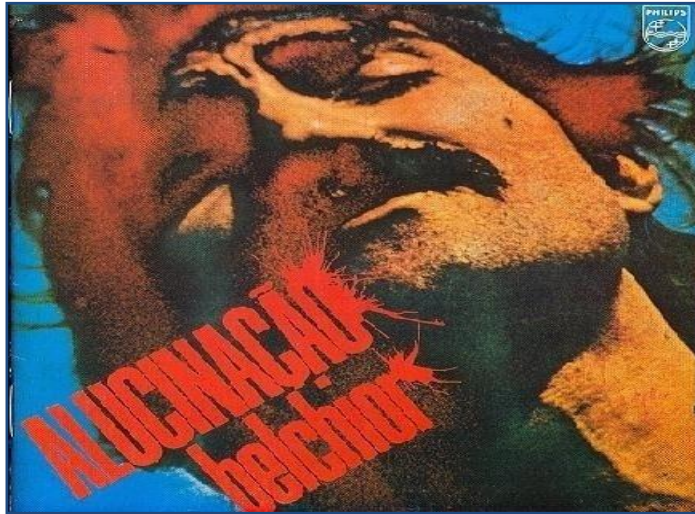
Figura 5- Instrumento musical xilofone



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

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

No tocante à capa do segundo disco de Belchior, intitulado *Alucinação*, ela traz, assim como no primeiro álbum, uma imagem do rosto de Belchior com os olhos fechados, embora neste o foco seja maior no rosto, podendo-se ver, além dele, apenas o pescoço, já que o rosto está curvado para trás. Portanto, essa imagem exclui aquela postura “nordestina” que vimos em *A palo seco* e reafirma o rosto como sede do pensamento. Portanto, na capa de *Alucinação*, o *ethos* daquele que tem clareza sobre o que enuncia, constituído nas alterações no investimento vocal e na letra em relação à primeira gravação é otimizado, como podemos constatar na figura abaixo:

Figura 6- Capa dp LP *Alucinação*

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

Enquanto, no LP *A palo seco*, o rosto de Belchior foi apenas fotografado, no disco *Alucinação*, porém, foi pintado por ele mesmo, como se pode conferir no verso do encarte. Já no desenho (pastel 12, 5 x 16 cm) da contracapa, a imagem do rosto aparece do ponto de vista exterior, mostrando novamente o perfil do lado direito da face do artista, que, como visto, indica a sua porção social, e do ponto de vista 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 7- 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 contracapa, sobre o título do disco e o nome do artista, vê-se ainda o desenho de um escorpião, animal que, além da característica cauda longa e perigosa, quando da escassez completa de alimento, devora seus semelhantes para sobreviver. Portanto, consideramos que a figura do escorpião, bem como o canibalismo que praticam, servem 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 que alçaram o sucesso na década imediatamente anterior ou que chegaram ao cenário musical juntamente com ele, entre os quais estão Roberto Carlos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Ney Matogrosso etc.

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

#### D) Outras canções

Como não é possível neste trabalho, por questão de tempo e espaço, fazermos uma análise do investimento vocal, do investimento vocoverbal e do investimento ético das demais as canções de Belchior, optamos, pelo menos, por levantar, entre todas as canções dos discos que foram gravados por ele no período de 1973 a 1980, quais delas possuem trechos que manifestam o investimento vocal da enunciação na cenografia.

Portanto, 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 que, apesar de serem diferentes, possam ser relacionados aos mesmos valores de agressividade e de lamento já mostrados nos investimentos vocais dessas gravações. É óbvio, entretanto, que a identificação das relações vocais e vocoverbais que os parâmetros a serem identificados possam vir a estabelecer só será realizada com uma análise detidas das canções nessas duas dimensões; e entretanto, consideramos que não deixa de fazer sentido elaborar esse levantamento das referências ao investimento vocal na cenografia, na medida em que 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 juntos contêm 62 canções gravadas, dentre as quais destacamos 22 que fazem referência na cenografia ao investimento vocal da enunciação, ou projetam o investimento vocal do coenunciador ou, ainda, fazem referência ao canto de modo geral. No quadro abaixo, indicamos o LP e o ano de gravações dessas canções e destacamos delas os trechos com aquelas referências:

Quadro 38- Canções de Belchior com referências ao canto

<b>Canções</b>	<b>Trechos com referências textuais ao canto</b>
<b>Disco I - A palo seco (1973)</b>	
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.
<b>Disco II - Alucinação (1976)</b>	
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..
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.
<b>Disco III – Coração Selvagem (1977)</b>	
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.
<b>Disco IV – Todos os sentidos (1978)</b>	
Divina Comédia Humana	• “Ora (dizeis) 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 (dizeis) 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)

(continuação)

Canções	Trechos com referências textuais ao canto
Humano hum	<ul style="list-style-type: none"> <li>• (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.</li> </ul>
Ter ou não ter	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida/(ave/pássaro) cantando na noite do cabaré [...]</li> <li>• (O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto/prá me explorar, me queria sempre bêbado de gin).</li> <li>• 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.</li> </ul>
Como se fosse pecado	<p>Preciso/precisamos, da verdade, nua e crua/mas não vou remendar vosso soneto (Batuco um canto concreto pra balançar o coreto.)</p> <p>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.)</p> <p>Mas, quando o canto for tão natural como o ato de amar/ como andar, respirar, dar a vez à voz dos sentidos [...].</p> <p>Quem haverá que agüente/tanta mudez sem perder a saúde?)/(A palavra era um dom, era bom, era conosco, Era uma vez...)</p> <p>Mas use o berro e o coração/que a vida vem no fim mês.</p>
<b>Disco V – Era uma vez o homem e seu tempo – Medo de avião (1979)</b>	
Retórica sentimental	<p>CLÁUSULA QUARTA:</p> <p>Aliás, meu camarada, o cantor popular falou divinamente: – “Deus é uma coisa brasileira – nordestinamente paciente</p>
Conheço o meu lugar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O que é que eu posso fazer com a minha juventude – quando a máxima saúde hoje é pretender usar a voz?</li> <li>• O que é que eu posso fazer – um simples cantador das coisas do porão?</li> <li>• 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.</li> </ul>
Voz da América	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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!</li> <li>• 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 Igenes possa me ouvir [...]</li> </ul>

Fonte: Elaboração própria

### 5.2.3 Terceira gravação

Como a gravação de Ednardo é de 1974, vamos compará-la com a primeira gravação de Belchior, feita no mesmo ano, já que, se for observada a temporalidade, essa 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)

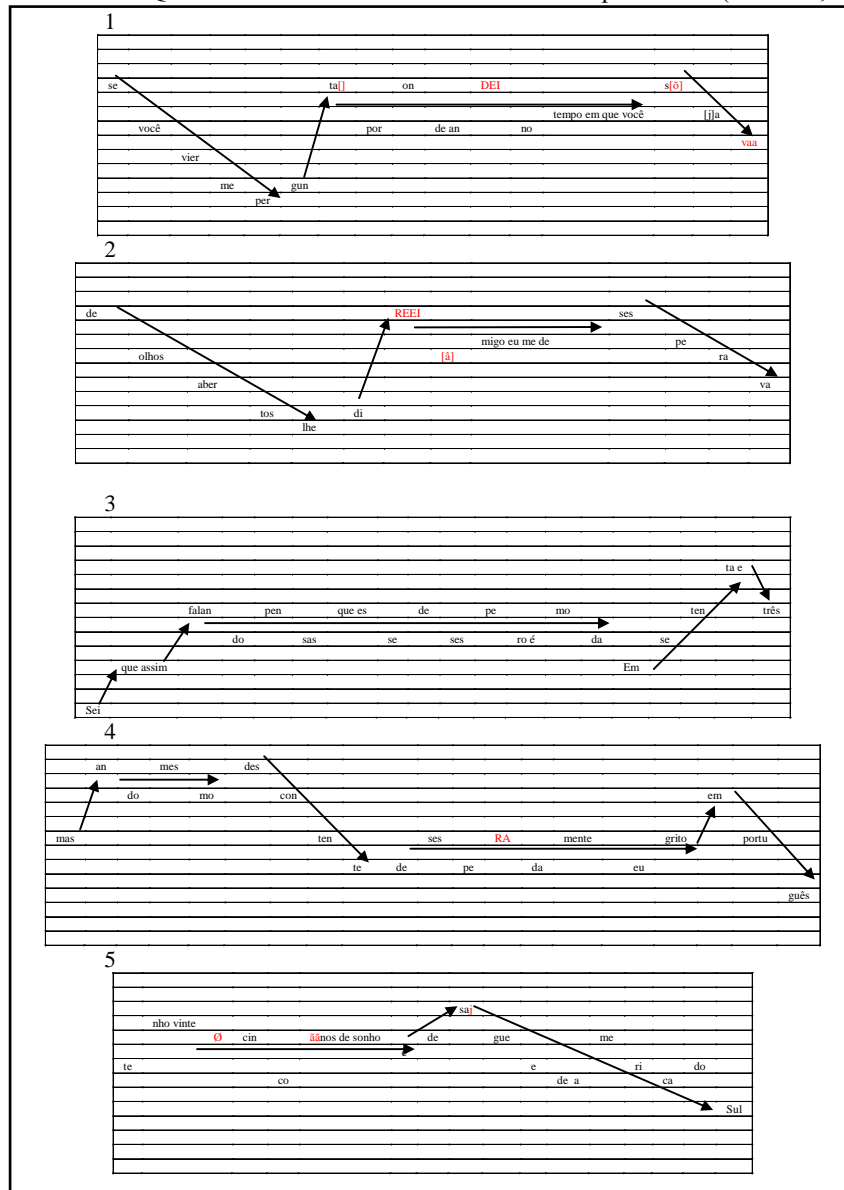
- 1- Se você vier me perguntar por onde andei
- 2- No tempo em que você sonhava
- 3- De olhos abertos lhe direi
- 4- Amigo eu me desesperava
- 5- Sei que assim falando pensas que esse desespero é moda em 73
- 6- Mas ando mesmo descontente desespeRADamente eu grito em português
- 7- Tenho vinte cinco 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 desespeRADamente 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 ÚLTIMOS 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



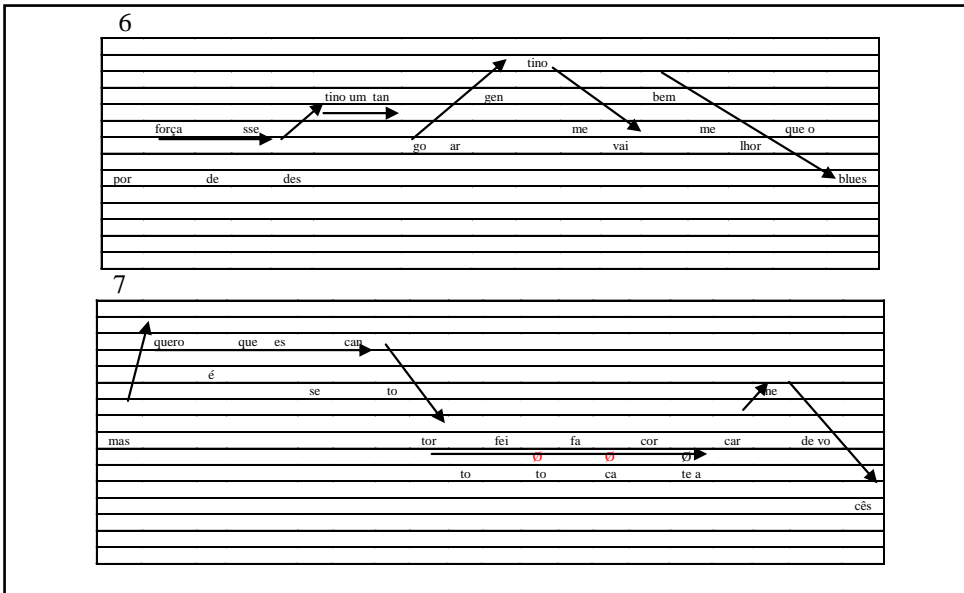
A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

Em termos de fraseado musical, na gravação de Ednardo (1974) para a “A palo seco” (Belchior, 1974), apenas os quatro primeiros versos e o nono são dispostos da mesma forma da primeira gravação de Belchior. Os outros versos juntam duas ou até três equivalentes de frases musicais da primeira gravação e formam uma só frase musical menos segmentada. Vejamos, então, os diagramas com os perfis melódicos de cada verso, acrescidos das respectivas marcações vocais da regravação que Ednardo fez para a canção “A palo seco”:

Quadro 39- Perfil melódico – vocal de “A palo seco” (Ednardo, 1974)



(continuação)



Fonte: *O romance do pavão misterioso* (Ednardo, 1974). Com base em Tatit (1996).

Quando comparamos os diagramas acima com aqueles da primeira gravação de Belchior para “A palo seco” (Belchior, 1974), 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. Com efeito, a voz de Belchior é mais escura, ou seja, projeta de maneira mais acentuada os harmônicos graves e tem como foco de ressonância predominante o nariz, e, 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”), do 1º 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 3º verso (cf. diagrama 2), 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] ainda mais penetrante.

No 6º verso, além da qualidade vocal, há outra diferença entre as gravações de Ednardo e de Belchior, qual seja o fato de a intensidade forte/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, na medida em que, 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 que, no segundo, recai sobre a sílaba na qual está o som nasal [ẽ], que acentua a qualidade vocal anasalada 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. Portanto, podemos concluir, quanto à intensidade/acentuação dos casos analisados, que na gravação de Ednardo, assim como ocorreu na primeira 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.

Cumpre notar ainda no 6º verso, quanto à “desespeRAdamente”, que houve uma redução no alongamento da sílaba “men”, quando comparada à 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 enfatizarem a sua qualidade vocal anasalada. Tal redução pode ser constatada também no 7º verso da gravação de Ednardo, especificamente em “sangue”, cuja primeira sílaba era alongada no final do verso na primeira gravação de Belchior. 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 concluir que ambos os cantores utilizam recursos para destacar os sons que reafirmam características da sua voz. Logo, Belchior, que tem uma voz anasalada, 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 sobre uma nota e um som agudo, gerando, assim, uma forte estridência.

O 11º verso da gravação de Ednardo (cf. diagrama 7) 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 [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, nessa proeminência que é dada a esses sons “violentos” pela segmentação das frases musicais, parece haver uma reciprocidade com o conteúdo das palavras que sugerem a “violência”. 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.

Portanto, de forma resumida, podemos dizer, quanto ao investimento vocal, que a primeira gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974) se distingue da gravação de Ednardo pela qualidade vocal mais grave e anasalada e pelos alongamentos de sons nasais, que ocupam o final dos versos, para enfatizar essa característica da sua qualidade vocal nos finais dos versos. Já o investimento vocal da gravação de “A palo seco” (Ednardo, 1974) caracteriza-se por uma qualidade vocal mais metálica, aguda e até mesmo estridente e pela predominância da finalização dos versos de modo seco, sem estendê-los, embora também utilize alongamentos, principalmente nos sons vocálicos agudos, para enfatizar a projeção dos harmônicos mais agudos de sua voz.

Logo, os recursos vocais empregados por Belchior e Ednardo singularizam os investimentos vocais que se ouvem nessas gravações de “A palo seco” por acentuarem as suas qualidade vocais, respectivamente anasalada 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, gerado pela falta de equilíbrio nos fatores de ressonância polemiza com outros posicionamentos do campo discursivo literomusical que suscitam 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.

Quanto as pronúncias “sõjava”, “s[ãããj]gue” e “[ã]migo” e as relações intervocais que elas intauram na primeira gravação de Belchior se mantêm na gravação de Ednardo, porém, como já expressei, a gravação de Ednardo não reproduz o alongamento em “S[ãããj]gue” nem a relação metavocal que esse instaura 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 não mais somente do investimento vocal, mas também dele em relação com a cenografia.

#### B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Quando analisamos o 6º verso da gravação de “A palo seco” por Ednardo, em razão de a intensidade forte/accentuação recair 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 um relação metavocoverbal entre este e a cenografia.

Com relação à disposição da letra da canção, vemos, no 8º 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 sobre 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”, e o 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 façam 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.

Portanto, 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. Portanto, 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, assim como também se associam à qualidade vocal aguda e metálica do cantor, de modo a assumir um valor maior de penetração, de pungência semelhante ao do ferimento feito pela faca do que o da primeira gravação de Belchior.

Portanto, podemos constatar nessa segmentação do canto a dimensão analógica da enunciação em que, ao cantar algo cortante, metaforizado na faca, 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 em que o verso é repetido na primeira vez em que a letra é normalmente cantada e as três vezes nas quais é repetido, acompanhado 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 na qual tomam parte elementos como a polêmica (torto), a agressividade (faca) etc.

A fim de concluirmos esse tópico, observamos que, apesar das diferenças entre as qualidades vocais e os recursos vocais empregados por Belchior e Ednardo, essas distinções se equivalem, quando observamos que a qualidade vocal anasalada de Belchior é reforçada pelos recursos vocais, como o alongamento, que recaem sobre os sons nasais, do mesmo modo que a qualidade metálica e aguda de Ednardo é acentuada pelos recursos vocais, como a sua sobreposição sobre a vogal aguda [i] em tom agudo e em uma intensidade forte no final dos versos e a intensidade forte sobre sílabas que contêm sons sugerindo rascância como o [r], produzindo-se, assim, em ambos os casos, relações metavocais.

No tópico a seguir, tratamos do *ethos* constituído no intrincamento do investimento vocal com a cenografia e passamos ainda rapidamente sobre os arranjos musicais da gravação de

“A palo seco” (Ednardo, 1974) e sobre a capa do LP *O romance do pavão misterioso*, a fim de identificarmos, somente a título de ilustração, se o *ethos* polêmico e agressivo formado nesse intrincamento do investimento vocal com a cenografia, que é um dos objetivos da nosso trabalho, confirma-se também naquelas dimensões, embora elas não façam efetivamente parte do *corpus* da pesquisa .

### 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 anasalada do primeiro em relação com os alongamentos dos sons também nasais e a articulação pouco definida conferem a canção um tom lamentoso bem consonante com o desespero mostrado na sua cenografia. Já na segunda gravação, pelo mesmo cantautor, há uma redução dos alongamentos, uma repetição da segunda parte da canção e a articulação bem definida, que atenuam esse tom de lamento e explicitam com maior clareza esse “desespero” tematizado pela canção. A gravação de Ednardo, 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 primeira gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974) mostra o *ethos* de dor, do desespero; a segunda, feita por Belchior em 1976, explicita o desespero; e a gravação de Ednardo, realizada também em 1974, explora a porção agressiva desse desespero, mostrando um *ethos* pungente na característica penetrante, agressiva da voz aguda e metálica e na ênfase de sons “violentos” como /k/ e /t/ pela segmentação da cadeia falada.

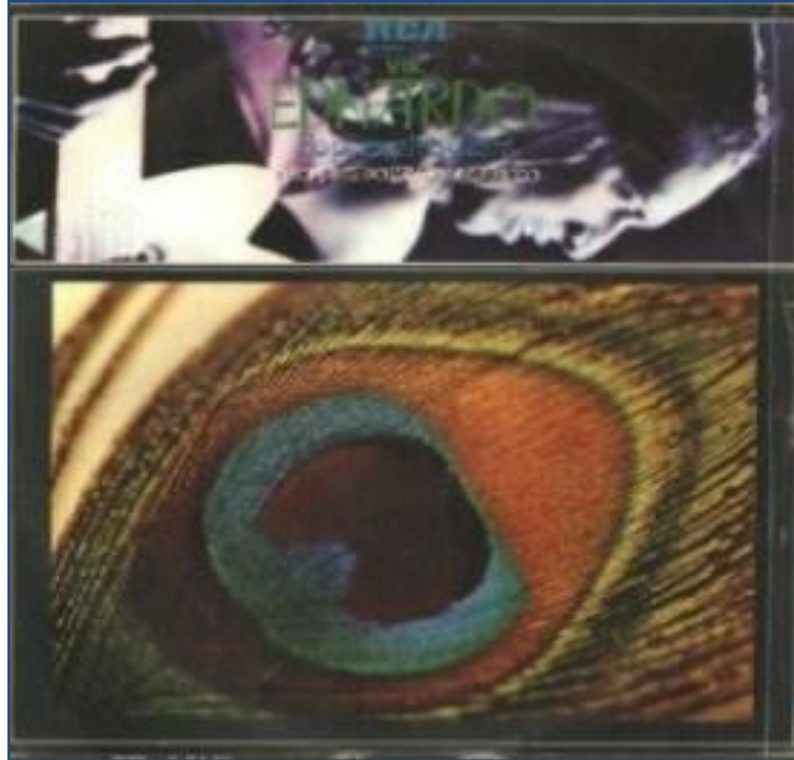
Cabe notar ainda, que, no 8º verso, assim como no 9º, a partir de “argentino”, o arranjo musical simula um tango para enfatizar o conteúdo das palavras que também fazem referência a esse gênero musical. Assim, se associarmos esse fato a outro, qual seja, o corte do verso, que manifesta a ação de cortar 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 Belchior (“A palo seco”, 1974).

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

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”, com a sua capa, na medida em que a imagem a ocupar o maior espaço é a de uma pena de pavão desenhada pelo próprio Ednardo:



Figura 08- 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.

#### 5.2.4 Quarta gravação

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)

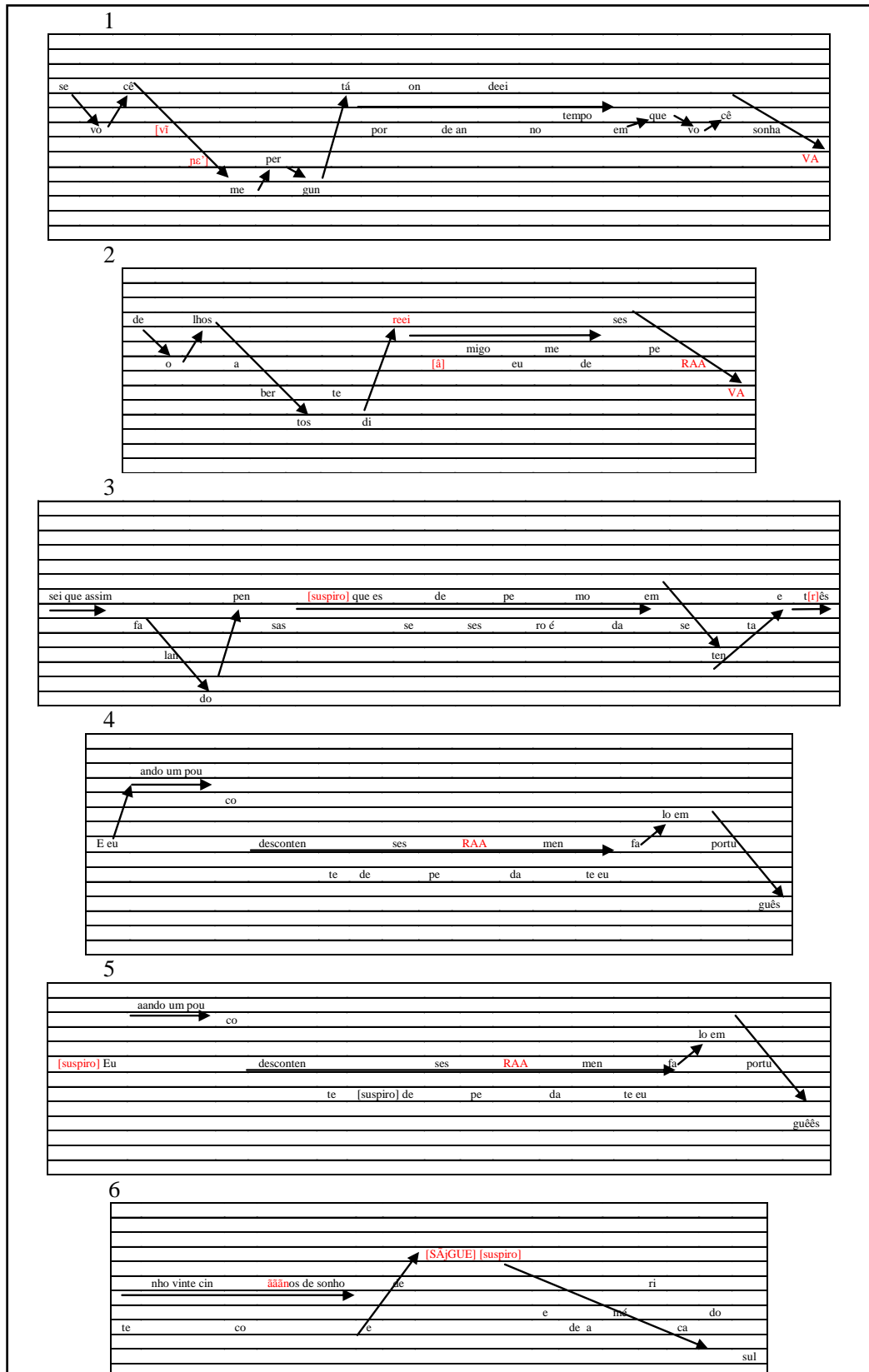
- 1- Se você vier me perguntar por onde andei
- 2- No tempo em que você sonhava
- 3- De olhos abertos te direi
- 4- Amigo eu me desesperava
- 5- Sei que assim falando pensas

- 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 25 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 25 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

Vejamos, então, os diagramas com os perfis melódicos de cada verso, acompanhados das respectivas marcações vocais:

Quadro 40- Perfil melódico- vocal de “A palo seco” (Fagner, 1975)



(continuação)

7

ça meu tino um tango gen tino me pe ga que o  
 mas por for do des ar bem me lhor blue

8

sei que assim pen [suspiro] que es de pe mo em t[r]ês  
 fa lan do sas se ses ro [suspiro] é da [suspiro] setenta e

9

quero é que es se  
 [suspiro profundo] eu canto tor fei fa cor ne  
 to to ca [suspiro] te a car de vi cês [suspiro profundo]

10

queero [choro] é que es Se  
 [suspiro profundo] eu canto tor fei fa cor ne  
 to to CA te a car de vi cês

Fonte: *Ave noturna* (FAGNER, 1975). Com base em Tatit (1996).

Ao comparamos a versão cantada por Fagner com a primeira gravação de Belchior (1974) e com a gravação de Ednardo (“A palo seco”, 1974), ouvimos, na gravação de Fagner, a pronúncia [ṽɪɲɛ], com nasalização da vogal “i” para a palavra grafada “vier”. Segundo anota

Bortoni-Ricardo (2004)<sup>171</sup>, 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 “perguntá”. 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 7º (cf. diagrama 5), que é retomado no 9º, pela perda do som [w] em p[ow]co > p[o]co. falada.

Portanto, quando comparamos as pronúncias de “vinhé”, perguntá 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, nesse anti-intelectualismo em termos de linguagem, como mostra sua declaração ao jornalista Sérgio Cabral no programa “Bar Academia” sobre a seguinte declaração dada na década de 1970: “detesto 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, intelectualia que é uma coisa pegajosa. A linguagem eu não me adapto muito. Prefiro uma linguagem mais espontânea [...]<sup>172</sup>

Essa distância que o cantautor se refere pode ser relativa, como já notara Costa (2001), ao fato de o cantautor 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, dessas 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 de investimento vocal. Tal forma de cantar mostra uma subversão do que já está estabelecido e uma captação da linguagem falada informal, revela de *ethos* polêmico com o *status quo* e com os *ethé* de outros artistas e posicionamentos que adotem somente a pronúncia padrão.

<sup>171</sup> BORTONI-RICARDO. S. M. Veni, Vidi, Vici, nov. 1999. Disponível em: <http://www.stellabbortoni.com.br>. Acesso: 16 mar 12.

<sup>172</sup> FAGNER, 1983, *op.cit.*

No 8º verso, contudo, ocorre uma relação intervocal por subversão com a voz falada, na medida em que, assim como ocorre na gravação de Ednardo, a intensidade forte/acentuação em “desesepeRAAdamente” não coincide com aquela que seria 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 de Fagner, gerando um efeito de rascância. Assim, podemos 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 ainda 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 pronunciada no 6º verso (cf. diagrama 3), enfatizando à 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 nem tão forte como a da sílaba tônica, mas também nem 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 das sílabas sobre as quais elas recaem sejam 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 de Fagner são os suspiros que iniciam e finalizam o 9º verso (cf. diagrama 4), que retoma o 7º (cf. diagrama 4), quanto à letra e à melodia. Outra distinção na forma como esses dois versos são cantados é que, no 9º 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 10º verso. Esse recurso vocal caracteriza-se, segundo Dinville (1993, p. 5), por “finas tremulações do conjunto da musculatura respiratória e laríngea [...] [que] d[ão] a voz sua riqueza expressiva, sua leveza e seu poder emocional”. Portanto, no caso de Fagner, consideramos que o utilize amiúde justamente com o interesse de exprimir emoção.

Aqueles suspiros podem também ser encontrados no 17º verso que retoma o 6º, em termos de melodia e letra, antes e depois do trecho “que esse desespero é moda”, destacando-o do restante da frase musical, como podemos observar no diagrama 8. O preenchimento do espaço

melódico com esses dois suspiros parece implicar que o final do verso não seja alongado. Do 17º ao 21º verso, que finaliza a canção, há uma espécie de crescendo desses suspiros, mais superficiais no 17º verso e mais profundos a partir do 18º verso, como é possível constatar no diagrama 9.

Cumprir notar que o 18º e o 19º versos (cf. diagrama 9), apesar de se repetirem no 20º e 21º (cf. diagrama 10) versos em termos de letra e de melodia e de se iniciarem por suspiros profundos, no 20º verso esse suspiro aliado ao alongamento do som [ε], em “queeero”, 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 e decepção etc.

Soma-se a esse alongamento seguido de vibrato, que cria esse efeito de choro, uma intensidade mais forte e o som [k<sup>h</sup>] aspirado em “fak<sup>h</sup>a” (cf. diagrama 10), 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. Portanto, supomos que esses efeitos de choro e rascância se constituam em uma marca do investimento vocal de Fagner, o qual é acompanhado de gestos interpretativos como o balançar na cabeça e do fechamento dos olhos.

Como analisamos anteriormente, na primeira 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 segunda gravação de Belchior (1976), é repetida somente a segunda parte da canção do verso 11 ao 21, repetição que vai do verso 22 ao 32. Quando Fagner repete a segunda parte da canção, aumenta o número de suspiros entre as frases musicais. Portanto, quase todas as frases musicais nessa repetição da segunda parte da canção, com exceção dos versos 23 e 24 e dos versos 31 e 32, são separadas por suspiros, como podemos conferir na transcrição da letra que fazemos abaixo:

TENHO 25 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 do que na primeira vez em que 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 segunda 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 na primeira vez em que a letra é cantada. O 33º verso que inicia tais repetições, embora, com relação à letra, seja igual ao 37º, a este se opõe em termos de investimento vocal. Isso ocorre 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 vai se desenrolando. Assim, o segmento “eu quero” é mais forte do “que esse canto” que, 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, a ela se sobressaindo. 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 vocÊÊÊÊs/Eu queero [vibrato] que esse canto torto [suspiro  
profundo] feito faca/Corte a carne

Ao fim dessa análise, concluímos 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 esse é realizado sem “esforço” físico “aparente”, já que nessa gravação o cantor deixa aparecer esse esforço, inclusive até a ofegância da sua respiração.

Portanto, julgamos que a exibição de uma aparente naturalidade ao cantar, sem esforço físico, tão solicitado e repetidamente ensinado 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 de um recurso vocal comumente buscado por todos os cantores.

A favor dessa nossa ideia, podemos citar o fato de a 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” (Luis Gonzaga/Zé Dantas, por Caetano Veloso, 1973)<sup>173</sup>.

Portanto, 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 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. Logo, esse recurso do suspiro, advindo da fala cotidiana, ainda não estava na paleta daqueles já depurados e estabilizados nos investimentos vocais que tomaram parte do campo discursivo literomusical brasileiro até a intervenção tropicalista e, por isso, inova em relação àqueles.

Essa inovação, entretanto, permanece também em relação ao Tropicalismo, conquanto esse posicionamento já tivesse feito uso desse recurso vocal empregado por Fagner, na medida em que Caetano procura usá-los para “chocar” e “provocar”. Já o Pessoal do Ceará o

---

<sup>173</sup> 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-volta-da-asa-branca---caetano-veloso/play>. Acesso em: 10 abril 12.

emprega para acentuar o lamento, a dor, o tormento tematizado nas cenografia das canções que mostram como a realidade vivenciada pelos cantautores-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 padrão como a não uniformidade na pessoa de tratamento e pronúncias como [sõy]ava e [ã]migo, assim como a gravação de Ednardo evidencia a pronúncia falan’o, a gravação de Fagner parece ser a campeã de mudanças na letra e no investimento vocal.

Assim, configura-se, no 3º verso da gravação de Fagner, 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 pronome de pessoa diferente “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 7º verso. Essa troca do “mas” pelo “e” mostra que o descontentamento do enunciador presente no sétimo verso, além de se contrapor à presumida ideia do coenunciador de que seu desespero é moda, 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 8º verso da gravação de Fagner, 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 como 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 o 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) 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 primeira 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 demonstrativo “desse” na releitura de Ednardo (1974) pelo possessivo “meu”. Portanto, 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 “desTino” que não se ouve, por exemplo, na gravação de Ednardo.

Nas gravações de Belchior, a ausência da conjunção e do conectivo “deste” nos levam 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.

Portanto, na canção cantada por Fagner, a identificação do cantor-enunciador com o tango argentino, apesar de ainda ser 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 de “me vai” para “me pega” na medida em que o verbo “ir”, além de poder funcionar como verbo auxiliar, ainda possui muitos significados além daquele empregado na canção, ou seja, 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 utilizado, ou seja, o alongamento do som [ε], seguido de vibrato e antecedido por um suspiro, a qual, ao ser emitida pela voz metálica de Fagner, sugere uma espécie de canto chorado. Julgamos que, com esse recurso, além de marcar a singularidade de seu investimento vocal, o cantor procura chamar 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 que o enunciador trava hipoteticamente 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 da palavra “fa[k<sup>h</sup>]a” que, por ser emitida com uma voz metálica mais aguda com uma articulação bem definida, apesar de ser átona, e com uma aspiração no som [k<sup>h</sup>], 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 que recai sobre “queero [vibrato]” é repetido no verso 31, que finaliza a repetição que o cantor faz da segunda parte da canção e na primeira e na última reprodução das três repetições que o cantor faz desse verso, ou seja, nos versos 33 e 39. Portanto, nesses versos, no quais ocorrem tais efeitos, há uma ênfase nas palavras “quero”, mas, já no verso 35º 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 neste 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, 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, na medida em que há nesse verso outro corte do dêitico pessoal “vocês”, e da preposição “de”, que o liga ao verbo 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 da canção “A palo seco” por Fagner (1975), chegamos à conclusão de que o investimento vocal suspirado, choroso e agressivo de Fagner, quando interseccionado com a cenografia desse verso, 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 do que aqueles 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”<sup>174</sup> e Como se fosse<sup>175</sup>, e nos títulos de “Nasci para *chorar*” (Dion-Dimucci-Versão: Erasmo Carlos por Fagner, 1973; grifo nosso) e “Quem viver *chorará*”<sup>176</sup> (Fagner, 1978; grifo nosso). Analisamos, no tópico a seguir, a gravação de “A palo seco” por Fagner, a fim de identificarmos 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 da canção “A palo seco” (1974) são os suspiros, os choros, a finalização das frases

<sup>174</sup> Teu amor é cebola cortada meu bem/que logo me faz *chorar* (Petrúcio Maia, Clodo por Fagner, 1977. Grifos nossos)

<sup>175</sup> Jeito de amar desesperado Mais *chorado* que vivido (Fagner/ Capinam, por Fagner, 1976. *Grifos nossos*)

<sup>176</sup> O título dessa canção é homônimo ao do Lp no qual ela figura.

musicais com sons fortes e, por vezes, a pronúncia aspirada nos sons plosivos, os 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. Já quanto ao campo literomusical, teria uma função “discursiva” polêmica, porque os cantores populares da década de 1960, em especial os bossanovistas, procuravam mostrar em seus investimentos vocais um *ethos* da “naturalidade” do cantar próximo da fala sem esforço físico aparente. Esse *ethos* da “naturalidade” já era buscado também pelos cantores “virtuosos” que precederam os bossanovistas, que, embora se distanciem do canto falado, também procuram mostrar que realizam o canto sem aparente esforço físico.

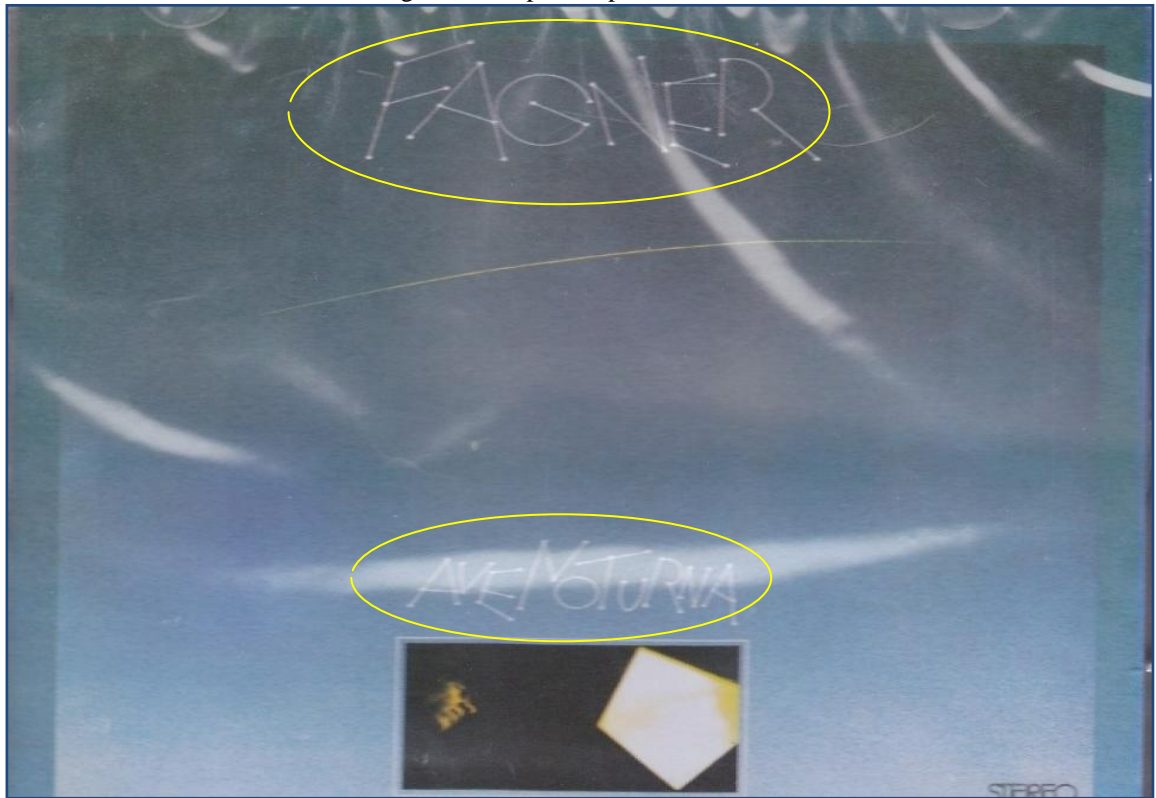
Essa forma chorosa de cantar, adotada por Fagner, polemiza ainda com o investimento vocal dos tropicalistas, pois, malgrado esses cantores não investirem nessa imagem da “naturalidade” ao cantar, os recursos vocais que mostram esse aparente esforço físico ao cantar tem entre eles objetivos expressivos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

Desse modo, esse investimento vocal choroso de Fagner, interseccionado com a cenografia da canção “A palo seco” (1974), mostra um *ethos* transgressor, polêmico, inovador quando cotejado com outros investimentos vocais surgidos até a década de 1970. É possível notar também, ainda, na pronúncia de Fagner e nas operações que faz na letra da versão composta por Belchior, um tom mais informal. Esse tom mais agressivo mostrado pelo investimento vocal e pela disposição da letra é também confirmado no solo de violão com cordas de aço, cujo timbre mais “áspero” do que o de um violão com cordas de náilon se aproxima da emissão vocal em modo metálico do cantor.

Tanto esse tom agressivo como esse tom informal podem ser notados na capa e contracapa do LP *Ave noturna*, sobretudo, na forma aparentemente displicente e 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 uma janela com fundo escuro na qual aparece o perfil do lado direito do rosto do cantor que mira outra janela, da qual é

possível ver três das suas extremidades, mediante a qual o cantor vê a luz, como podemos conferir:

Figura 09- 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 a primeira janela, sendo que esta, apresenta um fundo não tão escuro como aquela, o que torna o perfil, agora do lado esquerdo do rosto do cantor, que parece confrontar alguém ou algo, mais visível. 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 as janelas cheias de arestas.

Figura 10- Contracapa do Lp *Ave Noturna*

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

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.

### 5.3 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 (1875), 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 vocais que utilizam 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 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 na medida em que 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 uma certa rouquidão e abafamento.

Cabe notar, não consideramos que tais qualidades vocais exploradas nos investimentos vocais da canção sejam apenas produtos dos aparelhos fonadores dos cantores, mas que resultem 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 tomam parte e do interdiscurso, ao mesmo tempo em que os reatualizam, como abordamos no capítulo 3 e exemplificamos no cap 4.

Cumpramos observar que esse hipertimbre agudo/metálico nas vozes de Ednardo, e essa hipernasalidade na voz de Belchior, tornam evidente uma ausência de equilíbrio nos fatores de ressonância, já que Ednardo e Fagner projetam a voz nos seios da face e Belchior no nariz. Isso poderia ser considerado um “erro” de técnica vocal, na medida em que dá a idéia de um esforço físico do aparelho vocal que produz um incômodo e destrói a aparente naturalidade do cantar, na qual outros posicionamentos investiram até a intervenção tropicalista.

Portanto, esse esforço físico que as qualidades vocais de Belchior, Ednardo e Fagner aparentam, o que pode ensejar um incômodo no ouvinte, pode ser visto 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, esse 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” (Dominginhos/Manduka) no "Festival 79 - É Hora de Cantar" - da Rede Tupi de Televisão:

Figura 11- Fagner no Festival 79 - É Hora de Cantar" - da Rede Tupi de Televisão



Fonte: [http://www.raimundofagner.com.br/festival\\_tupi.htm](http://www.raimundofagner.com.br/festival_tupi.htm)

Portanto, esse suspiros, empregados no investimento vocal de Fagner, polemizam também com outros investimentos vocais surgidos até a intervenção tropicalista, na medida em que eles não faziam parte dos recursos já captados da voz falada para figurar no canto. Além disso, o uso desses suspiros por Fagner polemiza mesmo com a sua utilização pelos tropicalistas, visto que esses também se apropriam daqueles, mas com uma intenção provocadora, irônica. Fagner os utiliza, entretanto, desde canções cuja temática é sentimental, para mostrar dor, até

canções que manifestam de forma metavocoverbal na cenografia um investimento vocal estranho, como ficou exemplificado em “A palo seco” (Fagner, 1975). Portanto, tais suspiros só acentuam o efeito de inovação, de transgressão ocasionada pela impressão de desconforto, de esforço físico que se tem ao ouvir a qualidade vocal aguda/metálica de Fagner acompanhada desses suspiros.

A respeito da respiração entrecortada por suspiros, com ciclos respiratórios curtos e rápidos, Belhau e Pontes (1989, p.57) afirmam que pode sugerir “ansiedade, excitação, agitação e descontrolo”. Assim, levando em consideração essa afirmação dos autores sobre esse tipo de respiração que julgamos ser a adotada por Fagner em seu canto, pensamos que os sentimentos que esse tipo de respiração pode indicar coadunam-se com o conteúdo de expressões como “canto torto” etc. Ademais, cumpre notar que esses suspiros que se ouvem na gravação de Fagner, além de desempenharem no investimento vocal essa função digamos assim, “vocossemântica”, de agitação, de desesepero etc. 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 e 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, após tais alongamentos, de modo que as palavras ora são encolhidas em um espaço melódico menor, ora são esticadas em um espaço melódico 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 uma conseqüente maior segmentação da cadeia falada somente na primeira gravação de Belchior (1974), que indicamos no quadro seguinte por “BI74”. Na segunda gravação, que indicamos no quadro

abaixo por BII76, 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 41- Segmentação da cadeia falada nas gravações de “A palo seco” (Belchior, 1974;1976)

[Mas ando mesmo descontente] Ø [desesperadamente] Ø [eu grito em português] BI74
[Mas ando mesmo descontente] Ø [desesperadaMEN:te eu gritO em português] BII76
[tenho 25 anos] Ø [de sonho e de sangue] Ø [e de América do sul] BI74
[Tenho vinte e cinco (25) anos de sonho e de Sangue ] Ø [E de América do Sul] BII76
[por força deste destino] Ø [o tango argentino ] Ø [me vai bem melhor que o blue] BI74
[por força deste destino] Ø [um tango argentino me vai bem melhor que um blues] BII76
[e eu QUERO é que esse canto torto] Ø [feito faça corte] Ø [a carne de vocês] BI 74
[E eu QUERO é que esse canto torto] Ø [Feito faça corte a carne de vocês] BII76

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 elas, segundo a fonoaudióloga Leny Kyrillos<sup>177</sup>, geralmente, separam “blocos de significado e marcam a importância dentro do discurso”. Segundo ela, toda vez que se usa 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 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 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 faça corte”. A ênfase que o cantor impõe nos dois primeiros destaca os elementos da letra que compõem a identidade sul-americana do enunciador, já o último acentua a comparação que o enunciador faz para o seu

<sup>177</sup> KYRILLOS, L. *Como falar bem: ênfase e vogais*. Disponível em: <http://www.lenykyrillos.com.br/videos.html>. Acesso em 27 dez 2012.

canto, estabelecendo uma relação metavocoverbal. Na segunda gravação, a pausa, posterior a cada um deles, é elidida, unindo os trechos à frase musical posterior e excluindo as ênfases nesses trechos mencionados. 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 42- Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por (Ednardo, 1974)

[Mas ando mesmo descontente Ø despespeRAmente 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 comparada à primeira versão de Belchior; entretanto, no último verso, ocorre uma segmentação do verso 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), e que já mostramos nos segmentos que apresentam a abreviação “BII76” (segunda regravação de “A palo seco” por Belchior em 1976), embora difira bastante na seleção de itens lexicais, que marcamos pelo sublinhado, como podemos conferir:

Quadro 43- Segmentação da cadeia falada na gravação de “A palo seco” por (Fagner, 1975)

(Suspiro) [E eu ando um pouco descontente ] (suspiro profundo) [Desesperadamente eu falo em português ] F75

[Tenho 25 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 por 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 como ele os finaliza.

Desse modo, 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 o 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” que enfatizam ainda mais a emissão nasal da qualidade vocal de Belchior e o estranhamento que ela causa, não foram totalmente abandonados.

Portanto, ao interseccionarmos a disposição da letra da última gravação de “A palo seco” por Belchior (1976) e das gravações de Ednardo (1974) e Fagner (1975) em investimento vocais que terminam sem alongamentos, observamos que tal configuração vocoverbal faz com que os três cantores apresentem uma ilusão de velocidade mais rápida 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 mais rápida 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 mais lenta.

Já, quanto à 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 Belhau 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 a sua qualidade vocal grave, denota maturidade e certeza sobre o que é dito. Já quanto 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 Belhau e Ziemer, (1988, p. 83), “a sensação psicofísica relacionada à intensidade, ou seja, como julgamos um som, considerando-o mais forte ou mais fraco”, consideramos ouvir 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 certos trechos das gravações de Ednardo e Fagner, os quais são gerados pela união das qualidades vocais mais agudas e metálicas dos cantores com a intensidade forte. Já em Belchior, que possui uma qualidade vocal mais grave e anasalada, apesar de também existir essa intensidade vocal forte, ela é meio camuflada, como visto, por essas características da sua qualidade vocal.

Como visto, o parâmetro vocal da intensidade pode estabelecer tanto relações vocais como relações vocoverbais. Dentre 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 na medida

em 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 de palavras que finalizam as frases musicais para chamar atenção para o sentido delas e para singularizar o próprio investimento vocal. Essa intensidade forte na qual parece ser empregada uma quantidade maior de ar leva, por vezes, a aspiração de determinados sons. Ademais, quando essa intensidade forte recai sobre sons que destacam aspectos das qualidades vocais dos cantores, estabelece uma relação metavocal, que pode também ser metavocoverbal quando destaca sílabas, palavras, trechos etc. que manifestam o seu investimento vocal da enunciação na cenografia.

Na lição de Belhau 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”. Portanto, quando essa intensidade forte recai sobre alguma palavra que manifeste o investimento vocal na cenografia, consideramos, assim como o faz Maingueneau (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. Portanto, as quatro gravações mostram que a intensidade vocal recai sobre elementos nos quais a cenografia manifesta o próprio investimento vocal e/ou os elementos com os quais o cantor-enunciador se identifica.

Assim como não consideramos que o modo de cantar estabilizado 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 e/ 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 na gravações de Ednardo e Fagner (1975), sobretudo na gravação do 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, quais sejam o de que o investimento vocal de Belchior se distingue dos de seus companheiros pela qualidade vocal, já o de Ednardo e Fagner são semelhantes em termos de qualidades vocais, mas diferem no emprego de certos recursos.

Tanto pelas qualidades vocais desses cantos com predomínio da voz em uma cavidade de ressonância, como o faz Belchior, quando a amplifica no nariz, e Ednardo e Fagner, quando a projetam nos seios nasais, como com 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 que é cantado na cenografia e que manifesta o investimento vocal como “grito desesperado”, “canto torto feito faca”.

Além do esforço físico ao cantar, outro parâmetro vocal que une Belchior, a partir da segunda gravação 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 é ouvida 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, além do esforço físico ao cantar e da utilização de pausas para mostrar a relação com a voz falada, 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, na medida em que enfatizam a referência a ele na cenografia.

Dependendo da sílaba na qual a intensidade forte recaia, isso pode mostrar uma intervocalidade com a voz falada ou 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”, 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 em comum, pelos três cantores, e 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 esses 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.

Desse modo, os alongamentos de sons nasais e a intensidade forte são usados nas canções cantadas por Belchior para destacar a sua qualidade vocal anasalada e conferir ao investimento vocal, de modo geral, um “tom” lamentoso, mas vigoroso. Já em Ednardo, a intensidade forte, acompanhada de um tom agudo e da colocação de pausas não preenchidas vocalmente entre as palavras, chamam à 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 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 44- 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
		Vibratos
		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 essa e aquele uma relação vocoverbal que denominamos de metavocoverbalidade:

Quadro 45- 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 e Fagner, 1975) nas dimensões das qualidades vocais de cada cantor e dos recursos vocais empregados por eles, como também a disposição das frases musicais e as intersecção dos investimentos vocais e a cenografia nas quatro gravações da canção

“A palo seco”, 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 qual seja a (s) voz (es) apropriada (s) 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 inatingível 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 de intervocalidade constitutiva;
- b) o nível das canções propriamente ditas, em que se analisam, respectivamente, pelos conceitos de intervocalidade mostrada e metavocalidade, a relação entre as qualidades vocais de Ednardo, Fagner e Belchior, bem como os recursos vocais dos quais fazem uso nos seus investimentos vocais, como, também, a relação desses com outros investimentos vocais do campo discursivo literomusical e outras vozes do interdiscurso;

- c) o nível da intersecção do investimento vocal com a cenografia das canções, em que se verificam a relação das soluções encontradas pelos autores para fazer do modo de cantar um ícone que expressa a sua própria referência na cenografia (relação metavocoverbal) como também um elemento de subversão e de ironia que expressa a simulação do outro e/ou 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 cenografia e seus *ethé*, bem como apontem assim para a fundação do posicionamento Pessoal do Ceará no discurso literomusical brasileiro.

## 6 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, ano no qual esse já havia se firmado como intérprete. Desse modo, procuramos 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 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 refere de forma particular às pregas musculares que possibilitam o canto. Portanto, 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, a nossa análise pela canção “Berro” (Ednardo, 1976) para depois esquadrinharmos a canção “Corda de Aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1976).

### 6.1 LP e canção “Berro”

O lançamento do segundo LP de Ednardo, intitulado “Berro” (1976) coincide com o grande sucesso da música “O Pavão Mysteriozo” incluída no seu primeiro LP *O romance do pavão Mysteriozo* (1974), a qual estava em todas as rádios devido a música 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) “fo[i] editado sem maior incentivo da gravadora” [...] fo[i] propositalmente esquecido. O “resultado” foi, conforme Ednardo, que “retiraram o *Berro* [...] para concentrar-se em cima de um álbum só”<sup>178</sup>.

---

<sup>178</sup> EDNARDO, J. S. C. *Ednardo está de volta... com cinco discos de uma vez só*, 2001. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/ednardo-esta-de-volta-com-cinco-discos-de-uma-vez-so>. Acesso em 08 de ago 12.

Apesar de não ser pelo Lp *Berro* (Ednardo, 1976) nem pela canção de título homônimo que Ednardo estava 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 era, segundo o cantautor, ‘Do boi só se perde o berro’ e não passou. Portanto, conforme Ednardo, teve que “colo[car] só 'Berro' e f[azer] algumas alterações na letra”<sup>179</sup>. Independentemente, porém de, na forma original, a canção ter sido intitulada “Do boi só se perde o berro” e depois ter passado para “Berro”, o nosso interesse por ela permanece, pelo fato de que, de um modo, ou de outro, o título manifesta verbalmente o canto da enunciação.

Cumprido notar, 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. Portanto, nesse contexto, 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 de um modo de cantar, ou seja, “berrar”, que é captada de uma região do discurso literomusical relativa à avaliação do grau em que uma produção vocal particular se aproxima dos padrões profissionais de excelência.

Portanto, além do título do Lp *Berro* e da canção “Berro”, que nos saltam aos olhos porque manifestam a singularização de um modo de cantar entre os demais, mostrando o *ethos* do cantautor-enunciador, contribuiu também, para a escolha dessa canção para a análise, o fato de poder se ouvir, no investimento vocal, aspectos vocais como: alongamentos de vogais no final das frases musicais, intensidade mais forte de sílabas e de versos, pronúncia nordestina, diminuição da velocidade 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).

---

<sup>179</sup> EDNARDO, J. S. C. *Ednardo: no escuro dessa noite*. Jornal O Povo. Fortaleza/Ceará, 12 Abr 2004 - Páginas Azuis. Entrevista concedida a Felipe Araújo. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi32.htm>. Acesso em 08 de ago 12.

## “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 cameras 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

### 6.1.1 Título: “Berro”

A forma de cantar específica, ou seja, “berrar”, manifestada no título da canção “Berro” (Ednardo, 1976), nos 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 bossanovista, no qual o canto é sussurrado, contido. Podemos então pensar em uma oposição entre “canto” e “berro”, ou seja, que se as canções, sobretudo as bossanovistas, são feitas para ser cantadas, a de Ednardo deve ser “berrada”, isto é, enunciada/ouvida como um grito animal ou humano insistente e repetido.

Essa 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 capítulo 4. Portanto,



supondo-se, 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 gravavam no sistema fonomecânico e que se apresentavam nos espaços abertos dos picadeiros de circo, nos palcos dos teatros de revista e nas casas de chope, inclusive denominadas de “chopes-berrantes”. Do ponto de vista discursivo, essas vozes podem passar a constituir um repertório de configurações vocais cujas características servem como referenciais ou antirreferenciais para novas vocalidades que vão se atualizando conforme o uso, como pode ocorrer, por exemplo, no investimento vocal de Ednardo.

Apesar da 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, dessa tradição masculina do canto 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 conforme os diferentes contextos culturais de recepção.

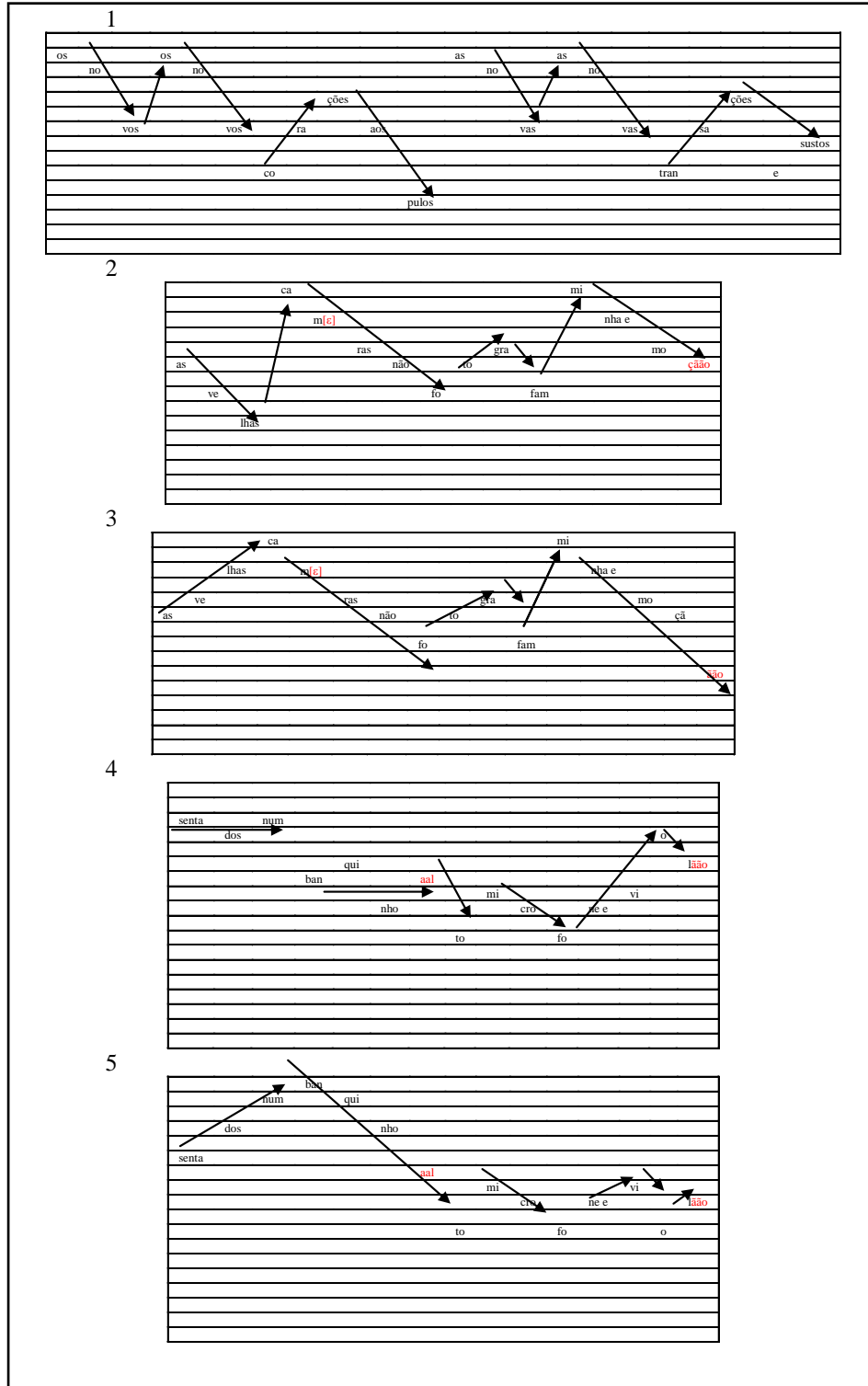
#### 6.1.2 Investimento vocal, cenografia e ethos em “Berro”

##### 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” a seguir, esse 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 bossanovistas, 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. Vejamos os diagramas com as respectivas marcações vocais da gravação de

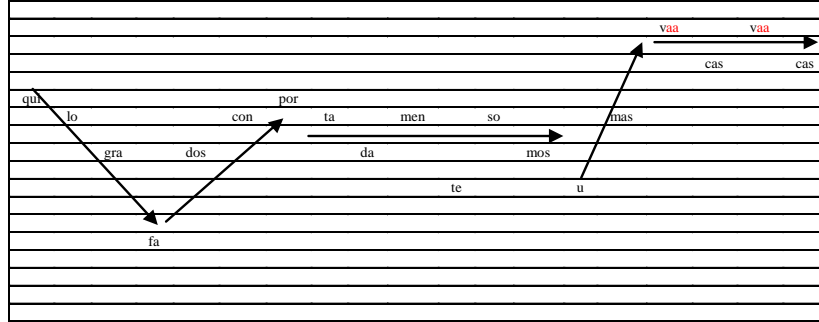
“Berro” (Ednardo, 1976), com os perfis melódicos de cada verso, os quais foram elaborados com base em Tatit (1996):

Quadro 46- Perfil melódico – vocal de “Berro” (Ednardo, 1976)

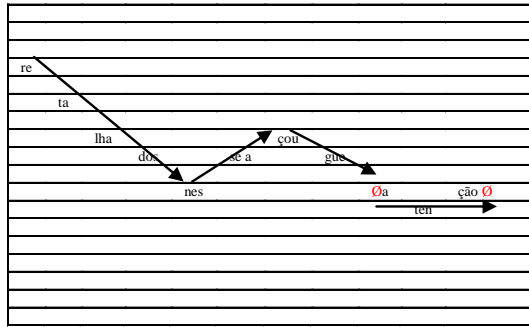


(continuação)

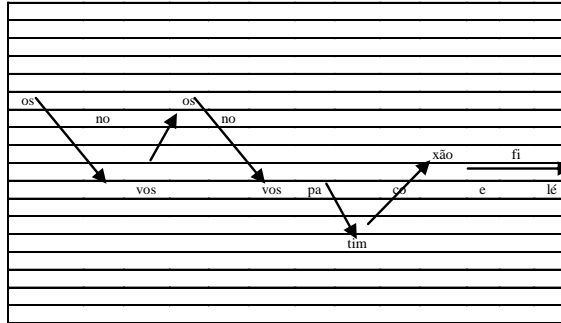
6



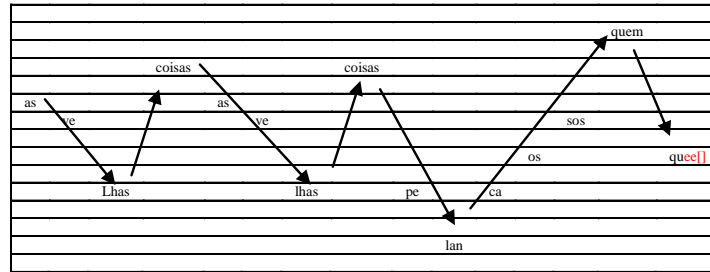
7



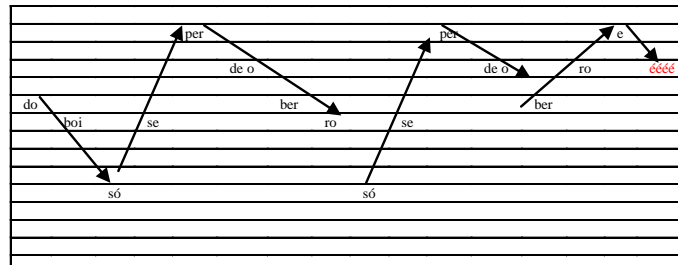
8



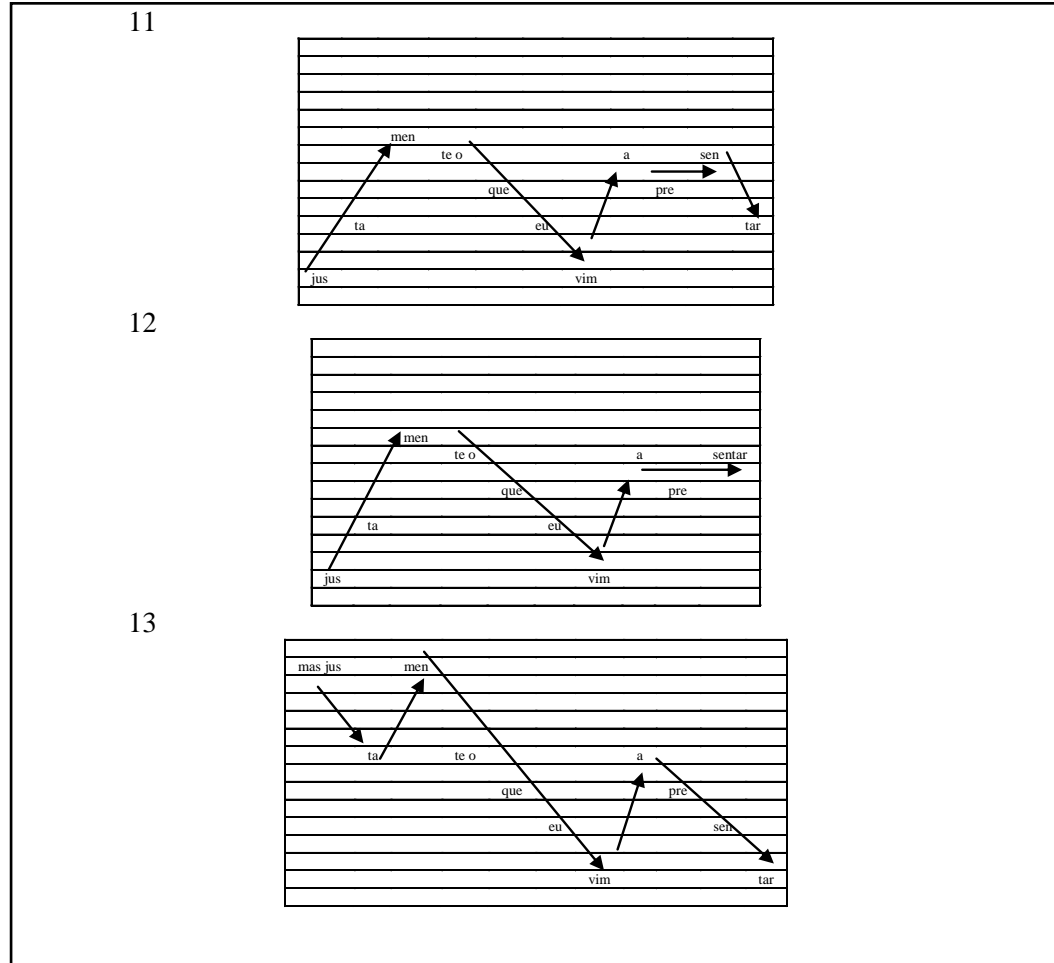
9



10



(conclusão)



Fonte: Berro (Ednardo, 1976). Adaptado de Nélio Costa.

Ao fazermos uma escuta analítica das quatro primeiras frases musicais da canção “Berro” (cf. diagrama 01), percebemos que, malgrado serem 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, ouvimos a acentuação nas sílabas que seriam as tônicas na voz falada, estabelecendo com ela uma relação intervocal por captação.

Outra relação intervocal por captação com a voz falada pode ser identificada no 12º verso (cf. diagrama 7), no qual ouvimos uma pausa breve que precede e outra longa, sucedendo o vocativo “atenção”, visto que esse é captado com a mesma entonação que se usa naquela modalidade quando se quer que outras pessoas escutem o que alguém tem a dizer. No caso deste

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 (cf. diagramas 2 e 3), 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. Portanto, 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<sup>180</sup>, como a cearense e a fortalezense<sup>181</sup>. Assim, independentemente de essa pronúncia captada da voz falada cearense escapar ao cantor, ou ser de sua escolha, já cria e/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 câmera, que, possivelmente, pelo contexto da canção faz uma referência intertextual à Rolleiflex<sup>182</sup>, presente na canção bossanovista “Desafinado” (Newton Mendonça/Antonio Carlos Jobim, 1959), podemos pensar que tais recursos vocais estabelecem uma relação intervocal mostrada que subverte um provável modo de cantar comum aos cantores bossanovistas, do qual destacamos as seguintes características:

- a) ausência de voz metálica;
- b) fechamento da postônica medial, que seria pronunciada como média alta, do mesmo modo como em c[a]m[e]ra.

Desse modo, notamos que o recurso da desconstrução do outro na cenografia como forma de afirmação da identidade, já apontado por Costa (2001) como a principal característica do *ethos* polêmico do posicionamento Pessoal do Ceará, estende-se também ao investimento vocal e a subversão que esse opera de outro investimento vocal, estabelecendo-se, entre ambos, uma relação intervocal.

---

<sup>180</sup> Silva (1999).

<sup>181</sup> CAPISTRANO, K. O. Estudo da nasalidade na cidade de Fortaleza, numa perspectiva perceptual e fonética. In: Rev. de letras. Nº 26. Vol 1/2. Jan/Dez, 2004. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl26Art10.pdf>. Acesso em: 27 dez 2012.

<sup>182</sup> Rolleiflex é o nome de uma famosa câmera fotográfica para uso profissional fabricada pela empresa alemã Franke & Heidecke.

Ainda no 5º verso, ocorre outro caso de relação intervocal por subversão, mas, nesse, o alvo é a voz falada, visto que o verso termina com um alongamento no som nasal final de “emoçããã”, que, como dito na análise da canção “A palo seco”, destoa da voz falada, já que nesta 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<sup>183</sup>. Cabe notar ainda que o fato de o alongamento recair sobre um som nasal, que segundo Monteiro (1991), “expressa a tristeza e o lamento” (p. 49) e “lembra um gemido” (p.111), sugere que essa “emoção” não se manifesta como alegria.

Já no verso 6, que retoma a letra do verso 5, ouvimos em “emoçããã”, além do alongamento sobre o som [ã], uma espécie de “rascância”, que parece indicar uma relação metavocal com a qualidade vocal metálica de Ednardo, na medida em que a enfatiza. Além disso, essa rascância sugere certa agressividade que nos levar a pensar que a “emoção” do enunciador, apesar de não ser alegre, não é acomodada, mas incomodada e incômoda.

O alongamento está presente também no final do 7º e do 8º versos (cf. diagrama 4), os quais são retomados no 9º e no 10º versos (cf. diagrama 5), especificamente em “aalto” e em “violããã”. 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, somente nesses versos, de um triângulo, e pela localização deles na região mais aguda da curva melódica .

Portanto, nesses versos, o investimento vocal e melódico distancia o cantautor da estética vocal da Bossa Nova, contra a qual parece se insurgir. Nesse sentido, 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, como ocorre na Bossa-Nova, como também se opõe às vozes limpas e harmônicas dos cantores bossanovistas, mas enfatiza a qualidade vocal metálica de Ednardo.

O 11º verso (cf. diagrama 6) também termina de forma alongada em “vaacas”. Tal alongamento funciona de modo semelhante ao que ocorreu na palavra “emoção” nos versos 5 e 6, ou seja, como uma espécie de instrução para a atenção maior que se deve dar a ela,

---

<sup>183</sup>KYRILLOS, *op. cit.*

provavelmente pelos conteúdos que irá assumir na cenografia. No caso de “vacas”, porém, essa palavra recebe maior proeminência pelo fato de apenas ela ser repetida, cabendo ainda notar que por estar, em termos melódicos, em uma região mais aguda da tessitura, por ser cantada por uma voz com qualidade vocal aguda e pelo alongamento recair sobre um som oral, favorece a que a relação psicofísica relativa à intensidade forte se torne mais presente. Já em “emoção”, conquanto essa sensação de intensidade forte também seja despertada, é de certo modo disfarçada pelo fato de recair sobre um som nasal. Portanto, a presença marcante dessa sensação psicofísica da intensidade forte configura um investimento vocal “berrante”, contrário ao “sussurros” da Bossa-Nova. Essa intensidade forte atua, assim como aconteceu nos versos 7 e 8, 9 e 10, como um clarificador dos sentidos da cenografia, como será abordado no próximo tópico, quando tratarmos do investimento vocoverbal.

Assim, como sucedem nos versos 7, 8, 9 e 10, ocorre no verso 14 (cf. diagrama 8), embora por meio de recursos vocais diferentes, outra relação intervocal por subversão com o investimento vocal da Bossa-Nova. Portanto, na palavra “filé”, são empregados recursos vocais como a intensidade fraca que produz uma sensação psicofísica de voz sussurrada e ausência de alongamento final. Além disso, ouvimos o ataque vocal aspirado<sup>184</sup> 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 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 bossanovistas, que exploram aspectos vocais como a voz sussurrada com pouca variação de intensidade, que jamais foram assumidas no investimento vocal de Ednardo, nem nesta, nem em outras canções.

Já no 17º verso (cf. diagrama 9), inversamente ao que ocorreu na palavra “filé”, mantêm-se os parâmetros vocais que já 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,

---

<sup>184</sup> Segundo Belhau e Ziemer (1988, p.33, grifos nosso) “o ataque vocal aspirado pode aparecer em indivíduos normais, ao usarem fala sussurrada e nas situações de susto o medo”.

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 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)<sup>185</sup> acentua sobre essa modalidade que, “quando a interrogação é marcada lexical ou gramaticalmente (com *quem*, *o que*, *o qual*), a variação da altura se faz em sentido descendente, próximo da afirmação.” Portanto, quando são somadas a essa curva melódica do verso 17, com a duração longa que recai sobre o “e” de “queee” e a sensação psicofísica que se tem de intensidade forte ao ouvir Ednardo cantar essa palavra, supomos que haja nesse contexto vocal específico, enfatizado pelo plano melódico, uma relação intervocal mostrada com um pregão de vendedor, já que nestes são empregados recursos vocais semelhantes aos utilizados no investimento vocal do cantor, quais sejam: intensidade forte, alongamento de vogais e a 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 constricção 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<sup>186</sup>.

Assim, essa intervocalidade mostrada por captação com o pregão de vendedor marca a filiação do cantor ao grupo dos cantores “berrantes”, como também a qualidade vocal metálica de Ednardo marca uma identificação com o canto nordestino.

Com relação ao investimento vocal do verso 19 (cf. diagrama 10), 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 mostram uma imitação sonora que tenta mostrar uma intervocalidade por captação como “o grito animal”, na medida em que 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

---

<sup>185</sup> MATEUS, M. H. (2004). Estudando a melodia da fala - traços prosódicos e constituintes prosódicos. *Palavras - Revista da Associação de Professores de Português*, n.º 28, 79-98. Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em: 11 Ago 2012

<sup>186</sup> HANAYAMA, TSUJI e PINHO, 2004. *op.cit.*



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 (cf. diagrama 11 e 12), notamos que há nesses um efeito de velocidade lenta empregada na sua emissão que se opõe à velocidade rápida com a qual os versos 18 e 19 são emitidos. Essa oposição criada por essa ilusão de diferença na velocidade parece ser motivada por uma distinção na articulação, visto que, nos versos 20 e 21, a articulação é excessivamente bem definida, o que enseja esse efeito de velocidade mais lenta. Essa articulação muito definida fica bem marcada na pronúncia do -r final no infinitivo verbal “apresentar”. Com essa articulação mais bem definida e o conseqüente impacto da velocidade lenta nos versos 20 e 21, o cantor parece mostrar para o ouvinte que considera relevante a informação desses versos.

O verso 22 (cf. diagrama 13) praticamente repete, em termos de letra, os versos 20 e 21, a não ser pela 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 velocidade lenta. No próximo tópico tratamos das relações vocoverbais, ou seja, 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 quatros primeiros versos da canção “Berro”, do mesmo modo que não há recursos vocais que mostrem 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), também não há na cenografia referências ao investimento vocal do enunciador (metavocoverbalidade), nem ao do investimento vocal do coenunciador (intervocoverbalidade). Apesar disso, há, nestes versos, 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 ao pulos) que exprime a constatação trazida no terceiro e quarto verso.

Tal constatação refere-se ao fato de, na década de 1970, quando a canção foi gravada, o mercado de consumo ter se 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, como já dissemos, 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 os versos 5 e 6, além de receberem relevo em sua totalidade graças ao recurso, simultaneamente vocal e sintático, da repetição, que ocorre por todo o verso 5 no verso 6, também põem em destaque pela pronúncia com “-é” 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 câmara faz, como já dito, à Rolleiflex da canção bossanovista “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 bossanovista, definida por características vocais diametralmente opostas, e associada, na cenografia ao velho, ultrapassado, uma relação intervocoverbal.

Portanto, 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, ou seja, um que 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: As câmeras, ou seja, a Bossa-Nova 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 título 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 do 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 título Bossa-Nova e, apesar de não desconsiderar o caráter inovador que o movimento teve para a música brasileira, parece mostrar que o momento desse movimento já passou e que se deve considerar outras propostas musicais que lhe são posteriores, e que a ela 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 relação à posição que o cantautor-enunciador assume em relação àquele.

As observações feitas no parágrafo anterior a respeito do confronto entre a proposta estética do artista, a referência ao seu investimento vocal e o seu comportamento perante ao mercado musical e o movimento Bossa-Nova se confirma 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.

Portanto, em virtude da palavra emoção, ainda que por extensão, poder manifestar na cenografia o investimento vocal do enunciador e recaírem, nessa dimensão, 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. É interessante perceber que recursos vocais diferentes, como a pronúncia de “câmera” com “-e” aberto e o alongamento de “emoção”, podem assumir o mesmo valor de inovação no investimento vocal, que, por sua vez, pode expressar tanto a referência a ele na cenografia (relação metavocoverbal) como ao investimento vocal do outro (relação intervocoverbal).

Os 7º e 8º versos, assim como os dois anteriores, ganham relevo pelos recursos variados, entre os quais está a repetição da letra dos versos, alongamento das vogais tônicas de

“aalto” e “violão”, além da intensidade forte em todo o trecho e do timbre metálico do triângulo. Portanto, esses três últimos recursos estabelecem com a qualidade vocal metálica do cantor uma relação metavocal, na medida que a enfatizam e com a alusão do 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 bossanovistas, como à alusão feita para elas na cenografia como suave, com intensidade fraca, devido à 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 bossanovistas, 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 bossanovistas, não apreendemos o propósito polêmico desses aspectos vocais e sonoros. Do mesmo modo que, 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 de uma crítica.

Portanto, só é possível flagrar essa relação polêmica com a Bossa Nova 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 bossanovistas. 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 o violão como o instrumento típico) à intensidade vocal forte, gritada, “berrada”, com a qual o trecho é cantado e a inserção de um instrumento típico de gêneros musicais nordestinos, o triângulo. Portanto, nesse trecho, é o intrincamento entre o investimento vocal, o arranjo musical e a cenografia que distanciam o cantautor da identidade enunciativa da Bossa Nova, contra a qual parece se insurgir.

O 11º verso, que dá continuidade à crítica a Bossa-Nova, iniciada nos versos anteriores, diferentemente do que ocorreu neles, apenas “vaacas” 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 esse modo 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 uma vacas”).

Assim, o (des) qualificativo “vacas”, que provoca um processo, denominado por Costa (2001) de interdiscursividade lexical, por ser essa palavra que remete 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 como “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”.

Ao considerarmos contudo, a idéia de que o verbo que liga “quilografados comportadamente” a “vacas” está na primeira pessoa do plural com sujeito elíptico; há uma inclusão do cantautor-enunciador entre as “vacas”, que passam, portanto, a representar alegoricamente dois possíveis “agrupamentos” que adotam atitudes diferentes ante à indústria cultural e são indicados pelo verbo “ser” acompanhado da repetição do predicativo “vacas”:

- a) cantautores, incluindo os bossanovistas, que aceitam passivamente as regras do mercado de consumo;
- b) cantautores 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 as suas leis, protestando contra elas.

Já quando ouvimos a intensidade forte e o alongamento da sílaba tônica em “vaacas”, que configuram um investimento vocal “berrante”, constatamos que essas características vocais, inimagináveis em um posicionamento bossanovista, afastam o cantor do modo de cantar, que

implica um comportamento passivo (“feito vaca”) perante o mercado fonográfico, adotado pelo primeiro agrupamento e o filiam ao primeiro grupo, o dos cantores “berrantes” que protestam contra as pressões do mercado fonográfico. Portanto, o investimento vocal atua sobre a cenografia como um clarificador dos sentidos do trecho “somos uma vacas”, na medida em que na cenografia é usado com o objetivo de reprovar um modo de ser “comportado” perante o mercado fonográfico, mas também como designando os cancionistas de modo geral.

Essa interdiscursividade lexical que ocorre na palavra “vacas”, fazendo com que essa passe a representar os cancionistas de modo geral, facilita para que sofram uma violência simbólica, na medida em que 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.

Por exemplo, por meio do recurso vocossintático da repetição, podemos pensar que a primeira vez que palavra “vacas” aparece no verso 11 pode ter o sentido de (des) qualificativo para “quilogramos comportadamente”. Ao pegarmos, porém, a sua segunda aparição, que finaliza o décimo primeiro verso, podemos relacioná-lo 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” (“Patim”, “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, na medida em que têm que abdicar de parte da originalidade e identidade de sua arte e cultura em favor das expectativas do gosto do público que lhes paga os serviços.

Nesse espaço discursivo, com certeza, depreciativo, que transcorre do versos 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) e conforme o valor monetário das partes da vaca, respectivamente: “patinho, coxão, filé” e “pelancas, ossos”. Essa oposição “novo-eleito-patinho-coxão-filé” x “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”.

Como vimos no tópico anterior, que trata também do investimento vocal da palavra “filé”, os recursos vocais que recaem sobre ela produzem um efeito de ironia com relação ao investimento vocal dos bossanovistas. Apesar disso, quando comparamos o investimento vocal “imitado” com aquilo que é dito na cenografia, se confirma a alusão que é feita para ele nessa dimensão. Desse modo, esse investimento vocal “imitado”, que é suave, ilustra a metáfora do “patinho, do coxão e do filé”, cortes bovinos mais nobres, mais moles, mais fáceis de engolir e que possuem maior valor monetário no mercado de carnes. Esses cortes bovinos macios, obviamente, representam na cenografia os cancionistas de voz e propostas estético-ideológicas mais agradáveis e assimiláveis ao público consumidor de discos e, portanto, eleitas pelo mercado “de voz” por serem mais rentáveis.

Entrementes, o investimento vocal do cantor representa na cenografia os artistas desvalorizados pelo mercado fonográfico e que são figurados pelos cortes bovinos duros, que não interessam ao freguês: “pelancas, ossos”. Portanto, 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”<sup>187</sup> 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<sup>188</sup>, quatro objetivos:

<sup>187</sup> Expressão extraída da canção Artigo 26 (Ednardo por Ednardo, 1976) que também faz parte do Lp Berro.

<sup>188</sup> COSTA; MENDES, no prelo, *op.cit.*

- a) legitimizar-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 bossanovistas 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 e função sintática da palavra e a sua mimetização no investimento vocal do verso 19 apontam assim para uma relação interdiscursiva polêmica entre o discurso da opinião pública e o discurso literomusical no que tange ao valor desse elemento para cada uma delas. 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”, o reaproveita a fim de manifestar o seu investimento vocal, como se pode ouvir na tripla repetição do verso final da canção. Cabe notar que a última reprodução, diferentemente das anteriores, se inicia com a adversitiva “mas”, o que mostra a reafirmação do cantautor–enunciador sobre o modo de cantar que ele veio defender, a despeito de outras ideias ou pensamentos que contrastem com o seu investimento.

Sobre o verso, “Justamente o que eu vim apresentar”, além de recair 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 aparente a 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 coexistem e que com ele dialogam, como o dos outros compositores (classificados como “vacas”), o do mercado fonográfico (que animaliza os cancionistas, comparado a um açougue), 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 quando comparada 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 e metálica e intensidade forte.

Afinal, é notória a ideia de que todas essas relações já analisadas na canção, quer sejam no interior do próprio investimento vocal (relações metadiscursivas), entre investimentos vocais, entre o investimento vocal e as vozes do interdiscurso (relações intervocais), e ainda entre o investimento vocal e a sua referência na cenografia (relações metavocoverbais), ou entre o investimento vocal e a simulação de outro investimento vocal na cenografia (relações metavocoverbais), 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, sobretudo o do “mercado” de carnes e o do “mercado” fonográfico, com o qual o cantautor-enunciador polemiza, assim como com qualquer outro coenunciador, como os bossanovistas, que sejam coniventes com a forma de funcionamento desse espaço social. Segundo Costa e Mendes<sup>189</sup>, o próprio ato de polemizar com os bossanovistas já é em si mesmo antibossanovista, visto que são marca 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 da canção “Discussão”<sup>190</sup>, 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, choroso, áspero, picante<sup>191</sup>.

<sup>189</sup> COSTA; MENDES, no prelo, *op.cit.*

<sup>190</sup> **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 a 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.

<sup>191</sup> HANAYAMA, E. M. *Voz metálica: estudo das características fisiológicas e acústicas* [online]. São Paulo : Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado em Fisiopatologia Experimental. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5160/tde-19102005-145626/>>. Acesso em. 31 Jan 12.

Esse “tom”, relacionado ao fiador, associa-se a diversas imagens sociais, ou seja, caracteres de indivíduos, que no extremo negativo aparecem como falantes, polêmicos, conflituosos, questionadores, protestadores, impacientes, invasivos e, portanto, indesejáveis. Por outro lado, no extremo positivo, a essas características vocais podem estar relacionadas a 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 (BELHAU; ZIEMER, 1988).

A utilização, por Ednardo, daquelas características vocais aponta assim para um investimento vocal que imita a própria representação dele como um “berro” na cenografia, que mostra o *ethos* do “questionador” da massificação do mercado e da Bossa Nova, que, no ponto de vista do cantautor-enunciador, concorda com ela. Assim, esse investimento vocal “berrado” e manifestado como tal na cenografia constitui oposição ao modo de cantar que contribui para o modo de ser (*ethos*) bossanovista, 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 bossanovista, 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, intimidade etc.

Desse modo, tratamos de analisar o *ethos* polêmico do fiador que é contruído 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 o identificar em cada uma dessas dimensões que também sugerem e/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 “-ê” aberto em “câm[ε]ra” e a rascância em “emoção”. Já na dimensão da cenografia, o *ethos* escritural polêmico do cearenses, 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 “violãã”, já que esses recursos seriam inimagináveis na estética vocal bossanovista. Com relação à cenografia, constata-se a simulação do modo de cantar e tocar da Bossa Nova no trecho “Sentado 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 anti-*ethos*, projetado para a Bossa Nova na cenografia.

Nos versos posteriores, persiste o *ethos* polêmico com a Bossa Nova, já que no investimento vocal podem ser ouvidos o alongamento e a intensidade forte em “vaacas”. Mediante essa palavra, o cantautor reafirma um *ethos* que polemiza com todos aqueles, inclusive os bossanovistas, 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 faz “transações” com a indústria fonográfica, o *ethos* vocal questionador afasta o cantor desse *ethos* passivo projetado para o enunciador na cenografia, ao mesmo tempo em que o aproximam 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 bossanovista e apagando-se para se afirmar nessa diferença.

Já nos versos 14 e 19, respectivamente, em “queee” e “ééé”, o cantor retoma a intensidade forte e o alongamento próprios de seu investimento vocal, ilustrando nessa dimensão pelo alongamento do “é” e a representação que o enunciador faz na cenografia do investimento vocal “berrante” do cantautor e do *ethos* polêmico, revoltado, que este mostra. 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 bossanovistas (“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/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 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<sup>192</sup>.

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 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 de trabalho anterior, o “Romance do Pavão Mysteriozo” (Ednardo, 1974), que teria maior probabilidade de venda no mercado de discos, investe, de acordo com Pimentel (1994, p. 114), em novos elementos como:

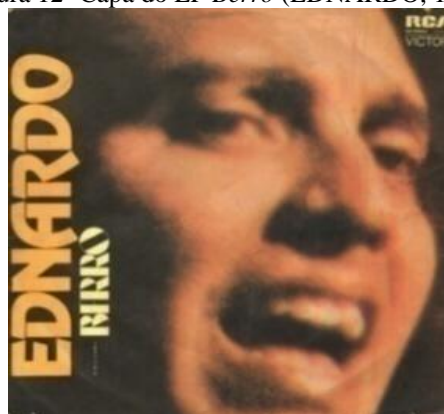
---

<sup>192</sup>EDNARDO, 2001, *op.cit.*

“o ritmo dos maracatus, as influências indígenas, como também a atualiza[ção] e recria[ção] da memória coletiva ao reportar-se à Confederação do Equador e a Revolução de 1817, movimentos significativos da história cearense”. A autora chama 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, na medida em que Belchior também revela essa mesma preocupação poética, nos seus elepês, *Todos os sentidos*, lançado em 1978, e *Objeto Direto*, em 1979.

Já que esse *ethos* polêmico é mostrado no investimento vocal por aspectos como a qualidade vocal aguda e metálica e os recursos vocais, como intensidade forte e duração longa, e manifestado na cenografia pela referência interdiscursiva a um berro e ainda na forma do cantautor habitar o espaço social do mercado fonográfico sem abdicar de sua proposta artística em favor das pressões daquele, observamos, embora não faça parte do objetivo principal deste trabalho, se esse *ethos* polêmico persiste também na capa do Lp *Berro* no qual a canção “Berro” está gravada. A capa do LP nos chama à atenção por conter uma espécie de fotografia ampliada do rosto de Ednardo, na qual só é possível ver parte da testa e do queixo do artista, para que os elementos (olhos, nariz e boca) que ficam entre eles ocupem maior extensão espacial, e, portanto, se sobressaiam. A boca aparece bem aberta, como se o intérprete estivesse cantando de uma forma berrada.

Figura 12- Capa do LP *Berro* (EDNARDO, 1976)



Fonte: [www.ednardo.art.br/frinicio.htm](http://www.ednardo.art.br/frinicio.htm).

A respeito da foto de rosto de modo geral, como dito, Maingueneau (2010a, p.16) ensina 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”.

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 inteligada aos dizeres “Ednardo” e “Berro”, ela enfatiza a concepção de canto do cantautor, 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 a sua representação na cenografia da canção homônima mostra o *ethos* de um enunciatador 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.

### 6.1.3 Comparação entre “Berro” e “A palo seco” (Belchior, 1974; Ednardo, 1974)

Ao compararmos as qualidades vocais e os recursos vocais empregados por Ednardo na canção “Berro” (Ednardo, 1976) e nas gravações que este e Belchior fizeram para “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 gravação de “Berro” e “A palo seco”, destacamos, como visto, a falta de equilíbrio nos fatores de ressonância, que produz um aparente esforço físico ao cantar, podendo causar uma espécie de incômodo no ouvinte. Cumpre notar que, apesar de esse aparente esforço físico ao cantar ser um critério de especificação e união dos investimentos vocais de ambas as canções, as qualidades vocais de Ednardo e Belchior são distintas. Desse modo, Ednardo investe em uma qualidade vocal aguda e metálica com ressonância nos seios da face, a qual se distingue da qualidade vocal anasalada de Belchior, cuja ressonância é no nariz.

Quanto à finalização dos versos, observamos também uma diferença entre “A palo seco” (Ednardo, 1974) e “Berro” (Ednardo, 1976), qual seja, a de que naquela pouco há alongamentos, ao passo que nesta, eles ocorrem no final de quase todas as frases musicais, o que mostra maior subjetividade na “transmissão” das informações, na medida em que enfatiza 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 gravação de “A palo seco” (Belchior, 1974) por Ednardo (1974).

Já no concernente à sensação psicofísica que a intensidade vocal de Ednardo suscita na canção “Berro” (Ednardo, 1976), é, assim como em “A palo seco” (Belchior, 1974 por Ednardo), sempre forte. Com relação à acentuação, diferentemente desta, em que há 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 essa 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/ou metavocalidade), mas, diferentemente das 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 intervocalidade mostrada por subversão, com o investimento vocal bossanovista em virtude da exploração de recursos como qualidade vocal metálica, intensidade forte e pronúncia.

No investimento vocal da canção, essa intervocalidade com o investimento vocal da Bossa Nova é mostrada ainda, como já expressamos, de forma irônica, como 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 bossanovista é com relação a essas características. Na cenografia, como visto, a crítica à intensidade baixa e ao efeito de sussurro do canto bossanovista é representada pela referência ao “banquinho alto microfone e violão”.

Portanto, 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 47, resumimos as relações vocais e os parâmetros que as estabelecem na canção Berro (Ednardo, 1976):

Quadro 47- Relações vocais na canção “Berro” (Ednardo, 1976)

<b>Relações vocais</b>	<b>Estratégia discursiva</b>	<b>Parâmetros vocais</b>
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



(continuação)

<b>Relações vocais</b>	<b>Estratégia discursiva</b>	<b>Parâmetros vocais</b>
	Subversão	Alongamento no final dos versos
Intervocalidade mostrada com o investimento vocal bossanovista	Subversão	Intensidade forte Alongamentos no final dos versos
	Ironia	Ataque vocal soproso
Metavocalidade	Recursos vocais que enfatizam as qualidades vocais	Alongamento seguidos de rascância

Fonte: Elaboração própria

Constatamos, ao observamos o quadro 47, com o resumo das relações vocoverbais (intervocoverbalidade e/ou metavocoverbalidade), 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 48 - Relações vocoverbais na canção “Berro” (1976)

<b>Relações vocoverbais</b>	<b>Parâmetros vocais</b>
Intervocoverbalidade	Pronúncia regional
	Alongamentos 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 ouvimo na palavra “emoção”, que representa por extensão, na cenografia, o investimento vocal “rasgado”, “berrado”, do cantautor.

## 6.2 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 tais características, 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 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.

Portanto, como não é possível analisar todas as canções de Ednardo no âmbito desse 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 aquele 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 sete elepês que juntos contêm oitenta canções gravadas. Desse total, ficam 31 canções gravadas por Ednardo que manifestam na figura do enunciador que toma parte na cenografia o investimento vocal da enunciação, ou projetam o investimento vocal do coenunciador ou ainda fazem referência ao canto de modo geral.

Como esta pesquisa procura abranger os investimentos vocais estabilizado pelos fonogramas das canções de Ednardo, Belchior e Fagner e a sua referência 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 gravações dessas canções e destacamos delas os trechos com as referências ao investimento vocal.

Quadro 49-Canções de Ednardo com referências ao canto

<b>Canções</b>	<b>Canções de Ednardo com referências ao canto</b>
<b>Disco I - Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem –pessoal do ceará (1973)</b>	
Beira mar (Ednardo)	Só o meu grito nega aos quatro ventos/A verdade que eu não quero ver  E o seu gosto/Que ficando em minha boca/Vai calando a voz já rouca/Sem mais nada pra dizer
<b>Disco II – o romance do pavão mysteriozo (1974)</b>	
Carneiro (Ednardo/Augusto Pontes)	As coisas vem de lá/Eu mesmo vou buscar/E vou voltar em vídeo tapes/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
<b>Canções</b>	<b>Canções de Ednardo com referências ao canto</b>
Varal (Ednardo/Tânia Araújo)	No varal a roupa ao vento/E no vento a voz da rua  O assovio, o assalto/O assunto a semana inteira
Alazão (clarões) (Ednardo / Brandão)	A força vem do braço/Ou da palavra <b>sai</b>
Pavão mysteriozo	Muita história eu tinha prá contar  No escuro desta noite me ajuda a cantar
<b>Disco III – Berro (1976)</b>	
Franciscana (Ednardo/Roberto Aurélio)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Xarope pra Chica sair num pinote /Cantando a galope na beira do mar</li> </ul>
Longarinas	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Só meu mote (não muda/a moda) não muda nada</li> </ul>
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 co/ Pó pó pó pó pó [ <b>o Pato</b> ]/Porque todo o pato/Tem que cantar alegremente/Alegremente cantar o pato e toda a gente
Padaria espiritual	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nessa nova padaria espiritual / Nessa nova palavra de ordem geral</li> </ul>
Sonidos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cantando o catavento cala o tempo</li> <li>• Gemendo o catavento chora ao vento</li> </ul>

(continuação)

<b>Disco IV – O Azul e o encarnado (1977)</b>	
Está escrito	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Está escrito/No grande livro da sabedoria popular/Que primeiro se deve viver/Que é pra depois poetar</li> </ul>
Pastora do tempo	Vão com o vento as palavras/São como pombos-correio Mas estão sempre atrasadas /Pois o seu vôo é lento/E o meu pensamento é ligeiro
Somos uns compositores brasileiros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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</li> </ul>
Fênix	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fluindo, o sonho, a sina e o som brotando da minha boca</li> </ul>
Maresia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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</li> </ul>
<b>Disco V – O Azul e o encarnado (1978)</b>	
Clareou	<ul style="list-style-type: none"> <li>• E eu que me quero vento/Canto canções maresia</li> <li>• As canções estão soltas no ar/E sendo vento eu quero cantar/Por destino, ofício, ou paixão</li> </ul>
Meu violão é um cavalo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meu companheiro, só te conquiste aquele/Que no galope das cantigas/Usa o chicote dos versos</li> <li>• 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</li> </ul>
<b>Canções</b>	<b>Canções de Ednardo com referências ao canto</b>
Bloco do susto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nem é quarta-feira de cinza, ainda/Mas meu corpo não dança/E aquilo que eu canto/Não me invade natural.</li> <li>• Chove chuva alegria do céu/Lava o bloco do susto/Que a boca do povo/Cantará de novo/Um frevo bem legal//Canta, canta, faz um</li> </ul>

	escarcéu/Mata a tristeza de susto.
<b>Disco VI – Ednardo (1979)</b>	
Enquanto engoma a calça (Ednardo/Climério)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arrepare não, mas enquanto 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</li> </ul>
Desconcerta-te	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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.</li> </ul>
Torpor	<ul style="list-style-type: none"> <li>• E essa faca sobre a mesa corta/Como te cortam os meus versos.</li> </ul>
<b>Disco VII – Imã (1980)</b>	
Maracatu estrela brilhante	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Garra maracá já guerreiro/Batuque ferro e ganzá/A flexa cravada no céu brasileiro/Infinita mente cantar/Cantar/Cantar</li> </ul>
Ponta de espinho	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Por ser irmã do meu canto/Por não saber ser cativa/Quebrou a barragem que a força impôs/Pra se derramar mais bonita</li> </ul>
Aqui ali acolá	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Quando eu cheguei num espanto te penetrei com meu canto/Ficaste dentro de mim, ficaste dentro de mim</li> </ul>
Reinverso	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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.</li> <li>• De minha canção explodindo em jorros de minha garganta [...].</li> </ul>
Imã	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Habitamos o verbo chamado homem - Luminando noites/Uma canção ao vento leve/(Uma canção ao vento leve).</li> </ul>
De repente	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cantar dos anjos a poesia/Conhecer tua magia.</li> <li>• Me sinto como um menino/Que descobre num repente /O mistério do universo.</li> </ul>
Subterrânea canção azul	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 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.</li> </ul>

### 6.3 O LP *Raimundo Fagner* (1976)

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”<sup>193</sup>. Consideramos também, com base no autor, que esse disco, visto pela crítica um dos melhores do ano, também mostra a versatilidade da voz de Fagner na medida em que nele que Fagner, adentra os repertórios românticos, com a canção “Asa Partida” (Raimundo Fagner/Abel Silva, 1976), mas também grava 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 secção “Entrevistas”, do *site* oficial de Fagner, que “a letra foi feita antes e pass[ada] para o Fagner” e que só conheceu a “melodia depois de já gravada”, mas que achou “maravilhosa a melodia e o arranjo” e que continua “achando uma faixa marcante”. O fato de Fagner ser autor da melodia em não da letra não impede que o parceiro Clodo concorde com a idéia de que essa se harmoniza à voz de Fagner, como declara ao programa *Refrão*<sup>194</sup>: “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”. Já Clodo, que passou a atuar, posteriormente, também como intérprete<sup>195</sup>, afirma ter uma voz pequena<sup>196</sup>.

Já com relação à força das palavras que compõem a letra, Clodo credita “à estética de uma época”, que era forte, na qual “parte dos compositores falavam de forma incisiva, com palavras decididas”<sup>197</sup>. A respeito dessa estética da época na qual a canção foi gravada, o letrista ainda faz os seguintes comentários:

<sup>193</sup> Informação disponível em: <http://www.raimundofagner.com.br>. Acesso em: 13 jan 2012.

<sup>194</sup> CLODO, S. F. O direito dos presos na música de Clodo Ferreira. Programa *Refrão*, 2010. Entrevista concedida a Noemia Colonna. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BoceLpsCOFc&feature=relmfu>. Acesso em 20 de jul 2012.

<sup>195</sup> 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](http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf_entrevista_clodo.html). Acesso em 20 de Jul 2012.

<sup>196</sup> CLODO, S. F. *Entre nomes*. 2012. Entrevista concedida a João Cláudio Moreno. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=EHZR\\_4SSjo4](http://www.youtube.com/watch?v=EHZR_4SSjo4). Acesso em: 12 de Jul 2012.

<sup>197</sup> CLODO, S. F. *As revelações de Clodo Ferreira*. Entrevista concedida a Geraldo Medeiros Júnior, Ricardo Piolla e Klaudia Alvarez. Disponível em: [http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf\\_entrevista\\_clodo.html](http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf_entrevista_clodo.html). Acesso em 20 de Jul 2012.

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 pesado. A estética da juventude era pesada, não era uma coisa leve, uma coisa dançante. Era uma coisa mais reflexiva<sup>198</sup>.

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”<sup>199</sup>.

### **Corda de Aço** (Fagner/Clodo)

*Raimundo Fagner (1976)*

- 1- Não sei a cor do perdão
- 2- Nem o peso da pedra do sacrifício
- 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
- 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

---

<sup>198</sup> CLODO, 2010, *op. cit.*

<sup>199</sup> CLODO, 2010, *op. cit.*

- 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

### 6.3.1 Título: “Corda de aço”

Quando vemos o título da canção “Corda de aço” (Fagner/Clodo, por Fagner, 1976), não podemos deixar de relacioná-lo com a canção de Cartola, cujo título lhe é quase homônimo, “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 um metal, ou seja, o aço. Quando adentramos as duas canções, 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”.

Ao analisarmos, contudo, o trecho da canção de Fagner/Clodo, no qual essa expressão aparece - “Voz pra cantar, corda de aço/Corda de aço desfiada” - começamos a considerar que ela foi captada do próprio discurso literomusical, mais especificamente, da dimensão relativa à parte instrumental, melódica, configurando a estratégia da canção metadiscursiva 3. Nesse processo discursivo, como já expressei, o enunciado se refere ao próprio discurso no qual toma parte, constituindo, pela extensão do sentido atribuído às cordas de aço, ou seja, 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<sup>200</sup>.

<sup>200</sup> CLODO, 2010, *op. cit.*



Portanto, 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.

### 6.3.2 Investimento vocal, cenografia e *ethos* em “Corda de Aço”

#### A) Investimento vocal: relações intervocais e metavocais

A seguir, dispomos, com base em Tatit (1996), diagramas com as respectivas marcações vocais da gravação ora em análise - “Cordas de aço” - e com os perfis melódicos de cada verso.

Quadro 50- Perfil melódico-vocal de “Corda de aço” (Fagner, 1975)

1

2

3

4

5

(continuação)

6

mi nha vida é vi da que seei [vibrato] que e vai ser sempre xo NAAA  
só por pai DA

7

pra can da a cor da a cor de a fi da  
voz ta[r] ço AA[vibrato]

8

mi nha vida é vi da que seei [vibrato] que e vai O sempre xo NAAA  
só por pai DA

9

mi nha vida é vi da que seei [vibrato] que e vai mor rer a xo NAAAA  
só por pai DA

10

mi nha vida é vi da que seei [vibrato] que e vai mor rer a xo naaaa  
só por pai

Fonte: Raimundo Fagner (Fagner, 1976). Adaptado de Nélio Costa

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” na medida em que a sílaba, que seria a átona pretônica na voz falada, recebe a intensidade mais forte. Como Fagner emprega a intensidade mais forte nessa sílaba que termina em um som que, segundo Monteiro (1999), sugere um rasgo, enfatiza, nesse sentido, a sua qualidade vocal metálica estabelece também com a qualidade vocal metálica uma relação metavocal.

Os parâmetros vocais que recaem, no verso 1, sobre “PERdão” repetem-se, no verso 2, em “PEDRA”, sendo que, 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 sacrificio”, 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 intensidade forte/accentuação 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 (cf. diagrama 3), em “conDEENAA”, na medida em que a intensidade forte se estende até a sílaba “-NA”, que não seria tônica na voz falada. Essa relação intervocal por subversão ocorre também no verso 9 (cf. diagrama 4) pela intensidade forte na sílaba postônica de “inVEENT<sup>h</sup>A”. Além disso, em “inVEENT<sup>h</sup>A” 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 seriam átonas na voz falada e que 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 (cf. diagrama 6), também é finalizado de forma idêntica, ou seja, com a intensidade forte se estendendo até a sílaba “-NA” de “apaixoNAADA”, as quais seriam átonas na voz falada.

Outro recurso próprio do canto e que, portanto, mostra uma relação de subversão com a voz falada é o alongamento seguido de vibrato que ocorre no verso 12 (cf. diagrama 6) no verbo “seeei”. Esse procedimento vocal, apesar 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 [dessa] da cultura de origem persa<sup>201</sup>. Desse modo, suscitamos a hipótese de 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 seu canto no programa *Sarau* da Globo News. Transcrevemos abaixo alguns trechos da conversa entre Fagner, Zeca Baleiro e o apresentador Chico Pinheiro relativos a esse aspecto:

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<sup>202</sup>.

[Nesse ponto da entrevista os três fazem um imitação do alongamento seguido de vibrato que há no trecho da canção “Coração Alado”: “aaaaaaa 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 “a” da palavra “desfiAAda” (cf. diagrama 7).

Outro recurso, além do vibrato que é próprio do canto, e que, portanto, se diferencia da 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 11º 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” e, no verso 13, sobre a palavra “apaixonada”. Além disso, esse recurso é utilizado em algum trecho das seis vezes em que os versos 10, 11, 12 e 13 são repetidos. Na primeira vez em que o 11º verso é retomado, a mixagem de voz recai sobre todo o verso e não somente sobre “desfiAAda”, como ocorrera na primeira vez em que esse verso aparece (cf. diagrama 7).

No verso 16 (cf. diagrama 8), notamos, como mudança em relação ao verso 12 (cf. diagrama 6), que o retoma, uma redução no trecho sobre o qual recai a mixagem das “vozes” do

<sup>201</sup> PUCCI, 2003, *op.cit*

<sup>202</sup> FAGNER, R. C. L.; BALEIRO, Z. Fagner e Zeca Baleiro representam duas gerações da música nordestina . In: *Sarau*. Globo News, jan 2012. Entrevista concedida a Chico Pinheiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HAT4kwTxHmSv>. Acesso em: 22 de Jul 12.

cantor, que deixou de recair sobre “minha vida só é vida” para figurar apenas em “só é vida”. O verso 17 (cf. diagrama 8), que retoma o verso 13 (cf. diagrama 6), também exprime diferenças em relação ao lugar sobre o qual recai a mixagem de voz. Assim, enquanto no verso 13 essa recaía apenas sobre a última palavra, “apaixonada”, no verso 17, recai sobre todo ele.

Além disso, no verso 17, 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, logo nele, essa alternância, mas não o fez, mostrando assim uma hesitação pela pausa.

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 os retomam, pela segunda vez, consideramos desnecessário apresentar os diagramas com os perfis melódico-vocais correspondentes. Ainda é mister comentar, entretanto, que antecede aqueles versos um coro de vozes que parece sustentar o som [u], sugerindo uma espécie de mistura entre 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 de extensão do trabalho, não foi privilegiada nesta análise.

Por motivos parecidos, não disponibilizamos também os diagramas com os perfis melódico-vocais dos versos 22, 23, 24 e 25, que retomam pela terceira vez os versos 10, 11, 12 e 13, apesar de haver no verso 25 uma alteração na letra, que passa de “ser sempre” para “morrer”. Além disso, suprimimos também os diagramas com os perfis melódico-vocais dos versos 26, 27, 28 e 29, porque, 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 dos versos 10,11,12 e 13, que ocorre pelos versos 30, 31, 32 e 33, apesar da letra, da curva melódica e do investimento vocal dos dois primeiros se igualar aos versos 10 e 11, o que nos leva a não apresentar o diagrama com o perfil melódico desses versos, o mesmo não ocorre com o verso 33 (cf. diagrama 9), pois, além de haver a troca do segmento “ser sempre” pela palavra “morrer”, há um alongamento maior na sílaba tônica de

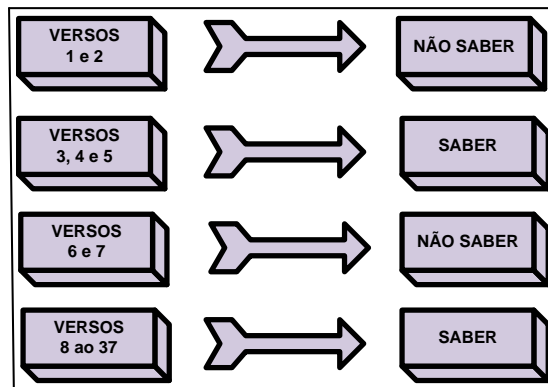
“apaixoNAAAAda”, que é acompanhada da mixagem das “vozes” do cantor e finaliza o verso. Com relação ao verso 37 (cf. diagrama 11), que retoma o verso 13 pela sexta vez, recai sobre aquele, por ser o último verso da canção, o efeito recurso *fade out*, usado para o áudio ir diminuindo volume até não se 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 vibratos, 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 ocorre na nasalidade do som [ũ] em “in[ũ]centemente” no 7º verso (cf. diagrama 3). Nesse caso, essa voz falada parece ser pouco monitorada, como já ocorreu na palavra “vier”, pronunciada vi[ŋ] na gravação de “A palo seco” por Fagner (1975). Logo no início do 10º verso, ouve-se outra ocorrência, própria da linguagem coloquial, a omissão do –r nos infinitivos verbal em “canta[ ]” (cf. diagrams 5).

#### B) Investimento vocoverbal: relações intervocoverbais e metavocoverbais

Os versos da canção estruturam-se de modo a criarem 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 abaixo:

Quadro 51- 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*”, “*inventa*”). 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, respectivamente, 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*”. Essa 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 se sacrificar ou se nunca as sofreu, recebeu de ninguém ou, ainda, apesar da 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 conseqüentemente o aparente “*não-saber*” do enunciador por essa 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 e/ou o seu refúgio entre não ser compreendido, perdoado nem se sacrificar para compreender, perdoar os outros, pode levá-lo à ruína, ou seja, “*meu abrigo pode ser o precipício*”.

Apesar de já ter chegado a essa conclusão no verso 5, a qual parece advir de uma reflexão, na medida em que 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, seja a respeito daqueles que o apóiam (verso 6), seja daqueles que estão contra ele (verso 7), mesmo que seja sem se darem 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 possa se 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 na sílaba da palavra “inVEENT<sup>h</sup>A” 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 pelo adjetivo concreto do “aço” também é marcada no investimento vocal pelo alongamento que recai sobre essa palavra, estabelecendo assim entre investimento vocal e 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, na medida em que, nesta, se refere de forma literal à “corda do violão”, ao passo que na canção interpretada por Fagner, além desse sentido, 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 o som das “cordas vocais de aço” emitisse 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*<sup>203</sup> 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 estabelece uma relação da dureza do aço com a da seca, com a do chão e com 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, na medida em que 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 essa se incluiria nas canções metadiscursivas do tipo 3, ou seja, quando 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 da palavra “aço”, também recebe alongamento no investimento vocal e, por qualificar as cordas vocais que manifestam o investimento vocal da enunciação, também estabelece com esse uma relação metavocoverbal. Portanto, por extensão, o som emitido por essas 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 que já utilizara 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 “desfiAADA”, soma-se ao recurso do alongamento o expediente vocal do vibrato, que aufere singularidade na voz de Fagner talvez em razão de influência que recebeu do canto árabe. Além disso, inicia-se, nessa palavra, uma mixagem de “diversas” vozes do cantor, como se essa se desfizesse em várias como que para imitar sonoramente um dos sentidos da palavra desfiada, qual seja, se soltar em vários fios. Desse modo, como a palavra “desfiada” adjetiva as “cordas de aço” que manifestam na

---

<sup>203</sup> O filme *Luzia Homem*, com base no romance homônimo do autor cearense Domingos Olímpio, se passa no interior desse Estado, nos fins de 1878, durante uma grande seca, e é marcado pela fala característica cearense dos personagens.

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, na medida em 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 “Cordas de aço”, o enunciador declara nem 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. Portanto, 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 “Cordas de aço” (Fagner/Clodo por Fagner, 1976) sofrer, e não a separação da mulher amada, como ocorreu na canção de Cartola: “Corda de aço” (1976). Podemos notar pelos versos 12 e 13 que o sofrimento que possa ser trazido pela aparente falta de conhecimento dessa realidade não amedronta o cantautor-enunciador, visto que a voz dele continua forte, rascante como a vida dele que é apaixonada.

Com relação ao investimento vocal desses versos, permanece a mixagem das “vozes” do cantor, no entanto, ela recai apenas sobre o segmento que contém 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 no tópico anterior, fazem referência de modo mais explícito ao saber do enunciador, o qual já é tratado desde o verso 8, e, portanto, 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, na medida em que 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 ênfase 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 neste estado de paixão. Com relação ao verso 25, que retoma em parte o verso 13, como já expressei, há uma mudança significativa na letra, que é repetida no verso 35, isto é, trocar o segmento “vai ser sempre” por “morrer”, mediante a qual podemos entender que o “sempre” do enunciador tem um limite, qual seja, a morte, ou seja, que a sua vida se manterá apaixonada até a morte, como é ilustrado de certo modo no efeito *fade out*, no último verso.

Assim, nesse 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 término 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, isto é, como uma reação a certas limitações, dentre as quais se sobressai um não-saber, ou um desconhecimento da realidade da música popular, mas que também podem 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 no intrincamento do seu investimento vocal com a sua 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 de um *ethos* transgressor, polêmico, como aquele mostrado nas canções “A palo seco” e “Berro”. Esse modo de cantar inusitado em virtude de agressividade, é metaforizado metadiscursivamente 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 relação 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 a essa realidade como à superação de outros limites.

Após estabelecermos que, no intrincamento 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 à qualidade vocal metálica de Fagner e a sensação psicofísica que se tem de intensidade forte e de agressividade ao ouvi-lo cantar, como também à 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, na medida em 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 se confundir com a negritude da sua abundante cabeleira. Esse fundo negro também aparece na contracapa do disco, como podemos verificar nas figuras seguintes:

Figura 13- Capa e contracapa do Lp *Raimundo Fagner*



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

No tocante ao preto, na nossa cultura ocidental, geralmente, é associado à morte, que na canção “Corda de aço” figura como limite para a paixão do enunciador pela vida. Portanto, 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”.

Já quanto ao cabelo farto, Costa (2001, p.186) identificara 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 proposta”. Assim como a abundante cabeleira, outra regra das capas dos Lps do Pessoal do Ceará é, segundo Costa (2001, p. 186), apresentar barba e bigodes por fazer, como pudemos constar no primeiro Lp de Belchior *A palo seco* (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 de 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 tanto se defrontar como se confrontar com quem olha. Essa antipatia é reforçada pelas suas sobrancelhas densas, desgrenhadas e unidas na base do nariz, que, segundo a fisionomia, 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”<sup>204</sup>.

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 “Cordas 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, 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 *A palo seco* (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”, o que nos faz pensar que esse *ethos* conflituoso mostrado na corporalidade daquela na canção “Corda de aço” tome parte na proposta estética de todo o disco. Isso fica evidente ao fazemos 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 vibratos 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 como, 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

<sup>204</sup> FISIOGNOMIA. Leitura de rosto e leitura corporal. Disponível em <http://www.leiturerosto.com.br/Sobrancelha.html>. Acesso em: 04 nov 2012.

Violência” (Fagner/Fausto Nilo por Fagner) e, em certa medida, “Cordas de Aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976).

No caso de “Calma Volência” (Fagner/Fausto Nilo por Fagner), o cantor, associado ao enunciador pelo possessivo “minha”, chega a justificar esse *ethos* conflituoso, irascível, declarando que ele se deve “a 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 para conflitos 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 o conflito amoroso e o conflito interior, como já mencionamos, e, finalmente, as canções “Sinal Fechado” (Paulinho da Viola, por Fagner, 1976) e “Pavor dos Paraísos” (Fagner/Capinan, por Fagner, 1976) que remetem a conflitos, *grosso modo*, relativos à amizade.

Portanto, 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 nas declarações que dá na entrevistas. Em entrevista, já citada, ao programa *Bar Academia*<sup>205</sup>, 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 rebedia, essa necessidade de estar sempre em confronto”.

Fagner responde negando o temo “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[m] sendo assaltado[s] o dia inteiro, [...] tendo que se adaptar ao 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*<sup>206</sup>, 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

---

<sup>205</sup> FAGNER, 1983, *op.cit.*

<sup>206</sup> FAGNER, 2006, *op.cit.*



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 1975:

Figura 14 - Capa da revista veja de maio de 1975



Fonte: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>

No decorrer da reportagem já citada e intitulada “Andarilhos solitários”, Fagner, novamente, mostra esse *ethos* briguento:

Eu sou um cara que consigo (sic) 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<sup>207</sup>.

Esse *ethos* que estamos denominando de transgressor, briguento, conflituoso, polêmico etc. é nomeado por Morelli (2009), assim como o foi pelo entrevistador, Geraldo Carneiro, do programa *Bar Academia*, como *ethos* rebelde. Essa imagem de rebeldia tem relação,

<sup>207</sup> REVISTA VEJA. *Os andarilhos solitários*, Editora Abril, Nº 368, 24 set 1975. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. acesso em 04 de Ago 2012.

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 denominaríamos, em Análise do Discurso, de incorporação desse *ethos* rebelde de Fagner, mesmo com a contratação dele por uma multinacional, a gravadora CBS. 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 fonografia 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 fru fru 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 que o seu modo de cantar provocava, já que Roberto Menescal, então diretor da gravadora Phillips e conhecido cantor bossanovista, portanto, com uma estética vocal com características totalmente contrária à de Fagner, afirmava que não dava para o cearense cantar as próprias composições.

Apesar de a crítica musical ter permanecido 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 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 havia se rendido ao esquema das gravadoras.

Até mesmo Ednardo, assim como Belchior e Fagner, filiado ao Pessoal do Ceará, e que também demonstra nas letras de suas canções uma rebeldia com a indústria fonográfica, como já analisamos na canção Berro (Ednardo, 1976), e com outros cantores já estabelecidos no campo literomusical, como mostram as canções “Desconcerta-te” (Ednardo, 1979) e “Serenata

para Brasília” (Ednardo, 1980), 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. Portanto, quando questionado por Carlos William, da revista *Bula* (2003)<sup>208</sup> se ele teria ficado, como pensam, segundo o editor, alguns críticos, “à sombra de Fagner, mesmo sendo um artista mais completo do que ele” e o porquê de ele não ter alcançado a “mesma projeção” de Fagner, Ednardo dá 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 valoração 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. Porque querer essa tal de “mesma projeção” onde alguns para alcançá-la vendem a alma?<sup>209</sup>

Com base na declaração de Ednardo, o editor da referida revista indaga 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 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 à 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.<sup>210</sup>

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 lançou o LP “Coragem 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.

<sup>208</sup> EDNARDO, J. S. C. A fidelidade estética de Ednardo. Revista *Bula*, mar. 2003. Entrevista concedida a Carlos William. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/a-fidelidade-estetica-de-ednardo>. Acesso em: 04 nov 2012.

<sup>209</sup> Id., 2003.

<sup>210</sup> Id., 2003

Portanto, 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 anteriormente na canção “A palo seco” (Belchior, 1974), quando passou, em 1977 e 1978, a adotar outras estratégias, como a temática da sensualidade, que terminou por se estender a sua própria imagem, conferindo o apelo de um homem sensual ao cantor, por meio das quais não mais atacava explicitamente a seus pares para fazer essa contestação, 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 “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 (2004) identificou estar presente nas imagens públicas de Fagner e de Belchior já fora identificada por Costa (2001) como um *ethos* polêmico que se estende a todo o posicionamento Pessoal do Ceará. Assim, com base em Costa (2001), em Sanches (2004), em Morelli (2009) e nas nossas próprias reflexões, concluímos a respeito do *ethos* rebelde/polêmico mostrado nas letras das canções, nas declarações dos cantatores e nos comentários da crítica especializada que a “imagem pública” ou o *ethos* rebelde/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 aparecendo, como afirma Costa (2001, 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 se render 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<sup>211</sup>, 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

---

<sup>211</sup> ROGÉRIO, R. Ednardo 60. In: Jornal *O povo*. Caderno Vida e Arte, abr. 2005. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho e Ethel de Paula. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi45.htm>. Acesso em: 08 de Ago 2012.

gerações é a de ter colocado o Ceará no mapa da música brasileira. E destaque 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 programa *Pessoal do Ceará*, na Rádio *Universitária*, Nelson Augusto (2005)<sup>212</sup>, 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/polêmico nas carreiras de Belchior, Ednardo e Fagner com base nas letras das canções, nas suas declarações, principalmente a respeito da 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 e Fagner, 1975) e com a canção Berro, procuramos analisar esse *ethos* polêmico, não só nessas instâncias, mas também no investimento vocal apresentado nessas gravações. Desse modo, observamos que os investimentos vocais desses cantores também mostram esse *ethos* da rebeldia/da polêmica em relação com uma estética vocal já estabelecida e que esse caráter de renovação vocal constitui mais um dos elementos identitários do posicionamento *Pessoal do Ceará*.

#### **6.4 Comparação entre “Corda de Aço” e “A palo seco” (Fagner, 1975)**

Como dito, nas canções cantadas por Fagner analisadas neste trabalho, ouvimos em “Cordas de aço” (Clodo/Fagner por Fagner, 1976), assim como na gravação que Fagner fez para “A palo seco”, pelo menos uma palavra que mostra uma variante social menos prestigiada, como se pode constatar, na primeira, em v[ĩn]e, e, na segunda, em in[ũ]centemente, assim como a omissão dos erres nos infinitivos verbais, apesar de não haver uma constância em relação a essa pronúncia, já que as vezes o –r final dos infinitivos verbais é emitido de forma aspirada como em “falta[h]”.

---

<sup>212</sup> AUGUSTO, N. *ibid.*.

Há, ainda, em “Cordas de aço” uma harmonização vocálica na palavra “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 desse, outro novo recurso que surge na canção “Corda de aço” (Fagner/Clodo), e que não aparecera 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.

Identifiquemos, então, as relações vocais (intervocalidade e/ou metavocalidade) que esses parâmetros vocais estabelecem. No tocante à intensidade forte, quando essa recai sobre a sílaba que seria a tônica da voz falada, estabelece com ela uma relação intervocal mostrada por captação, mas, quando ocorre sobre 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 “Cordas de aço” (Clodo/Fagner por Fagner, 1976) compõe um dos elementos de originalidade do investimento vocal de Fagner.

Cumpre ainda notar 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, na medida em que 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 52:

Quadro 52- Relações vocais na canção “Cordas de aço”

<b>Relações vocais</b>	<b>Estratégia discursiva</b>	<b>Parâmetros vocais</b>
Intervocalidade mostrada	Captação	Intensidade forte/Acentuação nas sílabas tônica
		Pronúncia menos monitorada
		Pronúncia interpretada como regional
		Inspiração
	Subversão	Intensidade forte/Acentuação nas sílabas átonas
		Alongamentos nos finais dos versos

Metavocalidade	Recursos vocais que enfatizam as qualidades vocais	Intensidade forte sobre as sílabas átonas finais
		Alongamentos
		Vibratos
		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 vibratos, a inserção de uma aspiração sobre o [k<sup>h</sup>] em “A palo seco” e sobre o [t<sup>h</sup>] 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 vocais 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. Resumimos tais parâmetros e a relação vocoverbal que podem estabelecer no quadro 58:

Quadro 53- Relações vocoverbais na canção “Cordas de aço”

<b>Relações vocoverbais</b>	<b>Parâmetros vocais</b>
Metavocoverbalidade	Alongamento
	Vibrato
	Mixagem de vozes
	Intensidade forte sobre o som [i]

Fonte: Elaboração própria

Cabe notar ainda que, nesta canção, 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”.

### 6.5 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 vibratos, ocorrem, senão em todas, mas 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 “Cordas de aço” (Clodo/Fagner, por Fagner, 1976) porque, além de apresentar esses parâmetros que singularizam o investimento vocal de Fagner e estabelecer relações vocais, também manifesta, na sua cenografia, o investimento vocal da enunciação.

Ao percorremos a trajetória fonográfica de Fagner, considerando o período de 1973 a 1980, no qual o “grupo-movimento” batizado Pessoal do Ceará se forjou e atingiu seu ápice em termos de registros fonográficos, encontramos sete elepês e um compacto que juntos contêm 66 canções, dentre as quais nove referenciam na cenografia, o investimento vocal da enunciação ou outro investimento vocal ou ainda o canto de modo geral e que, portanto, poderiam ser cobertas por esta análise. Essa inclusão, entretanto se tornaria não muito proveitosa porque pouco acrescentaria aos resultados aqui alcançados e daria uma extensão exagerada e desnecessária a este trabalho, na medida em que apenas reafirmariam as considerações sobre o investimento vocal, a cenografia e o *ethos* que já foram elaboradas mediante a análise da canção “Cordas 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 54, colocamos o Lp e o ano de suas gravações e destacamos delas os trechos com aquelas referências.

Quadro 54- Canções de Fagner com referências ao canto

Canções	Canções de Fagner com referências ao canto
<b>Disco I – Cavalo Ferro (1972)</b>	
Amém, amém	É por isso que eu canto o dia intero E passo a vida aliviado.
Quatro graus	Quero um dia ter saudade / Desse canto que eu cante:i



<b>Disco II - Manera fru fru 1973 (1973)</b>	
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/Prá cobrir minha canção
<b>Disco V – Orós (1977)</b>	
Cinza	<ul style="list-style-type: none"> <li>• E eu serei só música/Me espalharei nas cinzas/E ficarei mais leve prá cantar</li> </ul>
<b>Disco VI – Quem viver chorará (1978)</b>	
Motivo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Eu canto, porque o instante existe/E a minha vida está completa</li> </ul>
<b>Disco VII – Beleza (1979)</b>	
Noturno	<ul style="list-style-type: none"> <li>• O aço dos meus olhos /E o fel das minhas palavras</li> </ul>
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

## 6.6 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 “Cordas de Aço” com aqueles utilizados na gravação de “A palo seco” por Fagner (1975), assim como com as gravações de Belchior (“A palo seco”, Belchior 1974) e Ednardo (“A palo seco”, Belchior por Ednardo, 1974) e com a canção “Berro”, identificamos diversas similitudes. A qualidade vocal aguda e metálica de Fagner e o recurso vocal da intensidade forte/acentuação nas sílabas átonas ou sobre os sons que são representados por um -r gráfico, que podem ser alongados e seguidos ou não de vibratos, 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 “Cordas de aço” (Fagner/Clodo por Fagner, 1978), os tipos de pausas preenchidos vocalmente por inspirações e suspiros que ouvimos em “A palo seco” (Belchior, 1974 por Fagner), 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 vibratos, encontra equivalente nas gravações de Belchior, sobretudo, quando os alongamentos emitidos pela qualidade vocal anasalada do cantor recaem sobre sons nasais. Essas similitudes entre os recursos vocais empregados pelos cantatores, 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 que 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 que parecem constituir uma renovação, que polemiza com a estética vocal da época. O clima “pesado” também aparece em termos letrísticos, embora o enunciador não se conforme com ele e o confronto 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”. Esse confronto, que as referências aos investimentos vocais na cenografias, sugerem, mostra, como já expresse, um *ethos* rebelde/polêmico dos investimentos vocais dos cantores.

Portanto, ao chegarmos ao final das análises das canções, assim como Tatit (1996, p. 309) relata no livro *O cancionista*, também temos a sensação de que apenas desenrolamos o primeiro fio do novelo, quando confrontamos duas gravações de cada cantautor do Pessoal do Ceará (Ednardo, Belchior e Fagner) entre elas mesmas e com as canções uns dos outros ocorridas no intervalo de dois anos (1974-1976). Mesmo que aspirássemos a analisar pelo menos o investimento vocal de todas as canções do Pessoal do Ceará que o referenciassem na cenografia,

teríamos que escrever pelo menos outra tese para chegar a essa abrangência e várias outras se quiséssemos estender essa análise a outros posicionamentos do discurso literomusical. Caso isso venha a acontecer, entretanto, cremos que ainda não daríamos por acabada a tarefa a tarefa que iniciamos aqui.

Além disso, assim como o autor mencionado, estamos ciente de que, com o recorte que operamos, várias coordenadas das canções não foram consideradas em razão da urgência de responder primeiramente a pelo menos aos objetivos aos quais havíamos nos proposto. Malgrado, contudo, as limitações, julgamos que esse momento da análise tenha a sua relevância, pelo menos por provocar reflexão sobre uma dimensão ainda pouco estudada da canção, o investimento vocal, quando levada em consideração a perspectiva discursiva que adotamos, o que justifica que se tenha com ele certa indulgência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos este trabalho, 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 (2001). Pelo menos por enquanto, entretanto, essa nossa angústia parece ter sido aplacada, até certo ponto, por este trabalho. Isso ocorreu porque entendemos que este estudo indica quais as principais qualidades e recursos 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 anasalada 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, em virtude da extensão deste trabalho não puderam aqui ser 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 com pouca variação social ou dialetal, embora, as vezes, algumas variações lhe escapem. Tudo isso ainda é temperado por uma grande energia que dá àquele um tom de força.

No investimento vocal operado na gravação de “A palo seco”, por Ednardo (1974) e na canção “Berro” (Ednardo, 1976), como foi visto, a qualidade vocal aguda e metálica, é, entretanto, enfatizada por alongamentos de sons agudos e penetrantes com 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 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.

Portanto, apesar de termos analisado apenas duas gravações de cada artista no período entre 1974 e 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 dos recursos vocais empregados causarem estranheza e expressarem agressividade. Portanto, malgrado as qualidades e recursos vocais empregados pelos cantores apresentarem 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 mostrada e/ou dita em cada referência feita nas cenografias ao investimento vocal da enunciação ou 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 “Cordas 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. Na segunda canção, a referência, na cenografia, ao investimento vocal da enunciação 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 o é, na terceira canção, a voz emitida por cordas de aço desafiadas, que enfrenta o silêncio e dá sentido à existência, vivida apaixonadamente.

Cumprir notar também que, nas gravações que Ednardo e Fagner fizeram para a “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 faça 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 das outras gravações e mais próxima 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 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”, 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 do “desfiamento” da voz fica por conta da mixagem de “diversas” vozes do cantor.

Assim, como visto, em cada uma das canções examinadas, por meio dessa interação do seu investimento vocal estranho e agressivo com a sua referência na cenografia, o cantautor, representado pelo enunciador, edifica para si uma imagem de um polemista não disposto 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 e/ou desqualificação do investimento vocal e da imagem do outro.

Portanto, 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, ou seja, 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, o *ethos* projetado para o coenunciador constitui uma espécie de anti-*ethos* 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 pelo “que” canta.

Desse modo, ao analisarmos algumas características desse *ethos* projetado para o coenunciador, podemos pensar que ele coincide em alguns traços com os *ethé* de outros

posicionamentos do discurso literomusical, sobretudo os bossanovistas e os tropicalistas. Aos primeiros, podemos ligar a referência ao cantar baixinho no trecho de “sentado num banquinho alto microfone e violão” (Berro, 1976), cantado subversivamente com uma intensidade forte e a ironia vocal que há na forma “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. Cumpre notar ainda, porém embora não seja o foco desta pesquisa, que esse sofrimento, por ser fincado no presente e nas grandes cidades, é diferente daquele que se ouve em outras canções nordestinas, como, por exemplo, 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 analisada são da década de 70, sobretudo entre os anos de 1974 e 1976, só tivemos como constatar que o *ethos* rebelde/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 do 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 esse, no entanto, 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, portanto, que conquanto tenhamos durante toda a pesquisa alimentado uma pretensão utópica de esgotar o tema, estamos consciente 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 satisfeita, ainda, se tivermos, mesmo que de forma modesta, elaborado senão uma tipologia, ao menos uma reflexão teórico-metodológica para analisar a dimensão vocal da canção em articulação com o plano verbal.

Afinal, se as respostas encontradas aqui não estiveram a contento das questões arroladas, podemos tentar justificar isso pela complexidade do nosso objeto de estudo. Resta, contudo, o mérito 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 (Orgs). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.

AGUIAR, J. *Nada além: a vida de Orlando Silva*. Rio de Janeiro: Globo, 1995.

ALTHUSSER, L. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado*. 6. ed. Lisboa: Presença/Martins Fontes, 2001.

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

ARAÚJO, S; FUKS, L. Práticas vocais no samba carioca: um diálogo entre a acústica musical e a etnomusicologia. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T (Orgs). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.

ARAÚJO, P. C. *Roberto Carlos em Detalhes*. São Paulo: Planeta, 2006.

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

BAHIANA, A. M. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

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

BELCHIOR, A. C. G. F. F. Belchior “Marginal bem-sucedido”. *Jornal O Povo*, Fortaleza, 12 jan. 2004, Páginas azuis. Entrevista concedida à jornalista Carolina Dumaresc.

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, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2005.

BELHAU, M; ZIEMER; R. Psicodinâmica vocal. In: FERREIRA, L. P. *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia* (Org). São Paulo: Summus, 1988.

BEHLAU, M. S; PONTES, P.A.L. *Avaliação global da voz*. São Paulo: Paulista Publicações Médicas Ltda, 1989.

BENVENISTE, E. “O homem na língua”. In: BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística geral*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1988.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Lingüística geral*. Campinas: Pontes/Unicamp, 1988.

CABRAL, S. *As Escolas de Samba Do Rio De Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1996

CAMPOS, A. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CANCLINE, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão. Ana Regina Lessa; 4.ed. reimp. São Paulo: EDUSP, 2006.

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, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

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

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.

COSTA, H. O; SILVA, M. A. de A., *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudióloga*. São Paulo: Lovise, 1998.

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.

\_\_\_\_\_; BEZERRA, C. M. O posicionamento da vertente nordestina da Moderna Música Popular Brasileira: uma análise de metacanções. In: XX JORNADA NACIONAL DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS, 20, 2004, João Pessoa. *Anais ...* João Pessoa, 2004. p. 1427-1438.

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

\_\_\_\_\_. *Práticas Discursivas: exercícios analíticos*. Campinas, SP: Pontes, 2005.

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

\_\_\_\_\_; MENDES. *A Bossa Nova e a música cearense*. Texto inédito.

CULIOLI, A. *Pour une linguistique de l' énonciation: opérations et représentations*. Paris: Ophrys, 1990.

DINIZ, J. C. V. A voz como construção identitária. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T (Orgs). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7letras, 2001.

\_\_\_\_\_. Sentimental demais: a voz como rasura. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (Orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Faperj/Relume- Dumará, 2003.

DINVILLE, C. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.

DUARTE, P. S; NAVES, S. C. *Do sambacanção à Tropicália*, org. P. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas, São Paulo: Pontes, 1987.

ELIAS, M. (Org.). *Revista do Gelne*, Fortaleza, vol 2, p. 167-178, 2000.

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.

\_\_\_\_\_. O ídolo arrogante. *Revista Ele e Ela*, jan.1981. Entrevista concedida a Léo Borges Ramos.

FERREIRA, L. P. *Trabalhando a voz: vários enfoques em fonoaudiologia* (Org). São Paulo: Summus, 1988.

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

GILBERTO, J. O mito sem mistério. *Revista Veja*. nº 140. Ed. Abril, mai, 1971. Entrevista concedida a Tárík de Souza.

GIRÓN, Luis Antônio. *Mário Reis, o fino do samba*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GENETTE, G. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, [1981] 1989.

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, São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, 2002.

LEITE, M. *Método de Canto Popular Brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2001.

MACHADO. R. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

MAINGUENEAU, D. *Elementos de Linguística para o Texto Literário*. Tradução de Maria Augusta de Matos. São Paulo: Martins Fontes, 1996a.

\_\_\_\_\_. El ethos y la voz de lo escrito. In: **Versión**, nº 6. México, UAM, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_, COSSUTA, F. L' analyse du discours philosophique. *Langages*, Louresse, n. 119, 1995.

\_\_\_\_\_. Analisando discursos constituintes. Tradução de N. B. da Costa. In: ELIAS, M. (Org.). *Revista do Gelne*, Fortaleza, vol 2, p. 167-178, 2000.

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

\_\_\_\_\_. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_; CHARAUDEAU, P. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005a.

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

\_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Curitiba: Criar, 2006a.

\_\_\_\_\_. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006b.

\_\_\_\_\_. A propósito do *ethos*. In: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. 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.

\_\_\_\_\_. *O discurso pornográfico*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo : Parábola Editorial, 2010b.

MARCUSCHI, A hesitação. In: NEVES, M. H. M (Org). *Gramática do português falado*. 2ª 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: 7Letras, 2001.

MEDAGLIA, J. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, A. (Org). *O balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MEDEIROS, F. T. de (org). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MELO NETO, J. C. A palo seco. In: Quaderna. *Poesias completas: 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. Poema. In: Pedra do sono. *Poesias completas: 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. *Poesias completas: 1940-1965*. 2. ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1975.

\_\_\_\_\_. Graciliano Ramos. *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, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

MENDES, A. F. F. *A construção de uma identidade nacional a partir das relações metadiscursivas em canções de 1929 a 1945*. Dissertação (Mestrado em Linguística – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010.

MOTTA, A. R.; SALGADO, L. *Ethos Discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MONTEIRO, J. L. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.

MORELLI, R, C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. 2.ed. Campinas: SP: 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)

NESPOR, M; VOGEL, I. *Prosodic Phonology*. Dordrecht: Foris, 1986.

NEVES, M. H. (Org). *Gramática do português falado*. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. *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.

PIOVEZANI, C. Sons e sentidos na Análise do Discurso: os signos da voz a luz da Semiologia Histórica. In: PIOVEZANI, C; CURCINO, L; SARGENTINI, V (Orgs.). *Discurso, Semiologia e História*. São Carlos: Claraluz, 2011.

\_\_\_\_\_; CURCINO, L; SARGENTINI, V (Orgs.). *Discurso, Semiologia e História*. São Carlos: Claraluz, 2011.

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

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*. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2008.

SEIXAS, R. *Jornal da Música*, nov. 1976. Entrevista concedida à Aloysio Reys. Disponível em: <http://www.memorialraulseixas.com> 2011/11/entrevista-com-raul-seixas-1976. html. Acesso:12 fev 12.

SEVERIANO, J; MELLO, Z. H. *Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira: 1901 – 1957/1958 - 1984*. São Paulo: ed. 34. vol I, 1999.

SILVA, M. N. A. *Os forrozeiros e seu outro feminino: a constituição discursiva de estereótipos da mulher em canções de Luiz Gonzaga, Jakson do Pandeiro e Dominguinhos*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2008.

SILVA, T. C. *Fonética e Fonologia do Português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 1999.

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

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, J.R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Os sons que vêm da Rua*. São Paulo: Editora 34, Edições Tinhorão, 2005

VALENTE, H. A. D. *As vozes da canção na mídia*. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

### Discográficas

BEATLES. A hard day's night. In: *A hard day's night*. EMI-Odeon, 1965.

\_\_\_\_\_. *A hard day's night*. EMI-Odeon, 1965.

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

\_\_\_\_\_. Mote e glosa. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *A palo seco*. Continental, 1974. Faixa 1.

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

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

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

\_\_\_\_\_. Bebelo. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *A palo seco*. Continental, 1974. Faixa 4.

\_\_\_\_\_. Todo sujo de batom. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *A palo seco*. Continental, 1974. Faixa 6.

\_\_\_\_\_. Na hora do almoço. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *A palo seco*. Continental, 1974. Faixa 9.

\_\_\_\_\_. Cemitério. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *A palo seco*. Continental, 1974. Faixa 10.

\_\_\_\_\_. Máquina 2. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *A palo seco*. Continental, 1974. Faixa 11.

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

\_\_\_\_\_. Apenas um rapaz latino-americano. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram / Philips, 1976. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Velha roupa colorida. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram / Philips, 1976. Faixa 2.

\_\_\_\_\_. Como o diabo gosta. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram / Philips, 1976. Faixa 5.

\_\_\_\_\_. Como nossos pais. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram / Philips, 1976. Faixa 3.

\_\_\_\_\_. Não leve flores. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 7.

\_\_\_\_\_. A palo seco. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 8.

\_\_\_\_\_. Fotografia 3x4. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 9.

\_\_\_\_\_. Antes do fim. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Alucinação*. Polygram/Philips, 1976. Faixa 10.

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

\_\_\_\_\_. Coração selvagem. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Coração selvagem*. Polygram, 1977. Faixa. 1.

\_\_\_\_\_. Clamor no deserto. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Coração selvagem*. Polygram, 1977. Faixa. 6.

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

\_\_\_\_\_; Divina comédia humana. Intérprete: Belchior. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa: 1.

\_\_\_\_\_; TUCA. Sensual. Intérprete: Belchior. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa: 2.

\_\_\_\_\_. Como se fosse pecado. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa: 8

\_\_\_\_\_. Ter ou não ter. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978. Faixa: 9.

\_\_\_\_\_. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979.

\_\_\_\_\_. Medo de avião. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Tudo outra vez. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa 5.

\_\_\_\_\_. Conheço meu lugar. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa 6.



\_\_\_\_\_. Voz da América. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa 8.

\_\_\_\_\_. Espacial. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa. 9.

\_\_\_\_\_. Meu cordial brasileiro. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Era uma vez um homem e seu tempo*. Polygram, 1979. Faixa. 10.

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

\_\_\_\_\_. Objeto direto. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Objeto direto*. Polygram, 1980.

\_\_\_\_\_; Fagner. Mucuripe. Intérprete: Belchior. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Objeto direto*. Polygram, 1980. Faixa 10.

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

\_\_\_\_\_; MELLO, J. Canção de gesta de um trovador eletrônico. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso/Odeon, 1984.

\_\_\_\_\_. Onde jaz meu coração. In: BELCHIOR, A. C. G. F. F. *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso/Odeon, 1984. Faixa 7.

\_\_\_\_\_. *Bahiuno*. Movieplay, 1993.

\_\_\_\_\_. Bossa em palavrões. In: AMELHINHA; C. G. C; BELCHIOR; A. C. G. F. F. *Pessoal do ceará*. Continental/Warner, 2002.

BOWIE, D. Song for Bob Dylan. In: *Hunky Dory*. RCA Records, 1971.

\_\_\_\_\_. *Hunky Dory*. RCA Records, 1971.

CARLOS. R. *Roberto Carlos*. CBS, 1974.

DINHO; BENTO. Uma arlinda mulher. In: MAMONAS ASSASSINAS. *Mamonas assassinas*. EMI, 1995.

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

\_\_\_\_\_. Terral. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa 2.

\_\_\_\_\_. Beira-mar. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa 8.

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

\_\_\_\_\_, PONTES, A. Caeneiro. In: EDNARDO, J. S. C.S. *O romance do pavão misteriozo*. (VIK) RCA Victor, 1974. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Pavão Misteriozo. In: EDNARDO, J. S. C.S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973. Faixa. Faixa 12.

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

\_\_\_\_\_. Berro. In: EDNARDO, J. S.C.S . *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. Longarinas. In: EDNARDO, J. S.C.S . *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 5.

\_\_\_\_\_. Abertura. In: EDNARDO, J. S.C.S . *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 6.

\_\_\_\_\_; BRANDÃO. Vaila. Intérprete: Ednardo. In: EDNARDO, J. S.C.S . *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 7.

\_\_\_\_\_; BRANDÃO. Classificaram. Intérprete: Ednardo. In: EDNARDO, J. S.C.S . *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976. Faixa 8.

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

\_\_\_\_\_. *Cauim*. Warner, 1978.

\_\_\_\_\_. Meu violão é um cavalo. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Cauim*. Warner, 1978. Faixa 2.

\_\_\_\_\_. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979.

\_\_\_\_\_. Enquanto engomo a calça. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo*. CBS, 1979. Faixa 4.

\_\_\_\_\_; CLIMÉRIO; LOPES, V. Lagoa de aluá. Intérprete: Ednardo. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa. 7

\_\_\_\_\_. Torpor. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa. 8.

\_\_\_\_\_. Desconcerta-te. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa. 9.

\_\_\_\_\_. *Imã*. CBS (Sony music), 1980.

\_\_\_\_\_. Serenata pra Brasilha. In: EDNARDO, J. S.C.S.

\_\_\_\_\_; AMELHINHA; C. G. C; BELCHIOR; A. C. G. F. F. *Pessoal do ceará*. Continental/Warner, 2002.

FAGNER, R. C. L. Compacto duplo. Phillips, 1972.

\_\_\_\_\_. Amém, amém. In: FAGNER, R. C. L. Compacto duplo. Phillips, 1972.

\_\_\_\_\_. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973.

\_\_\_\_\_. Penas do tiê. In: FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 3.

\_\_\_\_\_; BEZERRA, R; ASSARÊ, P. Sina. In: *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 4.

\_\_\_\_\_; BEZERRA, R. Manera, fru, fru, manera. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 11.

\_\_\_\_\_; MEIRELES, C. Canteiros. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 12.

\_\_\_\_\_; 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.

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

\_\_\_\_\_. *Ave noturna*. In: FAGNER, R. C. L. *Ave noturna*. Continental, 1975. Faixa. 9.

\_\_\_\_\_. Antônio conselheiro. In: FAGNER, R. C. L. *Ave noturna*. Continental, 1975. Faixa. 10.

\_\_\_\_\_. *Raimundo Fagner*, CBS (Sony music), 1976.

\_\_\_\_\_; CLODO. Corda de aço. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*, CBS(Sony music), 1976. Faixa: 5.

\_\_\_\_\_; NILO, F. ABC. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*, CBS(Sony music), 1976. Faixa: 11. In: EDNARDO, J. S.C.S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa. 6.

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

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

\_\_\_\_\_. *Beleza*. CBS (Sony music), 1979.

\_\_\_\_\_. Noturno. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. Faixa 1.

\_\_\_\_\_. *Beleza*. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. Faixa 4.

\_\_\_\_\_. SILVA, A. Ave Coração. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. Faixa 5.

\_\_\_\_\_. Elizete. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. CBS (Sony music), 1979. Faixa 8.

- \_\_\_\_\_; GONZAGA, L. *Gonzagão e Fagner*. RCA, 1984.
- \_\_\_\_\_; *Gonzagão e Fagner 2: Abc do sertão*: BMG-ariola: 1988.
- \_\_\_\_\_. *Romance no deserto*. CBS (Sony music), 1989.
- \_\_\_\_\_. *Caboclo sonhador*. BMG, 1994.
- GILBERTO, J. *Chega de saudade*. Odeon, 1959.
- GONZAGA, L; TEIXEIRA, H. Asa Branca. Intérprete: Luís Gonzaga, 1947.
- \_\_\_\_\_; Assum preto. Intérprete: Luís Gonzaga, 1950.
- \_\_\_\_\_; DANTAS; Z. Vem morena. Intérprete Luís Gonzaga. In: *O reino do baião*. RCA Victor, 1957.
- \_\_\_\_\_. Sangue Nordestino. In: GONZAGA, L. *Gonzagão e Fagner*. RCA, 1984.
- \_\_\_\_\_. Vozes da seca. In: *Gonzagão e Fagner 2: Abc do sertão*: BMG-ariola: 1988.
- GRACO; SILVIO, C. Noturno. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Beleza*. CBS (Sony music), 1979. Faixa 1.
- GUIMARÃES, J; CORUMBA; VENÂNCIO. Último pau-de-arara. Intérprete; Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. Faixa 1.
- HARLEY, B. Rock around the clock. Intérprete: Nora Ney. In: *Abertura do filme The Backboard Jungle*. 1955. Disponível em: <http://www.drzem.com.br/2010/05/nora-ney-pioneira-do-rock-no-brasil.html>. Acesso: 28 jan 2011.
- LYRA, C; VANDRÉ. G. Quem quiser encontrar o amor. In: *Maysa , Amor... e Maysa*. RCA Victor, 1961.
- MAIA, P.; NILO, F. Dorothy l'Amour. Intérpretes: Ednardo e Tėti. In: EDNARDO, J. S. C.S. *O romance do pavão misterioso*. (VIK) RCA Victor, 1974.
- \_\_\_\_\_. Além do cansaço. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Raimundo Fagner*, CBS(Sony music), 1976. Faixa 10.
- \_\_\_\_\_; CLODO; Cebola cortada. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Orós*. CBS (Sony music), 1977. Faixa. 6.
- \_\_\_\_\_; PONTES, A. Lupiscínica. Intérprete: Ednardo. In: EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo*. CBS (Sony music), 1979. Faixa 6.

MAMONAS ASSASSINAS. *Mamonas assassinas*. EMI, 1995.

MARCOS; M; BARBOSA, E. Resumo. Intérprete: Roberto Carlos. In: *Roberto Carlos*. CBS, 1974.

MAYSA, F. M. *Maysa , Amor... e Maysa*. RCA Victor, 1961.

MENDONÇA, N; JOBIM. Desafinado. Intérprete: João Gilberto. In: GILBERTO, J. *Chega de saudade*. Odeon, 1959.

NETO, A. Lembrança de um beijo. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Caboclo sonhador*. BMG, 1994.

PERNAMBUCO, J.; CEARENSE. C. P. *Luar do sertão*. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com.br/2006/03/luar-do-serto.html>. Acesso em: 20 jan12.

SILVA, A; COSTA, S. Jura secreta. Intérprete: Fagner. In: FAGNER, R. C. L. *Quem viver chorará*. CBS (Sony music), 1978. Faixa 2.

RIBEIRO, A; BRAGUINHA. Copacabana. Intérprete: Dick Farney, 1946.

ROGÉRIO. R; TETTY. *Chão sagrado*. RCA Victor, 1975.

SILVA, I, BASTOS, N. *Se você jurar*. Intérpretes: Mário Reis e Francisco Alves. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/04/se-voc-jurar.html>. Acesso em: 20 jan12.

SINHÔ. *Sabiá*. Intérprete: Mário Reis, 1928. 1928. Disponível em: <http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/03/sabi.html>. Acesso em: 18 Jan 12.

\_\_\_\_\_. *Jura*. Intérprete: Mário Reis, 1928. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D575>. Acesso em: 19 Jan 12. Acesso em: 19 Jan 12.

\_\_\_\_\_. *Jura*. Intérprete: Araci Cortes, 1928. Disponível em: <http://cifrantiga6.blogspot.com/2006/05/1928.html>. Acesso em: Acesso em: 19 Jan 12.. Acesso em: 19 Jan 12.

SEIXAS, R. S; COELHO, P. Gita. Intérprete: Raul Seixas. In: *Gita*. Philips Records, 1974.

\_\_\_\_\_. *Gita*. Intérprete: Raul Seixas. In: *Gita*. Philips Records, 1974.

\_\_\_\_\_. *Eu também vou reclamar*. In: SEIXAS, R. *Há dez mil anos atrás*. Phillips, 1976.

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

SINHÔ. *Sabiá*. Intérprete: Mário Reis, 1928. 1928. Disponível em: <http://ims.uol.com.br/Radio/D575>. Acesso em: 18 Jan 12.

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.

\_\_\_\_\_; GIL. G. Batmacumba. Intérprete: Gilberto Gil. In: *Tropicália ou Panis et circenses*. Phillips, 1968

### Em meio eletrônico

ALMEIDA, J. J. *Dicionário aberto de calão e expressões idiomáticas*, mar 2012. Disponível em: <http://natura.di.uminho.pt/~jj/pln/calao/dicionario.pdf> Acesso: 15 abril 12.

AUGUSTO, N. Ednardo 60. In: *Jornal O Povo*. Caderno Vida e Arte, abr. 2005. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho e Ethel de Paula. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi45.htm>. Acesso em: 08 de Ago 2012.

ARAGÃO. M. S. S. A despalatalização e a consequente iotização no falar de Fortaleza. Disponível em: <http://www.profala.ufc.br/Trabalho1.pdf>. Acesso em 27 maio 2012.

\_\_\_\_\_. Convergências fonéticas no falar da Paraíba e do Ceará. Projeto AliB. Disponível em: <http://www.profala.ufc.br/trabalho8.pdf>. Acesso em 27 maio 2012.

BELCHIOR, A. C. G. F. F. Programa *Caminhos da cultura*, mar, 1983. Entrevista concedida a Ricardo Guilherme. Disponível em: <http://www.radiouniversitariafm.com.br/memoria/827-caminhos-da-cultura-em-entrevista-com-belchior>. Acesso em: 24. out. 2012.

\_\_\_\_\_. Programa radiola, TV Brasil, Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=X72IWNVHWFA>. Acesso em: 08 maio 2012.

\_\_\_\_\_. *Programa Clayton Aguiar*. TV Bandeirantes, Brasília, mai, 1996. Entrevista concedida a Clayton Aguiar. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=VxIrH2pv5Mo>. Acesso em 12 jan 12.

\_\_\_\_\_. *Guia campos. Com*, mai. 1999. Entrevista concedida a Sandro Rodrigues. Disponível em: [http://guiacampos.com/noticiascamposdojardao\\_2002/entrevista\\_belchior.htm](http://guiacampos.com/noticiascamposdojardao_2002/entrevista_belchior.htm).

\_\_\_\_\_. *Programa nomes do Nordeste*, Fortaleza, Ago. 2007. Entrevista concedida a Moacir Maia. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=tUJtzHVRdE0&feature=watch\\_response](http://www.youtube.com/watch?v=tUJtzHVRdE0&feature=watch_response)>. Acesso em: 03 set 2012.

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 12.

BJORK. Bjork disse Bob Dylan, plans tour. *Rolling Stones Music*, jun. 2007. Entrevista concedida a Kevin O'Donnell.

BORTONI-RICARDO, S. M. *Veni, Vidi, Vici*, nov. 1999. Disponível em: <http://www.stellabbortoni.com.br>. Acesso: 16 mar 12.

CABRAL, G. *Psicofisiognomia*. Disponível em: <http://www.brasilecola.com/curiosidades/psicofisiognomia.htm>. Acesso: 06 Fev 12.

CALDAS AULETE, F. J. Dicionário online *Caldas Aulete*. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/descontente#ixzz2GFESjXR>. Acesso em: 27/12/12.

CAMACHO, V. C. G. As três cantorias de cego para piano de Jose Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. *Per musi*: revista acadêmica de música, jan-jun, 2004, v.09, 129p. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09\\_cap\\_04.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/09/num09_cap_04.pdf). Acesso 24 de Setembro de 2012.

CAPISTRANO, K. O. Estudo da nasalidade na cidade de Fortaleza, numa perspectiva perceptual e fonética. In: *Rev. de letras*. Nº 26. Vol 1/2. Jan/Dez, 2004. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl26Art10.pdf>. Acesso em: 27 dez 2012.

CARDOSO, H. C. S. A Poesia de João Cabral de Melo Neto e as Artes Espanholas. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Letras da Universidade de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-6ZBE76>. Acesso em: 28 jan 2011.

CARVALHO, E. Na asa do vento. *Revista de Cultura Agulha*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45ednardo.htm>. Acesso em: 04 Maio 12. Fortaleza, São Paulo, mai. 2005.

CLODO, S. F. *O direito dos presos na música de Clodo Ferreira*. Programa *Refrão*, 2010. Entrevista concedida a Noemia Collona. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BoceLpsCOFc&feature=relmfu>. Acesso em 20 de Jul 2012.

\_\_\_\_\_. *Entre nomes*. 2012. Entrevista concedida a João Cláudio Moreno. Disponível em: [http://www.youtube.com/watch?v=EHZR\\_4SSjo4](http://www.youtube.com/watch?v=EHZR_4SSjo4). Acesso em: 12 de Jul 2012.

\_\_\_\_\_. *As revelações de Clodo Ferreira*. Entrevista concedida a Geraldo Medeiros Júnior, Ricardo Piolla e Klaudia Alvarez. Disponível em: [http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf\\_entrevista\\_clodo.html](http://www.fagner.com.br/Entrevistas/paf_entrevista_clodo.html). Acesso em 20 de Jul 2012.

CRAVO ALBIN, R. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/casa-edison/dados-artisticos>. Acesso em: 11 jan12.

DINIZ, J. C. V. *Antropofagia e tropicália: adoração/devoção*. Tradução de Julio César Valadão Diniz, Paris, 2007. Disponível em: [http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios\\_artigos/julio\\_antropogafiaetropicalia.pdf](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf). Acesso em: 25 de Nov. 2012.

DUTRA, M. H. *O Pessoal do Ceará: do Ceará para o mundo, a voz urbana do nordeste*. Jornal da tarde – Revista do Domingo. Rio de Janeiro, mai. 1977. Ano 2 - Nº 60. Matéria condensada disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi54.htm>. Acesso em: 04 Maio 12.

EDNARDO, J. S. C. S. *Ednardo está de volta... com cinco discos de uma vez só*, 2001. Entrevista concedida a Rodrigo Faour. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/ednardo-esta-de-volta-com-cinco-discos-de-uma-vez-so>. Acesso em 08 de ago 12.

\_\_\_\_\_. A fidelidade estética de Ednardo. Revista *Bula*, mar. 2003. Entrevista concedida a Carlos Willian. Disponível em: <http://www.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/a-fidelidade-estetica-de-ednardo>. Acesso em: 04 nov 2012.

\_\_\_\_\_. Ednardo: no escuro dessa noite. *Jornal O Povo*. Fortaleza/Ceará, 12 Abr 2004 Páginas Azuis. Entrevista concedida a Felipe Araújo. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi32.htm>. Acesso em 08 de ago 12.

\_\_\_\_\_. *Na asa do vento*. Revista de Cultura *Agulha*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag45ednardo.htm>. Acesso em: 04 Maio 12. Fortaleza, São Paulo, mai. 2005. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho.

\_\_\_\_\_. Programa *Nomes do Nordeste*. Fortaleza, jan, 2007. Entrevista concedida a Nelson Augusto. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=J30E6-0mS3g>. Acesso em 12 jan12.

\_\_\_\_\_. *Zoombido*, 2009. Entrevista concedida a Paulinho Moska. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=4YfRSSvZxu4>. Acesso em: 21 Set 2012.

\_\_\_\_\_. Site oficial. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/>. Acesso em: 27 dez 2012.

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

\_\_\_\_\_. Comigo, é no tapa. *Veja on-line*, out. 2005. Entrevista concedida a Juliana Linhares. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/261005/entrevista.html>. Acesso: 04 Maio 12.

\_\_\_\_\_. Programa *Nomes do Nordeste*, mai, 2006. Entrevista concedida a Valdo Siqueira. Disponível em: <http://www.youtube.com/playlist?list=PLA43F3894221B79EA>. Acesso em: 26. out. 2012.

\_\_\_\_\_. Canções à cidade amada. *Jornal Diário do Nordeste*, caderno Música, mai, 2007. Entrevista concedida a Dawton Moura. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?Codigo=438019>. Acesso em: 18. Set 2012.



\_\_\_\_\_; BALEIRO, Z. Fagner e Zeca Baleiro representam duas gerações da música nordestina . In: *Sarau*. Globo News, jan 2012. Entrevista concedida a Chico Pinheiro. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HAT4kwTxhMsv>. Acesso em: 22 de Jul 12.

\_\_\_\_\_. *Site oficial*. [http://www.raimundofagner.com.br/festival\\_tupi.htm](http://www.raimundofagner.com.br/festival_tupi.htm). Acesso em: 27. dez 12.

FISIOGNOMIA. *Leitura de rosto e leitura corporal*. Disponível em <http://www.leituraderosto.com.br/Sobrancelha.html>. Acesso em: 04 nov 2012.

FONTENELLE, V. A massafeira livre: um acontecimento progressivo. *Música*. Nov.1980. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi49.htm>. Acesso em: 05 Fev 10.

GUEDES, J. M. Pessoal do Ceará: processos de hibridação cultural em seu fazer musical. In: XXV Simpósio Nacional de História, Fortaleza, *Anais*, 2010. Disponível em: [http://www.ce.anpuh.org/download/anais\\_2010\\_pdf/st11/Artigo%20Jordianne.pdf](http://www.ce.anpuh.org/download/anais_2010_pdf/st11/Artigo%20Jordianne.pdf). Acesso em 20 set 2012.

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

JANOÁRIO. R. *Tropicália, bananas ao vento*. Projeto de pesquisa a idéia de cultura brasileira. Disponível em [http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia\\_historico\\_1.html](http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_historico_1.html). Acesso em: 20 mai 2012.

KYRILLOS, L. Como falar bem: ênfase e vogais. Disponível em: <http://www.lenykyrillos.com.br/videos.html>. Acesso em 27 dez 2012.

HANAYAMA, E. *Voz metálica: estudo das características fisiológicas e acústicas* [online]. São Paulo: Faculdade de Medicina, Universidade de São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado em Fisiopatologia Experimental. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/5/5160/tde-19102005-145626/>>. Acesso em. 31 Jan 12.

\_\_\_\_\_; TSUJI; D.H; PINHO, S. M. R. Voz metálica: estudo das características fisiológicas. *Revista CEFAC*. São Paulo, v. 06, v. 04, n. 04, 436-45, out-dez, 2004. Disponível em: <<http://www.cefac.br/revista/revista64/Artigo%2014.pdf>>. Acesso em: 04 mai 2012>.

MATEUS, M. H. Estudando a melodia da fala - traços prosódicos e constituintes prosódicos. *Palavras - Revista da Associação de Professores de Português*, n.º 28, 79-98, (2004). Disponível em: <http://www.iltec.pt/pdf/wpapers/2004-mhmateus-prosodia.pdf>. Acesso em: 11 Ago 2012.

MILLARCH, A. Belchior, uma obra com personalidade. Caderno Almanaque. *Música*. Paraná: 1991. p.4. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/belchior-uma-obra-com-personalidade>. Acesso em: 13. Abr. 2010.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. Paronomásia, Concordância siléptica ou ideológica. *Nossa Língua Portuguesa*, 2000. Entrevista com Belchior concedida a Pasquale Cipro Neto. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br>. Acesso: 28 Março 12

MOFOLÂNDIA. Site sobre música. Disponível em: [http://www.mofolandia.com.br/mofolandia\\_nova/musica\\_tophits\\_76.htm](http://www.mofolandia.com.br/mofolandia_nova/musica_tophits_76.htm). Acesso em 06 Set 2012.

MOURA, D. O tempo e as canções. *Jornal Diário do Nordeste*. Música. Jun. 2004. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=160023>. Acesso em: 02 jan 10

\_\_\_\_\_. Dylan “Apenas um rapaz americano”. *Jornal Diário do Nordeste*, Fortaleza, 12 jun. 2005, Caderno 3, Fortaleza, 12 jun. 2005. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=255265>. Acesso: 02. Abr. 2010

MÚSICA DO CEARÁ. Blog sobre música cearense. Disponível em <<http://musicadoceara.blogspot.com.br/2012/09/ricardo-black-e-carlinhos-patriolino-149.html>>. Acesso em: 18. Set 2012.

NEDER, A. *Um homem pra chamar de seu: teoria literária, música e transformação social. Elas na pauta: mulheres e canções*. PUC-Rio. Disponível em: <[http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/A/Alvaro\\_Neder\\_03.pdf](http://www.fazendogenero7.ufsc.br/artigos/A/Alvaro_Neder_03.pdf)> Acesso em: 26. Mai 2010.

OATES, J.C. *Dylan at 60*. Celestial Timepeace – The Joice Carol Oates home page. Disponível em: <<http://www.usfca.edu/jco/bobdylan/>>. Acesso em: 04 Maio 12.

OLINTO, K; SchØllhammer. *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: PUC-Rio; 2008. 176p. (Coleção Teologia e Ciências Humanas; 14). Disponível em: [http://www.editora.vrc.puc-rio.br/docs/ebook\\_literatura\\_e\\_cultura.pdf](http://www.editora.vrc.puc-rio.br/docs/ebook_literatura_e_cultura.pdf). Acesso em: 16. Mai 2011. <http://www.pensemusica.com.br/pensemusica/teatroderevista.htm>

OLIVEIRA, S. C. C. *A voz de Roberto Carlos: Avaliação perceptiva-auditiva, a nálise acústica e a opinião do público*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Fonoaudiologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: [http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes\\_teses/downloads/OLIVEIRA.pdf](http://www.pucsp.br/laborvox/dissertacoes_teses/downloads/OLIVEIRA.pdf). Acesso em: 13 maio 12.

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%93-aberta-a-comentarios>. Acesso: 25 set 2012.

REVISTA VEJA. *Os andarilhos solitários*, Editora Abril, Nº 368, 24 set 1975. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. acesso em 04 de Ago 2012.

ROGÉRIO, R. Ednardo 60. In: *Jornal O Povo*. Caderno Vida e Arte, abr. 2005. Entrevista concedida a Eleuda de Carvalho e Ethel de Paula. Disponível em: <http://www.ednardo.art.br/materi45.htm>. Acesso em: 08 de Ago 2012.

SCLYAR M. A tristeza que baila. In: *Carta maior - Arte e cultura*, jul. 2007. Disponível em: [http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaImprimir.cfm?materia\\_id=14511](http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaImprimir.cfm?materia_id=14511). Acesso em 28. Ago. 2012.

SEIXAS, R. *O Pasquim*, 1973. Entrevista concedida ao Tárík de Souza. Disponível em: [http://zuboski.blogspot.com/2008/11/o-pasquim-voc-surgiu-publicamente-com\\_27.html](http://zuboski.blogspot.com/2008/11/o-pasquim-voc-surgiu-publicamente-com_27.html). Acesso em: 08 fev12.

\_\_\_\_\_. *Jornal da Música*, nov. 1976. Entrevista concedida à Aloysio Reys. Disponível em: <http://www.memorialraulseixas.com> 2011/11/entrevista-com-raul-seixas-1976. html. Acesso:12 fev 12.

SILVA. S. P. *Os sentidos da festa: (re)significações simbólicas dos brincantes do reisado de congo em Barbalha (1960-1970)*. 2011 Dissertação (Mestrado em História) – Centro de ciências humanas, Universidade Federal da Paraíba, 2006. Disponível em: [http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2011\\_mest\\_simone\\_silva.pdf](http://www.cchla.ufpb.br/ppgh/2011_mest_simone_silva.pdf)>. Acesso: 19 abril 12.

SHUKER, R. *Vocabulário de música pop*. Tradução Carlos Szlak. -- 1. ed. -- São Paulo : Hedra, 1999. <Disponível em: [http://www.4shared.com/get/38271182/8cdb509c/Vocabulrio\\_de\\_Msica\\_Pop.html](http://www.4shared.com/get/38271182/8cdb509c/Vocabulrio_de_Msica_Pop.html) >. Acesso em: 26. Mai 2010

VAZ, S. *Orlando Silva, o melhor cantor do Brasil*, 2009. Disponível em: <http://50anosdetextos.com.br/1995/orlando-silva-para-ouvidos-sensiveis/>>. Acesso: 02 Mai 12.

\_\_\_\_\_. Carmen Miranda Dada. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, out. de 1991. Disponível em: <http://carmen.miranda.nom.br/mag2.html>>. Acesso em: 17 de Maio 2012.

\_\_\_\_\_. *International Magazine*, mar.1999. Entrevista concedida a *Marcelo Fróes e Marcos Petrillo*. Disponível em: <http://www.jovemguarda.com.br/>. 26 set. 2012.

ZORZANELLI, M. Por que eu perdooo quem não gosta de Bob Dylan. In: *Revista Alfa*, mai., 2011 Disponível em: <http://revistaalfa.abril.com.br/entretenimento/musica/por-que-eu-perdooo-quem-nao-gosta-de-bob-dylan/>>. Acesso em: 04 mai 2012.