

# A CONSTITUIÇÃO DE UM ETHOS DISCURSIVO EM “A PALO SECO”

José Américo Bezerra Saraiva (UFC)

se você vier me perguntar por onde andei  
no tempo em que você sonhava  
de olhos abertos lhe direi  
amigo eu me desesperava  
sei que assim falando pensas  
que esse desespero é moda em 73  
mas ando mesmo descontente  
desesperadamente eu grito em português  
tenho 25 anos de sonho e de sangue  
e de América do Sul  
por força deste destino  
o tango argentino me vai bem melhor que o blues  
sei que assim falando pensas  
que esse desespero é moda em 73  
eu quero é que esse canto torto  
feito faça corte a carne de vocês

(A palo seco – Belchior, 1974)

Muito se tem discutido se a denominação de “Pessoal do Ceará” é apropriada ou não àquele grupo de cancionistas<sup>1</sup> cearenses que saíram do Estado no princípio dos anos setenta. Tendo em vista os depoimentos de alguns dos seus “membros”, não havia nota que os harmonizasse. Eram, na verdade, um grupo que só assim poderia ser tratado em função da origem comum de boa parte de seus componentes. Um grupo heterogêneo, portanto, com propósitos diversos e concepções variadas de seu ofício.

Isto se confirma quando lemos os livros de Bahiana (1980) e Pimentel (1994). O primeiro deles, uma coletânea de ensaios e entrevistas, algumas das quais colhidas no calor da hora. O segundo, um estudo de caráter sociológico, que procura situar os cearenses nas polarizações características da produção cultural do final dos anos sessenta e começo dos anos setenta: a arte e a política, o regional e o nacional, entre outros.

Pimentel (1994), por exemplo, nada identifica na produção do grupo que possa dar unidade à sua práxis; aponta apenas o fato de eles terem a mesma origem como razão da denominação comum. Aliás, há quem afirme que, na onda dos regionalismos que varreu o

---

<sup>1</sup> A noção de cancionista, empregada por Tatit, reflete bem o fazer semiótico que envolve o objeto sincrético, que é a canção. Para ele, o cancionista é aquele, que, “na junção da sequência melódica com as unidades lingüísticas, ponto nevrálgico de tensividade (...), tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (1996: 9)

princípio dos anos 70, “Pessoal do Ceará” não passava de mais uma marca para o mercado musical, para fazer frente aos baianos (representados pelos “Novos Baianos”), aos mineiros, aos pernambucanos etc<sup>2</sup>.

Costa (2001), bem mais próximo da idéia que buscamos desenvolver, aborda o tema em uma secção de sua tese de doutorado, em que identifica elementos comuns à produção literomusical dos cearenses. Destaca a **aridez** como a característica que “o posicionamento cearense melhor incorpora, uma vez que está presente não só nos elementos de conteúdo, mas nas opções estéticas (vocais, instrumentais 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” (p. 235).

Nesta linha de raciocínio, cerramos fileira com Costa (2001), que, a propósito deste posicionamento discursivo, examina, mais de perto, a canção *A Palo Seco*, reconhecendo nela uma canção-exemplo do fazer discursivo do “Pessoal do Ceará”, ou, em seus termos, uma canção prototípica do investimento discursivo dos cearenses.

Esta canção merece especial atenção, pois nela um enunciador vai delineando, aos poucos, sua identidade, a partir da copresença em discurso de grandezas com as quais um núcleo dêitico mantém relações tensivas, das quais resulta o tratamento euforizante ou disforizante dos valores convocados. Além disto, cumpre destacar o caráter metadiscursivo que ela assume ao reportar-se à própria canção (canto torto) e ao manifestar o desejo do enunciador acerca do papel a ser desempenhado pelo canto.

Um outro fato coloca esta canção em destaque dentro da produção do “Pessoal do Ceará”. Ela foi gravada pelos três cearenses de maior projeção no cenário musical brasileiro da década de 70. Belchior, compositor da canção, a inclui no seu disco de estréia, de 1974, intitulado *Palo Seco*, e a regrava no seu segundo disco, *Alucinação*, de 1976. Ednardo registra a canção em seu primeiro disco solo, *O Romance do Pavão Misterioso*, de 1974. Fagner a faz figurar entre as canções de seu segundo disco solo, *Ave Noturna*, de 1976.

A gravação da mesma canção pelos três cancionistas, aliada à regravação dela por seu autor, poderia suscitar, por si, a hipótese de que os cearenses, pelo menos os três acima mencionados, representam uma tomada de posição no cenário literomusical brasileiro e que

---

<sup>2</sup> Vale destacar aqui um trecho de depoimento de Ednardo, citado por Pimentel (1994: 103), em que ele demonstra ter consciência do papel da indústria fonográfica na constituição do “Pessoal do Ceará”: “Na década de setenta aconteceu o ‘boom’ da música nordestina. Foi uma transação onde cada gravadora procurava desesperadamente uma fatiazinha desse mercado. Cada uma tinha que ter seu nordestino para poder lançar discos e aproveitar.”

tal atitude aponta para a constituição de um *ethos*, um modo de dizer específico da cearensidade. Cremos que a análise detida desta canção pode revelar indícios de uma unidade identitária cearense no campo da música popular, nos anos 70. Afinal de contas, o ato de gravar uma dada canção constitui um investimento num posicionamento discursivo ou num *ethos*, praticado por aquele que a grava.

É, pois, elegendo estas observações como ponto de partida, que pretendemos examinar *A Palo Seco* na perspectiva da Semiótica do Discurso, para extrair da canção possíveis indícios de um fazer discursivo que possa servir de parâmetro para a investigação acerca da constituição dialógica do discurso do “Pessoal do Ceará” e de uma possível dicção comum ao grupo.

### 1. Do título

*A Palo Seco* é uma canção de caráter metadiscursivo, isto é, trata-se de uma metacanção, canção que fala de canção.

Nestes termos, de imediato, cabe mencionar a intertextualidade que se evidencia entre a canção e o poema homônimo de João Cabral de Melo Neto, também de valor metadiscursivo, em que o poeta pernambucano faz o elogio a um tipo de canto ligado à tradição flamenca e, como ocorre amiúde em sua obra, propugna a favor de um modo de fazer poesia, numa leitura biisotopante do poema.

Costa (2001), embora não identifique citação textual do poema na canção, assinala a temática comum que os une. Outros elementos, no entanto, de natureza interdiscursiva<sup>3</sup>, podem ainda ser apontados, além dos já mencionados pelo autor.

A figura da *faca*, presente na canção, não está inteiramente ausente do poema, na medida em que neste há palavras pertencentes ao mesmo campo semântico: *desarmado*, *lâmina*, *arma*. Note-se, por exemplo, que no poema de João Cabral a voz assume a forma de lâmina, e um contínuo metafórico se estabelece entre *voz*, *canto*, *lâmina* e *faca*, perfazendo um campo de interdiscursividade que envolve os dois textos. Acrescente-se a isto o fato de a figura da *faca* ser presença constante na obra de João Cabral, em que, de modo geral, tal figura constitui metáfora de um modo nordestino de ser e de viver. Para reforçar o que dizemos, é suficiente lembrar que dois de seus livros receberam os seguintes títulos: *Uma*

---

<sup>3</sup> Para Fiorin (1999) *intertextualidade* é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo, e *interdiscursividade* é o processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro.

*faca só lâmina*<sup>4</sup> e *A escola das facas*. Assim, parece inequívoca a interdiscursividade que envolve, em particular, estes dois textos.

Se se levar em consideração que *Palo Seco* é um tipo de canto em que se privilegia a voz humana, desacompanhada de instrumentação musical, um tipo de canto primitivo, extremamente forte, emotivo e gutural<sup>5</sup>, pode-se começar o esboço de uma estética do estritamente necessário, do indispensável, a estética da economia da escassez, própria ao modo de compor de João Cabral, antípoda de Jorge Amado, que, para ele, representa uma estética da **faca engordurada** com “resto de janta abaianada”<sup>6</sup>.

Ora, se admitirmos esta retomada interdiscursiva do poema cabralino pela letra da canção de Belchior, somos levados a ver em João Cabral um dos autores que irão constituir um possível *archéion*<sup>7</sup> dos cearenses. Esta hipótese torna-se mais aceitável quando consideramos que os tropicalistas, sobretudo Caetano Veloso, elege como autores de referência os baianos Jorge Amado e Gregório de Matos<sup>8</sup>, autores que primam pelo excesso<sup>9</sup>.

Neste ponto, não se pode desprezar o fato de que, sobretudo Belchior, compositor da canção em apreço, estabelece uma relação polêmica com o grupo dos tropicalistas. Para constatar isto, basta vermos que Caetano Veloso parece constituir, em textos de Belchior, um seu antípoda, um anti-sujeito, cujo programa narrativo corresponde, para o cearense, a um anti-programa<sup>10</sup>, cujos valores são anti-valores. Para citar apenas alguns exemplos, temos:

(1)  
*Mas trago de cabeça uma canção do rádio*  
*em que o antigo compositor baiano me dizia:*  
*- ‘Tudo é divino. Tudo é maravilhoso’*  
 (...)  
*Mas sei que nada é divino*  
*Nada é maravilhoso*  
*Nada é secreto*

<sup>4</sup> Este é, na verdade, um longo poema publicado separadamente em forma de livro pelo próprio autor, em 1955.

<sup>5</sup> Para o poema consulte-se MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

<sup>6</sup> Excerto do poema *Graciliano Ramos*, extraído de MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994: *Falo somente com o que falo: / com as mesmas vinte palavras / girando ao redor do sol / que as limpa do que não é faca: // de toda uma crosta viscosa, / resto de janta abaianada, / que fica na lâmina e cega / seu gosto da cicatriz clara.*

<sup>7</sup> Em *Análise do Discurso*, *archéion* é um conjunto de enunciadores que constitui uma fonte legitimante para uma dada prática discursiva.

<sup>8</sup> No ano de 1972, em seu retorno do exílio em Londres, Caetano Veloso lança o long play *Transa*, em que retoma Gregório de Matos na faixa *Triste Bahia*.

<sup>9</sup> É sabido que Caetano Veloso sofre influência de João Cabral de Melo Neto, mas não quanto à temática ou ao *ethos* cabralino. Parece-nos que a presença de João Cabral na obra de Caetano Veloso deve-se ao que aquele apresenta de novo no tocante à questão formal, que coloca o poeta pernambucano como um precursor da Poesia Concreta.

<sup>10</sup> A noção de anti-programa na semiótica greimasiana revela o caráter polêmico de todo e qualquer discurso. Caráter polêmico este recuperável mediante a localização/identificação de algumas estratégias discursivas, das quais a negação é um exemplo.

*Nada é misterioso  
Não*

(Apenas um rapaz latino-americano)

(2)

*Veloso, 'o sol (não) é tão bonito' pra quem vem  
Do Norte e vai viver na rua.*

(Fotografia 3x4)

(3)

*Meu bem,  
vem viver comigo, vem correr perigo,  
vem morrer comigo, meu bem, meu bem, meu bem.  
Oh! Oh! Meu bem  
que outros cantores chamam baby!*

(Coração Selvagem)

Nos exemplos (1) e (2), temos um caso de heterogeneidade marcada<sup>11</sup>, em que o enunciador cita, polemizando com ele, o discurso de Caetano Veloso, ao retomar trechos, devidamente aspeados, de *Divino Maravilhoso* e *Alegria, Alegria*, respectivamente. No exemplo (3), não obstante a referência ao discurso do baiano seja menos explícita, ela é recuperável na palavra “baby”, título de uma canção de Caetano Veloso, gravada por Gal Costa. Belchior parece afirmar o elemento nacional, num período em que havia uma profusão de músicas estrangeiras ocupando os espaços midiáticos. Além do que, muitos compositores advogavam a idéia da incorporação do elemento estrangeiro, num processo antropofágico, em que não havia espaço para a xenofobia. A música *Baby*, de Caetano Veloso, é emblemática neste período, por polemizar, na visão de Lopes (1999: 182), com o discurso da MPB (como um todo), que postulava como uma das suas principais bandeiras a defesa de uma canção “brasileira”, com “raízes” em nossas “tradições” culturais etc.

E não pára por aí: as citações e alusões proliferam. Na letra de *Velha roupa colorida*, de *Alucinação* (1976), segundo disco de Belchior, percebe-se flagrantemente, no título, uma referência aos tropicalistas e ao movimento *hippie*.

Esta canção, em particular, não só parece constituir um balanço avaliativo de um passado cultural e, especialmente, um diálogo de tom polêmico com a geração de cancionistas que precedeu a chegada dos cearenses ao cenário musical brasileiro, como também parece ser uma tomada de consciência de um presente no qual algo de novo está sendo gestado. Esta ordem de coisas se faz evidente na oposição que se estabelece no

---

<sup>11</sup> O conceito de heterogeneidade discursiva, fundado em Bakhtin, foi desenvolvido por Authier-Revuz, em “Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l’autres dans le discours”, in DRLAV, n° 26, 1982.

binômio **novo/antigo**, a tônica da letra, também presente em *Apenas um rapaz latino-americano*, como se viu.

No caso específico de *A Palo Seco*, se refizermos a rede da interdiscursividade tecida a partir da figura de João Cabral, como ensaiamos, podemos reconstruir a polêmica entre os dois posicionamentos, o baiano e o cearense, o que reforçaria a idéia de uma economia da escassez oposta a uma economia do excesso.

*Palo Seco* tem outros significados que reforçam esta leitura. É também uma família tipográfica que reduz o signo a seu esquema **essencial**, em que as maiúsculas reassumem as formas fenícias e gregas e as minúsculas se conformam à base de **linhas retas e círculos unidos** e refletem a época em que nascem a industrialização e o funcionalismo. Estes tipos monolineres se constroem a partir de **linhas retas e figuras geométricas básicas** como o círculo e o retângulo<sup>12</sup>.

Mais: se a isto acrescentarmos a informação de que João Cabral tinha conhecimentos de tipografia e prensou, ele próprio, alguns de seus livros, seremos levados mais uma vez a admitir a presença da propriedade semântica do *estritamente necessário* no significado desta expressão como relevante para a seleção operada pelo poeta<sup>13</sup>. Num plano isotópico transdiscursivo, em que esta propriedade se vê reiterada, é que podemos estabelecer uma relação plausível entre a figura de João Cabral e as duas acepções de *palo seco*, para identificarmos aí um possível elogio à economia do estritamente necessário, contrária a todo excesso, contrária à prolixidade discursiva.

Parece-nos que a canção de Belchior em análise se filia a esta estética, e a intertextualidade sugerida pelo título constitui um indício. Cremos que há um princípio de continuidade entre o que postula João Cabral, que, segundo um de seus críticos, Marly de Oliveira<sup>14</sup>, pratica uma poesia anti-lírica, “uma poesia dedicada ao intelecto e, de certa forma, mais presa à **realidade**” [destaque nosso], e a letra da canção de Belchior, que também faz apelo ao sentido de realidade, uma realidade desesperante, oposta ao espaço mítico do sonho, conforme veremos a seguir.

## 2. Da letra

Em termos discursivos, a letra da canção simula a interação entre um interlocutor e um interlocutário, num diálogo possível, hipotetizado pelo primeiro, que, postado num agora,

<sup>12</sup> Informações colhidas no site [http://www.imageandart.com/tutoriales/typografia/familias\\_estilisticas/](http://www.imageandart.com/tutoriales/typografia/familias_estilisticas/).

<sup>13</sup> Há ainda um terceiro significado para a expressão *a palo seco*, que pede confirmação. Trata-se de um modo de navegação em jangada, quando a vela não é molhada para reter o vento. Neste caso diz-se navegar *a palo seco*.

<sup>14</sup> Texto que constitui o prefácio da Obra Completa de João Cabral, publicada pela Aguilar.

lança no futuro a pergunta do segundo, que motiva o dizer do interlocutor. Esta simulação enunciativa vai do começo da canção até a resposta dada pelo interlocutor “Amigo eu me desesperava”. Tal cena enunciativa, hipotética, encontra-se lingüisticamente marcada pelos tempos verbais do futuro do subjuntivo, pretérito perfeito, pretérito imperfeito e futuro do presente, todos tempos enuncivos.

Ora, como ensina Tatit (1987), na canção, há uma comunicação principal entre o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte, constitutiva de uma cena enunciativa de primeiro plano, e pode haver uma outra, entre o interlocutor e o interlocutário, quando se tem simulada no enunciado uma interação de segundo plano, ou seja, uma simulação da enunciação.

Nestes termos, ao destinador-cantor cabe o papel de manipulador, na medida em que este quer fazer o destinatário-ouvinte aderir de tal modo ao conteúdo manifestado na canção que este queira ouvi-la. Ora, para executar um fazer, um sujeito deve estar modalizado por um saber e um poder. É o que ocorre com o cancionista de talento. Ele possui a necessária competência para elaborar peças literomusicais, num sincretismo de linguagens equilibrado, que tem por objetivo persuadir seus potenciais destinadores-ouvintes. Neste processo, são de suma importância os recursos naturalmente empregados na fala, que, na canção, são exacerbados.

Simular a enunciação no enunciado constitui uma destas estratégias persuasivas bastante freqüentes no terreno da canção popular. É exatamente isto que se dá no caso desta primeira parte de *A Palo Seco*. Este segmento da letra apresenta os actantes da enunciação **eu (me)/você** projetados no enunciado, por isso mantém com a situação enunciativa de primeiro plano, que envolve o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte, certa proximidade. No entanto, com ela não se confunde totalmente, pois, conforme já assinalamos, os tempos empregados não são os do sistema enunciativo, isto é, os que remetem para o momento de execução da canção. Acrescente-se também que a espacialização discursiva não pertence ao sistema enunciativo.

Na segunda parte da canção é que as instâncias de primeiro plano e de segundo plano efetivamente se sobrepõem, melhor dizendo, se simultaneizam. Note-se a mudança do tempo verbal. O presente, tempo da enunciação, que denota eventos concomitantes ao agora, é o tempo que passa a ser empregado. Há aqui um sincretismo total entre os papéis actanciais do interlocutor e do interlocutário com o do destinador-cantor e o do destinatário-ouvinte,

respectivamente<sup>15</sup>. O efeito enunciativo da canção se adensa, e tudo se passa como se o *eu* da letra fosse o cantor e o *você*, o ouvinte.

O espaço também se encontra demarcado, seja de modo explícito, como em *América do Sul*, seja de modo implícito. Neste último caso, trata-se do espaço concernente à língua portuguesa e ao tango argentino, não geográfico, propriamente dito, mas espaço de pertença, identificação (posicionamento?<sup>16</sup>), que por sua vez se opõem ao *blues*, este tomado talvez como um anti-valor.

O núcleo gerador dos sentidos deste texto, no entanto, é o sentimento de desespero. Para nos certificarmos disto, basta vermos que o radical aparece reiterado no texto três vezes, sob formas diferentes: *desesperava, desespero, desesperadamente*.

Pode-se dizer que, em termos narrativos, o enunciador<sup>17</sup> deste discurso externa um estado de alma, ou uma paixão, para a Semiótica Discursiva<sup>18</sup>. E paixão, em semiótica, deve ser entendida como efeito de sentido de qualificações modais que modificam um sujeito de estado.

Saliente-se que a descrição das paixões faz-se, em boa parte, em termos de sintaxe modal, isto é, de relações modais e de seus arranjos sintagmáticos. Não há fazer uma descrição de paixões sem apelar para as relações actanciais, os programas narrativos e percursos narrativos concernentes ao sujeito de estado, conforme se pode verificar nos verbetes abaixo transcritos.

Em semiótica, distinguem-se dois tipos de paixões: as simples e as complexas. As primeiras decorrem de arranjos modais fundados na relação sujeito-objeto. As segundas, como o próprio nome sugere, implicam um conjunto de configurações passionais que se desenvolvem em percursos. É neste segundo caso que se insere o desespero.

Para desenvolvermos a análise da paixão que constitui o núcleo de sentido deste texto, recorramos às seguintes definições dicionariais retiradas de Houaiss (2001).

<sup>15</sup> Um sinal claro deste sincretismo é o fato de o próprio Belchior, quando da regravação desta canção no long play *Alucinação*, em 1976, adaptar a letra ao contexto enunciativo da época, alterando 73 por 76. Coisa análoga se dá com Fagner, que no mesmo ano grava a canção em seu *Ave Noturna*. É claro que isto não se tornou prática freqüente, porque há aspectos propriamente textuais que exercem pressão e desestimulam modificações, como a rima, por exemplo.

<sup>16</sup> É interessante notar que este sentimento de pertença se coaduna com a posição que Belchior assume frente ao elemento estrangeiro aculturante, mais precisamente à anglofilia. Em *Belchior: coração selvagem*, de 1977, ele, como vimos, canta *Oh! Oh! Meu bem / que outros cantores chamam baby!*, passagem que nos parece assimilável a esse jogo entre *português, tango argentino e blues*, de *A Palo Seco*.

<sup>17</sup> Entenda-se aqui enunciador como um sincretismo entre o destinador-cantor e o interlocutor.

<sup>18</sup> Como diz Barros (1988), antes mesmo de voltar-se para a questão de como a semiótica deveria tratar a paixão, os semioticistas realizaram um levantamento dos estudos até então empreendidos, mormente na lógica e na psicanálise, e constataram que todos tinham uma preocupação predominantemente taxionômica. Então, em semiótica a paixão passou a ser encarada, em primeiro lugar, como processo, incrustado nos programas narrativos.

- ato ou efeito de desesperar(-se); desesperação;
- 1 estado de profundo desânimo de uma pessoa que se sente incapaz de qualquer ação; desalento;
  - 2 estado de consciência que julga uma situação sem saída; desesperança;

Como se pode ver, segundo a definição 1, o sujeito que sofre os efeitos desta paixão, se encontra num estado de inatividade, provocado por profundo desânimo, pela impotência, modalizado que está por um /não-poder-fazer/. Ora, por pressuposição, um sujeito que sofre quando modalizado pelo /não-poder-fazer/, também deve estar sobredeterminado por um /querer-fazer/ e, às vezes, por um /dever-fazer/.

Mas o *desespero* não se deixa analisar apenas nesta estrutura modal. O verbete remete o consulente ao verbo cognato *desesperar(-se)*, cujas definições fomos buscar no mesmo dicionário e transcrevemos abaixo.

- 1 fazer perder ou perder a esperança, a confiança em; desanimar(-se), desesperançar(-se) transitivo direto e transitivo indireto
- 2 perder a fé na consecução de (algo)

Já na acepção 1 do verbo, encontramos os termos *esperança* e *confiança*. Tendo em vista que *esperança* é “sentimento de quem vê como possível a realização daquilo que deseja” e *confiança*, “crença na probidade moral, na sinceridade afetiva, nas qualidades profissionais etc., de outrem, que torna incompatível imaginar um deslize, uma traição, uma demonstração de incompetência de sua parte”, podemos constatar que o estado de *desespero* não implica apenas o sujeito de estado. O *desesperado* deseja em última instância a realização de um programa narrativo que o coloque em conjunção com os objetos-valor que lhe são eufóricos. Este fazer transformador pode ser atribuído a outro sujeito que não o de estado, em quem este deposita confiança e espera que realize a *performance* necessária para alterar uma situação de disforia, na qual se encontra o sujeito de estado, para uma situação de euforia. Neste quadro, o *desespero* afeta não só o sujeito de fazer na sua competência, por conta de um /não-poder-fazer/, mas sobremaneira o enunciado de estado eufórico que o sujeito quer ver instaurado, ou seja, o enunciado de estado desejado é marcado por um /não-poder-ser/. O sujeito, assim, não tem esperança na realização do estado conjuntivo desejado e não confia na sua realização ou em quem, por um contrato fiduciário anterior, deveria realizá-lo, pelo menos na sua opinião.

Assim, o sujeito em *desespero*, enquanto sujeito de estado que sofre uma paixão, está modalizado por um /querer-ser/ intenso que orienta o seu desejo no sentido da execução de um programa narrativo, inviabilizado pela realização de um outro programa narrativo, ou anti-programa. E todas as tentativas de o sujeito de estado, ou de outro sujeito com o qual mantém ele um contrato fiduciário, de realizar o programa narrativo desejado se frustram

diante da força dos anti-programas. É exatamente o que parece suceder com o enunciador de *A Palo Seco*.

No primeiro segmento da canção, do início até *desesperava*, uma oposição é flagrante: trata-se da que se estabelece entre os dois verbos no imperfeito, *sonhava / desesperava*, indicativos de dois percursos narrativos anteriores ao momento da fala, um dos quais veio colocar o enunciador no estado em que ele se encontra: o de desespero. Vê-se, sobretudo nas secções subseqüentes da letra, que o enunciador deste discurso trata como disfórico o percurso traçado pelo *você*, com quem simula o diálogo; donde se conclui que seu percurso, muito embora tenha resultado no estado de desespero, é por ele avaliado como eufórico.

Aqui, uma primeira oposição vai-se erigindo: parece que o enunciador se encontra numa dimensão pragmática, tem uma visão realística da vida (*de olhos abertos*) e, por isso, se desespera. O *você* habita uma dimensão mítica, a do sonho, espaço em que, supostamente, os desejos são satisfeitos, o que não dá margem para o desespero, conforme o exame narrativo desta paixão acima esboçado.

Na segunda parte da canção, em que, como vimos, o efeito de presentificação enunciativa se adensa, por conta do uso do presente do indicativo, e dá-se a síncrese do destinatário-cantor e do destinatário-ouvinte com o interlocutor e o interlocutário, respectivamente, inicia-se a fase metaenunciativa da canção, porquanto o enunciador passa a comentar sua própria enunciação.

É interessante notar que, na parte que serve de refrão, o enunciador se antecipa a uma possível crítica que o enunciatário lhe poderia fazer a partir de seu espaço mítico. Para o enunciador, o enunciatário só poderia procurar desqualificar seu desespero, no âmbito do discurso mítico, atribuindo-o a valores os mais fúteis na dimensão pragmática (os da moda), pois, apresentando o universo axiológico do outro, com o qual se polemiza, como disfórico, o universo axiológico do mesmo se euforiza. A esta tentativa de desqualificação o enunciador redargüi com “mas ando **mesmo** descontente” e reforça o conteúdo *desespero* com “**desesperadamente** grito em português”.

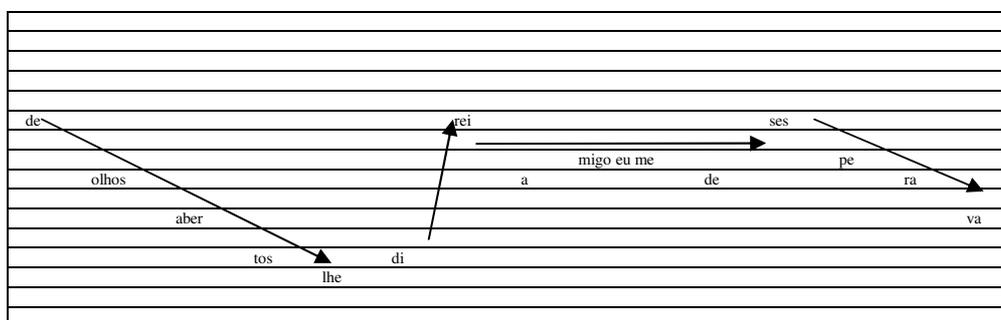
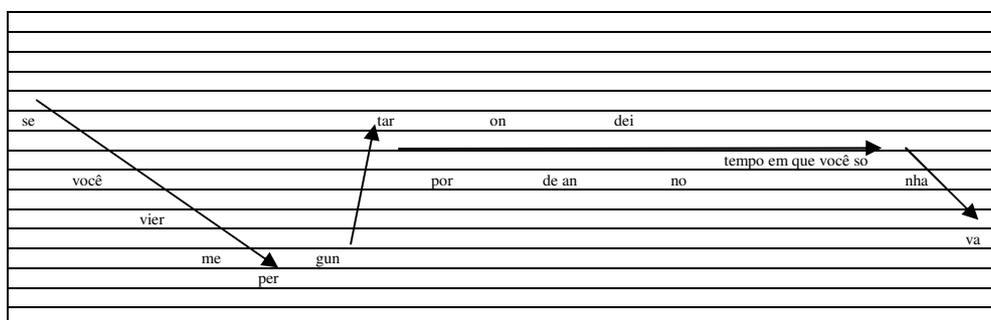
Mas, o caráter metadiscursivo da canção e o efeito de presentificação enunciativa se efetivam mesmo, definitivamente, é nos três últimos versos, em que um *vocês* congloba o interlocutário, o destinatário-ouvinte particularizado e o conjunto de possíveis destinatários-ouvintes que a canção quer provocar.

Em suma, parece que *A Palo Seco* é uma canção prototípica do investimento discursivo do “Pessoal do Ceará”. Nela, o enunciador parece constituir um *ethos*, um posicionamento discursivo, que tem João Cabral de Melo Neto como um dos componentes do seu *archéion*.

O enunciador faz, nesta canção, uma opção pelo regime de realidade, mas a realidade lhe é tão adversa, tão pouco propícia à realização dos programas narrativos para ele euforizantes, que não lhe sobra outra coisa a fazer senão “gritar” um “canto torto”, com o intuito de despertar, incomodando, aquele que sonha. Assim, o canto é “torto” porque contrário à realidade vivida. O canto é “torto” porque denunciador da alienação do interlocutário que sonha e do desespero experimentado pelo enunciador. O canto é “torto” porque é de viés e busca provocar o interlocutor, o destinatário-ouvinte singular, o destinatário-ouvinte plural, todos sincretizados no *vocês* do final da canção.

### 3. Da melodia

Nesta secção, faremos rápidas alusões à melodia. Tencionamos, com isto, seguir as indicações de Tatit (1987, 1997), que vê a canção como o fruto de um “gesto oral elegante” do cancionista, que procura compatibilizar a linguagem verbal e a musical, mais especificamente, a letra e a melodia. Apresentamos abaixo diagramas que procuram distribuir as sílabas do texto em termos de semitons, para que se tenha uma idéia do percurso melódico da canção.



Estes dois primeiros segmentos guardam a mesma curva melódica, com pequenas alterações. Como vimos, nesta primeira parte, simula-se uma interação entre interlocutor e interlocutário e isto tem reflexo no tratamento melódico da canção. É patente a presença da

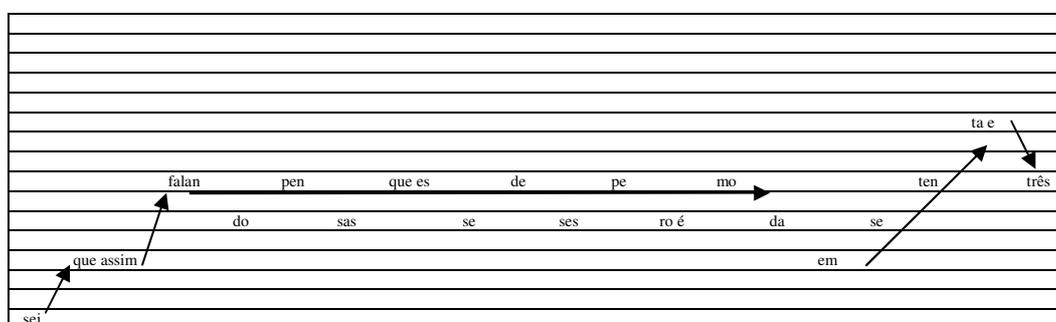
fala no canto, quer através da deiticização<sup>19</sup>, que aqui cria o efeito enunciativo que toda canção tem, quer através da tessitura tonal.

Na frase condicional do primeiro segmento, por exemplo, o percurso melódico assume uma curva descendente, como costuma acontecer na fala, em frases declarativas. Em seguida, há um salto intervalar de sete semitons, que coloca em destaque a sílaba tônica de *perguntar*. Segundo Tatit (1997), este salto tonal ascendente, numa seqüência que até então se configurava como gradual, instaura a descontinuidade na continuidade, e vale como acidente intenso que acelera a melodia, de modo a criar tensão, e daí um efeito passional de desconforto, que, em termos narrativos, poderia ser traduzido como afastamento entre sujeito e objeto ou entre sujeito e anti-sujeito.

A partir daí, mais uma vez a melodia reproduz a fala, na medida em que o tom se mantém numa alternância em conformidade com a série de sílabas tônicas e átonas. Assim como na fala, o advérbio interrogativo encontra-se no nível de maior tonalidade do segmento.

De importância destacável são os tonemas<sup>20</sup> dos dois segmentos (descendentes em ambos os casos), que assumem uma feição asseverativa categórica, o que equivale a dizer que o enunciador está seguro do que diz. Na fala, é este tratamento prosódico que tipifica a frase declarativa.

Em síntese, estes dois segmentos criam, pela melodia entoativa, um efeito de figurativização da fala, reforçando assim o conteúdo da letra, em que se simula um diálogo possível entre um interlocutor e um interlocutário. Um desvio desta pauta melódico-entoativa, no entanto, se depreende. Trata-se do salto intervalar de sete semitons, presente nos dois segmentos, que destacam as sílabas tônicas de *perguntar* e de *direi*. Tal desvio é, porém, perfeitamente explicável como a intromissão da descontinuidade na continuidade, intromissão essa que coincide com o investimento passional do enunciador, que, inquirido, responde.



<sup>19</sup> A deiticização é o processo pelo qual os enunciados apontam para a instância da enunciação.

<sup>20</sup> “Os tonemas correspondem às terminações melódicas das frases enunciativas. Neles se concentra a maior parte do teor significativo das unidades entoativas” (Tatit, 1997: 102)

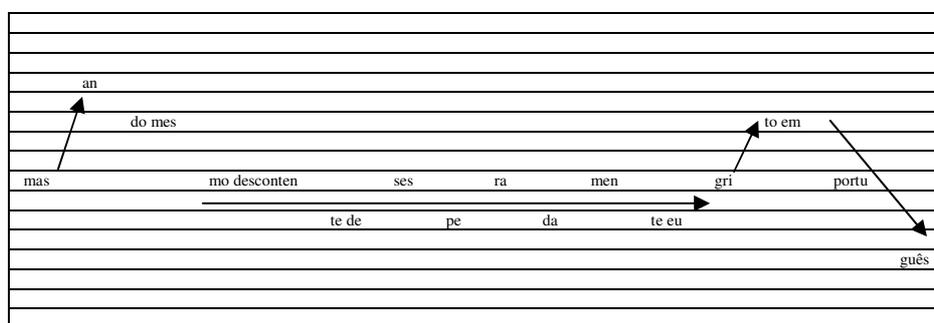
De saída, o que salta aos olhos neste segmento é o tom baixo em que *sei* é cantado. Este movimento se coaduna com o da letra.

Como vimos, aqui o tempo verbal empregado passa a ser o presente, e o efeito enunciativo da canção se adensa, criando a sensação de que há um sincretismo total do interlocutor e do interlocutário com o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte. Não é à toa que a presença da entoação da linguagem cotidiana marca fortemente o tratamento melódico deste segmento. A sensação de que o cantor diz alguma coisa para o ouvinte num aqui-agora se acentua.

Se trabalharmos com a distinção entre razão e emoção, frequente no senso comum, e assumida em Semiótica Discursiva como uma distinção entre a dimensão cognitiva e a dimensão passional do discurso, podemos admitir que, tanto na letra quanto na melodia, processa-se, neste segmento, uma passagem da emoção, dimensão passional, para a razão, dimensão cognitiva, em que o sujeito se encontra modalizado pelo /saber/. Senão vejamos.

*Sei* se encontra na região mais grave de tonalidade da canção, pois, ao mesmo tempo em que reforça a presença da fala na canção, criando o efeito da interação direta num aqui-agora, desfaz a tensão criada nos dois primeiros segmentos, e desloca a canção para a dimensão cognitiva, a do /saber/.

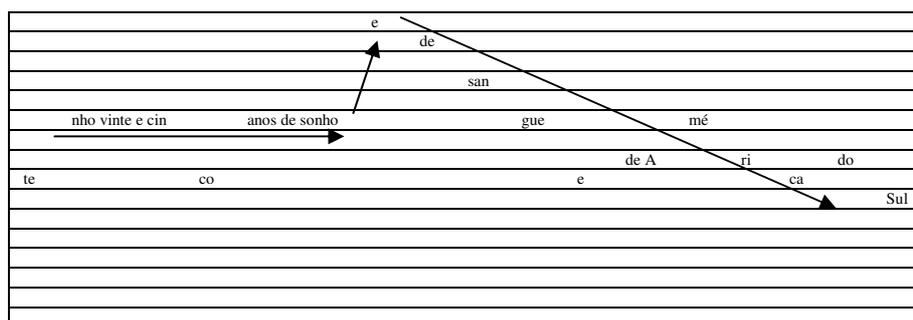
Este segmento é, dentre todos, o que melhor reproduz a pauta acentual própria da linguagem cotidiana. Todavia, ele não termina com um tonema de caráter asseverativo. Apresenta uma leve elevação final, que, por menor que seja, é neste contexto significativa. Não terminar num tonema descendente implica a não conclusão da frase e cria a expectativa de que mais vai ser dito. É exatamente o que se dá.



Neste segmento, a conjunção *mas* está no mesmo tom da última sílaba do segmento anterior, porém a tônica do verbo em primeira pessoa, *ando*, inaugura na canção uma faixa de agudo até então inexplorada. Este movimento, de elevação de 5 semitons, representa mais uma

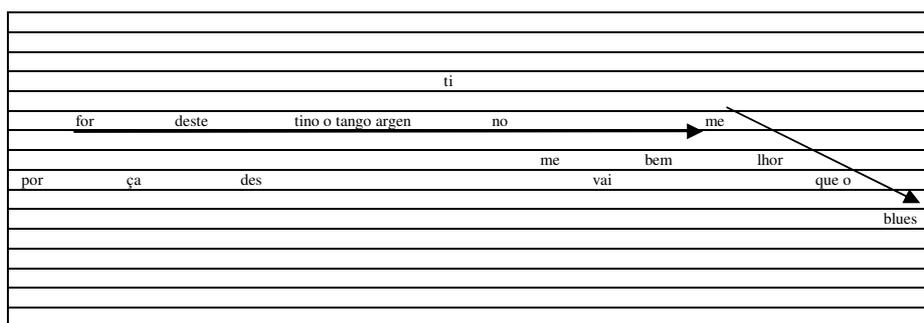
vez a descontinuidade na continuidade. O segmento anterior, com o qual este se articula, cria a expectativa de homologação melódica entre os dois segmentos. Expectativa esta frustrada.

A inserção da descontinuidade tem o efeito de representar um investimento passional do sujeito da enunciação, daí recair o acento tônico no verbo em primeira pessoa. Veja-se que o mesmo ocorre em *grito*, em que o intérprete subverte a pauta acentual da linguagem verbal, imprimindo uma desassimilação entoativa e um decorrente investimento melódico-passional, que se acentuará no seguimento seguinte.

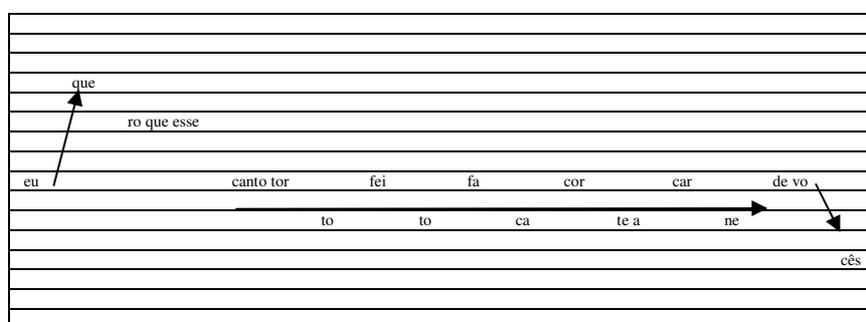


Este segmento, assim como o terceiro, se destaca no todo da canção, mas por razão inversa. Enquanto o terceiro segmento inaugura a faixa mais grave da canção, este migra para a região mais alta. Há nele um salto intervalar de cinco semitons que quebra um desenho melódico que se vinha delineando no campo tonal médio da canção. Trata-se mais uma vez de descontinuidade na continuidade e de um investimento passional numa parte do texto em que o enunciador se define, discriminando alguns objetos que lhe são eufóricos, em oposição aos objetos de um outro sujeito, com quem parece manter uma relação polêmica (seria mais uma vez o sujeito tropicalista?). Cumpre destacar, ainda, que o tratamento melódico neste ponto subverte a pauta acentual própria da fala cotidiana, uma vez que são dois clíticos que ocupam a faixa mais aguda da canção.

É de notar-se que no segmento seguinte o padrão melódico praticamente se repete. Não identificamos, como no segmento anterior, o deslocamento para a região mais alta de tessitura. Este segmento, na verdade, assume o que estamos chamando, por sugestão de Tatit (1987), de tom asseverativo. Vejam-se, por exemplo, a pouca variação tonal e a ausência de um padrão melódico específico reiterado, que, juntamente com o tonema final, em descenso, sugerem a fala no canto.



O padrão melódico do último segmento nos remete ao do terceiro, que, inclusive, constitui o refrão da canção e é entoado antes deste, que analisaremos a seguir.



Já dissemos que neste segmento há um sincretismo total do interlocutor e do interlocutário com o destinador-cantor e o destinatário-ouvinte e que o efeito de presentificação enunciativa ganha força. É por isso que a parte final deste segmento reproduz a pauta acentual da fala cotidiana, num ritmo binário, com destaque tonal para as sílabas fortes, e, embora acabe com a subversão desta pauta, o caráter conclusivo do segmento está assegurado pelo tom descendente do final, realizado na região grave da tessitura tonal da canção.

No caso desta canção, melodia e letra se compatibilizam para reforçar seu caráter figurativo. Conforme vimos, o tratamento melódico que presentifica a fala na canção adensa o efeito enunciativo de que alguém está dizendo algo num aqui-agora (e, no caso de *A palo seco*, de modo apaixonado, daí o investimento na passionalização). Trata-se do modo de composição mais adequado para uma canção que se pretende, ao mesmo tempo, denunciadora e provocativa, pois, nela, alternam-se momentos em que preponderam a figurativização com momentos em que há o predomínio da passionalização, tanto melódica quanto verbal. Mas, na dimensão extensiva, ou seja, no percurso melódico como um todo, a

figurativização desempenha um papel central, na medida em que esta canção visa criar um efeito enunciativo a cada execução, a fim de estabelecer uma interação de forte verdade enunciativa entre cantor e ouvintes.

#### 4. Para concluir

A *palo seco* tem um claro caráter metaenunciativo, o que se evidencia de forma mais viva no último segmento. E parece, hipótese a ser ainda examinada com mais detença, indiciar um modo de intervenção dos cearenses no cenário musical brasileiro, modo este a que só se chegará a partir de uma análise do conjunto da produção musical do “Pessoal do Ceará”, no diálogo que este “posicionamento” manteve com outras vertentes do espaço discursivo literomusical brasileiro, na década de 70.

Mas parece lícito, neste primeiro momento, advogar a idéia de que a canção, enquanto prática semiótica tem, para os cearenses, destacada função político-social. Não é apenas meio de expressão da subjetividade, mas principalmente veículo de denúncia e provocação, espaço de reflexão sobre a realidade brasileira. Nesta linha de raciocínio, pode-se dizer que *A palo seco* forja um posicionamento discurso mais próximo daquele que Lopes (1999) denominou MPB apostólica, ou MPB engajada, e se distancia do posicionamento jovenguardista, do tropicalista e do da MPB nostálgica, em virtude das suas respectivas concepções de canção. Da Jovem Guarda e da MPB nostálgica, porque assume-se como apostólica. Do Tropicalismo, porque opera um processo de triagem, num esforço de concentração e intensificação de valores, numa clara preferência pelo regime de valores de absoluto<sup>21</sup>.

Os cearenses, na verdade, foram muito influenciados pelo Tropicalismo, como não poderia deixar de ser. *Na hora do almoço*, por exemplo, canção com que Belchior venceu o 2º Festival de Música Universitária da TV Tupi, em 1971, é toda ela construída nos moldes de uma canção tropicalista. No entanto, os cearenses foram se afastando gradativamente da estética tropicalista, realizando uma espécie de triagem, que finda por eleger valores opostos aos do Tropicalismo, pelo menos os do Tropicalismo intenso, este entendido como intervenção direta na vida cultural brasileira, temporalmente localizada<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Para Fontanille e Zilberberg (2001), o “regime dos valores de absoluto tem por base a intersecção de um eixo da intensidade e de um eixo da quantidade que possuem como termos extremos, de uma lado, a singularidade, aqui valorizada como unicidade e, de outro, a universalidade, cuja orientação torna-se, pois, para esse regime, negativa.” (p. 48-49).

<sup>22</sup> Para a distinção entre Tropicalismo intenso e Tropicalismo extenso, veja-se Tatit (2004), capítulo “O nó do século”.

A análise de *A palo seco* permite operar com a hipótese de que um posicionamento discursivo se encontra em vias de constituição, um *ethos* vem se forjando na delimitação de um modo de dizer, cujas linhas demarcatórias se vão perfazendo nas referências à Língua Portuguesa, à América do Sul, ao tango argentino e ao desespero típico dos anos de chumbo da história brasileira. Se semelhanças houver entre todos os componentes do chamado “Pessoal do Ceará” ou entre alguns deles, esta canção pode dar as coordenadas para a abordagem de outras tantas que compõem o repertório dos cancionistas cearenses na década de 1970.

## 5. Bibliografia

- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. (1982). Hétérogénéité montréalaise et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours. DRLAV 26. (pp. 91-151)
- BAHIANA, Ana Maria. (1980). *Nada será como antes - MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz. (1999). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.
- \_\_\_\_\_. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz. (1999). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.
- COSTA, Nelson Barros da. (2001). *A produção do discurso brasileiro*. São Paulo: PUC. (Tese de Doutorado)
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz. (1999). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP.
- FONATANILLE, Jacques e ZILBERBERG, Claude. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP.
- HOUAISS, Antônio. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- LOPES, Carlos Eduardo. (1999). *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas: Pontes.
- MAINGUENEAU, Dominique. (1995). *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes.
- MELO NETO, João Cabral. (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- OLIVEIRA, Marly de. Introdução geral. In: MELO NETO, João Cabral. (1994). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- PIMENTEL, Mary. (1994). *Terral dos sonhos*. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará / Multigraf.
- SANCHES, Pedro Alexandre. (2004). *Como dois e dois são cinco*. São Paulo: Boitempo.
- TATIT, Luiz. (1987). *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual.
- \_\_\_\_\_. (1996). *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume.
- \_\_\_\_\_. (2004). *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial.

## 6. Discografia

Belchior      Belchior, 1974; Alucinação, 1976.

Ednardo      O romance do pavão mistério, 1974.  
Fagner      Ave noturna, 1975.  
Caetano      Transa, 1972.