

NEM SÓ SERTÃO, NEM SÓ LITORAL: MÚLTIPLOS ESPAÇOS NAS CANÇÕES DO “PESSOAL DO CEARÁ”¹

M^a das Dores Nogueira MENDES²

Resumo: Nesta pesquisa, propomos apresentar as estratégias discursivas empregadas pelo grupo de cantores e compositores cearenses intitulado “Pessoal do Ceará” para investir na topografia discursiva regional e definir uma identificação com o lugar de origem. Para isso, tomamos por base teórica Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005) e Costa (2001). O “Pessoal do Ceará” caracteriza-se pelo processo de investimento circular na categoria topografia e por construir o Ceará/Nordeste quase sempre pelo prisma dos múltiplos espaços, instituindo uma identificação com um lugar constitutivamente plural, que supera as já conhecidas metonímias criadas, respectivamente, pelas práticas discursivas da Literatura e da Propaganda Turística, como tomar o sertão ou o litoral pelo Nordeste.

Palavras-chaves: Posicionamento; Investimento; Topografia; Sertão; Litoral

Abstract: In this research, we propose to present the discursive strategies employed by the group of singers and composers from Ceará well-known as “Pessoal do Ceará”, in order to invest in the regional discursive topography and to define an identification with the birthplace. The “Pessoal do Ceará” is characterized by circular investment process within the topography category and by building the Ceará/Northeast almost always from the standpoint of the multiple spaces, instituting an identification with a constitutively plural place, which surpasses the well-known metonymies created respectively by means of the discursive practices of Literature and Tourism Marketing, as for example taking the backlands or the seacoast for the Northeast.

Key words: Position; Investment; Topography; Backlands; SeaCoast.

Investimento topográfico e identidade regional

O presente artigo propõe apresentar as estratégias discursivas empregadas pelo grupo de cantores e compositores cearenses intitulado “Pessoal do Ceará” (década de 1970) para investir na topografia discursiva regional e definir, por meio desta, uma identificação com o lugar de origem. Para isso, tomamos por base teórica Maingueneau (1997, 2001, 2004, 2005), analista do discurso de linha francesa, e Costa (2001), que aplica ao discurso literomusical os conceitos mais gerais de posicionamento e investimento, propostos por aquele.

Para a consecução dos objetivos, cumprimos três etapas: 1. Seleção do *corpus*, considerando as canções que constroem referências aos cenários cearenses e/ou nordestinos de autoria dos cancionistas cearenses Belchior, Ednardo e Fagner, sozinhos ou em parceria, no período de 1973 a 1980. Tratamos, também, mas de forma diferenciada, as canções que apresentam as características supracitadas, mas de cuja composição os três artistas não participaram, foram apenas seus intérpretes, por considerarmos, assim como Costa (2001), que o cantor, ao gravar determinado compositor, está tomando parte na formação de um *archéion*, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados da Música Popular Brasileira. Desse modo,

¹ MENDES, Maria das Dores Nogueira. Nem só sertão, nem só litoral: múltiplos espaços nas canções do Pessoal do Ceará. In: III Simpósio internacional sobre análise do discurso: emoções, *ethos* e argumentação, 2008, Belo Horizonte-MG. **Anais**. (CD-Rom).

² Doutora em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Professora Adjunta I da Universidade Federal do Ceará (UFC). dasdoresnm@yahoo.com.br

para os intérpretes, a escolha das canções nunca é aleatória. Para a escolha dos artistas, levamos em consideração a expressividade que Ednardo, Belchior e Fagner obtiveram no cenário nacional da música, quando comparados a outros cancionistas cearenses da época. A determinação temporal corresponde ao período no qual os três artistas produziram de forma mais efetiva (1973 a 1980), estimulados pelo mercado fonográfico brasileiro, cujo investimento estava voltado para a música nordestina por visualizar nesta uma nova possibilidade de obter lucros, bem como o rico contexto histórico da ditadura militar, responsável por imprimir regularidades discursivas à dispersão de textos do período, conferindo-lhe o *status* de discurso na visão de Maingueneau (2005). 2. Análise do *corpus*, em busca de identificar as topografias discursivas; 3. Identificação de uma identidade regional cearense/nordestina no posicionamento, por meio da caracterização de um possível investimento topográfico.

O posicionamento “Pessoal do Ceará” pensa o Ceará/Nordeste, nas suas várias realidades, quase sempre do prisma das questões e características dos múltiplos espaços, instituindo assim uma identificação com um lugar constitutivamente plural, que supera as já conhecidas homogeneizações criadas por outros discursos. A primeira delas, conforme Leite (2000), é representada por exibir o sertão como sinônimo de Nordeste, num processo metonímico de significação da parte pelo todo, tornando esse espaço constitutivamente plural, homogêneo e estereotipado. A visão de “Sertão”, que se transmutou gradativamente em uma visão de região (Nordeste), como sinônimo de seca e conseqüentemente, de fome, miséria, ou seja, lugar de extrema pobreza, foi instaurada principalmente pela literatura e pela prática cancionista. Basta lembrarmos obras como: *Os Sertões* (2002), de Euclides da Cunha, passando por toda uma tradição do romance regionalista, em que se destaca *A Bagaceira* (1987), de José Américo de Almeida, *O Quinze* (1997), de Raquel de Queiroz, *Vidas Secas* (2006), de Graciliano Ramos, dentre tantos outros; e também as canções de Luiz Gonzaga, o “Rei do Baião”, que denunciam a saga dos retirantes sertanejos.

Com efeito, essa memória discursiva foi amplamente divulgada pela mídia, e, segundo a autora, é devido a isso que o discurso da propaganda turística geralmente silencia o “Sertão Nordestino”, excluindo-o dos roteiros turísticos oferecidos pela região. Por meio desse silenciamento, a propaganda turística, precisando tornar o produto “Nordeste” lucrativo, institui uma segunda homogeneização oposta para a região, baseada, evidentemente, em um espaço oposto, o litoral nordestino. Desse modo, mostra-o como “sinônimo de paraíso tropical, o éden redescoberto, com um cenário composto por praias deslumbrantes, gente simples e hospitaleira, comida farta e exótica (para o olhar estrangeiro)” (LEITE, 2000, p. 02).

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

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

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

Sertão/ Litoral

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

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

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

Isso fica patente na canção *Água Grande*³ (Ednardo, 1974), na qual o enunciador lembra uma topografia litorânea da capital cearense, a “Praia de Iracema”, para expor a saudade que tem do lugar de origem (A praia de Iracema/ Veio toda em minha mente/ Me banhando da saudade), da mesma forma que demonstra toda a sua ansiedade à espera da “chuva”, fator indispensável para o retorno a sua terra, e a sua euforia por tal condição ter sido favorável, como se ouve nos versos: “Janeiro e nada/ Fevereiro e nada/ Marçabril e água grande despencou/ Um aviso de chuva me chamou/ Adeus São Paulo/ Está chovendo pras bandas de lá”.

A visão integrada que o enunciador apresenta do seu lugar de origem, como sendo simultaneamente litorâneo e seco, é marcada pelos referentes da expressão “pras bandas de lá”. Podemos dizer, então, que a unidade linguística “lá” faz uma referência anafórica a “Praia de Iracema”, por ser ela o único elemento da topografia de origem recuperável no contexto.

³Água grande

Ednardo e Augusto Pontes

O romance do pavão misterioso (1974)

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

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

Algumas dessas associações estão presentes também em *Flor da Paisagem*⁴ (Robertinho de Recife, Fausto Nilo, por Fagner, 1977), na qual os olhos do (a) amado (a), dependendo do ponto de vista do locutor, já que essa canção foi gravada também por Amelinha (1977), compõem o elemento que mais se sobressai em uma paisagem. Assim, os olhos são identificados com realidades distintas de tal espaço, como o litoral e o roçado (lavoura de culturas invernosas). Podemos entrever também esse Ceará/Nordeste heterogêneo se confrontarmos as canções de um mesmo artista. Começamos com Ednardo, que tem canções cujas topografias são de ambientes litorâneos/praiheiros como Beira Mar (1973), e outras como Alazão (Ednardo e Brandão, 1974), nas quais as imagens remetem ao sertão: na **poeira cinzenta**, o **sol**/ (...) me veste de **perneira** e **gibão**/ (...) **No mato seco do tempo**, cavalo é (...). Na produção de Fagner, podemos ver Nada sou⁵ (Fagner e Marcus Francisco, 1968), na qual o enunciador, além de se definir como sertão (Sou enxada no barro do chão,/ sou sertão), veicula ainda outras imagens atribuídas a esse lugar, como Lampião, o cantador etc., e a canção Mucuripe (Fagner e Belchior, por Fagner, 1973), na qual o enunciador, apesar de não se definir com a paisagem, esta exerce influência sobre ele, sendo que a topografia, nessa canção é litorânea/praieira. Algo semelhante acontece na produção de Belchior, na qual figuram Mucuripe e outras canções apresentam topografias que remetem a construção imagética do sertão, como Rodagem (1977): “sob o sol do sertão”.

Sertão/ Cidade (Tradição/ Modernidade)

A concepção do posicionamento de que o Ceará/Nordeste é um espaço heterogêneo implica na superação de outra dicotomia: a oposição tradição/modernidade, que pode ser simbolizada no nível espacial como a oposição entre sertão e cidade. Na canção com a qual

⁴ Flor da paisagem

Robertinho de Recife e Fausto Nilo
Orós (1977)

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

⁵ Nada Sou

Raimundo Fagner - Marcus Francisco

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

MENDES, Maria das Dores Nogueira. Nem só sertão, nem só litoral: múltiplos espaços nas canções do “Pessoal do Ceará”.

Fagner ganhou o seu primeiro festival, “Nada Sou” (1968), esta visão integrada já aparece, quando estão justapostos, no mesmo plano, elementos da tradição (sertão, lampião, enxada) e da modernidade (apito de fábrica, ronco dos carros), como também em “Antônio Conselheiro” (1975), na qual o líder do movimento de Canudos (elemento da tradição/do sertão) surge em uma favela (elemento da modernidade/cidade).

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

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

Podemos ver, então, na primeira canção, o sertão como elemento da tradição, para onde o enunciador não quer voltar, e a cidade como símbolo da modernidade, do novo. Na segunda obra musical, são veiculadas a imagem da rede branca, tipicamente cearense, do cachorro, instituída “gracilianamente” como nordestina, bem como a figura do sertão, como elemento da tradição, livre da influência estrangeira. Mas é importante observar que, embora o enunciador conceba a tradição e a modernidade como dois eixos separados, ele os entrecruza, quando manda o sertão encarar a modernidade, materializada na figura do “concorde”, avião supersônico.

Desse modo, a visão de Belchior apenas parece dicotômica, porém na realidade, propõe uma integração entre modernidade e tradição, como podemos ver na canção *Cemitério*⁶(Belchior, 1974), na qual o enunciador incorpora dialeticamente o lado negativo do progresso,

⁶ **Cemitério**

Belchior

Palo Seco (1974)

mi mi
se se
ri ri
cor cor
di di
osi osi

ssi - ma - men - te ssi - ma - men - te
misericordiosi misericordiosi
misericordiosi misericordiosi
osi osi
osi osi
ssimamente ssimamente
o cemitério é geral
a morte nos faz irmãos
tu nessa idade e não sabes
tudo é sertão e cidade
tudo é cidade e sertão
campina grande - vereda geral
eh ! vila eh ! cidadão
campina grande - vereda geral
eh ! civilização
tudo é interior tudo é interior
tudo é interior tudo é interior
tudo é interior tudo é interior
interior interior
interior interior
inté a capital inté a capital
que babiloniou que babiloniou

à medida que relaciona o tradicional e o moderno, rompendo com as dicotomias “sertão/cidade”, “interior/capital”. A quebra das dualidades aparece também na imagem que visualizamos da canção por meio da assimetria dos versos, da divisão da palavra “misericórdia”, a qual se afigura como uma ênfase do próprio significado, indicando o pesar que o enunciador sente pela existência da visão bifurcada, provavelmente atribuída ao co-enunciador (tu nessa idade e não sabes/ tudo é sertão e cidade). Aquele parece se admirar de este ainda ter uma visão dicotômica e lhe ensina que o sertão/ interior juntamente com a cidade/capital compõem uma unidade.

Em Ednardo, a superação dessa oposição tradição/modernidade ocorre mais na dimensão do tempo, como analisamos nas canções: *Artigo 26* e *Padaria Espiritual*, a qual aparece também na canção *Passeio Público*⁷ (Ednardo, 1976). Nessa canção, reatualiza-se a Confederação do Equador, movimento que preconizava a independência da região em 1825, colocando-a em um tempo presente. O título da canção “Passeio Público” remete para um logradouro de Fortaleza marcado por vários acontecimentos importantes para a cidade e para o Estado. É também a mais antiga praça de Fortaleza, e foi cenário do fuzilamento dos mártires de tal movimento.

Nordeste/ Sudeste (Ceará/Cidade Grande)

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

1. Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei/ jovem que desce no **Norte** pra **cidade grande**/(...) Pois o que pesa no **Norte** pela Lei da Gravidade (disso Newton já sabia) cai no **Sul grande cidade/ São Paulo** violento corre o **Rio** que me engana/ (...) Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do **Norte**/ e vai viver na rua.// (...) A minha história é talvez igual à tua/ jovem que desceu do **Norte** e que no **Sul** viveu na rua (...). (Fotografia 3x4, Belchior 1974)
2. Já que o tempo fez-te a graça de visitar o **Norte**, leva notícias de mim/ Diz àqueles da **província** que já me viste a perigo: **na cidade grande** enfim// (...) Ah! quem precisa de heróis: feras que matam na guerra e choram na volta ao lar// Gênios-do-mal tropicais, poderosos bestiais, vergonha da Mãe Gentil/ Fosse eu um Chico, Gil, um Caetano, e cantaria, todo ufano: "Os Anais Da Guerra Civil"//Ao pastor de minha igreja reza que essa ovelha jamais vai ficar branquinha (...) (Bahiuo, Belchior, 1993)

De pronto, verificamos que tais designações não correspondem ao que se classifica como regiões “Norte” e “Sul” pelo menos no discurso geográfico atual do Brasil, já que o Norte vai do Estado de Tocantins a Roraima, e o Sul, engloba os Estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Assim, considerando as coerções do contexto das canções, e a proposta do

⁷ **Passeio público**

Ednardo

Berro (1976)

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

MENDES, Maria das Dores Nogueira. Nem só sertão, nem só litoral: múltiplos espaços nas canções do “Pessoal do Ceará”.

posicionamento, que figura como regional no discurso literomusical brasileiro, tal interpretação seria incoerente, pois o lugar de origem do enunciador, projetado na canção como se fosse o cantor/compositor, fica no atual Nordeste, e as cidades das quais enuncia, no que se chama hoje em dia região Sudeste. Logo, as referidas classificações assumem sentidos outros na produção de Belchior. O Norte, lugar de origem do enunciador, é construído como uma oposição à cidade grande (geralmente Rio de Janeiro ou São Paulo), o espaço do outro, que o enunciador qualificaria como Sul.

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

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

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

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

Faz-se necessário ainda esclarecer que a dicotomia São Paulo/Nordeste, designada por Belchior de Sul/Norte, não reina absoluta em todo o posicionamento, nem mesmo no próprio cancionista; basta verificarmos a letra de *Seixo Rolado* (Belchior e Palhinha, 1980), na qual se promove essa superação no verso: “tudo é norte, tudo é sul”. Na primeira estrofe da canção *Avião de Papel* (Ednardo, 1974), essa separação também não se faz tão nítida: Vai meu filho vai/ Que Deus lhe dê/ Boa sorte, fortuna e felicidade/ Não tem segredos/ Vai que **esta província muito tem a ver/ Com a cidade/ Um pouco mais alargada talvez/** Mas não tenha medo não (...)⁸.

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

⁸ Grifos nossos.

Ednardo nasceu em Fortaleza, no ano de 1945, e residiu na cidade até emigrar para o Rio de Janeiro em 1972. Com relação a Fagner, nasceu em Fortaleza, mas foi registrado como natural de Orós, no interior do Ceará, onde sempre passava as férias escolares, até ir morar em Brasília em 1971.

Considerações Finais

Creemos, então, que, mesmo havendo variações no grau de investimento dos cancionistas com relação às topografias, todas elas estão circunscritas a espacialidades maiores comuns, o estado Ceará e a região Nordeste, que não são vistos como homogêneos, mas do ponto de vista de cada ambiente, da relação de identificação que o cancionista mantém com este, antes e depois da emigração. Logo, a imagem do Ceará e, por extensão, do Nordeste, além de ser construída a partir do espaço de origem, é instituída também tomando como referência o espaço do outro, para onde os cancionistas emigraram. Daí serem construídas em um mesmo posicionamento “Pessoal do Ceará”, topografias de espaços secos/úmidos, do sertão/da cidade, do interior/da capital, da tradição/da modernidade e do Nordeste/Sudeste. Desse modo, o Pessoal do Ceará aborda as várias realidades do Ceará/Nordeste, levando à superação de tais dicotomias, instituídas por vários discursos, que conferem a elas o lugar de arquétipo na cultura brasileira.

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

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

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 1999.
- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. Campina Grande: FCJA, 1987.
- COSTA, Nelson Barros. da. *A produção do discurso literomusical brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada), São Paulo: Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Fortaleza: ABC, 2002.
- LEITE, Regina Baracuhy. Nas lentes da propaganda turística. In: *XVIII JORNADA DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS*, 2000, Salvador.. Fortaleza: GELNE, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR, 2005.

- _____. *Análise de Textos de Comunicação*. Tradução de Cecília Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. da Unicamp/Pontes, 1997.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- QUEIROZ, Rachel. *O Quinze*. Fortaleza: Sciliano: 1997
- BELCHIOR, Antônio C. G. *A palo seco*. Continental, 1974.
- BELCHIOR, Antônio C. G. *Alucinação*. Polygram, 1976.
- BELCHIOR, Antônio C. G. *Todos os sentidos*. Polygram, 1978.
- BELCHIOR, Antônio C. G. *Era uma vez um homem e seu tempo/Medo de avião*. Warner, 1979.
- BELCHIOR, Antônio C. G. *Objeto direto*, Warner, 1980.
- BELCHIOR, Antônio C. G. *Paraíso*, Warner, 1982.
- BELCHIOR, Antônio C. G. *Bahiuno*, Movie Play, 1993.
- EDNARDO, José S.C.S. *Ednardo e o pessoal do Ceará*. Continental, 1973.
- EDNARDO, José S.C.S. *O romance do pavão misterioso*. (VIK) RCA Victor, 1974.
- EDNARDO, José S.C.S. *Berro*. (VIK) RCA Victor, 1976.
- FAGNER, Raimundo. *Manera frufu manera*. Phillips, 1973. LP produzido por Roberto Menescal.
- FAGNER, Raimundo. *Orós*. CBS (Sony music), 1977.

Submetido em 12 de março de 2018. Aprovado em 22 de março de 2018.