

A photograph of Zé Ramalho performing on stage. He is wearing a dark suit and playing an acoustic guitar. A microphone on a stand is positioned in front of him. The stage is lit with blue spotlights, and another musician is visible in the background.

**INSURGÊNCIA, VISIONARISMO E NORDESTINIDADE:
MARCAS IDENTITÁRIAS DO SUJEITO-POETA-CANTOR
ZÉ RAMALHO**

**JOÃO PESSOA-PB
ABRIL DE 2012**



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PETRÔNIO FERNANDES BELTRÃO

INSURGÊNCIA, VISIONARISMO E NORDESTINIDADE:
MARCAS IDENTITÁRIAS DO SUJEITO-POETA-CANTOR

ZÉ RAMALHO

JOÃO PESSOA-PB
ABRIL DE 2012

PETRÔNIO FERNANDES BELTRÃO

**INSURGÊNCIA, VISIONARISMO E NORDESTINIDADE:
MARCAS IDENTITÁRIAS DO SUJEITO-POETA-CANTOR
ZÉ RAMALHO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal da Paraíba por Petrônio Fernandes Beltrão, submetida à orientação da Professora Doutora Ivone Tavares de Lucena, para obtenção do grau de Mestre em Letras na área de Linguagens e Cultura.

JOÃO PESSOA-PB
ABRIL DE 2012

PETRÔNIO FERNANDES BELTRÃO

**INSURGÊNCIA, VISIONARISMO E NORDESTINIDADE:
MARCAS IDENTITÁRIAS DO SUJEITO-POETA-CANTOR
ZÉ RAMALHO**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a. Ivone Tavares de Lucena (UFPB)
(Orientadora)

Prof. Dr. Nilton Milanez (UESB)
(Examinador 1)

Prof. Dr. Juarez Nogueira Lins (UEPB)
(Examinador 2)

Prof.^a Dr.^a. Maria Angélica de Oliveira (UFPB / UFCG)
(Suplente)

À minha esposa, filhos e filhas, irmãos e irmãs.
Estes, que fazem sentir-me amado e ‘importante’ de
uma importância que só o nosso amor explica por
sermos eternos uns nos outros.

Em especial à Ivone Lucena, Maria Angélica e
Socorro Beltrão.

AGRADECIMENTOS

É com a percepção de uma missão ‘quase’ cumprida que agradecemos a todos os professores e professoras que trilharam juntos conosco este prazeroso caminho, aos colegas, e principalmente à nossa orientadora, Prof.^a Dr.^a Ivone Tavares de Lucena, pela sapiência e amabilidade no convívio destes últimos anos.

Em especial ao meu “Mestre” Jesus de Nazaré.

RESUMO

Esta pesquisa analisou três faces constitutivas da identidade do sujeito-autor Zé Ramalho: as marcas de insurgência, visionarismo e de nordestinidade no discurso artístico e imagético constituintes de parte de sua obra, em um determinado momento sócio-histórico. Apoiamos-nos em pressupostos teóricos da Análise de Discurso, (AD) dentro dos postulados de Foucault, Pêcheux, Bakhtin, Courtine. Utilizamos também os estudos de Gregolin, Bauman, Hall e outros. Com base nestes referenciais, identificamos, na primeira face, as marcas de **insurgência** na canção “Admirável Gado Novo” com relação ao regime da ditadura militar no Brasil e em “Garoto de Aluguel”, uma quebra de paradigma social. Na segunda face, analisamos as marcas de **visionarismo**, como um ‘devir’ histórico-social, na canção “A Terceira Lâmina”, e um visionarismo intersubjetivo no discurso de “Canção Agalopada”. Por fim, na terceira face, a que chamamos **nordestinidade**, analisamos o diálogo existente entre as imagens de algumas capas de seus discos e também o diálogo entre o discurso imagético de capas destes discos e a sua poética. Identificamos, através das categorias da AD, marcas possíveis de insurgência, visionarismo e nordestinidade no fazer discursivo do sujeito-autor Zé Ramalho, e buscamos no seu ‘dizer’, as significações e ressignificações, que emergem dos discursos constituintes da sua obra para revelarmos um perfil identitário.

Palavras-chave: Sujeito discursivo, identidade, insurgência, visionarismo, nordestinidade.

RESUMEN

Esta investigación objetiva el análisis de tres aspectos constitutivos de la identidad del sujeto-autor Zé Ramalho: las marcas de insurgência, visionarismo y de nordestinidade en el discurso artístico e de imágenes constituintes de parte de su obra, en un determinado momento socio-histórico. Nos apoyamos en el marco conceptual de análisis del discurso (AD) dentro de los postulados de Foucault, Pêcheux, Bakhtín, Courtine. También usamos los estudios de Gregolin, Bauman, Hall y otros. En base a estos puntos de referencia, que se identifican en el primer aspecto, las marcas de la insurgencia en la canción "Admiravel Gado Novo" con respecto al régimen de la dictadura militar en Brasil y "Garoto de Aluguel", un cambio de paradigma social. En el segundo aspecto, vamos a analizar la marca de visionarismo como "devenir" histórico-social, en la canción "A terceira Lâmina " y un visionarismo intersubjetivo en el discurso de la canción "Canção Agalopada". Por último, en el tercer aspecto, que nosotros llamamos nordestinidade, se analiza el diálogo del discurso entre las imágenes de algunas portadas de sus discos y el diálogo entre las imágenes de estos discos y su poesía. Identificamos a través de las categorías de la AD, marcas posibles de insurgência, visionarismo y nordestinidade en el hacer discursivo del sujeto-autor Zé Ramalho, y buscamos en su 'decir', las significaciones y resignificaciones, que emergen de los discursos constituintes de su obra para revelar un perfil de identidad.

Palabras clave: Sujeto discursivo, identidad, insurgencia, visionário, 'nordestinidade'

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. O CAMINHO TEÓRICO: ALGUMAS CATEGORIAS ANALÍTICAS DA ANÁLISE DE DISCURSO	16
2.1. O discurso e a movência de sentidos.....	16
2.2. Nas relações de poder: Subjetividade, identidade e autoria.....	21
2.3. Entre o discurso e suas construções: as formações discursiva e ideológica, o <i>a priori</i> histórico e o arquivo.....	36
2.4. Nos caminhos do enunciado: memória e intericonicidade.....	40
3. ZÉ RAMALHO: O SUJEITO E SEU DISCURSO.....	53
3.1. Nos encaixos históricos de Zé Ramalho	53
3.2. Entre a poética e a música: o compositor e o intérprete.....	54
3.3. No contexto sócio-histórico: o lugar de Zé Ramalho.....	57
3.4. A discursividade Artística: espelho do sujeito Zé Ramalho.....	60
4. NOS POEMAS-CANÇÕES E NA IMAGÉTICA DE ZÉ RAMALHO: MARCAS IDENTITÁRIAS.....	82
4.1. A primeira face: O discurso insurgente em Admirável Gado Novo e Garoto de Aluguel	83
4.2. A segunda face: O discurso visionário de A Terceira Lâmina e Canção Agalopada ...	99
4.3. A terceira face: A nordestinidade e o diálogo imagético.....	112
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS.....	132
ANEXOS.....	135

Os discursos não podem ser dissociados da prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis pré-estabelecidos.

Foucault.

1. INTRODUÇÃO

A partir do golpe de 64, que institucionalizou a ditadura no país, aconteceu o engajamento de movimentos folclóricos nos centros culturais com a Bossa Nova, através da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹. A UNE, em contraponto à Bossa Nova, defendia a música de raiz como o samba de origem africana, a modinha, o chorinho, as influências regionais e folclóricas brasileiras, propiciando, assim, uma simbiose dos estilos musicais que passam à denominação de MPB (Música Popular Brasileira) utilizando-a como estratégia, bandeira de luta contra o regime militar. A MPB, surgida com o enfraquecimento da Bossa Nova e o advento dos grandes festivais de Música Popular Brasileira a partir da década de 60, passa a misturar-se com outros estilos como o pop, o rock romântico, o sertanejo, etc. formatando uma diversidade de ritmos, de culturas folclóricas, de usos e costumes espalhados no grande território nacional, fator que tornou difícil marcar fronteiras, estabelecer limites precisos entre o que seria Música do Brasil e MPB.

A música de raiz² é regionalizada, mas, ao mesmo tempo, muito difundida em todos os palcos do grande território brasileiro, tornando a cultura musical brasileira diversificada visto que o artista brasileiro é muito criativo e receptivo a novas ideias. Foram exatamente estes novos ideais que trouxeram um novo sentimento de nacionalismo realçado pela desaprovação ao regime militar. Buscando um lugar no cenário musical brasileiro surge a figura de Zé Ramalho, um nordestino da Paraíba que traz uma expressão peculiar de resistência, visionarismo e nordestinidade no seu fazer discursivo musical, no seu ver-se, no seu cantar, uma simbiose da música de raiz nordestina mesclada com outros estilos nacionais e internacionais, miscigenando Bob Dylan, Beatles, cantadores de viola dos sertões nordestinos junto a visões extraterrenas de espaçonaves e astronautas.

Inserido neste contexto sócio-histórico Zé Ramalho passa a ser “voz” que materializa as condições política, social e cultural do país na época da Ditadura Militar. Assim, nossa inquietação nasce da necessidade de investigar seu posicionamento de sujeito social marcado pela sua poética que discursiviza uma desaprovação a esse regime militar e cuja produção

¹ A União Nacional dos Estudantes (UNE) é a principal entidade estudantil brasileira. Representa os estudantes do ensino superior e tem sede em São Paulo, possuindo subseções no Rio de Janeiro e Goiás.

² Entende-se por música de raiz, aqueles estilos musicais que são pioneiros em determinados locais ou regiões do país como o forró (matuto) no Nordeste, a caipira no Goiás, o vanerão no Rio Grande do Sul, etc.

poético-musical faz emanar um nacionalismo, um visionarismo, uma resistência e um ser nordestino.

Em sua discursividade, ele, apesar de ser uma voz de resistência e protesto, é também um sujeito autor que tematiza e figurativiza um amor profundo pela natureza denunciando agressões humanas ao planeta, refletindo sobre uma humanidade melhor para um futuro de paz que reside nos seus sonhos de poeta. Sabendo que, apesar da existência de outros cantores e compositores contemporâneos de Zé Ramalho, como Chico Buarque, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e outros que protestaram contra o regime militar e sofreram sanções, partimos da premissa de que a identidade poético-musical de Zé Ramalho, na cena histórico-social, é singular por se diferenciar devido ao uso de um discurso mascarado por visões cosmológicas, proféticas e apocalípticas, para exprimir metaforicamente o flagelo da ditadura. Mesmo sob condições de produção aparentemente idênticas aos demais, o poeta destoa das demais identidades musicais.

Desenvolvemos um olhar pesquisador sobre sua poética para decifrar sentidos possíveis existentes na produção artística desse sujeito-autor, seu assujeitamento, sua identidade, a historicidade que permeia a sua criação; os sentidos nas linhas e entrelinhas do seu fazer discursivo, buscando a possibilidade de detectar, na sua poética, processos de subjetivação reveladores de insurgência e crítica social. Evidenciar o sujeito-poeta Zé Ramalho, através da investigação de letras de músicas como Admirável Gado Novo e discursos imagéticos de capas de seus discos.

Zé Ramalho é uma artista que evidencia a cultura nordestina, que traz as expressões do sertanejo nas suas letras, nos instrumentos, na sua musicalidade, nas temáticas dos seus versos, e precisa ser visto no meio científico e social como defensor o propagador do *ethos* do povo humilde do Nordeste brasileiro. Em suma, pretendemos, além de mostrar o insurgente e o visionário, trazer para o meio acadêmico, leituras possíveis desse discurso poético, já que este autor, pela sua participação no panorama musical brasileiro das últimas décadas, é de grande importância como uma voz que vem de um lugar que denuncia a dominação dos grandes sobre os humildes, a proteção à natureza e ao planeta, uma voz que procura conscientizar, bradar, denunciar.

Para a nossa investigação e alcance desses objetivos, lançamos mão dos pressupostos teóricos da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, sobretudo dentro dos postulados de Foucault. Utilizaremos também o olhar de Courtine, Pêcheux, Bakhtin, Hall, Bauman e outros. Nesta pesquisa procuraremos mostrar as várias possibilidades de leituras na obra

contemporânea desse artista paraibano de renome nacional, detentor de quase 40 anos de sucesso. A partir dos enunciados, buscaremos as significações e ressignificações do seu dizer.

Para tanto, selecionamos quatro poemas-canções e algumas capas de discos enquanto espaços onde podemos encontrar marcas de subjetividade do sujeito-autor Zé Ramalho que fala de lugares sociais, objetivando marcas de insurgência, visionarismo e nordestinidade.

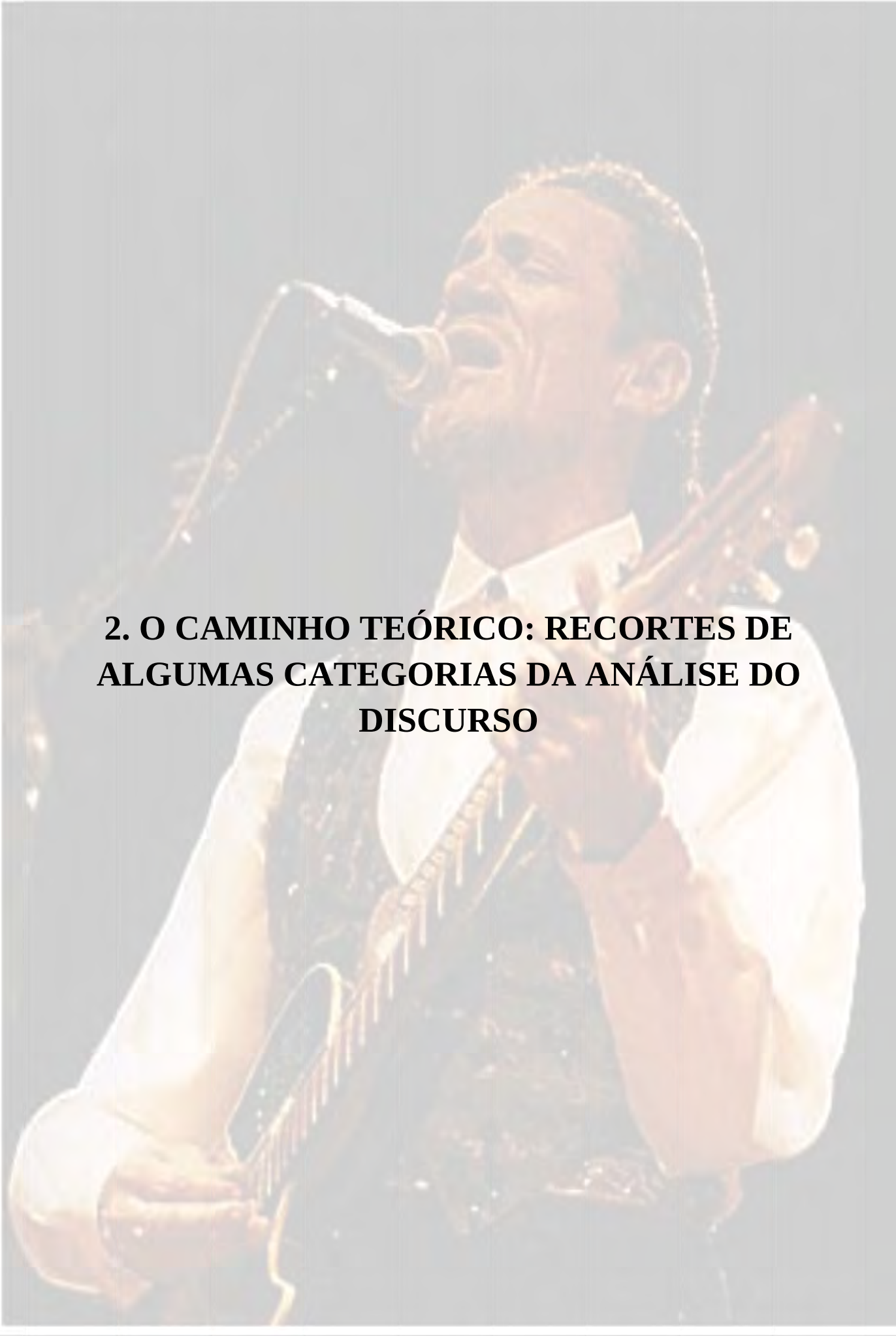
O nosso trabalho divide-se em três capítulos. No primeiro, abordaremos algumas categorias da AD, tais como: discurso, poder, identidade, autoria, arquivo, *a priori* histórico, enunciado e intericonicidade, os quais servirão de embasamento teórico para o nosso *corpus* e ratificam o nosso olhar para as concepções foucaultianas; no segundo, discorreremos sobre o sujeito-autor Zé Ramalho, evidenciando a sua inserção no contexto sócio-histórico da ditadura militar que instituiu a censura e tolheu a democracia propiciando o exílio, o desaparecimento de intelectuais, o impedimento da liberdade e da cidadania por um período que vai de 1964 a 1985.

Ao discorrer sobre a sua produção, faremos uma apresentação cronológica das obras fonográficas do autor, quando teceremos um breve comentário sobre cada um de seus discos, listando o seu conteúdo musical; no terceiro capítulo, investigaremos o *corpus* em três momentos: primeiramente procuraremos identificar a existência das marcas de insurgência, de rebeldia contra o sistema ditatorial e social ao analisarmos os versos do poema-canção **Admirável Gado Novo** onde Zé Ramalho através de uma relação parafrástica com o romance futurista ‘Admirável Mundo Novo’, denuncia a ditadura militar, o abuso do exercício do poder. Procuraremos também evidências de insurgência em **Garoto de Aluguel**, através da posição heterotópica do personagem (masculino) que constitui uma quebra de paradigma social, ao colocar-se no lugar da prostituta para o sexo de mercado; no segundo momento, analisaremos o possível ‘visionarismo’ em **A Terceira Lâmina** revelado nas imagens de um ‘devir’ e, em **Canção Agalopada**, o visionarismo presente nos devaneios, na introspecção e visões místicas emanantes dos sentidos destes discursos. No terceiro momento analisaremos algumas de suas capas de discos, a partir das quais buscaremos o diálogo entre a poética e o discurso imagético cuja intericonicidade opera marcas identitárias da ‘nordestinidade’ no autor Zé Ramalho.

Apoiados, principalmente, nos preceitos foucaultianos dos mecanismos de controle do poder e nas lutas de resistência, auxiliados pela noção de identidade em Bauman e Hall e de intericonicidade defendida por Courtine, pretendemos revelar a materialização da insurgência,

do visionarismo e da nordestinidade que, no conjunto da obra, se traduz em um discurso peculiar do sujeito Zé Ramalho em sua função autoria.

Pensamos, ao buscar marcas identitárias desse sujeito-autor, na sua discursivização aqui apresentada, ter atingido nossos objetivos e poder contribuir com mais um olhar sobre a obra de Zé Ramalho e oferecer nova possibilidade de leitura discursiva na proposta de desvelamento de sentidos.



2. O CAMINHO TEÓRICO: RECORTES DE ALGUMAS CATEGORIAS DA ANÁLISE DO DISCURSO

2. O CAMINHO TEÓRICO: RECORTES DE ALGUMAS CATEGORIAS DA ANÁLISE DO DISCURSO

Buscar desvelamento de sentidos em discursos diversos é beber na fonte teórica da AD francesa a qual nos oferece um aporte que embasa o olhar discursivo sobre textos e se faz necessário recortar categorias para direcionar esse olhar sob o qual nos debruçamos para acolher nosso *corpus*.

Assim, este capítulo objetiva refletir sobre algumas categorias analíticas da Análise do Discurso que servirão de embasamento teórico tanto para o exame do nosso *corpus* como no auxílio do desvelamento dos sentidos dos discursos do sujeito Zé Ramalho em sua função autoria.

2.1. O discurso e a movência de sentidos.

Para a Análise do Discurso (AD), o ‘discurso’ é algo exterior à fala, à língua, porém necessita da língua como lugar de sua materialização. Ele está além da comunicação, da oralidade, do texto, da mensagem.

Fernandes³ coaduna com este pensamento e parafraseando-o diríamos que o discurso é um lugar fora da língua e fora do sujeito, no qual esse sujeito se inscreve. Diríamos que o discurso é historicamente produzido, sempre transformado e está no social, no ideologicamente marcado e que se materializa na língua ou na imagem. Segundo este autor:

Como o discurso encontra-se na exterioridade, no seio da vida social, o analista/estudioso necessita romper as estruturas linguísticas para chegar a ele. É preciso sair do especificamente linguístico, dirigir-se a outros espaços, para procurar descobrir, descortinar, o que está entre a língua e a fala (FERNANDES, 2005, p. 24).

É em virtude disso que o discurso é uma ação sobre o meio, a vida, evidenciando posições, determinando uns sentidos e excluindo outros. É uma prática, uma ação do sujeito sobre o mundo que, ao pronunciar um discurso, marca uma posição. O discurso encontra-se

³ Entrevista sobre seu livro “Análise do discurso, reflexões introdutórias”, ao LABEDISCO - Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo

no ambiente da vida social, na exterioridade e, por essa razão, os estudos tradicionais não conseguem desvendá-lo completamente. Para chegarmos a ele, ao seu sentido, temos que ir além da palavra, da estrutura da língua, fora da linearidade da frase. É necessário buscar suas pistas a partir da formação discursiva onde esse discurso se inscreve. Nele, as palavras não apresentam um sentido único, elas mudam de sentido, dependentemente do lugar social do sujeito que fala. Mudando-se o lugar de onde esse sujeito fala e as condições de produção deste dito, conseqüentemente ocorrem transformações nos efeitos de sentido no enunciado e, como defende Fernandes, a produção desses discursos acontece na história através da linguagem onde se materializa a ideologia. Conforme ressalta o autor (2005, p. 22), “Analisar o discurso implica interpretar os sujeitos falando, tendo a produção de sentidos como parte integrante de suas atividades sociais. A ideologia materializa-se no discurso que, por sua vez, é materializado pela linguagem em forma de texto”.

Temos, a partir da prática do discurso, o movimento dos sentidos, as novas configurações semânticas. A própria palavra ‘discurso’ nos remete à ideia de mobilidade, de inconstância. Parafraseando Orlandi (1999, p. 15), poderíamos dizer que discurso tem em si a ideia de percurso, de correr por, uma vez que se trata de prática de linguagem.

Segundo Foucault, os discursos são constituídos por enunciados que se apoiam na mesma formação discursiva, por regularidades discursivas, que nos apontam os enunciados do mesmo tipo, sentidos semelhantes, mas, subalternos aos princípios de repartição e dispersão. O discurso tem, dentro da sua condição de existência, elementos culturais, históricos e sociais que nos levam a vê-lo como uma prática social realizável dentro das “práticas discursivas” as quais Foucault define:

[...] é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 2008, p. 133).

Foucault defende a existência do discurso como dependente de regras históricas, uma prática social ligada a um determinado tempo e espaço que estão inseridos em uma época e uma área social específicas; Chama essa “teia” de ‘práticas discursivas’, diz que são constitutivas de saber e que na investigação destes discursos e suas práticas históricas, se realiza a “arqueologia do saber”. Também postula que o sujeito é produto histórico de práticas discursivas e que estas estão submetidas a um jogo de prescrições que determinam exclusões e escolhas. Mostra que existem contradições que emergem e desaparecem no jogo de

constituição dos discursos. Assim, Foucault (2008, p. 171) defende que, “Analisar o discurso é fazer com que desapareçam e reapareçam as contradições, é mostrar o jogo que nele elas desempenham; é manifestar como ele pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência”.

Foucault sociologiza e historiciza o discurso vendo nele um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade onde o sujeito não é o centro do seu dizer por ser disperso. Partindo desta posição ele diz:

O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. [...] é preciso reconhecer [...] que não é nem pelo recurso a um sujeito transcendental nem pelo recurso a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas enunciações (FOUCAULT, 2008, p. 61).

Para a AD, o discurso é uma unidade em dispersão, que pode aparecer pelas regras de uma escolha temática, de um acontecimento, de conceitos ou modalidades. Estes elementos podem trazer um discurso de um determinado tempo e espaço para um momento atual. Daí se depreende que o discurso sempre está atravessado por redes de discursos outros que interagem para (re)significar em um novo lugar, dentro de novas condições de produção.

Isso nos revela que, quando proferimos um discurso, este está preso a uma rede de outros discursos que também nasceram de opções de preferências e exclusões. A AD não enxerga um sentido pronto e acabado, vislumbra a incompletude, não admite um sentido único, original, fixo. Gregolin (2001), para elucidar esta posição traz reflexões que corroboram esta perspectiva de incompletude, diz que o discurso é tomado como efeito de sentidos entre sujeitos e depende das condições de produção dentro das quais emerge, levando em conta também o social. Em vista disso esta autora (2001, p. 10) alega que “Inseridos na história e na memória, cada texto nasce de um permanente diálogo com outros textos; por isso, não havendo como encontrar a palavra fundadora, a origem, a fonte, os sujeitos só podem enxergar os sentidos no seu pleno voo”.

Isto nos dá a ideia de mobilidade, de possibilidade de deslizos, de significações, onde uma infinidade de sentidos se dissipa em uma ‘momentânea completude’. O aparente sentido único na palavra ou enunciado é produto de uma cristalização que encobre uma multiplicidade de outros sentidos.

Podemos enxergar essas mutações de sentido em Pêcheux quando ele assegura que a AD pretende trabalhar no espaço das movências do sentido e cita: “todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro” (PÊCHEUX, 1990, p. 53).

Na possibilidade desta concepção, há o jogo dos sentidos, a posição do sujeito enunciator, o momento histórico-social, o sítio de significância do interlocutor, a relação com o já dito, com as práticas discursivas, o pertencimento a determinada formação discursiva e ideológica. Estes são os elementos que a Análise do Discurso lança mão para exercer a interpretação dos implícitos, vislumbrando o real da língua, sua opacidade, as (re)significações do dizer.

A definição foucaultiana (2008, p. 122) de discurso é: “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação”. Ou seja, um conjunto de enunciados, (performances verbais ou função enunciativa) que pertencem a uma mesma formação discursiva. Ele mostra que os discursos são mais do que simples signos designando coisas:

Gostaria de mostrar que os "discursos", tais como podemos ouvi-los, tais como podemos lê-los sob a forma de texto, não são, como se poderia esperar, um puro e simples entrecruzamento de coisas e de palavras: trama obscura das coisas, cadeia manifesta, visível e colorida das palavras; gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. (FOUCAULT, 2008, p. 54).

Foucault opera por negativas e discorre sobre o discurso que não pode ser visto apenas como o entrecruzamento de coisas e palavras, o discurso não se reduz a um simples confronto entre realidade e língua, ou à mistura desta com uma experiência. Ele ressalta que, quando se analisa um discurso, o que emerge é um conjunto de regras que são inerentes a uma prática discursiva, e isto apaga a ilusão de que existem ligações profundas entre palavras e coisas.

Os discursos mantêm laços de dependência com as “condições de produção”. Sendo assim, para entendermos melhor a noção de discurso, utilizamos o conceito de condições de produção em Fernandes (2005, p. 29) que as descreve como: “aspectos históricos sociais e ideológicos que envolvem o discurso ou que possibilitam a produção do discurso”. Isto é, estes aspectos irão influenciar diretamente o dizer do sujeito na produção e na constituição dos discursos. Isto nos leva a entender que a mudança das condições de produção traz movências de sentidos.

Foucault defende que a linguagem ou o discurso ocupa seu lugar na ordenação dos saberes e vê o homem como sujeito da história. Propõe uma análise do *acontecimento discursivo*, a escavação, restauração e exposição do discurso, buscando compreender as condições que possibilitaram o surgimento dos enunciados naquele determinado momento histórico, no contexto da irrupção de seu acontecimento, no lugar e no momento em que se produziu. Foucault propõe romper com as continuidades defendidas pela história tradicional, buscando o entendimento dos acontecimentos na instância do descontínuo, nas suas aparições e esquecimentos. Opina que pode haver pluralidade de enunciados em uma mesma frase, dependendo da posição do sujeito-enunciador, do momento histórico da emergência deste enunciado. Este autor propõe uma arqueologia que rompe com a continuidade celebrada pelos historiadores tradicionais e procura, através de sua ‘análise arqueológica’, explicar e definir um determinado acontecimento, através dos fatos discursivos que o antecederam. Isto equivale dizer que a proposta do ‘método arqueológico’ foucaultiano é “escavar” os enunciados efetivamente produzidos, em sua irrupção de acontecimento, a fim de compreender as condições que possibilitaram a emergência destes enunciados em certo momento histórico e não em outros.

É por isso que Foucault observa que o uso do termo arqueologia, segundo ele, não tem o sentido de ‘busca da origem’ nem de busca de ‘significados secretos’ e sim, como ressalta Gregolin (2004, p. 82): “Assim, ele recusa a ideia de procurar, no discurso, uma origem visível, (ao contrário, procura começos relativos) e, ao mesmo tempo, que se deva nele buscar sentidos escondidos das materialidades das palavras”.

Temos, a partir de Foucault, um outro olhar sobre o discurso, que rompe com os preceitos tradicionalistas das ideias de unidade, originalidade e significação aplicadas à história tradicional. Conforme expõe Gregolin:

Ao mesmo tempo, às noções tradicionais de consciência e continuidade, signo e estrutura, ele propõe substituir pelas de acontecimento e série, regularidade, causalidade, descontinuidade, dependência, transformação. São elas que constituem a base da análise dos discursos pensada por Foucault. (GREGOLIN, 2004, p. 107).

Observamos que Gregolin nomeia como base de análise foucaultiana para os discursos, elementos como descontinuidade, causalidade, regularidade, transformação. Isto nos leva a perceber a instabilidade, a condição de um discurso tornar-se outro a partir da influência do próprio outro, de mostrar que nunca se instala através da linguagem, com uma única

significação. Os sentidos, portanto, estão dentro de alguma formação discursiva a qual está inserida em uma formação ideológica.

Diz Foucault que, para se proceder a uma análise do discurso, é necessário restituir a esse discurso o seu caráter de acontecimento, atentando necessariamente para o princípio da ‘descontinuidade’ já que os discursos por vezes se cruzam, mas também se ignoram e se excluem, devendo ser tratados como práticas descontínuas. Esta descontinuidade como um dos princípios norteadores da análise dos discursos, não se trata da sucessão dos instantes do tempo e nem da diversidade dos sujeitos pensantes. Segundo Foucault (1996, p. 22), “trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis”. Foucault do mesmo modo liga também a casualidade à produção dos acontecimentos e propõe, através da criação de uma teoria, ponderar, investigar as relações entre pensamento e acaso.

Quando Foucault (1996) discorre sobre os mecanismos de controle, assegura que o discurso, passa por verdadeiro, é gerador de poder e veicula um saber institucional. Diz que o discurso é indicador de papéis preestabelecidos para os sujeitos falantes.

Estes tipos de discursos são controlados pelo aparelho institucional onde o dizer dos sujeitos sociais, sempre vai estar associado a práticas sócio-discursivas capazes de identificá-los, objetivá-los como sujeito. Este último será um dos objetos de nossa próxima teorização, quando estaremos mencionando o sujeito e sua identidade dentro dos pressupostos teóricos da AD.

2.2. Nas relações de poder: Subjetividade, identidade e autoria.

Foucault (1995, p. 235) explica que a palavra **sujeito** pode ser entendida de duas formas: “sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento”. Nos dois significados há uma forma de poder que tem sob domínio o indivíduo, tornando-o sujeito a algo. Estas, são maneiras capazes de mostrar como os seres humanos, através de um processo geral de objetivação, podem constituir-se em sujeito, se colocar dentro de um espaço social, - sujeito a alguém ou a algo - principalmente através de relações exteriores. Ou seja, o meio: a formação social, a sua inserção nas formações discursivas e ideológicas de uma dada época e uma determinada cultura.

Quando nos referimos ao sujeito cindido pela ideologia, estamos nos referindo aos postulados de Althusser (1992, p. 96) quando este diz que a ideologia interpela os indivíduos em sujeito, assujeitando-os sob coerção. Ele sugere que a ideologia ‘recruta’ o sujeito e por este motivo o sujeito não é dono do seu discurso porque o lugar de onde fala já está ocupado por outros discursos anteriores.

Podemos observar que a AD postula seu sujeito a partir destas concepções. Para a AD ele é descentrado, crivado, cindido, dividido, seja pela ideologia, seja pelo inconsciente. Um sujeito complexo, heterogêneo, que se encontra sempre em construção por ser socialmente constituído.

O sujeito fala de um lugar social, assume uma identidade, vinculado a uma formação discursiva impregnada por seu tempo e sua história. Logo, como defende Foucault (1996, p.15): “Os discursos não podem ser dissociados da prática de um ritual que determina para os sujeitos que falam, ao mesmo tempo, propriedades singulares e papéis preestabelecidos”. O dizer dos sujeitos sempre vai estar associado a práticas sócio-discursivas capazes de identificar e objetivar a função sujeito. Realmente quando Foucault se refere ao sujeito falante, diz que o que define o sujeito é o lugar de onde fala. “não importa quem fala, mas o que ele diz não é dito de qualquer lugar” (FOUCAULT, 2008, p. 139).

Parafraseando Foucault, o sujeito é localizado em um conjunto de enunciados ditos antes e retomados. Foucault (2008, p. 107) esclarece que o lugar do sujeito do enunciado “É um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes” admitindo que não seja preciso ver o sujeito do enunciado como igual ao sujeito que fez a formulação, pois este sujeito não é a causa, a origem da articulação escrita de uma frase, não é o núcleo de operações que os enunciados manifestam na superfície do discurso. O sujeito é constituído por vários “eus”. O seu dizer não mais lhe pertence porque não há centro em seu ser, já que o seu interior está saturado por várias vozes. É sobre esse sujeito como um ‘eu’ pluralizado, constituído pela interação verbal que Orlandi defende: “É múltiplo porque atravessa e é atravessado por vários discursos, por que não se relaciona mecanicamente com a ordem social da qual faz parte, por que representa vários papéis, etc.” (ORLANDI, 1988b, p. 11).

Quando Orlandi afirma que o sujeito funciona pelo inconsciente e pela ideologia, refere-se ao descentramento desse sujeito e explica: “O sujeito de linguagem é descentrado, pois é afetado pelo real da língua e também pelo real da história, não tendo o controle sobre o modo como eles o afetam” (ORLANDI, 2005, p. 20).

O sujeito da Análise do Discurso não é o sujeito das Ciências Exatas: um sujeito que está no exterior da realidade pesquisada e que observa o fenômeno com a distância suficiente para assumir um comportamento neutro diante do fato. O sujeito da Análise do Discurso também não é o da Linguística Clássica, que o concebe ora como idealizado, baseado na crença de que todos na mesma comunidade falam a mesma língua, ora como mero falante. Sobre esse sujeito falante, Fernandes (2005, p. 35) diz: “Trata-se do sujeito empírico, individualizado, que, dada a sua natureza psicológica tem a capacidade para aquisição da língua e a utiliza em conformidade com o contexto sociocultural no qual tem existência”. E sobre o sujeito falando ele reitera:

O sujeito discursivo deve ser considerado sempre como um ser social, compreendido em um espaço coletivo [...] que tem existência em um espaço social ou ideológico em um dado momento da história e não em outro. [...] refere-se a um sujeito inserido em uma conjuntura sócio-histórica-ideológica cuja voz é constituída de um conjunto de vozes sociais. (FERNANDES 2005, p.34/35).

Vemos que Fernandes faz uma diferenciação entre o sujeito falante e o sujeito falando. A AD vislumbra o sujeito falando, o sujeito que é constituído por diferentes vozes sociais porque é um sujeito que fala de um lugar social, tem seu discurso dirigido por regras anônimas que definem o que deve e pode ser dito, influenciando os efeitos de sentido do dizer, o qual está atrelado a determinadas condições de produção. Assim, esse sujeito é fruto da sua relação com a linguagem e com a história. Não é totalmente livre, nem totalmente estabelecido nas relações com o exterior. Constituído a partir de sua relação com o outro, não é fonte única do sentido e nem dono exclusivo do seu ‘dizer’: não é a origem do seu discurso, o que lhe traz a incompletude como característica e a necessidade constante de se completar para atingir uma identidade.

Assim, entendemos o sujeito Zé Ramalho como aquele que fala através de seu texto musical, constituído a partir do arquivo cultural nordestino e de influências externas como Beatles, Stones, literatura greco-romana, bíblia, Bob Dylan, Raul Seixas, como memórias que constituem uma identidade universal e influencia a discursivização do artista Zé Ramalho, (mostraremos isto no decorrer deste trabalho) constrói sentidos que reproduzem essa memória sócio-histórica, que o coloca como um sujeito autor que brada por justiça social e mudança. Sendo essa a maneira do autor se objetivar, de se mostrar sujeito. Observa-se no discurso desse sujeito-autor o grito da fome, a tristeza do abandono, a resignação da religiosidade, as marcas da seca, da sede, as cicatrizes da manipulação, o *ethos* e a cultura de um povo resistentemente passivo, detentor de um “paradigma” identitário cultural e ideológico dos

sertões nordestinos. Temos aqui uma posição sujeito do autor Zé Ramalho como um sujeito ideologicamente marcado, trazendo no seu discurso o lugar onde se inscrevem as formações discursivas do Nordeste, que o identificam como sujeito nordestino, uma voz que traz uma memória social.

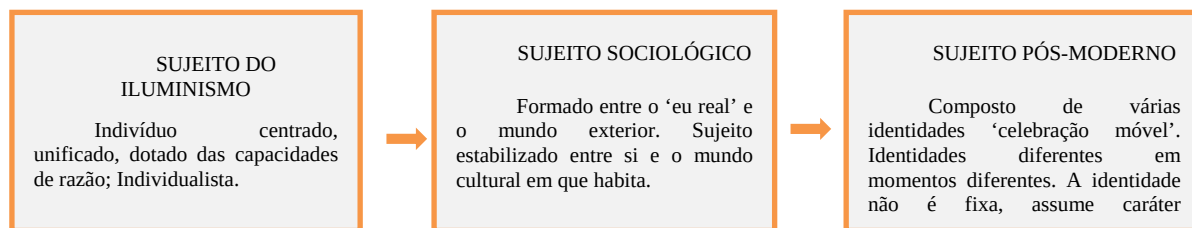
Pelo seu atrelamento ao sujeito, passemos agora para à noção de ‘**identidade**’. Esta, como um processo que se desenvolve e se transforma com a história. Temos um posicionamento que acusa uma cisão entre o velho e o novo conceito de identidade em Stuart Hall, quando ele afirma que a partir de meados do século XX com o surgimento das ciências sociais “começa a emergir daí o indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (HALL, 2006, p. 32). Iniciam-se mudanças nas sociedades modernas que promoveram deslocamentos, produzindo uma diversidade de posições de sujeito, admitindo que velhas identidades estejam em declínio e que o novo quadro exibe uma identidade fragmentada, que foge do antigo indivíduo unificado. Efeito produzido a partir da modernidade, do advento da globalização, da pós-modernidade que vai transformando a identidade fixa. Sobre isso Hall cita:

Isto está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (HALL, 2006, p. 9).

Hall concebe que a identidade pura, plenamente unificada é uma ilusão e observa que uma representação cultural - como, por exemplo, um poema-canção de Zé Ramalho, objeto de nossa análise nesta pesquisa - pode coadunar, mesmo que transitoriamente, com a nossa própria identidade, conforme afirma:

À medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13).

Stuart Hall nos oferece três concepções de identidade, a partir da condição do sujeito, que servem para sustentar a argumentação do seu livro ‘A identidade cultural na pós-modernidade:



O sujeito da AD, dialoga com o sujeito pós-moderno de Hall, ou seja: um sujeito descentrado, passível de mutações, de transformações que é derivado do sujeito sociológico, o qual já admitia uma interação com o mundo cultural ao seu redor, porém, muito diferente do sujeito iluminista, centrado no 'eu'. Hall traz assim, uma visão da modificação do sujeito que perde a individualidade do iluminismo, recebe uma partição no sociológico, quando admite a interferência do mundo exterior e se fragmenta na pós-modernidade onde sua identidade passa a sofrer transformações e constituições diversificadas.

Em virtude dessa movimentação do sujeito e, conseqüentemente, da identidade na esfera do tempo e do espaço, Hall (2006, p. 8) assegura que o conceito de identidade “é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. Coloca a identidade no ambiente dos fenômenos sociais aos quais é impossível oferecer julgamentos conclusivos já que está apresentando proposições teóricas, alegações onde o sujeito esboça, às vezes, identidades que se apresentam contraditórias ou não-resolvidas.

Pensando a identidade a partir de Bauman que liga a questão à “modernidade líquida” - líquida no sentido de que se esparrama, se (re)molda, não tem forma definida, se perde nos meandros da vida moderna - onde ele próprio, sofre imposições de acontecimentos, alheio à sua vontade, se vê impedido de exercer sua profissão, obrigado a mudar de país, adquirir nova nacionalidade. Esta situação faz com que Bauman busque a identidade como pertencimento e veja que as situações impostas pela pós-modernidade, tornam esse “pertencimento”, líquido, errante, o que traz para a identidade o sentido de “deslocamento” de “desterritorialização”. Assim,

Aconteceu que, entre os vários problemas conhecidos como “minha identidade”, a nacionalidade ganhou uma proeminência particular. Eu compartilho essa sorte com milhares de refugiados e imigrantes que o nosso mundo em rápido processo de globalização produz em escala bastante acelerada. (...) Em nossa época líquido-moderna, o mundo à nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais estão fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados. (BAUMAN, 2005, p. 18).

Bauman defende que a “identidade” é algo a ser inventado e não descoberto, e assegura que o grande problema da “identidade”, hoje é o lixo humano, é a exclusão das “pessoas rejeitadas”, as quais não se compatibilizam com a estrutura econômica capitalista do ciclo econômico na era moderna e pós-moderna, o que, com a globalização, se tornou um fenômeno mundial.

Conforme o autor há sempre uma “batalha” pela identidade, devido à ambiguidade que existe na concepção e no estabelecimento de termo. Diz que a identidade é uma ‘faca de dois gumes’ e que o liberalismo e o comunitarismo são uma tentativa inválida de conciliar a liberdade de escolha e a segurança oferecida pelo pertencimento, que, de acordo com o próprio autor, são os dois elementos indispensáveis para uma vida decente.

Parafraseando Bauman (2005) poderíamos dizer que um dos agravantes que contribuem para a complexidade da determinação do que seja identidade na época atual é a questão das diferenças entre os indivíduos e dos conflitos que advêm com as resistências. Como podemos observar, no Brasil existem questões identitárias com relação ao pertencimento de indivíduos a determinados Estados e Regiões, a exemplo do Nordeste que integra as discussões na nossa análise. A partir daí vemos que há conflitos de interesses na conquista pela identidade o que também gera exclusão, segregação. Isso corrobora o pensamento de Hall (2006), quando este postula que não é possível nação com identidade cultural unificada, por estarem subalternas ao jogo do poder, de contradições internas que geram divisões. Diz ele, “Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade” (Hall, 2006, p. 65).

Ao pensar no sujeito-autor poético Zé Ramalho com marcas identitárias peculiares, necessário se faz buscar as ideias de Foucault (1992), que discute a questão da autoria. Para ele, “o nome de autor caracteriza certo modo de ser do discurso”, que empresta ao discurso um certo estatuto. Isto faz com que conceba que o nome próprio não tenha o mesmo teor do nome de autor. O nome próprio, segundo Foucault, transita do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu. Assim “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome de autor com o que nomeia, não são isomórficas e não funcionam da mesma maneira” (FOUCAULT, 1992, p. 43). Dessa forma postula Foucault (1992, p. 46): “O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular”.

O nome de autor exerce no discurso certo papel, uma função classificativa, de delimitação, como por exemplo: quando se pensa em Machado de Assis, pensa-se em um conjunto de obras que lhe podem ser atribuídas, reagrupando uma quantidade de textos e discursos. O autor é um princípio de agrupamentos que conforme Foucault, (1992, p. 44) “assegura uma função classificativa; tal nome permite agrupar certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos”. Entendemos que a autoria dá essa condição de unidade a um discurso, mesmo atravessado por diversas formações discursivas, é efeito de sentido no campo dialógico.

O nome de autor traz para o discurso peculiaridades, indica que determinado discurso não é algo transitório, que goza de certo estatuto. E assim Foucault (1992, p. 45) afirma: “O nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”. Isto significa certa especificidade ao discurso referido, dando-lhe uma condição diferenciada com relação aos demais; dá a este discurso um certo ‘status’, condiciona-o, limita-o, tira-o da condição de cotidiano, de transitório e imediato.

Orlandi nos fala da função-autor:

A função-autor se realiza toda vez que o produtor da linguagem se representa como origem, produzindo um texto com unidade, coerência, progressão, não-contradição e fim. Em outras palavras, ela se aplica ao corriqueiro da fabricação da unidade do dizer comum, afetada pela responsabilidade social: o autor responde pelo que diz ou escreve, pois é suposto estar em sua origem. (ORLANDI, 1996, p. 69).

Segundo observamos em Orlandi, o autor é o sujeito que representa na linguagem o domínio de determinados mecanismos discursivos que assume responsabilidade pelo que diz, pela maneira como constrói o seu discurso. Necessita estar inserido em um determinado contexto sócio-histórico e cultural, mostrar na linguagem este papel social e assumi-lo institucionalmente. Temos este registro, na obra do autor Zé Ramalho, objeto de nossa pesquisa.

Uma “função autor” caracteriza o funcionamento, o modo de existência, e a circulação de determinados discursos na sociedade. Em Foucault, a função autor é compreendida como uma posição enunciativa, e por ela o autor é definido, sinalizado pelos próprios textos. Textos estes, que podem remeter a um indivíduo ou a uma multiplicidade de ‘eus’ concomitantes, conforme Foucault exemplifica, um ‘eu’ é o que fala em um prefácio, outro é o ‘eu’ que argumenta no corpo de um livro; outro ‘eu’, o que esclarece ou avalia a obra. Dessa forma a ‘função autor’ se define através de uma série de operações específicas e complexas; pode

promover a existência de mais de um ‘eu’, ligadas a diversas posições-sujeitos que podem ser ocupadas por indivíduos de classes distintas e está atrelada ao sistema jurídico e institucional que rege o universo dos discursos. (FOUCAULT, 1992, p. 53/57).

O discurso de um sujeito-autor representa um recorte de um tempo histórico e de um espaço social. Em nossa pesquisa identificamos como o autor Zé Ramalho, um sujeito social que fala de um lugar determinado, estabelece o seu processo de discursivização e como passa a enunciá-lo através de sua produção poética textual que o constitui como autor por meios de (re)significações, paráfrases, mostrando o renascimento de dizeres anteriores e corroborando o pensamento foucaultiano: “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta” (1996, p. 25).

O conceito de autor em Análise de Discurso está relacionado a um “lugar possível” a todo sujeito que fala, a todo ou qualquer sujeito que manipula os enunciados. Para Bakhtin (1997, p. 338) “O escritor é aquele que sabe trabalhar a língua situando-se fora da língua, é aquele que possui o dom do *dizer indireto*”. E completa logo a seguir: “Expressar-se a si mesmo significa fazer de si um objeto para o outro e para si mesmo”. Este processo dialoga com o que podemos chamar na AD, de alteridade, é um princípio pelo qual existe o discurso. Para pensar o sujeito a partir de lugares sociais e a partir de funções, faz-se necessário buscar uma analítica do **poder** e seus mecanismos de controle. Amparados em Foucault, vejamos a sua posição:

Ninguém se preocupava com a forma como ele (poder) se exercia concretamente e em detalhe, com sua especificidade, suas técnicas e suas táticas. Contentava-se em denunciá-lo no "outro", no adversário, de uma maneira ao mesmo tempo polêmica e global: o poder no socialismo soviético era chamado por seus adversários de totalitarismo; no capitalismo ocidental era denunciado pelos marxistas como dominação de classe; mas a mecânica do poder nunca era analisada. Só se pôde começar a fazer este trabalho depois de 1968, isto é, a partir das lutas cotidianas e realizadas na base com aqueles que tinham que se debater nas malhas mais finas da rede do poder. Foi aí que apareceu a concretude do poder e ao mesmo tempo a fecundidade possível destas análises do poder, que tinham como objetivo dar conta destas coisas que até então tinham ficado à margem do campo da análise política. (FOUCAULT, 1997, p. 07).

Foucault concebe o poder em suas várias dimensões, é algo que está presente em todas as esferas sociais. Não está relacionado apenas ao Aparelho de Estado, mas também aos discursos que produz nas lutas do cotidiano e seu campo de atuação é bem maior do que apenas o campo da repressão, responsável pela produção de discursos de verdade. Foucault reflexiona o poder manifesto nas diversas instituições sociais que politizam o intelectual; o poder que está nas tramas da sociedade que barra o saber das “massas”. Concebe os meios de

comunicação como agentes do poder e mecanismos da economia, a serviço dos interesses políticos e econômicos. Para ele os poderes são mecanismos em funcionamento nas mãos de todos, como uma maquinaria que estabelece relações de força.

Com respeito à noção de que o poder pode ser puramente repressivo, Foucault comenta:

Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir. (FOUCAULT, 1997, p. 08).

Observamos o poder transformando-se numa rede produtiva que atravessa o âmbito social. É a partir daí que o poder é legitimado através de práticas discursivas, que o instituem como modelo, aplicando uma lei de verdade com a finalidade de tornar os indivíduos sujeitos. Esse processo de **sujeição** é entendido como sendo o ato do indivíduo se colocar dentro de um espaço social, se mostrar como sujeito no momento da objetivação, marcado por regimes de verdades, lugar, contexto e também pelas **condições de produção** que são o somatório de todas as influências que o indivíduo sofre por meio da sua formação social, discursiva e também ideológica.

Foucault também aponta, para as “estratégias de poder” e as define como “um conjunto dos meios operados para fazer funcionar ou para manter um dispositivo de poder”. (1995, p. 248). Mas evidencia:

O ponto mais importante é evidentemente a relação entre relações de poder e estratégias de confronto. Pois, se é verdade que no centro das relações de poder, e como condição permanente de sua existência, há uma “insubmissão” e liberdades essencialmente renitentes, não há uma relação de poder sem resistência, sem escapatória ou fuga, sem inversão eventual; toda relação de poder implica, então, pelo menos de modo virtual, uma estratégia de luta. (FOUCAULT, 1995, p. 248).

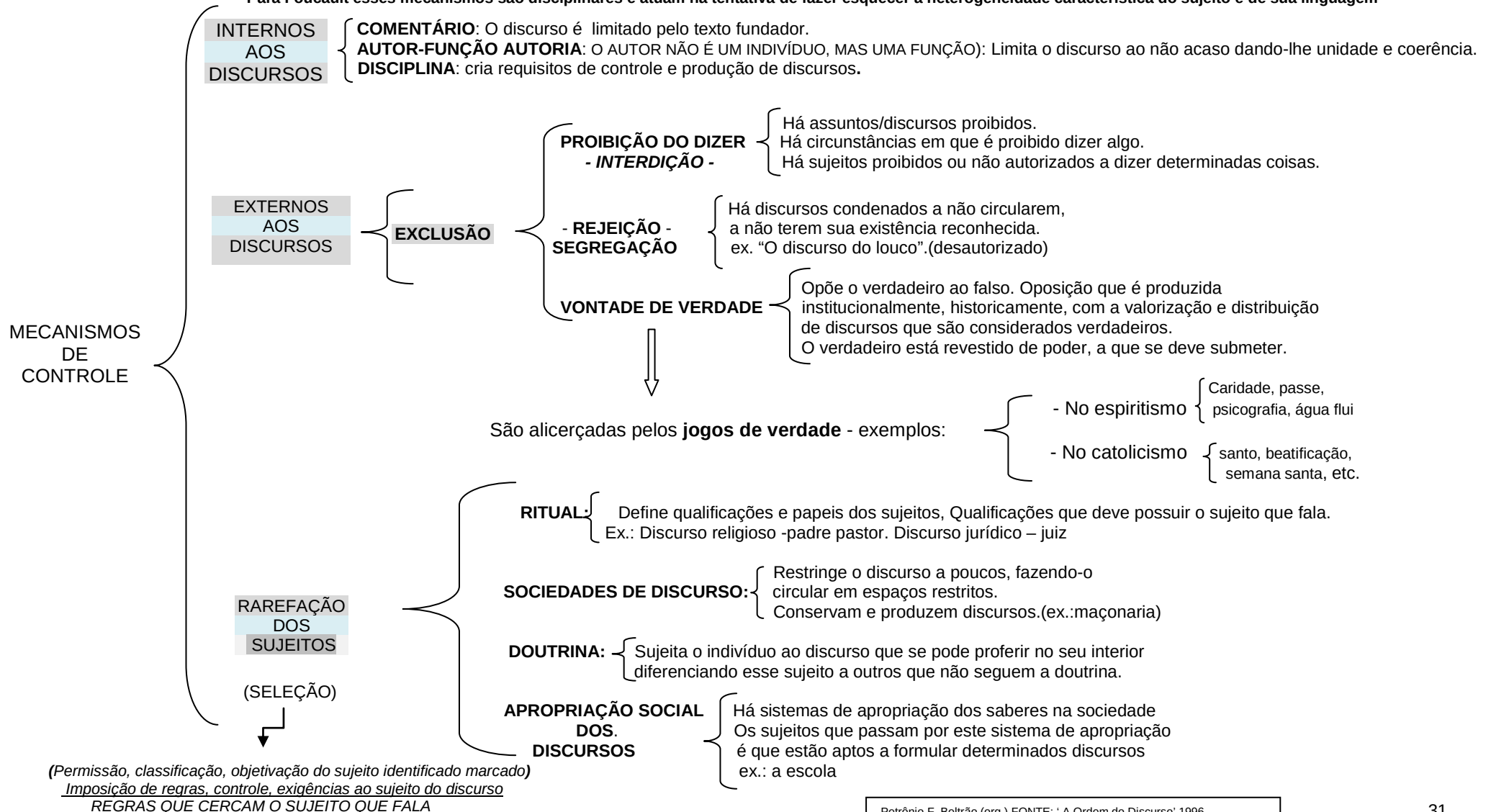
Foucault, expressa a importância das estratégias de confronto dentro das relações de poder e assegura que não há uma relação de poder sem resistência. A liberdade, segundo ele, é condição precípua para a existência do poder. Um poder que age na maneira de direcionar a conduta dos indivíduos.

Foi o estatuto da liberdade, postulado por Foucault, que possibilitou a ação do sujeito-autor Zé Ramalho em trazer alguns de seus poemas-canções para um ambiente de resistência. Como já dissemos anteriormente, composições que podem ser vistas como elementos de uma estratégia de luta, de confronto, o que, conseqüentemente, confere a Zé Ramalho o cunho de um sujeito resistente. Vemos que sua estratégia não pode ser considerada virtual, isto é: que viesse a existir apenas em potência ou como faculdade, mas, admitimos como algo real, com efeito real e muitas vezes explícito. Composições musicais que apresentam críticas à sociedade, ao poder constituído, e trazem no seu discurso, toda uma condição de sujeito insurgente. Sujeito que usa sua obra, também, como estratégia de confronto e relação de poder, pois, conforme Foucault ressalta a importância das relações de poder com as estratégias de confronto, admite: “toda estratégia de confronto sonha em tornar-se relação de poder, e toda relação de poder inclina-se, tanto ao seguir sua própria linha de desenvolvimento quanto ao se deparar com resistências frontais, a tornar-se estratégia vencedora” (1995, p. 248). Essa atração entre as estratégias de confronto e relações de poder pode fazer com que estas estratégias de luta passem a estratégias de poder em determinado momento.

Levando em conta a importância da concepção foucaultiana de poder e seus mecanismos, baseado no livro de Foucault “A ordem do discurso”, organizamos um mapa demonstrativo da relação dos ‘mecanismos de controle’. Vejamos o quadro:

GRÁFICO DEMONSTRATIVO DOS MECANISMOS (FOUCAULTIANOS) DE CONTROLE SELEÇÃO, ORGANIZAÇÃO E REDISTRIBUIÇÃO DOS DISCURSOS E DOS SUJEITOS PARA CONJURAR, AFASTAR SEUS PERIGOS E PODERES

Para Foucault esses mecanismos são disciplinares e atuam na tentativa de fazer esquecer a heterogeneidade característica do sujeito e de sua linguagem



Este quadro demonstrativo dos mecanismos de controle foucaultianos explicita, sucintamente, uma visão panorâmica desses mecanismos, as suas posições e o seu entrelaçamento através da demonstração de maneira estrutural da articulação de seus elementos. Conforme Foucault:

Suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada, temível materialidade (FOUCAULT 1996, p. 4)

O referido quadro traz exemplos elucidativos que servem para identificar as noções e os postulados, permitindo visualizar a posição dos dispositivos, uns em relação aos outros. Vemos por exemplo que: há assuntos proibidos, há circunstâncias em que é proibido dizer algo. É o que Foucault chama de ‘proibição do dizer’, uma interdição, que se insere no campo da ‘exclusão’, e faz parte dos ‘mecanismos de controle’ ‘externos ao discurso’. Os exemplos inseridos no próprio quadro, concernentes aos ‘jogos de verdade’, ratificam as ‘vontades de verdade’. Estas, conforme Foucault (1996) e explícita no quadro opõem o verdadeiro ao falso e são produzidas institucionalmente, historicamente através de discursos que, por serem considerados verdadeiros, estão revestidos de um poder ao qual é preciso submeter-se. Foucault (1996, p. 8) defende: “creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos - estou sempre falando de nossa sociedade - uma espécie de pressão e como que um poder de coerção”.

Foucault (2004b, p. 248) define por ‘jogos de verdade’ “um conjunto de regras de produção de verdade, fabricado em um momento particular da história”. Isso nos aponta uma ‘verdade’ transitória, sujeita a transformações por ser calcada no histórico-social de uma determinada comunidade. Entendemos, assim, que as relações de poder geram seus efeitos a partir da utilização das ‘vontades de verdade’ instituídas como ‘verdadeiras’ e alicerçadas pelos ‘jogos de verdade’. O autor na mesma obra (2004b) defende que estes ‘jogos de verdade’ estão diretamente ligados às relações de poder. No catolicismo, por exemplo, o santo, a beatificação, a semana santa, fazem parte de ‘jogos de verdade’ que servem para ratificar as ‘vontades de verdade’ instituídas pelo discurso religioso católico. Nas análises do nosso *corpus* abordaremos as ‘vontades de verdade’ instituídas pelo regime militar da época do início da produção artística ramalhiana, o que vem corroborar com a sua condição de insurgente a partir dos seus versos em canções como ‘Admirável Gado Novo’ de 1979. Nesta

composição observaremos como o ‘dizer’ do autor Zé Ramalho, se insurge contra toda uma produção discursiva que funcionava na formação social da época veiculando ‘jogos de verdade’. Estes, conforme Foucault (2004a), conduzidos pelas relações de poder, constituem os indivíduos em sujeito, na forma ‘verdadeira’ de ser sujeito e associando-se às “histórias das moralidades” procuram moldar o indivíduo em ‘sujeito moral’. Foucault (2004a) defende a ‘moral’ representada por dois aspectos que seriam: o primeiro atinente aos ‘códigos do comportamento’ referentes às ‘leis’, às regras, que devem ser observadas pelos indivíduos. O ‘código moral’ é imposto numa certa comunidade como regras que determinam um comportamento que deve ser obedecido sob pena de punição. O segundo aspecto é o das formas de subjetivação e refere-se à relação consigo mesmo, ao exame de si. Conforme Foucault (2004a) o autoconhecimento possibilita ao sujeito ‘vencer as tentações’ e constituir-se ‘sujeito moral’. Foucault (2004a, p. 211), conceitua ‘código moral’ como sendo “conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos [...] por meio de diversos aparelhos prescritivos” e exemplifica: a escola, a família, a igreja, etc. A partir daí poderíamos dizer que estes e outros aparelhos ideológicos, a serviço do regime ditatorial vigente na época das primeiras composições ramalhianas, instituíram ‘jogos de verdade’ que ratificavam o modelo ideal de ser ‘sujeito moral’, mas, vale salientar, que os jogos de verdade preceituados pelos ‘códigos morais’ suscitam resistências, não são aceitos sem oposição. Poderemos enxergar uma estratégia de resistência na poética de ‘Garoto de Aluguel’, quando da sua análise no capítulo III deste trabalho, uma vez que esta composição (poema-canção) de Zé Ramalho pode ser considerada um atentado ao ‘código moral’ da época.

Ainda nos meandros do poder, colocaremos algumas considerações sobre as questões do poder relacionado à sexualidade que Foucault trata em seu livro, “História da sexualidade I - A vontade de saber (1988)”. Nossa observação se dá por fazermos menção destes elementos na análise da posição heterotópica⁴ do protagonista em ‘Garoto de Aluguel’, um poema-canção de Zé Ramalho que envolve a sexualidade como prática insurgente de poder e saber.

Quando Foucault (1988) trata do ‘dispositivo de sexualidade’, dentro das questões do ‘Domínio’ ele defende quatro grandes conjuntos estratégicos que desenvolvem dispositivos específicos de saber e poder a respeito do sexo. É no quarto conjunto que o autor se refere como ‘psiquiatrização do prazer perverso’ (FOUCAULT 1988, p. 116) que focaremos dentro do universo do ‘dispositivo de aliança’ e do ‘dispositivo de sexualidade’, conforme

4 Posicionamento ou localização diversa da normal ou habitual - Houaiss.

demonstramos em um quadro adiante. Foucault defende que a sexualidade é um nome que se pode dar a um grande dispositivo histórico:

Não à realidade subterrânea que se aprende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação do discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1988, p. 116).

O autor admite que o reforço dos controles e das resistências estão encadeados por estratégias de saber e que as relações de sexo, na sociedade, criaram dois dispositivos: ‘dispositivo de aliança’ e ‘dispositivo de sexualidade. Define como de ‘Aliança’ “sistema de matrimônio, de fixação e desenvolvimento dos parentescos, transmissão dos nomes e dos bens” (FOUCAULT, 1988, p. 117). O qual se embasa em torno de um sistema de regras que define o permitido e o proibido e funciona em consonância com a conjuntura do poder estabelecido.

Foucault (1988) observa que há séculos, a família é considerada o lugar privilegiado do amor, dos sentimentos afetivos. Privilegiado, permissível e obrigatório que se estrutura dentro de um sistema do permitido ou não, do lícito e do ilícito. Diria, em uma relação parafrástica com o citado autor, que a sociedade normativa inventou através do discurso religioso e jurídico, muitos dispositivos estranhos ao direito individual, que vem se mantendo praticamente incólume durante séculos, resistindo a várias estratégias de luta e se renovando dentro da memória discursiva de tantas épocas.

Em contrapartida a este ‘dispositivo de aliança’, segundo Foucault (1988), as sociedades modernas, a partir do século XVIII, inventaram um novo dispositivo, ao qual o autor, conforme dissemos, chamou de ‘dispositivo de sexualidade’ e explica que ambos se articulam, o segundo deriva do primeiro, mas, de um modo inteiramente diferente. Muito embora os dois estejam ligados à economia, estão em oposição constante. Para realçar este antagonismo e demonstrá-lo de maneira mais visível, usaremos o quadro a seguir:

História da sexualidade I - a vontade de saber	
IV - O DISPOSITIVOS DE SEXUALIDADE	
DOMÍNIO	
- Saber e poder sobre a sexualidade -	
PSIQUIATRIZAÇÃO DO PRAZER PERVERSO	
O instinto sexual isolado como instinto biológico e psíquico autônomo; Atribuiu-se-lhe um papel de normalização e patologização de toda a conduta.	
O DISPOSITIVO DE ALIANÇA	O DISPOSITIVO DE SEXUALIDADE
Ligado aos parceiros sexuais institucionalmente.	Ligado aos parceiros sexuais de maneira inteiramente diferente do de aliança.
Estrutura-se em torno de regras que definem o permitido e o proibido, o prescrito e o lícito.	Funciona com técnicas móveis, polimorfos e conjunturais de poder.
Objetiva reproduzir uma trama de relações e manter as leis que a rege.	Engendra, em troca, uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle.
É pertinente o vínculo entre parceiros com <i>status</i> definido.	Pertinente às sensações do corpo, à qualidade dos prazeres e natureza das impressões.
Articula-se com a economia: transmissão ou circulação de riquezas.	Liga-se à economia através de articulações sutis, sendo o corpo a principal - o corpo que produz e consome.
Ligado à reprodução.	Busca inovar, inventar, penetrar nos corpos, controlar as populações de modo cada vez mais global.

(Org. Petrônio Beltrão 2012 - fonte: História da sexualidade I - a vontade de saber)

Analisando o exposto no quadro acima, vemos as oposições manifestas entre os dois sistemas que Foucault demonstra na obra em questão e assegura que na atualidade:

A sexualidade está ligada a dispositivos recentes de poder; [...] a articulação que a tem sustentado, desde então, não se ordena em função da reprodução; esta articulação, desde a origem, vinculou-se a uma intensificação do corpo, à sua valorização como objeto de saber e como elemento nas relações de poder. (FOUCAULT, 1988, P. 118).

Sendo assim, o discurso do poeta Zé Ramalho na personificação do “Garoto de Aluguel”: a venda do corpo, o sexo de mercado, liga-se principalmente ao dispositivo de sexualidade. Isto será alvo de análise no *corpus* da nossa pesquisa.

Essa análise da relação poder/saber existe disseminada na obra foucaultiana e como vimos ao longo deste item, Foucault (2008) faz um estudo das suas relações e nos leva a perceber que o poder sempre procura estabelecer regras de formação do saber, mostrando que é o saber que naturaliza o sentido. Deduz-se que nessa relação saber/poder, este último procura veicular o sentido monossêmico, através do controle do saber, no afã de constituir ‘verdades’. E é óbvio que isto se dá de forma mais veemente em situações de governos

totalitários como é o caso das condições de produção que envolvem algumas canções alvo de nosso estudo, compostas por Zé Ramalho.

Passemos a seguir a investigação sobre as noções de formação discursiva que é um elemento fundamental na instauração do sentido no enunciado, e de formações ideológicas das quais derivam as formações discursivas. Lancemos também um olhar no ‘*a priori* histórico’ ligado às condições de emergência do ‘enunciado’ e seu intrincamento com o ‘arquivo’.

2.3. Entre o discurso e suas construções: as formações discursiva e ideológica, o *a priori* histórico e o arquivo.

O sentido de um texto sempre se instala nas relações complexas do uso da linguagem advinda das ‘**formações discursivas**’. É na enunciação que a memória discursiva, em conjunto com a memória histórica, retomam discursos anteriores, atualizando-os, fazendo surgir novas significações através da posição sujeito-enunciador e do contexto tempo/espaço diferenciados.

Como explica Fernandes (2005, p. 50), “a formação de um discurso resulta da combinação de diferentes discursos”. Sobre ‘formação discursiva’, Cleudemar Fernandes traz algumas discussões a partir de Pêcheux:

A noção de Formação Discursiva (FD) começa a fazer explodir a noção de máquina estrutural fechada na medida em que o dispositivo da FD está em relação paradoxal com seu “exterior”. Uma FD não é um espaço estruturalmente fechado, pois é constitutivamente invadido por elementos que vêm de outro lugar (isto é de outras (FDs) que se repetem nela, fornecendo-lhes suas evidências discursivas fundamentais). (FERNANDES, 2005, p. 51).

É possível dizer que uma FD está sempre atravessada por outras FDs e que ela tem natureza heterogênea por ser constituída por diferentes discursos, por um grupo de enunciados.

Para Foucault, os discursos são uma dispersão, pois, são formados por elementos que, não necessariamente, estão ligados por nenhum princípio de unidade. Desta forma, quando se consegue definir uma regularidade, na teia desses discursos, estamos diante de uma ‘formação discursiva’. É necessário, pois, entender essa dispersão, indo em busca das regras que regem a

formação desses discursos e encontrar essas regularidades. Sobre este assunto, Foucault discorre:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (FOUCAULT, 2008, p. 43).

Portanto, os domínios e fronteiras demarcadas por Foucault nos trazem o conceito de ‘formação discursiva’. Esta relação entre objetos, conceitos, transformações, posições etc., como enuncia Foucault, caracterizam a formação discursiva na sua singularidade e possibilitam a transição da dispersão para a regularidade. Assim, o conceito de formação discursiva apoia-se na dispersão, na regularidade e no primado do interdiscurso sobre o discurso e suas construções. Foucault analogicamente busca definir o enunciado em comunhão com esta visão.

Em suma, as FDs, se referem a como um dizer tem espaço em um lugar e em uma época específica que marca uma regularidade no dizer:

Refere-se ao que se pode dizer somente em determinadas épocas e espaço social, ao que tem lugar e realização a partir de condições de produção específicas, historicamente definidas; trata-se da possibilidade de explicitar como cada enunciado tem o seu lugar e sua regra de aparição (FERNANDES, 2005, p. 60).

De acordo com os preceitos da AD, as formações discursivas estão inseridas na “formação ideológica” e conforme defende Lucena (1998, p. 37): “o sujeito está sempre produzindo discurso é sempre porta-voz de uma formação discursiva” e cita: “... a cada formação ideológica corresponde uma formação discursiva, que determina o que se pode e se deve dizer, em determinada época, numa sociedade” (GREGOLIN, apud LUCENA 1998, p. 37).

Parafraseando Lucena (1998), diríamos que a ideologia pode ser vista como uma “visão de mundo”, uma vez que os indivíduos estão inseridos numa determinada classe social com seu conjunto de ideias que revelam a forma de compreensão que essa classe tem do mundo - ao que se pode chamar de ‘formação ideológica’.

Para a AD, a formação ideológica é que determina a formação discursiva, e é desta forma que os sujeitos adaptam seu dizer àquilo que pode ou não ser dito, em um determinado espaço e tempo, o que os faz entrar na “ordem do discurso”. Estas formações ideológicas inscrevem

posições-sujeito onde os sentidos se instauram. Isto significa que as palavras, expressões e proposições em uso recebem o seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas. Desse modo, tais palavras, expressões ou proposições, mudam de sentido segundo as posições dos sujeitos que as empregam. Isto é, elas tomam sentido em referência a essas posições inscritas nas referidas formações ideológicas. Assim, podemos afirmar que há um intrincamento entre formações discursivas e formações ideológicas: as formações discursivas representam, na ordem do discurso as formações ideológicas que lhe correspondem. Conforme defende Fernandes (2005, p. 60): “é segundo as posições dos sujeitos que os sentidos se manifestam, em relação às formações ideológicas, nas quais essas posições se inscrevem”. Ele nos traz uma conceituação de formação ideológica:

Cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem ‘individuais’ nem ‘universais’, mas se relacionam mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras. (PÊCHEUX & FUCHS, apud FERNANDES, 2005, p. 60).

É o que acontece com Zé Ramalho que se insere numa época em que denunciar era proibido. Portanto o dizer nas suas canções trazem marcas de contestação a uma ‘ordem do discurso’ oficial que o identificam num lugar de oponente à formação ideológica do regime. O que lhe confere uma marca identitária de insurgente.

Para Foucault, o que determina as condições de emergência dos enunciados: é o *a priori* histórico e o arquivo. Foucault (2008) diz que os textos que pertencem a uma mesma formação discursiva, não comunicam apenas pelo encadeamento lógico ou pela recorrência do tema, etc. Essas diferentes obras ou textos, pertencentes a uma mesma formação discursiva, comunicam pela forma de positividade de seus discursos. Positividade vista como enxergar analiticamente as regularidades na dispersão de um enunciado. Foucault explica que assim a positividade assume o papel de *a priori* histórico. Este papel seria “isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem”. (FOUCAULT, 2008, p.144). Foucault (2008, p.145) resume conceitualmente o *a priori* histórico “como o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva” em um certo espaço de tempo. Estas regras de formação permitem falar de uma multiplicidade de objetos, conceitos, funções do sujeito e opções teóricas. Não é histórico como algo que determine o temporal, mas de uma história determinada porque se refere às coisas efetivamente ditas. O *a priori* histórico é uma figura empírica, contudo, pode compreender o discurso na lei do seu

devir, ele pode dar conta de que esse discurso possa acolher, esquecer ou desconhecer determinada estrutura formal.

Foucault (2008) diz que o *a priori* deve levar em conta que o discurso tem vários sentidos, isto é, deve dar conta do fato de que o discurso não tem apenas um sentido ou uma verdade, mas uma história, e uma história específica que não o reconduz às leis de um devir estranho. O *a priori* deve estar ligado a uma história determinada, dentro da realidade e das coisas efetivamente ditas. Ele deve dar conta de que estas coisas ditas, os discursos, não têm um só sentido e por esse motivo o *a priori* deve enxergar as falhas abertas, as não-coerências, as dispersões do enunciado.

Foucault (2008) defende que, na densidade das práticas discursivas, nós temos sistemas que estabelecem os enunciados como acontecimentos e coisas: ‘acontecimentos’ levando em conta as condições e domínio de aparecimento desses enunciados e ‘coisas’ levando em conta a possibilidade e o campo de utilização desses enunciados. É a partir daí que Foucault adota a concepção de ‘arquivo’, e o define como um sistema de enunciados que estão ligados a acontecimentos por um lado e a coisas por outro, não se tratando da soma dos textos gerados por uma cultura que os colocaria como documentos do passado. Segundo ele “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2008, p. 147). É o arquivo que faz com que as coisas ditas pelos homens no decurso do tempo, não tenham surgido apenas pelas leis do pensamento ou pelo jogo das circunstâncias. É o que faz com que as coisas ditas, não se acumulem de maneira indefinida, não permitindo uma linearidade sem rupturas. O arquivo faz com que as coisas ditas (FOUCAULT, 2008, p.147) “se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas”. Foucault demonstra que o arquivo define o sistema de enunciabilidade do enunciado na raiz de seu acontecimento. Ele é o “sistema de funcionamento” do enunciado, “é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria” (FOUCAULT, 2008, p.147). O arquivo é o elemento através do qual surgem regras de uma prática, - no caso, por exemplo, censura, interdição, na ditadura militar - que possibilitam ao enunciado se modificar regularmente e também subsistirem entre o esquecimento e a tradição. É a partir disso que Foucault (2008, p. 148) afirma que o arquivo “É o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados” e que o mesmo se manifesta por fragmentos, regiões e níveis.

Podemos dizer que, no momento em que a memória coletiva passa a ser armazenada pelos domínios das condições do enunciado, ela se torna um arquivo. Como diz Foucault “sistema de funcionamento” do enunciado porque o arquivo passa a ser o “sistema geral de formação e da transformação dos enunciados”. Portanto, é no enunciado que a memória discursiva retorna para (re)significar, para redizer, e por isso é que Foucault diz que o *a priori* está ligado a uma história determinada, dentro da realidade das coisas efetivamente ditas. Por isso o *a priori* histórico e o arquivo é que dão conta das coisas ditas.

Pensamos, assim, que a memória coletiva pode ser vista como arquivo, como a “lei do que pode ser dito”, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.

Como pudemos observar, o *a priori* e o arquivo estão intrinsecamente ligados ao ‘enunciado’. No próximo tópico, tratamos do ‘enunciado’, focalizando principalmente Foucault e seus pressupostos em ‘A Arqueologia do Saber’. Será através do enunciado, como elemento da AD, que iremos, dentro da nossa pesquisa, ‘escavar’ possibilidades de leituras plurais, vislumbrar o deslize dos ‘dizeres’, buscar o real da língua no nosso corpus e seus efeitos de sentido.

2.4. Nos caminhos do enunciado: memória e intericonicidade.

Todo enunciado traz em si, memórias, já ditos, dizeres outros, para (re)significar sentidos. Para buscar os efeitos de sentido arquivados pela memória investigamos algumas questões a respeito da memória, abordada por Maurice Halbwachs em seu livro “A Memória Coletiva”, onde ele tece comentários sobre a memória coletiva e individual, a partir do que ele chama de ‘intuição sensível’, ligada às lembranças.

O autor admite duas formas de manifestação das ‘lembranças’: “tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê do seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena da qual são imagens parciais”. (Halbwachs, 2006, p 71).

Halbwachs (2006) diz que os seres humanos vivem atravessados por dois tipos de memória: a ‘memória coletiva’ e a ‘memória individual’ e defende que a memória individual está sempre sendo construída a partir da memória coletiva, uma vez que todas as lembranças

são emergentes do interior de um grupo e que é deste grupo, a origem real das ideias, reflexões, sentimentos, que erroneamente atribuímos a nós mesmos. Segundo ele, a memória individual está ligada à existência da “intuição sensível” e esta constitui a base de qualquer lembrança: “Assim, na base de qualquer lembrança, haveria um chamamento a um estado de consciência puramente individual que chamamos de intuição sensível - para distingui-lo das percepções em que entram alguns elementos do pensamento social” (HALBWACHS, 2006, p.42).

Segundo o autor, existe uma influência do meio social que se manifesta e acontece quando somos atravessados por muitas correntes sociais que se chocam em nossa consciência. A intuição sensível está ligada à lembrança, recordação, como um ‘chamamento a um estado de consciência’ que está sempre no presente: “Assim, a intuição sensível e a ligação que ela estabelece, no momento e por um momento em nossa consciência se explica pela associação que existe ou se estabelece entre objetos fora de nós”. (HALBWACHS, 2006, p. 59). Com base nessas influências externas pode-se afirmar que estamos sempre fazendo leituras de objetos que as leis da sociedade nos impõem. Conforme ele (2006, p. 91), “A lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas por épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada”.

Todas as evocações que fazemos através da memória individual, não passam de uma forma de nos conscientizarmos de representações coletivas. Assim diz ele: “Portanto, qualquer recordação de uma série de lembranças que se refere ao mundo exterior é explicada pelas leis da percepção coletiva” (HALBWACHS, 2006, p.62).

A memória é uma reconstrução que fazemos a partir das lembranças que evocamos e localizamos dentro dos quadros sociais reais. Seria impossível evocar e localizar as lembranças sem tomarmos para ponto de aplicação estes quadros sociais. Se a lembrança é socialmente reconstruída, é impossível se ter uma memória totalmente individual. Haja vista que a memória individual dá-se por meio do grupo e poderíamos dizer que se trata de um ponto de vista sobre a memória coletiva. Este ponto de vista muda de acordo com o lugar que o indivíduo ocupa. Lugar este, que é afetado caso também mudem as relações que ele mantém com outros ambientes. Isto nos possibilita perceber uma diversidade de situações que nos levam a uma combinação de controles do meio social. Daí dizermos que as nossas lembranças, por mais pessoais que sejam, estão formadas por elementos isolados e diversificados.

Halbwachs (2006) assegura que a memória coletiva não se confunde com a memória histórica, uma vez que esta se refere a uma sequência de eventos que a história conserva na lembrança e isto não representa o essencial da memória coletiva que difere da história porque é contínua e retém do passado o que ainda está vivo e é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. A história obedece a uma necessidade didática de esquematização e se divide em períodos. A memória coletiva é uma corrente contínua de pensamentos, de lembranças que não apresenta artificialidade. Halbwachs mostra diferenças entre memória coletiva e a história quando enumera:

Em realidade, no desenvolvimento da memória coletiva na realidade não há linha de separação claramente traçada, como na história, mas apenas limites regulares e incertos. O presente [...] não se opõe ao passado como dois períodos históricos vizinhos se distinguem. O passado não existe mais, enquanto para o historiador os dois períodos têm tanta realidade um como o outro. (HALBWACHS, 2006, p.105).

A memória coletiva é uma sociedade em transformação, seja por envelhecimento ou por isolamento, seus membros provocam mutações. O próprio grupo está sempre promovendo modificações. Motivo pelo qual é difícil precisar quando uma memória coletiva, uma lembrança ou recordação foi apagada, se realmente deixou de existir com relação a determinado grupo, ou também determinar o momento de seu ressurgimento, ou da emergência de uma nova memória coletiva. É importante observar que essa memória pode sobreviver em parte deste mesmo grupo. Outra divergência entre memória coletiva e história é que esta é única, enquanto que aquela é múltipla. Existem inúmeras memórias coletivas. A história tende a ser universal enquanto a memória coletiva tem suporte em um grupo num determinado tempo e espaço.

Dentro das movências da memória, Halbwachs defende a duplicidade do ser, diz que o homem já pode sentir que é duplo com relação às suas muitas impressões que se sucedem e a outras que se agarram a objetos estáveis à sua volta; “ele deve perceber que em si contém dois seres - um que está sempre mudando e não passa de (desaparecimento no passado) aparição breve e desaparecimento imediato que absolutamente não se conserva e não deixa traço; o outro que não...” (HALBWACHS, 2006, p.111).

De acordo com Halbwachs a memória individual nunca está isolada e, para dar suporte ao seu funcionamento, ela sempre se apodera de elementos externos ao indivíduo, elementos que fazem parte do seu meio, que estão ao seu redor. Segundo ele:

O funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente [...] para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Quando Halbwachs fala das transformações e renovações da memória ele explica que isso acontece porque não participamos do mesmo grupo por toda a vida. As imagens novas tendem a apagar as antigas e o passado se degrada lentamente. Estamos sempre retocando as nossas impressões a partir da aquisição de melhor capacidade de reflexão e comparação que adquirimos durante o percurso de nossas vidas, conforme explicita Halbwachs (ibid., p. 94/95), “preciso que minhas lembranças se renovem e se completem, à medida que me sinto mais envolvido nesses grupos e participo mais estreitamente de suas memórias”. Vemos aí o entrelaçamento da própria memória do indivíduo com as do grupo a que pertence em dado espaço e tempo. Estas duas associações de memória, certamente exercem influências nos acontecimentos da vida desse indivíduo.

A Memória Coletiva, enfim, faz-se através dos seres humanos que a carregam, vive mesmo dos grupos sociais que são os seus portadores. Halbwachs (2006, p.106) ressalta que “Toda memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no tempo e no espaço”. Enfatiza a importância do espaço na construção da memória. Ele explica que a evocação da memória, das lembranças, é incitada também pelo lugar. Há lugares sagrados, proibidos, desejados, amaldiçoados, consagrados, extasiantes, horripilantes etc., que estão diretamente ligados à eclosão de reminiscências ou renovação da memória. É com base nessa observação que o autor mostra o espaço como um elemento que participa na construção da memória coletiva:

Não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. O espaço é uma realidade que dura: nossas impressões se sucedem umas as outras, nada permanece em nosso espírito e não compreenderíamos em que seja possível retomar o passado se ele não estivesse conservado no ambiente material que nos circunda. (HALBWACHS, 2006, p.170).

Sendo assim, vemos o espaço físico como um elemento de relevante importância no que diz respeito à construção das memórias individuais e coletivas, a partir da materialidade do ambiente no qual são geradas as nossas relações sociais com os indivíduos e com todo o grupo. É justamente esta materialidade do ambiente que vai propiciar aparições e esquecimentos, mas, principalmente promover duração às imagens evocadas por nossas lembranças.

Quando nós tratamos com lembranças, reminiscências, com pessoas que nelas estiveram envolvidas, vemos estas memórias transformadas ao lhe serem acrescentados detalhes, e enfatizadas situações que relativizam a importância e o sentido do seu acontecimento em dado tempo e espaço. É por isso que Halbwachs quando fala da reprodução de uma cena por outra pessoa que também a vivenciou, traz para nós uma concepção diferenciada da que abstraímos anteriormente e individualmente. Explica o autor: “É impossível que duas pessoas que presenciaram o mesmo fato o reproduzam com traços idênticos quando o descrevem algum tempo depois” (HALBWACHS, 2006, p. 96). Isso se dá, porque a significação ocorre separadamente entre uma pessoa e outra, até mesmo dentro de fato comum. O processo de significação está relacionado à história particular do indivíduo, está relacionado com as experiências vivenciadas por cada uma dessas pessoas, com o sítio de significância individual. Essas experiências estão sempre atravessadas de sentidos que formam a significação do grupo.

Podemos afirmar que Halbwachs compreende a memória coletiva como um processo social de reconstrução do passado, vivido e experimentado por um determinado grupo, sociedade ou comunidade, dentro de um determinado tempo/espaço e que memória coletiva e individual se atravessam, estando constituídas sempre a partir das relações do indivíduo com o social. Para ele, é impossível uma memória totalmente individual, e defende que esta sempre se firma no coletivo, traz arquivados, efeitos de sentidos que emergem dos enunciados a ela ligados.

Seria impossível enxergar os sentidos emergentes dos poemas-canções de Zé Ramalho sem evidenciar um conceito-base dentro da Análise do Discurso: a noção de **‘enunciado’**. Fá-lo-emos amparados no pensamento foucaultiano exposto na “Arqueologia do Saber” que postula:

Um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. (...) porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2008, p. 31/32).

Foucault admite o enunciado como um acontecimento estranho que não se esgota inteiramente na língua e no sentido, porque está inscrito no campo de uma memória e ao mesmo tempo está ligado ao gesto de fala, à articulação de uma palavra ou à escrita; porém, nele existe a possibilidade de abrir para si uma existência remanescente no campo de uma

memória e admite também que o enunciado não se esgota totalmente no sentido e na língua porque está aberto à repetição, à transformação, à reativação. Assim, o enunciado é constituído de vários sentidos, está sempre ligado a outros enunciados anteriores e posteriores, embora seja único como todo acontecimento.

Foucault afirma que o enunciado é a unidade elementar do discurso, e a partir daí faz algumas colocações para ‘pensar’ o enunciado procurando distanciá-lo das unidades estudadas na linguagem, a saber: proposição, frase e ato de fala:

O enunciado não é uma unidade do mesmo gênero da frase, proposição ou ato de linguagem; não se apoia nos mesmos critérios; mas não é tampouco uma unidade como um objeto material poderia ser, tendo seus limites e sua independência. Em seu modo de ser singular (nem inteiramente linguístico, nem exclusivamente material), ele é indispensável para que se possa dizer se há ou não frase, proposição, ato de linguagem. (FOUCAULT, 2008, p. 97).

Foucault separa o conceito de enunciado, do de frase, ao explicar que o enunciado não segue um sistema canônico, nem está preso às mesmas regras de gramática da frase. Observa também que em uma frase podem existir vários enunciados. Alguns dos fatores que contribuem para essa polissemia de sentidos seriam, segundo Foucault, a posição do sujeito enunciatador, o momento histórico-social, e as condições de produção do próprio enunciado: Os fatores que ensejaram o seu (re)aparecimento. Ele revela que o que torna a frase, o ato de fala e a proposição em um enunciado, é a *função enunciativa* que se liga ao enunciado.

Ele (o enunciado) não é nem sintagma, nem regra de construção, nem forma canônica de sucessão e de permutação, mas sim o que faz com que existam tais conjuntos de signos e permite que essas regras e essas formas se atualizem. (FOUCAULT, 2008, p. 99).

Outra referência foucaultiana ao enunciado, é que este, não é uma estrutura, como observado no parágrafo anterior, e sim uma função de existência concernente ao signo, que nos possibilita depreender o sentido deste signo, pela análise ou pela ‘intuição’. Liga o enunciado a um ‘referencial’ não constituído de ‘coisas’ de ‘seres’ de ‘realidades’. Este ‘referencial’ seria constituído de regras de possibilidade, de leis de existência para as relações afirmadas ou negadas, no contexto do próprio enunciado. Este referencial forma o lugar, a condição, os meios que permitem a possibilidade de sentido e valor à frase e à proposição. Estes últimos, Foucault (2008, p.121) define-os como “as unidades que a gramática ou a lógica podem reconhecer em um conjunto de signos: essas unidades podem ser sempre caracterizadas pelos elementos que aí figuram e pelas regras de construção que as unem”.

Vejamos o conceito foucaultiano de enunciado:

Chamaremos *enunciado* a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano; modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras *performances* verbais, estar dotado, enfim, de uma materialidade repetível. (FOUCAULT, 2008, p. 121-122).

Conforme Foucault, os enunciados estão ligados a um conjunto de signos, dotados de uma materialidade repetível, relacionados a um domínio de objetos no meio de outras performances verbais e evidenciam um jogo de posições possíveis para um sujeito. Essas relações que suscitam a existência dos enunciados, colocam sua descrição em um paradoxo: “O enunciado é, ao mesmo tempo, não visível e não oculto”. Distancia-se do ato de fala ou formulação. Não é imediatamente visível porque não se apresenta dentro de uma estrutura lógica como as proposições.

Na realidade Foucault liga o ato de fala ao psicológico, ou contextual, as proposições ao lógico e, a fala à estrutura gramatical. Conforme os aportes teóricos foucaultianos, o enunciado se apresenta como uma série de formulações distintas e dispersas que forma em seu conjunto o domínio da memória discursiva. Também destaca a ideia de relação entre enunciados quando admite que a regularidade, a unidade da formação discursiva, se dá também na relação entre os enunciados; dessa forma, na perspectiva foucaultiana, um enunciado deve ser analisado na sua relação com outros.

Outra observação importante a que Foucault faz referência é sobre a identidade do enunciado. Afirma que esta identidade está atrelada a determinadas condições e limites, ligadas ao conjunto de enunciados outros que podem desempenhar papel ou função similar na sua aplicação. Foucault nos mostra que em “A terra é redonda” há uma mudança de enunciado antes e depois de Copérnico e explica que, mesmo não havendo mudança no sentido das palavras, houve mudança nas relações dessa afirmação com outras proposições e suas condições de utilização. Baseado nessa observação, Foucault defende que o sentido muda de acordo com as relações que um enunciado estabelece com outros enunciados.

Para ele, todo enunciado está inserido num “campo associado ou associativo” que faz de uma frase ou de uma série de signos um enunciado; é um domínio de coexistência para outros enunciados e se traduz na concepção de que “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados” (FOUCAULT, 2008, p.110). ‘Margens’, segundo Foucault, deve ser

compreendida além do que se entende normalmente por ‘contexto’ ou pelas diferentes frases ou textos que o sujeito falante pode ter em mente quando discursa. Ele explica: “É sobre uma relação mais geral entre as formulações, sobre toda uma rede verbal que o efeito de contexto pode ser determinado” (FOUCAULT, 2008, p.110). O pensador mostra que o campo associativo é constituído por quatro elementos:

Ele é constituído, de início, pela série das outras formulações, no interior das quais o enunciado se inscreve. [...]. É constituído, também, pelo conjunto das formulações a que o enunciado se refere (implicitamente ou não), seja para repeti-las, seja para modificá-las ou adaptá-las, seja para se opor a elas, seja para falar de cada uma delas; não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados. [...]. É constituído, ainda, pelo conjunto das formulações cuja possibilidade ulterior é propiciada pelo enunciado e que podem vir depois dele como sua consequência, sua sequência natural, ou sua réplica [...]. Finalmente, pelo conjunto das formulações cujo *status* é compartilhado pelo enunciado em questão, entre as quais toma lugar sem consideração de ordem linear, com as quais se apagará, ou com as quais, ao contrário, será valorizado, conservado, sacralizado e oferecido como objeto possível, a um discurso futuro. (FOUCAULT, 2008, p.111).

Assim, só se estiver dentro de um campo enunciativo, como elemento particular, uma sequência de elementos linguísticos pode ser considerada como enunciado. Foucault ainda especifica que não há enunciado livre, em geral, neutro e independente. Qualquer enunciado está sempre inserido no meio de outros, desempenhando um papel dentro de um conjunto de outros enunciados, apoiando-se ou distinguindo-se deles. É apoiado nisso que Foucault assegura: “não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis” (FOUCAULT, 2008, p. 113).

Foucault hipoteticamente delimita exemplos de grandes famílias de enunciados: na medicina, na economia, na gramática. Pergunta-se em que domínio, esfera ou ambiente poderia fundar sua unidade. Porém depara-se sempre com muitas lacunas, diferenças, níveis e funções heterogêneas, conceitos que diferem em estrutura, que se diferem e excluem umas às outras.

Foucault pondera:

Eu encontrei formulações de níveis demasiado diferentes e de funções demasiado heterogêneas para poderem se ligar e se compor em uma figura única e para simular, através do tempo, além das obras individuais, uma espécie de grande texto ininterrupto (FOUCAULT, 2008, p.42).

Admite-os como elementos que não se organizam como um edifício progressivamente dedutivo. Não detecta uma regularidade ao tentar destrinchar uma organização dentro da dispersão do enunciado. A partir daí Foucault propõe estudar suas formas de repartição ou os seus sistemas de dispersão. Como ele mesmo diz:

Tal análise não tentaria isolar, para descrever sua estrutura interna, pequenas ilhas de coerência; não se disporia a suspeitar e trazer à luz os conflitos latentes formas de repartição. Ou, ainda, em lugar de reconstituir *cadeias de inferência* (como se faz frequentemente na história das ciências ou da filosofia), em lugar de estabelecer *quadros de diferenças* (como fazem os linguistas), descreveria *sistemas de dispersão*. (FOUCAULT, 2008, p.42/43).

Foucault assegura que, no caso de podermos correlacionar determinados elementos dentro de uma certa regularidade, isto nos coloca diante do que ele conceitua como formação discursiva. Conforme dissemos no item anterior, seria descrever semelhantes sistemas de dispersão, conceitos, escolhas temáticas; uma regularidade existente em certo número de enunciados. A regularidade, a unidade da formação discursiva, se dá também na relação entre os enunciados. Dessa forma, na perspectiva foucaultiana, um enunciado deve ser analisado na sua relação com outros.

É importante observarmos também outra faceta do enunciado, existente nos textos híbridos, onde haja a presença do verbal e do **não-verbal**. Este é o discurso contido, por exemplo, na materialidade da linguagem visual, na imagética. Elemento que se ligará ao nosso trabalho quando da análise das artes de capa de discos de Zé Ramalho.

Foucault (2008) também fala sobre o não-verbal. Diz que o enunciado não está, obrigatoriamente, submetido a uma estrutura linguística como sujeito-verbo-predicado porque não é através dos constituintes da frase que se encontra o enunciado. Existem no seu livro ‘Arqueologia do Saber’, algumas considerações sobre o discurso imagético. É o discurso que está incluído no que chamou de “outras arqueologias”. Ali o autor fala das possibilidades de representações contidas numa pintura, referindo-se a linhas, cores, filosofia do autor, as posições sociais e tantos outros implícitos constituintes de uma pintura, que nos remetem a uma possível análise:

Para analisar um quadro, pode-se reconstituir o discurso latente do pintor; pode-se querer reencontrar o murmúrio de suas intenções que não são, em última análise, transcritas em palavras, mas em linhas, superfícies e cores; pode-se tentar destacar a filosofia implícita que, supostamente, forma sua visão do mundo. É possível, igualmente, interrogar a ciência, ou pelo menos as opiniões da época, e procurar reconhecer o que o pintor lhes tomou emprestado. (FOUCAULT, 2008, p. 217).

Foucault defende que é possível dialogar com a pintura, buscando o que o pintor tomou emprestado ao meio e propõe uma arqueologia que não ficasse apenas no plano da superfície, que “escavasse” a relação dos elementos constitutivos da pintura com a sua época, procurando descobrir a articulação dos elementos, como dissemos, cor, linhas, distância, profundidade, espaço, luz e proporções, como uma prática discursiva, mostrando que a pintura é mais que apenas uma maneira de dizer sem o uso das palavras, ele cita:

Não se trataria de mostrar que a pintura é uma certa maneira de significar ou de "dizer", que teria a particularidade de dispensar palavras. Seria preciso mostrar que, em pelo menos uma de suas dimensões, ela é uma prática discursiva que toma corpo em técnicas e em efeitos. (FOUCAULT, 2008, p. 217).

Ele defende que a pintura seria, assim, inteiramente atravessada pela positividade de um saber. Enseja que os elementos como espaço, distância, luz, profundidade, etc., deveriam ter sido nomeados, conceitualizados numa prática discursiva da época e o saber resultante disso inserido em teorias e formas de ensino, em técnicas.

O “dito”, pode ser uma posição imagética. Isso faz com que a imagem, ao ser entendida como enunciado, apareça como uma materialidade que provoque deslocamentos, demonstre modificações, propiciando novos campos do saber.

Foucault nos fala da relação da linguagem com o visível, a pintura, uma relação infinita:

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 1999, p. 11).

Podemos compreender que, ao olhar uma obra, tudo o que conseguimos captar com o nosso olhar e aludir com o falar, com a linguagem, não consegue esgotar todos os sentidos do que estamos vislumbrando. Os sentidos que absorvemos, não esgotam o manancial do objeto do olhar. Foucault fala que a linguagem é demasiado ampla, o que a torna nebulosa e repetitiva. Mas, com o exercício dessa linguagem chegar-se-á a um lugar possível de exposição dos sentidos do discurso imagético.

Foucault (1999) ressalta, ao analisar a tela de Velásquez, “As Meninas” muitos dos elementos observáveis por um olhar scrutador: a geometria das linhas e dos personagens, a luz, as cores, os contrastes, a profundidade, o psicológico, etc., vários implícitos contidos que

são revelados ou subjacentes à imagem nos possibilitam ultrapassar o que a sintaxe consegue revelar. A pintura (imagética) nos permite transcender do espaço onde se fala para o espaço onde se olha. A linguagem, anônima e meticulosa, viabiliza e descortina os sentidos.

Para complementação do nosso olhar sobre a imagética na obra de Zé Ramalho, faremos uma investigação sob a égide da ‘intericonicidade’. Buscaremos o diálogo existente na estilística da capa do disco *Antologia Acústica* lançado em 1997, com relação a capas xilográficas de cordéis, representativas de marcas do discurso nordestino. Sobre a imagem e seu poder Gregolin defende:

O poder da imagem é o de possibilitar o retorno de temas e figuras do passado, colocá-los insistentemente na atualidade, provocar sua emergência na memória presente. A imagem traz discursos que estão em outros lugares e que voltam sob a forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases. Por estarem sujeitas aos diálogos interdiscursivos, elas não são transparentemente legíveis, são atravessadas por falhas que vêm de seu exterior – a sua colocação em discurso vem clivada de pegadas. (GREGOLIN, 2000, p. 22).

Observamos nas palavras de Gregolin, o eco, a atualização que a imagem traz do passado através dos efeitos de paráfrases que ela proporciona.

Em Milanez (2005), temos a noção de intericonicidade, apresentada por Jean-Jacques Courtine através de entrevista, onde Courtine assemelha os atributos da imagem à ideia de memória discursiva, isto é: não existem texto nem discurso que não tragam a possibilidade de interpretação. Assegura que toda imagem tem um eco. Toda imagem está inserida em uma cultura visual que, por sua vez, leva a uma memória visual. A história das imagens vistas pelo indivíduo. Courtine liga a sua concepção de intericonicidade à ideia de memória discursiva e por analogia poderíamos dizer que não há imagem que não seja interpretável sem referência a uma tal memória. Mais explicitamente Courtine define:

Portanto intericonicidade supõe as relações das imagens exteriores ao sujeito como quando uma imagem pode ser inscrita em uma série de imagens, uma genealogia como o enunciado em uma rede de formulação, segundo Foucault. Mas isso supõe também levar em consideração todos os catálogos de memórias da imagem do indivíduo. De todas as memórias, podem até ser os sonhos, as imagens vistas, esquecidas, ressurgidas e também aquelas imaginadas que encontramos no indivíduo. (COURTINE, apud MILANEZ, 2005)⁵.

⁵ (A noção de intericonicidade) Entrevista feita por Nilton Milanez com o Prof. Jean-Jacques Courtine, em 27/10/2005, em Paris, na universidade de Sorbonne Nouvelle. A entrevista pode ser vista no seguinte endereço eletrônico: (<http://www.uesb.br/labedisco>). Encontra-se incluso nas referências bibliográficas.

Courtine inclui nos catálogos de memória do indivíduo, os sonhos, imagens vistas, esquecidas e ressurgidas. E como suplemento a estes postulados, defende que o indivíduo seria também um produtor, um intérprete e até um suporte de imagens.

Para Milanez, “Nossa memória se constrói, portanto, a partir do entrelaçamento de lugares nos quais procuramos as imagens que formam a substância de nossas lembranças” (2006, p. 173). Assim, a importância da memória para a análise da imagem está ligada ao que podemos reativar em nossas lembranças. Essa lembrança das coisas nos remete a uma memória discursiva e a esse respeito Milanez (2006) explica que a memória discursiva nos remete às lembranças dos elementos aos quais estamos familiarizados, e de que maneira poderemos nos referir a essas lembranças dependendo da nossa posição como enunciador. Fernandes diz que os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos e explica sobre memória discursiva: “Trata-se de acontecimentos exteriores e anteriores ao texto e de uma interdiscursividade, refletindo materialidades que intervêm na sua construção”. (FERNANDES 2005, p. 61).

Para Pêcheux (1999, p. 52), “a memória discursiva seria aquilo que, diante de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os implícitos [...] de que sua leitura necessita”. Refere-se a implícitos como pré-construídos, elementos citados e relatados, e que este implícito existiria ligado a regularizações, e suscetíveis de desaparecer diante de novos acontecimentos discursivos. Isto porque a memória tende a absorver o acontecimento e este, por sua vez, estaria passível de suscitar deslocamentos nos implícitos associados àquela memória discursiva. Este quadro nos remete ao que Pêcheux (1999, p. 53) enuncia: “Haveria sempre um jogo de forças na memória sob o choque do acontecimento”.

Entendemos que o gesto interpretativo do interlocutor é determinado pela sua relação com a memória e, por isso, existe uma infinidade de dizeres que se atualizam no momento da enunciação. Isto faz da memória discursiva um processo alojado na história que desponta no embate de várias interpretações que acontecem quando voltam ao presente e sofrem um processo de atualização de (re)significação. É o jogo de forças descrito por Pêcheux.

No capítulo II abordamos aspectos da vida e da obra do poeta, cantor, músico e compositor Zé Ramalho enquanto sujeito de seu dizer e que traz marcas de memórias discursivas arquivadas e deslocadas, constitutivas de sentido no seu (novo) dizer.

**3. ZÉ RAMALHO:
O SUJEITO E SEU DISCURSO**

3. ZÉ RAMALHO: O SUJEITO E SEU DISCURSO.

Portanto, quero ir para Vênus ou mesmo quem sabe, me plantar e enraizar meus pés no Brejo-do-Cruz, lugar cercado de luz. Amigo feto da minha infância.
(Zé Ramalho 2005, - Carne de Pescoço - 'Porta Secreta' p 21).

Partimos da história de Zé Ramalho, da transcorrência da sua carreira musical e também da sua produção fonográfica. Material que guarda história e memória no processo constitutivo de sujeito-poeta-cantor

3.1 - Nos encaixes históricos de Zé Ramalho

Zé Ramalho não fugiu de suas origens e perpetuou os valores nordestinos nas suas canções. Sempre manteve os laços do cantador de Brejo do Cruz, cidade paraibana que o viu nascer aos 03 de outubro de 1949, e mais tarde ser reconhecido nacionalmente como cantor e compositor. José Ramalho Neto, mais conhecido no mundo artístico como Zé Ramalho, ainda em tenra idade passa a viver aos cuidados da avó Soledade e do avô José Alves Ramalho, “o Avôhai”⁶, cobrador de impostos, que lhe garantiu uma boa educação, e o ensinou a amar a natureza, desde aquela pequena cidade de poucas ruas de casas humildes, onde o maior monumento era um grande lajedo que imperava na paisagem insólita do agreste, revelando um clima seco, sob um céu azul de poucas nuvens e raras chuvas. Brejo do Cruz, lugar onde seu pai, Antônio de Pádua Pordeus Ramalho, homem de índole musical, seresteiro, o deixara, ao afogar-se em uma represa, tendo Zé Ramalho, apenas dois anos de idade. Sua mãe, Estelita Torres Ramalho, era uma professora do ensino fundamental, com quem conviveu pouco, pois ao formar a nova família com os avós, aos 10 anos transferiu-se para o então centro industrial do Estado, a cidade de Campina Grande, onde já se mostrava como artista ao participar de “Os Jets”. Um grupo musical do ‘iê-iê-iê’ que era um estilo jovem na época. Aos 15 anos muda-se para João Pessoa, a capital da Paraíba, onde iniciou a sua carreira profissional na música, participando como guitarrista de grupos como "Os Quatro Loucos", "Os Gentleman"

⁶ Avôhai (avô e pai) 1ª música do disco ‘Zé Ramalho’ lançado pela Sony Music em 1978. Música que Zé Ramalho dedicou a seu avô cuja letra foi soprada ao seu ouvido, após ingerir um chá de cogumelos alucinógeno - “amanita” matutina - (ALVES, 1997, p. 31).

e outros. Em pouco tempo Zé Ramalho passou a conhecer e fazer parcerias com outros cantores e compositores proeminentes como, por exemplo, Alceu Valença, Lula Cortes, Geraldo Azevedo, que deram suporte a uma trajetória de sucessos levando o cantor a deixar o curso de medicina para entregar-se à carreira artística.

Foi pelos idos de 1974 que Zé Ramalho iniciou sua carreira, e embora tenha despontado como roqueiro, os valores culturais nordestinos sempre estiveram presentes nas suas composições, esse diferencial contribuiria decisivamente para seu sucesso e reconhecimento, primeiramente no Nordeste, e depois em âmbito nacional antes do final da década de 1970. Foi em 1975 que Alceu Valença convidou Zé Ramalho para participar de sua banda e este começou a se sobressair fazendo participações com a viola e cantando algumas músicas no show. A partir daí Zé Ramalho passou a dar prioridade aos sons das cordas da viola, se interessar mais por artistas nordestinos, percorrendo cidades e conhecendo cantadores como Otacílio Batista e Pedro Bandejas, artistas que definitivamente contribuíram com a permanência dos ritmos e da cultura nordestina na obra ramalhiana.

Em 1976 foi para o Rio de Janeiro onde o começo foi bastante difícil conforme o próprio relato em entrevista na página Isto é gente⁷:

Já empurrei cadeira de aleijado, bati santinhos em gráfica, mais de mil por dia, e achava divertido, sabia que era passageiro. Dormi na rua o ano de 1976 inteiro. Muitas vezes em frente ao Copacabana Palace. Naquela época dava para dormir ali sem ninguém te assaltar. Os policiais te acordavam. Aí mostrava a identidade e dizia “sou do Nordeste, vim tentar a sorte como artista”. O camarada te olhava e dizia “cuidado, hein, pau-de-arara”, e te deixava.

Estão explícitas nas palavras do autor, as dificuldades que passou no início de sua carreira profissional como cantor. Este quadro se repetiu com muitos outros nordestinos que, como ele próprio diz, foi ‘tentar a sorte’ no sul.

3.2. Entre a poética e a música: o compositor e o intérprete.

Zé Ramalho recebe da mídia várias faces identitárias ligadas a seus atributos como artista: cantor e compositor, apocalíptico, místico, insurgente, lírico excêntrico, sonhador, o

⁷ Zé Ramalho in: <http://www.terra.com.br/istoegente/.htm> 144/entrevista/index_3 acesso em 20/09/2010

profeta do terceiro milênio, príncipe do agreste, a voz trovejante do sertão, o orquídea negra. O nosso olhar é para o insurrecto, o visionário, para a nordestinidade exposta no seu versejar e para algumas imagens icônicas de capas de discos constituintes de sua obra.

A mídia vê Zé Ramalho como um sujeito-autor revolucionário pela maneira peculiar de compor a partir da mistura de elementos do cotidiano nordestino com visões apocalípticas e influências de artistas nacionais e internacionais. Seu discurso constrói sentidos e reproduz a memória sócio-histórica principalmente do Nordeste. Seus poemas-canções, trazem as características próprias de um dizer que nos deixa sempre a condição de buscar, na opacidade de sua linguagem, uma significação singular e muitas vezes oculta.

Gostaríamos de pensar algumas faces do sujeito autor Zé Ramalho, na discursivização de seus poemas-canções, os equívocos constituintes de sentidos que fazem das suas composições uma arte excêntrica. Ressaltar assim, a importância de sua obra, não só no cenário artístico musical onde já usufrui de reconhecimento, mas, trazer para o meio acadêmico, este fazer musical que se reveste de enunciados com efeitos de sentido, do místico, do lírico e visionário, e principalmente das críticas sociais, das resistências presentes no discurso de um sujeito social que fala de um lugar ideologicamente marcado pelo “já dito”, dentro de uma determinada formação discursiva que se renova e (re)significa no “dizer” dos seus versos.

O Versejar ramalhiano demonstra um sujeito-autor que resiste às ‘vontades de verdade’ de sua época, que desconfia do estabelecido como discurso verdadeiro, como obrigatório a se sujeitar; resultando pois, em um discurso de resistências, críticas e devires; mesmo que, como afirma Foucault (1996), as vontades de verdade se relacionem estreitamente com a produção discursiva, construída por intermédio de mecanismos de controle, seleção e organização dos discursos, exercendo a função de direcionamento e delimitação daquilo que é dito, do que pode ser dito.

O valor de sua obra reside também nas linhas melódicas, o jeito singular de cantar, de interpretar, numa voz incomum, gutural, bem articulada, grave, imperativa, recitativa, breve, mas também suave e longa. Marcada por emoções e transcendência. Uma voz que entoia melodias peculiares, singulares, emoldurada por um vocabulário esdrúxulo, em meio a sons miscigenados através da inserção da viola nordestina, junto a modernos instrumentos digitais e eletrônicos. Importa analisar a construção do sujeito-autor, cujo nome, amparados em Foucault (1992), podemos dizer que está na ruptura instaurada por um certo grupo de discursos constituintes da sua obra e da maneira peculiar de ser desse discurso.

É também importante para a análise do discurso ramalhiano a influência de Aldous Huxley e sua obra futurista escrita em 1932 “Admirável Mundo Novo”, de onde Zé Ramalho cria a paráfrase ‘Admirável Gado Novo’ e promove uma crítica ao regime ditatorial do Brasil naquela época, como veremos no capítulo das análises. A relação dialética com Bob Dylan, com Beatles, com Rolling Stones, com a mitologia grega, com os rupestres da pedra do Sumé, com as Escrituras Sagradas ou com a grande influência dos cantadores de violas ou cordelistas, poetas do sertão nordestino que traziam e trazem nos seus discursos o jeito nordestino de se expressar, de exteriorizar seus saberes e sua cultura. Vemos estas diversas relações como provas de uma “invenção” de uma identidade moderna, conforme defende Bauman (2005). Uma identidade que vem se transformando através da aglutinação de valores de passado com os conhecimentos advindos da modernidade. Estes são elementos constituintes, marcadores dessa relação do poeta-cantador Zé Ramalho com a sua expressão musical discursiva.

É com seus poemas-canções que Zé Ramalho responde por valores transcendentais e materializa um discurso apocalíptico que vai do possível ao impossível, do terreno ao celestial, numa poética singular onde se instala um deleite, uma reflexão, inquietação provocando crítica, polêmica marcando uma identidade como a insurgência. Seu dizer provoca uma resistência aos jogos de verdade da época

Podemos dizer que há uma poética nordestina ramalhiana, presente na discursivização do poeta nacionalmente conhecido como um cantor e compositor brasileiro que se notabilizou pela peculiaridade do seu canto e por suas composições, a exemplo de “Chão de Giz” (1978): uma expressão quarentenária de sua excentricidade lírica; “Garoto de Aluguel” (1979): um impulso de ousadia e quebra de paradigma social; “A Terceira Lâmina”: a profecia agonizante de um devir de liberdade ante a situação social do Brasil na época da ditadura militar. O misticismo visionário na instância do sujeito-poeta de “Canção Agalopada” (1981); O manifesto de “nordestinidade” explícito em “Cavalos do Cão” (1981) representando o cangaço como opção de liberdade.

Ao miscigenar o rock dos Beatles, Rolling Stones, juntos ao movimento da Jovem Guarda, com a música nordestina moldada por estilos de repentistas como Zé Limeira, Pinto de Monteiro e tantos outros, podemos enxergar em Zé Ramalho o que Bauman (2005) chama de ‘pertencimento’ como elemento identitário da poética musical de Zé Ramalho, uma vez que até a atualidade este autor se mostra sujeito-sertanejo. As suas marcas identitárias estão materializadas na sua poética, na discursivização do sujeito-autor, no diálogo discursivo

representado na emblemática de suas vestimentas, nos adereços de seus shows, na composição do seu instrumental de acompanhamento (a presença da zabumba, do pandeiro, do triângulo, da sanfona, etc.), elementos que propiciam uma fusão do xaxado com roque e o galope que se fazem presentes no cenário musical brasileiro através de suas composições.

É meritória a alusão deste poeta como intérprete e a peculiaridade que o mesmo imprime às composições de outros autores. Com cuidado e respeito para não desvirtuar as obras interpretadas, Zé Ramalho dá um novo brilho, propicia um novo olhar ao espectador, através de uma ‘roupagem’ peculiar. A moldura ramalhiana possibilita (re)leituras, (re)significações e renovação de fãs e admiradores, fazendo novos, velhos projetos, trazendo-os para a luz da atualidade, renovando-os no acontecimento de sua volta ao cenário musical à moda ramalhiana. Exposto o artista, e seus atributos vejamos no próximo tópico a contextualização sócio-histórica como mais um componente desse sujeito-autor.

3.3. No contexto sócio-histórico: o lugar de Zé Ramalho

É importante observar o contexto político-social da produção poética desse sujeito-autor que vivenciou uma época difícil para todos os brasileiros. Os seus primeiros sucessos emergiram na década da ditadura militar, período em que o Brasil foi governado pelos generais e que se estende de 1964 a 1985. Naquele momento histórico a democracia foi extinta e os direitos do cidadão foram reprimidos pela censura desmedida e pela prisão dos que se mostravam contrários ao regime instalado. Período que se concretizou a partir do governo de João Goulart, que era vice de Jânio Quadros e renunciara em 1961. A época era adversa por causa da abertura às organizações sociais, estudantis e classes trabalhadoras, as quais foram ganhando espaço e criando clima de instabilidades que provocaram desagrado às classes conservadoras, a exemplo dos empresários, igreja católica e dos militares.

Junto a esse quadro havia o problema da guerra fria que se estendia desde a Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos e a União Soviética passaram a disputar a hegemonia política, econômica e militar no mundo. Esta expressão ‘guerra fria’ advém de um conflito que aconteceu apenas no campo ideológico, porque não ocorreu nenhum embate militar declarado e direto entre estas duas potências. Uma expressão que também foi convencionada como a paz armada. As duas potências passaram a distribuir armamentos e exércitos em territórios e países aliados. Esse conflito ideológico perdurou por todo período

da ditadura brasileira, quando a sociedade assistia o desenrolar das ações dos EUA liderando política de combate ao comunismo, uma grande disputa com a URSS em relação aos avanços espaciais. Surgiu no cenário internacional a figura da CIA (Agência Central de Inteligência) integrante da espionagem norte-americana e do KGB⁸ cujos funcionários pertenciam ao serviço secreto soviético, de espionagem e contraespionagem. Este clima se concretizou na guerra do Vietnã que tinha o apoio antagônico das duas potências e se tornou um desastre para os EUA. Foi a partir de 1989, com a queda do muro de Berlim e a reunificação da Alemanha, eventos que favoreceram à derrocada do socialismo, e consequentemente, ao crescimento gradativo do capitalismo, que chegou ao fim esse período de embates políticos, ideológicos e militares e se dissipou o chamado fantasma da guerra fria.

Isto era parte do panorama que mapeava as condições de produção da obra ramalhiana, que surgiu nesse período da ditadura militar. Estes saberes eram constitutivos da formação discursiva e ideológica e do arquivo histórico-cultural de uma determinada época brasileira. É sobre esse sistema que Zé Ramalho diz na letra de sua música ‘Admirável Gado Novo’ (LP 1979): *E ver que toda essa engrenagem, já sente a ferrugem lhe comer*. Ele constrói uma crítica metaforizada, contundente ao governo dos generais, o qual foi marcado pelo exílio dos intelectuais, pela tortura e pela morte de brasileiros e brasileiras. Na realidade essa ferrugem é uma verdade que se renova sempre onde haja um governo despótico que oprimas, forçando resistências. Todos os sistemas sofrem transições ou ajustes ante a dinâmica da existência, já que os povos seguem em uma escala evolucionar, rumo a transformações na busca incessante que é elemento constituinte da natureza humana. Transformações que são propiciadas por discursos reagentes como o do sujeito-poeta Zé Ramalho, que **disfarça** em aparentes delírios e visões cosmológicas toda uma ideologia insurgente e fomenta percepções nas pessoas cansadas da opressão, ávidas de usufruir de seus direitos civis.

Zé Ramalho vivenciou todo um processo de ditadura militar, passou sua juventude na condição de refém desse quadro, porém, nunca deixou de produzir, de buscar o novo, de externar seus sentimentos, de provar com sua música que existia uma luz no fim do túnel. Foi em meio a essas condições de produção que ele começa a se objetivar como o sujeito Zé Ramalho da Paraíba, compondo e expondo canções que se tornaram ícones na música popular

⁸ Acrônimo russo que em português corresponde a Comitê de Segurança do Estado. Polícia secreta e política da então União Soviética surgida depois da Segunda Guerra Mundial, no período da guerra fria. Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/KGB>

brasileira. Um discurso que conquistou o Brasil e grandes amigos. Fez-se respeitado, fez-se sujeito-poeta.

[...] *Você é a orquídea negra que brotou da máquina selvagem e o anjo do impossível plantou como nova paisagem* (LP. Orquídea Negra, 1983). Este é o discurso da letra de “Orquídea Negra”, música do poeta e artista consagrado Jorge Henrique Mautner⁹ e dedicada a Zé Ramalho. Analisando este discurso diríamos: um sujeito que se faz raro e excêntrico como uma *orquídea negra*, fruto de uma conjuntura política opressiva: *a máquina selvagem*, e que se traduz em uma possibilidade de renovação. O novo, o excêntrico, diante do sistema. O poeta é então, conforme os versos da citada canção, a *Orquídea Negra*, a singularidade, a excentricidade que brotou meio ao regime opressivo dos militares. Deus, o anjo do impossível, foi quem o plantou como uma nova paisagem, uma condição de transformação, de renovação, uma possibilidade de resistência, de êxtase, de fuga, de abstração, ante um momento social funesto, onde vigoravam os mecanismos de controle dos discursos, como a ‘interdição’, instituída no conjunto destes mecanismos para conjurar perigos, forçando o exílio de tantos intelectuais da época.

Isso nos remete à importância de continuar o olhar analítico sobre o discurso do Sujeito-compositor, passando a ser protagonista de uma grande influência ideológica, estética e cultural, no cenário musical brasileiro. Uma ‘estética’ que o objetiva como sujeito-autor. Zé Ramalho é uma ‘identidade-musical’ marcada e cristalizada no âmbito do cancionário popular do Brasil. Uma voz por onde passam tantas outras vozes identitárias do homem nordestino, da poesia do sertão. Tornou-se um eco que dissemina, tanto o dizer do escritor de cordel, do cantador de viola, do repentista sertanejo, do poeta matuto, quanto ao estilo de artistas internacionais. É uma espécie de simbiose de todos os elementos que constituem a formação discursiva do Nordeste e que transcende essa formação na liquidez da própria identidade ao fazer música, influenciado por cantores e compositores estrangeiros. É um “Zé da Paraíba”, um “pau-de-arara” às avessas, que deixou a faculdade de medicina e passou o ano de 1976 dormindo pelas calçadas do Leblon, assumindo uma liberdade imposta pelo afã de um grande sonho: ser reconhecido, ser valorizado como artista. Buscando, determinadamente, o lugar sujeito-compositor-cantor tornou-se vencedor e aclamado em todo o Brasil. Pouquíssimos lograram êxito e mantiveram a sua identidade de sujeito social. A linguagem que o produziu é

⁹ Jorge Henrique Mautner, nasceu no Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1941. Violinista, compositor e escritor reconhecido nacionalmente, foi exilado pelo regime militar, devido a suas convicções políticas, voltou ao Brasil em 1968, onde dá continuidade a sua carreira.

a que ele utiliza para se expressar. Está arraigada na sua produção discursiva e marca o lugar de onde o poeta fala. É sobre essa poética, as suas faces diversificadas no visionarismo, na insurgência e demarcadas pelas fronteiras da nordestinidade, que vamos analisar adiante, após registrarmos o acervo de sua produção.

Conforme Hall (2006), as sociedades modernas promoveram transformações nas posições de sujeito, propiciando novas identidades, fragmentando as velhas identidades a partir da modernidade, com o advento da globalização, criando uma identidade multifacetada. Como já dissemos, observamos os traços de identidade globalizada no discurso do autor Zé Ramalho, mostrados, na sua predileção por Bob Dylan, Beatles, Rolling Stones e manifestados, como contraponto, nas marcas de ‘pertencimento’ no gosto pelos cantadores de viola, pelo cordelismo, que é uma expressão tipicamente nordestina, e no seu apego à terra natal; marcando uma mistura de culturas que culminam com a invenção de novas ‘identidades’ nas suas canções, no decorrer de sua vida, nas buscas do seu espírito inquieto de poeta. Isto reafirma a complexidade na identidade trazendo uma manifestação do descentramento do sujeito e mostra que, no jogo entre o pertencimento e a globalização, jamais se consegue manter uma identidade genuinamente pura e que somos todos ‘arrastados’ a estas transformações. Conforme Hall (2006), é a partir da multiplicação dos sistemas de representação e significação e do advento da globalização que se pode criar identidades temporárias e “fragmentar as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade” (HALL, 2006, p. 9).

3.4 - A discursividade Artística: espelho do sujeito Zé Ramalho.

Constam da produção artística literária de Zé Ramalho, alguns livros. A título de ilustração faremos alusão ao livro ‘Carne de pescoço’: prosas e poemas ilustrados, em capa dura, em uma apresentação de boa qualidade, desenvolvido em dez capítulos bem a seu gosto metafórico e esdrúxulo, mas, sempre com a presença da ‘nordestinidade’ que lhe é uma marca identitária de autoria que se apresenta como reacionário também na sua prosa, como exprimem suas palavras:

[...] o aboio vem do boi [...] impossível é intelectualizar um vaqueiro, pois a sua cultura é limitada no sentido retórico dos estudos analíticos e regionalistas que nada exprimem dessa vivência desvirtuada e desconhecida para os que vivem no sul. [...] Porque o conhecimento institucionalizado do Nordeste é um grande equívoco. A

cultura popular é o berço de todas as artes urbanizadas ou não, e por isso é temida pelos concretistas da frieza emocional-analítica, causa principal do bloqueio à arte cultural do Nordeste. (RAMALHO, 1982, p. 56).

Esse trecho pertence ao capítulo ‘cordel e aboio’, onde o autor expressa seus sentimentos sobre o vaqueiro nordestino e estabelece uma crítica ao sentimento de desrespeito, de segregação promovida pelos críticos concretistas da região sul do país em relação à ‘identidade’ e à cultura nordestina. O texto nos revela uma posição-sujeito reagente, que procura defender a cultura da qual faz parte e está entranhada na sua identidade de sujeito-sertanejo-paraibano.

Como reconhecimento da sua capacidade artística, Zé Ramalho é convidado a participar em 1974, da trilha sonora do filme *Nordeste: cordel, Repente e canção* da autoria de Tânia Quaresma. Nesta oportunidade demonstra a sua habilidade no trato com a poesia nordestina, na utilização da viola como instrumento inerente a esse fazer musical.

No ano de 1975 Zé Ramalho, juntamente com Lula Cortez, compositor e parceiro, lança o disco denominado *Paêbirú* que significa em idioma indígena "o caminho da montanha do sol" que faz uma referência ao caminho para o eldorado, para as riquezas do paraíso terrestre. O disco, um álbum duplo, está dividido em quatro partes, uma referência aos elementos da natureza: água, terra, fogo e ar. Estes elementos seriam a motivação simbólica que fundamentaria a imaginação criadora dos compositores¹⁰.

A disposição das composições em *Paêbirú* era: Lado TERRA: Trilha de Sumé, Culto à Terra, Bailado das muscarias; Lado AR: Harpa dos Ares (Geraldo Azevedo/Côrtes/Ramalho), Não Existe Molhado Igual ao Pranto, Omm; Lado FOGO: Saga dos Raios, Nas Paredes da Pedra Encantada, Os Segredos Talhados Por Sumé (Marcelo/Côrtes/Ramalho), Maracás de Fogo; Lado ÁGUA: Louvação à Iemanjá, Regato da montanha, Beira mar Pedra Tempo, Animal Trilha de Sumé.

O LP apresenta roque com ritmos nordestinos e traz na sua temática as lendas e os segredos de Sumé, ou pedra de Sumé¹¹ localizada no município de Ingá, conhecido popularmente como Ingá de Bacamarte, na Paraíba, onde existem inscrições rupestres que são atribuídas pelos antigos, a São Tomé, a extraterrenos ou a um feiticeiro que teria descido das

¹⁰ Conforme consta nos sites //WWW.zeramalho.com.br e HTTP://pt.wikipedia.org/Zé_Ramalho - acesso 20/09/2010

¹¹ Pedra do Ingá: Petróglifos em Ingá (PB), atribuídos a Sumé ou a São Tomé. Os nativos atribuíam tais marcas ao misterioso estrangeiro a quem chamavam de Sumé, que um dia esteve entre eles em missão civilizadora. Por semelhança fonética, os jesuítas o identificaram como São Tomé, tido como o "Apóstolo das Índias".

estrelas para trazer ensinamentos aos índios. Historiadores defendem que os desenhos podem ser obra dos fenícios. Isso nos mostra que este primeiro trabalho já tem um cunho místico, esotérico, onde as visões psicodélicas já se associam aos ritmos nordestinos. Participam deste trabalho, Geraldo Azevedo, Zeca da Flauta e outros. O álbum apesar de bem elaborado, conforme a crítica, não obteve na época o sucesso desejado.



Figura 1

A consagração vem com o seu primeiro grande sucesso em 1977/1978 com o lançamento do LP que traz o seu nome como título: “Zé Ramalho” (fig.1) é o seu primeiro trabalho solo e contém músicas escritas por Zé Ramalho, inclusive algumas parcerias com Alceu Valença e Geraldo Azevedo.

1. Avôhai
2. Vila do Sossego
3. Chão de Giz
4. A Noite Preta (Alceu Valença, Zé Ramalho)
5. A Dança das Borboletas (Alceu Valença, Zé Ramalho)
6. Bicho de 7 Cabeças (Geraldo Azevedo, Zé Ramalho)
7. Adeus Segunda-feira Cinzenta (Geraldo Azevedo, Zé Ramalho)
8. Meninas de Albarã
9. Voa, Voa

O ineditismo nas imagens proféticas e místicas que constituem as letras das composições tornou rapidamente o disco um sucesso de crítica e de público. É a partir daí que o artista se consagra com um estilo único, inovador, sobre o qual o próprio Zé Ramalho fala, em entrevista concedida ao jornal A União no suplemento Correio das Artes, em março de 2010:

Eu e Alceu cantávamos um desafio em forma de côco de embolada, que foi retirado de um disco de uma dupla chamada Beija-Flor e Oliveira. Dupla com a qual aprendemos muito. Tanto no disco, quanto ao vivo, várias vezes presenciamos essa dupla genial de versos de improviso. A música que foi retirada do disco e que nós cantávamos era Vamos visitar a lua num foguete americano, e a plateia delirava e achava genial a nossa recriação, pois havia muita verdade e novidade para todos que assistiram a esse espetáculo. E foi depois dessa fase com Alceu que eu comecei a criar todas as músicas que viraram clássicos do meu repertório. Avôhai, por exemplo, reúne vários pontos desse universo de versos de improviso e melodias de cantadores. Modalidades e expressões como: "pra doutor não reclamar", que fazem parte do imaginário mundo dos cantadores. A letra de Avôhai está cheia de relações diretas com esse período intenso, em que me envolvi com essas formas de cantorias em raízes nordestinas. E foi com estes três pilares, Jovem Guarda, raízes nordestinas e artistas que estavam escrevendo a história do rock, que eu misturei todos esses ingredientes. Mas quando digo misturei, é de uma forma completa, intensa e profunda. É como diz o jargão da série de TV Star Trek (Jornada nas Estrelas): "fui aonde nenhum homem jamais tinha ido". E dessa mistura alquímica, surgiu a minha linha, que fui evoluindo e evoluiu até hoje.

É assim, como explicita o próprio Zé Ramalho, que nasce um estilo inusitado, onde se vê uma simbiose de sons e ritmos que deixam marcas por sua intensidade e “nordestinidade” que aflora de músicas inéditas que estão no ideário do povo brasileiro durante estes últimos quarenta anos. De acordo com o site ‘Espaço da MPB - Irlam Rocha Lima’¹², a música *mais pedida* entre as dez mais, nos bares de Brasília, segundo pesquisa do jornalista Irlan Lima do Correio Braziliense, é de autoria de Zé Ramalho e se chama “*Chão de Giz*”.

É inquestionável a contribuição do trabalho artístico ramalhiano no âmbito nacional, haja vista que suas canções permanecem memoráveis, célebres até os dias atuais. Estão no arquivo da música popular brasileira, fazendo parte de uma memória coletiva que não se apagou. Canções que se constituem de uma discursividade com uma regularidade que marca a assinatura do sujeito autor Zé Ramalho: uma função autoria identitária deste sujeito poeta.



Figura 2

O seu segundo trabalho denominado “*Zé Ramalho 2*” ou “*A Peleja do diabo contra o Dono do Céu*” (fig. 2) composto na íntegra por Zé Ramalho é uma incursão no espaço das cantorias nordestinas e dos cordelistas. O próprio título nos evidencia o tradicional universo dos “embates” entre os cantadores de viola onde em suas temáticas entram o ideário religioso do povo sertanejo, o temor ao diabólico, o respeito a Deus, com o

condimento de situações hilariantes constituídas nos versos do cordel e dos repentistas, disfarçado nas “pelejas”, na zombaria entre os próprios repentistas, propiciando situações que divertem a plateia. Neste trabalho, vemos traduzido, todo o misticismo que se ampara nas crenças e medos que acompanham a cultura do interior do nordeste, ratificada pela fé nos santos, nas lendas, nos mitos e no respeito aos representantes da igreja. Contem as seguintes músicas, todas de sua autoria:

1. A Peleja do Diabo com o Dono do Céu
2. Admirável Gado Novo
3. Falas do Povo
4. Beira-Mar
5. Garoto de Aluguel (Taxi Boy)
6. Pelo Vinho e Pelo Pão
7. Mote das Amplidões
8. Jardim das Acácias
9. Agônico
10. Frevo Mulher

¹² www.nominuto.com/blog/espaco-mpb/?offset=3 - Enviado em 07 de março de 2010, às 20h59min

É oportuno frisar a originalidade, o ineditismo de **Garoto de Aluguel**, em que o poeta cria esse personagem incomum e discutível que marca a sua ousadia em invadir a coerência e o nexo de uma sociedade ‘pudica’ e, insurreccionando-se, procede a transgressão do sistema autoritário vigente ao lançar essa canção que permanece na mídia provocando controvérsias.

Outra composição lançada neste ano de 1979, que apresenta o Zé Ramalho de 30 anos de idade, objetivado como um sujeito-autor revolucionário foi **Admirável Gado Novo**, que promove uma crítica, uma denuncia ao sistema político-social brasileiro e atinge proporções nacionais instigando, dos movimentos de resistência a uma reflexão sobre a situação imposta pelo “sistema” aos trabalhadores das classes menos favorecidas. Uma realidade terrível que ainda perdura em algumas localidades do cenário nacional. Observamos que essa crítica se estende às imposições do poder constituído que, utilizando subterfúgios, procura manipular, manobrar as “massas” e ludibriá-las.

Reservamos mais adiante, um espaço para um olhar mais específico dentro dos postulados da AD, sobre os sentidos e suas implicações nesta canção que se tornou um referencial nacional de denúncia, de desabafo na voz do povo brasileiro.



Figura 3

Em 1981 Zé Ramalho lança seu terceiro disco intitulado *A terceira Lâmina*, (fig. 3) que traz estampada no verso da capa a figura de uma explosão atômica, lembrando o final da 2ª grande guerra com a devastação de Hiroshima e no anverso sua imagem como em oração. Esta é uma faceta do poeta Zé Ramalho que nos traz o místico, visionário o apocalíptico e o romântico na constituição dos seus versos, que transita no “devir”, promovendo mais uma viagem mística, o disco traz também as marcas de ‘nordestinidade’ do autor: um texto que merece registro é *Cavalos do Cão*, faixa nove do disco, pelos traços nordestinos e imagens sertanejas, por trazer a memória do cangaço, das volantes dos anos 30 e dos coronéis. A canção título do disco será objeto de análise no capítulo III, juntamente com ‘canção Agalopada’. O LP mistura temas dos anteriores, é uma excursão entre misticismo e política. Fala de dor e felicidade. “A Terceira Lâmina” conquistou o ‘Disco-de-ouro’ com menos de dois meses.

Zé Ramalho comenta:

O título é uma relação ao meu terceiro disco, que é uma lâmina no seu formato e que traz na terceira faixa a minha terceira mensagem em forma de música e poesia. Traz ainda letras políticas e românticas. Num tom mais ameno, com discursos sobre a liberdade e o descaso com os humildes. Gosto muito deste disco. Ele registra a participação da cantora lírica Maria Lúcia Godoy na faixa que abre o disco ("Canção Agalopada") e também da minha prima Elba Ramalho, que canta comigo "Cavalos do Cão", onde mostramos o tema do cangaço. O disco tem também "Ave de Prata", (que foi feita para Elba) e "Galope Rasante". O ano era 1981, e o tempo era cheio de viagens. (ZÉ RAMALHO¹³).

As composições, todas de autoria de Zé Ramalho, são:

1. Canção agalopada (com Maria Lúcia Godoy)
2. Filhos de Ícaro
3. A terceira lâmina
4. Um pequeno xote
5. Atrás do balcão
6. Galope rasante
7. Kamikaze
8. Violar
9. Cavalos do cão (com Elba Ramalho)
10. Ave de prata
11. Dia dos adultos

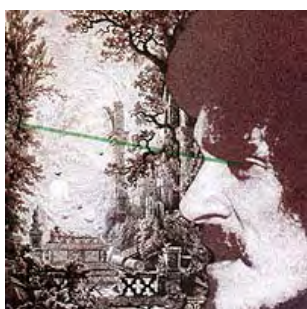


Figura 4

O próximo LP é lançado em 1982, *Força Verde*, (fig. 4) inspirado no personagem "O Incrível Hulk", conhecido nacionalmente pelos desenhos e história em quadrinhos. Nessa época Zé Ramalho sofreu acusação na edição da revista Veja de 21 de julho de 1982 de plagiar na letra de uma música, uma frase da revista em quadrinhos do Hulk, o que causou certa polêmica, porém as acusações não se comprovaram e o caso não persistiu.

O disco apresenta uma visão mitológica de seres e símbolos extraterrestres. Traz na sua ilustração, gravuras diversificadas, alusivas ao final do século XIX. Uma das faixas apresenta uma parceria com cantora e compositora nordestina Marinês, mantendo a tradição nordestina nos ritmos e no uso de instrumentos. Nele o autor dedica um faixa a Zé Limeira: "o poeta do absurdo", assim denominado devido a sua necessidade incoercível de falar, ao uso frequente de neologismos nas construções extravagantes de seus versos e até no jeito extravagantemente colorido de vestir-se que o tornou um mito no meio dos repentistas nordestinos. Este paraibano, da cidade de Teixeira, é um ídolo para Zé Ramalho. Este é o repertório do disco, com todas as composições de autoria de Zé Ramalho:

¹³ Site oficial//WWW.zeramalho.com.br

1. Força verde
2. Eternas ondas
3. O Monte Olímpia
4. Banquete de signos
5. Visões de Zé Limeira Sobre O Final do Século XX
6. Pepitas de fogo
7. Beira-Mar - Capítulo II
8. Os Segredos de Sumé
9. Amálgama
10. Cristais do Tempo



Figura 5

Em 1983 é lançado um novo álbum nominado pela faixa *Orquídea Negra*, (fig. 5) de composição de Jorge Mautner, e Zé Ramalho o considera como um autorretrato. Neste novo disco, são realizadas várias parcerias: A Cor do Som, Armandinho, Trio Dodô e Osmar, Maria Lúcia Godoy, Egberto Gismonte, Fagner, Robertinho do Recife, Alceu Valença e o poeta baiano Capinam, propiciando uma bela fusão estética na amálgama da guitarra baiana com o repente na faixa *Dominó* e um acurado jogo de imagens:

Pegue o destino e bote perto da viagem/ E a viagem bote perto do destino / O sacristão bote pertinho do sino... um dos pontos altos do disco se converte na apologia a *La palabra libertad* que se encontra na faixa *Xote dos Poetas*, ora cantada, ora declamada, Zé Ramalho passeia de Garcia Lorca e Neruda à Zé Limeira, ao som de violinos e cordas, marcando um novo horizonte na carreira do poeta visionário. É neste outro lugar que materializa ideias do ‘devir’, objetivando-se como sujeito-visionário. Eis as canções:

1. Orquídea negra (com Fagner) Jorge Mautner.
2. Para chegar mais perto de Deus (com Egberto Gismonti) Zé Ramalho.
3. Kryptônia (com Manito) Zé Ramalho.
4. Táxi-lunar (com A Cor do Som) Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Alceu Valença.
5. Coração de rubi (com Maria Lúcia Godoy) Zé Ramalho, Maria Lúcia Godoy.
6. Filhos do câncer (com Fagner) Zé Ramalho, Fagner.
7. Napalm (com Robertinho de Recife) Zé Ramalho, Robertinho de Recife.
8. Dominó (com Armandinho e o Dodô e Osmar) Zé Ramalho.
9. Xote dos poetas (com Fagner) Zé Ramalho, José Carlos Capinam.
10. Embolada violada Zé Ramalho, Capinam.



Figura 6

O sexto álbum, foi lançado em 1984, intitulado *Por Aquelas Que Foram Bem Amadas*, (fig. 6) conhecido também como *Pra Não Dizer que Não Falei de Rock*, parafraseando a música de Geraldo Vandré. O álbum apresenta uma série de músicas de “rock and roll” compostas por Zé Ramalho de 1974 a 1975. Participam

do disco, além dos músicos: Sivuca, Pepeu Gomes e Lincoln Olivetti, artistas da Jovem Guarda: Erasmo Carlos, Golden Boys, a cantora Zezé Motta e Wanderléa. Sobre ele diz o próprio Zé Ramalho na apresentação do álbum no seu site oficial:

Mergulhei neste universo do Rock/Pop e mostrei neste disco, o material que eu compus nos anos 70, quando eu era guitarrista de grupos de baile. São músicas que eu fiz no período anterior à fase "Avôhai". Para muitos soou estranho, a estética musical quebrou um pouco a imagem que eu trazia visualmente, isto é, apareci na capa sem barba e de jaqueta de couro preta. Foi o meu jeito de registrar essa importante fase da minha vida, quando estava fundindo o rock com a música nordestina. (ZÉ RAMALHO, site oficial/WWW.zeramalho.com.br).

O disco representaria uma nova imagem do cantor, porém sofreu críticas negativas e segundo a mídia não conseguiu alcançar os objetivos. Estas são as faixas do LP:

1. Paisagem da flor desesperada, Ismael Semente.
2. Dança das luzes, Zé Ramalho.
3. Dogmática, Zé Ramalho.
4. Mulheres (com Wanderléa e Zezé Motta), Zé Ramalho, Macalé.
5. Dupla fantasia, Zé Ramalho.
6. Made in PB, Zé Ramalho.
7. Frágil, Zé Ramalho.
8. O tolo na colina (The full on the hill) (A tradução correta de "Tolo" é "Fool", e não "Full". Não se sabe se o erro foi intencional ou não Lennon/McCartney, versão por Zé Ramalho e Erasmo Carlos) .
9. Brejo do Cruz, Zé Ramalho.
10. Jacarepaguá blues, Zé Ramalho

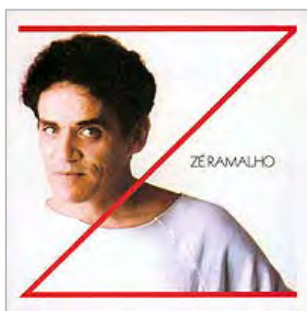


Figura 7

De Gosto de Água e de Amigos (1985) é a música título do LP (fig. 7), composta com a parceria de Lula Cortes, que mostra a procura de Zé Ramalho por um novo "porto seguro", é o sétimo álbum cujas composições de cunho misterioso e cabalístico refletiam também o momento doloroso vivido pelo autor que se envolveu com drogas e materializou essa passagem de solidão e sofrimentos, nas escritas de suas composições, apesar de algumas faixas inéditas falarem de amores, lembranças e amizade. Envolvido nessa situação degradante, foi uma época considerada de crise criativa, o seu disco não era visto com muito otimismo, porém a música *Mistérios da Meia Noite* encomendada pela Rede Globo para um dos temas da novela "Roque Santeiro", já no fechamento do disco e composta em uma hora por Zé Ramalho, tornou-se a faixa de maior audiência propiciando a venda de 300 mil cópias e promovendo uma virada na expectativa do LP.

1. De gosto, de água e de amigos (Zé, com Golden Boys, Lula Côrtes)

2. Desejo de mouro, Zé Ramalho
3. Mestiça, Zé Ramalho
4. Sensações brancas, Zé Ramalho.
5. Absurdo blues, Zé Ramalho, Alceu Valença.
6. Forrobodó (com Golden Boys) Chico Pío, Alano de Freitas.
7. Martelo dos 30 anos, (com Golden Boys) Zé Ramalho, Flaviola.
8. Chuva pesada, Zé Ramalho
9. Um corpo que sai, (com Golden Boys) Zé Ramalho, Teca Calazans.
10. Paralelas (com Tavito) Belchior.
11. Mistério da meia-noite, Zé Ramalho
12. Oh! Pecador, Zé Ramalho



Figura 8

Opus Visionário (fig. 8) é o oitavo LP de Zé Ramalho, lançado em 1986. É uma obra que fala de visões extraterrenas, de dor, de sensações e devaneios, de irmandade e parceria em construções metafóricas de sentidos. Fala de agressão à natureza e mantém o estilo profético do autor. Neste álbum Zé Ramalho canta Caetano Veloso (Um índio), faz parceria com, Flaviola, Belchior, Téo Azevedo e Geraldo Azevedo.

As músicas que compõem o álbum são:

1. Zyliana (contém a faixa escondida "O Guarani", por Carlos Gomes) Zé Ramalho.
2. Um índio - Caetano Veloso.
3. Quasar do sertão - (Contém a faixa escondida "Hora do Almoço" por Belchior) Zé Ramalho, Flaviola, Belchior.
4. Parceria - (com Cláudia Olivetti) Zé Ramalho, Cláudia Olivetti.
5. Bê - Zé Ramalho
6. Visionária - Zé Ramalho
7. Botões de osso - Zé Ramalho
8. Tamarineira village - Zé Ramalho.
9. Olhares sem destino - Zé Ramalho, Téo Azevedo.
10. Pedras e moça - (com Geraldo Azevedo) Zé Ramalho.

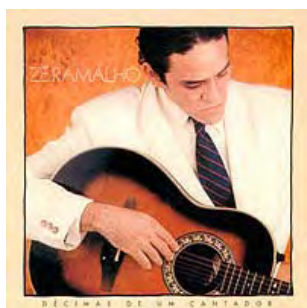


Figura 9

Décimas de um Cantador (fig. 9) é o nono álbum lançado em 1987 onde Zé Ramalho canta Chico Buarque, canta uma versão de Mauro Mota da música 'Ser Boy' (Lennon/McCartney). Fala de um amor que se foi em 'Mary Mar' e pede a Deus para abençoá-lo, nos versos de 'Acredite quem quiser' onde o poeta lembra o sofrimento dos humildes e dos políticos sem compromisso, uma luta desigual. O disco é composto pelas seguintes faixas:

1. Acredite quem quiser, Zé Ramalho, Mauro Motta.
2. Number 9, Zé Ramalho.
3. Décimas de um cantador, Zé Ramalho, Flaviola, por Bob Dylan)

4. Pelos telefones, (contém a faixa escondida "Lady, Lady, Lady", Zé Ramalho, Mauro Motta.
5. Lua semente, Zé Ramalho, Zé Nêumanne.
6. Aldeias da Borborema, Zé Ramalho, Zé Nêumanne.
7. Mary Mar, Zé Ramalho.
8. Ser Boy (This Boy), Lennon/McCartney, versão por Mauro Motta.
9. Hino de Duran, (contém a faixa escondida "Deixa Isso Pra Lá" por Alberto Paz e Edson Menezes) Chico Buarque.
10. Mulher nova, bonita e carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor, Zé Ramalho, Otacílio Batista

As baixas vendas dos seus últimos três álbuns provoca o cancelamento do contrato com a CBS e após tratamento contra as drogas é convidado pela Sony Music e retoma sua carreira.



Figura 10

Em 1991 Zé Ramalho lança *Brasil Nordeste* (fig.10). É um álbum com composições consagradas pelo público de cantadores tradicionais do sertão nordestino. O estilo está exposto no repertório e na arte de capa, através do diálogo entre a poética das canções e a imagética da capa. É a oportunidade de Zé Ramalho se reaproximar de seu público. O Príncipe do Agreste grava pela Sony Music as canções:

1. Baião / Sebastiana / Asa branca
2. Carcará / Pisa na fulô / Canto da Ema
3. Sebastiana / Um a um / Chiclete com banana
4. No pé de serra / O xote das meninas / Qui nem jiló
5. Gemedeira / Frevo mulher
6. Vendedor de caranguejo / Súplica cearense
7. Boiadeiro / Paraíba
8. Disparada / fica mal com Deus
9. Sangue e pudins / Eternas ondas
10. Avôhai / Admirável gado novo / Galope rasante
11. Mucuripe / Paralelas
12. Último pau de arara / Meu cariri.

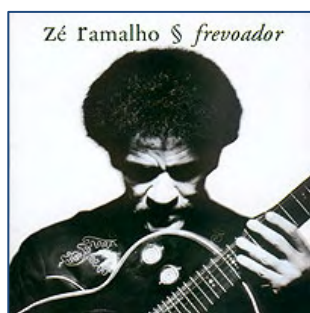


Figura 11

Em 1992 é a vez do LP *Frevoador* (fig. 11), o décimo primeiro álbum do cantor brasileiro, depois de quatro anos sem álbuns de músicas inéditas, o artista mostra:

1. Frevoador (Hurricane) - Bob Dylan Jacques Levy, versão por Zé Ramalho.
2. Serpentina - (Contém "Everybody's Talking", de Fred Neil) Zé Ramalho, Siyuca, Glorinha Gadelha.
3. Nona nuvem - Zé Ramalho, Vital Farias.
4. Da mãe - Zé Ramalho.
5. Entre a serpente e a estrela - (Amarillo by money)" Paul Fraser, Terry

- Stafford, versão por Aldir Blanc.
6. Cidadão - Lucio Barbosa.
 7. A história do Jeca que virou Elvis Presley - Zé Ramalho, Carlo Fernando.
 8. Botas de sete léguas - Zé Ramalho, Hugo Leão.
 9. Porta secreta - Zé Ramalho.
 10. Do terceiro milênio para frente - parte II - Zé Ramalho, Oliveira de Panelas.
 11. Sensual - Tavito, Aldir Blanc.
 12. Dona Chica (Francisca Santos das Flores) - Dorival Caymmi.
 13. Pai e mãe - Gilberto Gil.

Cidades e Lendas (fig. 12), lançado em 1996, é o décimo segundo LP de Zé Ramalho, após mais quatro anos sem álbuns de músicas inéditas, ele lança mais um trabalho onde estão gravadas as seguintes canções:

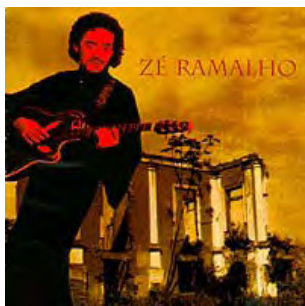


Figura 12

1. Cidades e lendas - Zé Ramalho, Fausto Nilo.
2. Leva eu sodade - Tito Neto, Alventino Cavalcanti.
3. Bomba de estrelas - Zé Ramalho, Jorge Mautner.
4. Para um amor no Recife - Paulinho da Viola.
5. Cada um dá o que tem - Zé Ramalho, Chico Guedes.
6. Não existe molhado como o pranto - Zé Ramalho, Lula Côrtes.
7. Profetas - Tavito, Aldir Blanc.
8. Rap – xote esotérico - Zé Ramalho.
9. Os últimos dias - Zé Ramalho.
10. Alforria - Zé Ramalho.
11. Um lugar para sonhar - Zé Ramalho.

Antologia Acústica (fig.13) lançado em 1997 é uma coletânea musical que traz grandes sucessos em comemoração aos seus vinte anos de carreira, em um álbum duplo que representou a revisão da sua produção artística, na época em que a juventude brasileira redescobria embevecida, músicas como Chão de Giz e Admirável



Figura 13

Gado Novo que virou um baião, com a participação de Dominginhos. Há ainda uma versão em português de "Knockin' on Heaven's Door", sua homenagem a Bob Dylan. O álbum 20 Anos – Antologia Acústica é seu maior êxito comercial até hoje, com aproximadamente dois milhões de cópias vendidas e vencedor do Prêmio Sharp como melhor projeto gráfico¹⁴ o qual analisaremos no capítulo III.

1º Disco

¹⁴ <http://www.internight.com.br/2011/09/14/ze-ramalho-se-apresenta-sabado-dia-17-no-credicard-hall-em-sao-paulo/> (acesso em 16/09/2011)

1. Avôhai
2. Chão de Giz
3. Beira-Mar
4. Vila do Sossego
5. Canção Agalopada
6. A Terceira Lâmina
7. Eternas Ondas
8. Garoto de Aluguel
9. Táxi Lunar (Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Zé Ramalho)
10. Kryptônia

2º Disco

1. Frevo Mulher
2. Banquete de Signos
3. Força Verde
4. Admirável Gado Novo
5. Galope Rasante
6. Bicho de 7 Cabeças (Geraldo Azevedo, Zé Ramalho)
7. Mulher Nova, Bonita e Carinhosa Faz o Homem Gemer sem Sentir Dor
8. Pepitas de Fogo
9. Jardim das Acácias II
10. Batendo na Porta do Céu (tradução da canção "Knockin' on Heaven's Door", de Bob Dylan)



Figura 14

Eu Sou Todos Nós (fig. 14) é o décimo terceiro álbum, lançado em 1998. A crítica o considera uma filosofia meio "Lennoniana", ético e romântico que vendeu mais de 100.000 cópias em um mês.

Nós vemos na capa do álbum (fig. 14), uma alusão ao título, metaforizada em uma colagem de várias partes de outras faces formando o rosto de Zé Ramalho. O que se depreende pelo título deste disco de 1998, é que o autor se faz poeta neste sincretismo que são formas de subjetivação; é uma voz social desse sujeito-autor preocupado com a irmandade.

O autor retrata nas composições, as temáticas do cosmos, das profecias, do esoterismo, do jogo de imagens místicas. Um dos belos momentos do álbum, que corrobora com o título e dialoga com a arte da capa, é a poética da primeira faixa, *falido transatlântico* quando o cantor profere nos versos: *Eu não sou eu, eu sou você, eu sou todos nós* e continua numa citação, *eu somente falo pela tua voz*. Verso que nos revela reciprocidade e que apenas somos agentes do dizer e, assim, realizamos movência de sentidos com a prática do falar e se revela

no princípio de alteridade bakhtiniana. Esta obra será revista no capítulo das análises no estudo da imagética. O disco é composto pelas seguintes músicas:

1. Falido transatlântico - Marcus Vinícius
2. Metrópolis dourada - Zé Ramalho
3. Companheira de alta luz - Zé Ramalho, Fausto Nilo
4. Beira-mar - capítulo final (com Naná Tribuzy) - Zé Ramalho
5. Errare humanum est - Jorge Ben Jor
6. Litúrgica - Zé Ramalho
7. Vermelhos - Zé Ramalho
8. A peleja de Zé Limeira no final do segundo milênio - Zé Ramalho
9. Sem terra - Zé Ramalho
10. Martelo rap ecológico- Zé Ramalho
11. Agônico - o canto -Zé Ramalho
12. Das maravilhas - Zé Ramalho



Figura 15

“*Nação Nordestina*” (fig. 15) pode ser considerado um dos álbuns mais importantes da carreira do Profeta do Apocalipse. É o décimo quarto álbum ramalhiano, lançado em 2000. Em setembro de 2001 este álbum foi indicado ao Grammy Latino como melhor álbum de Música Regional. Simbolizou a reverência de Zé Ramalho com os compositores da região onde o cantor e compositor vivenciou sua infância e adolescência, como sempre, com um ouvido no rock de Beatles e Jovem Guarda e o outro no baião aglutinador de Luiz Gonzaga e no ritmo hipnótico do coco de Jackson do Pandeiro.

A capa homenageia e dialoga com a capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos Beatles. É um álbum duplo que conta a história de um viajante que percorre todo o Nordeste do Brasil. A proposta desse duplo disco conceitual é manifestar todo um conteúdo cultural do nordeste, sem fantasias nem requintes que viessem desvirtuar as suas raízes. Zé Ramalho inclui seis músicas inéditas suas, e traz canções que revelam as lutas e as paixões dessa Nação Nordestina, que se atreve a viver, mesmo diante de abandono e descasos políticos. Isso nos remete ao pensamento do escritor Euclides da Cunha (1984, P. 79): *O sertanejo é, antes de tudo, um forte*. Neste trabalho o sujeito-autor Zé Ramalho estabelece, determinantemente as suas raízes, fazendo parcerias com nordestinos renomados e aclamados como: Dominginhos, Flávio José, Hermeto Paschoal, Robertinho do Recife, Naná Vasconcelos, Elba Ramalho, Ivete Sangalo, Cascabulho, Fagner, Pepeu Gomes, e Armandinho.

Álbum 1

7. Paraíba - (com Flávio José)

8. Eu vou pra lua - (com Cascabulho e Silvério Pessoa) Luiz Boquinha, Ary.
1. Intróito à nação - (com Naná Vasconcelos) Zé Ramalho
2. Livardo Alves, Orlando Tejo, Gilvan Chaves
3. Pra não Dizer que não Falei das Flores - Geraldo Vandré
4. Lamento sertanejo - Gilberto Gil, Dominginhos
5. Temporal - Bráulio Tavares, Fuba
6. Seres alados - (com Fagner) Zé Ramalho
7. Beijo morte beijo - Pedro Osmar, Jaiel de Assis
8. Meninos do sertão - Petrúcio Amorim, Maciel Melo
9. Ele disse - (Inclui partes de um discurso de Getúlio Vargas em 1 de dezembro de 1951) Edgar Ferreira
10. Mourão voltado em questões - Zé Ramalho

Álbum 2

1. Violando com Hermeto - Zé Ramalho
2. Hino nordestino Moraes
3. Bandeira desfraldada - (com Elba Ramalho) Vital Farias
4. Pau-de-arara - Luiz Gonzaga, Guio de Moraes
5. Amar quem eu já amei - (com Ivete Sangalo) João do Vale, Libório
6. Garrote ferido - Zé Ramalho. Lobo
9. Estes discos voadores me preocupam demais - Oliveira de Panelas
10. Digitado em poesia - Zé Ramalho



Figura 16

Valendo como registro artístico, em 2001, lançou como homenagem ao roqueiro baiano "maluco beleza", o CD *Zé Ramalho canta Raul Seixas* (fig. 16). Neste disco, ele interpreta 10 composições do roqueiro, como também a composição "Para Raul", de sua autoria. Há na simbiose, na aposição das metades postas das faces de Zé Ramalho e Raul Seixas, efeitos de sentido que nos revelam a convivência, a confluência em muitas das posições que os dois artistas ocupavam no cenário musical, social, histórico, político e ideológico. Esta junção, justaposição de ambos, traz no seu enunciado a ligação afetiva entre os dois amigos, corroborada na canção "Para Raul", a comunhão musical no contributo para o rock brasileiro, toda a expressão de carinho de Zé Ramalho pelo colega.

A iconografia da capa revela que estão um para o outro, assim como para eles mesmos.

1. As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor
2. Metamorfose Ambulante, (voz do discurso socialista. Discurso que vai em busca de liberdade de ser o que é fugir da repressão da sociedade.
3. O Trem das 7
4. Ouro de Tolo
5. S.O.S.
6. Dentadura Postiça
7. How Could I Know / Como eu ia Saber
8. Prelúdio
9. Você Ainda Pode Sonhar
10. Planos de Papel
11. Para Raul, Zé Ramalho

Em 2002, o álbum torna-se um DVD: *Zé Ramalho Canta Raul Seixas: Ao Vivo Gravado no Canecão*, no Rio de Janeiro, onde o autor coloca canções de sua autoria para mesclar-se às do roqueiro Raul. Destaque à faixa *Para Raul*, que é uma homenagem do cantor paraibano ao amigo baiano Raul Seixas que conta com as seguintes músicas:

1. Jardim das Acácias
2. Beira-Mar
3. As Aventuras de Raul Seixas na Cidade de Thor
4. S.O.S.
5. O Trem Das 7
6. Metamorfose Ambulante
7. Ouro de Tolo
8. Para Raul
9. Amar Quem Eu Já Amei
10. Kriptônia
11. Avohai
12. Vila do Sossego
13. Chão de Giz
14. Admirável Gado Novo
15. Para Não Dizer Que Não Falei das Flores
16. Frevo Mulher
17. Não Quero Mais Andar Na Contramão (No-No Song)
18. Metamorfose Ambulante (bis)



Figura 17

Em 2002, Zé Ramalho lançou o CD intitulado *O gosto da criação* (fig. 17), seu décimo quinto álbum, com produção de Robertinho do Recife e todas as canções de sua autoria traz no trabalho de capa uma imagem mística, criativa que dialoga com o título e que será alvo de um olhar no discurso imagético no próximo capítulo do nosso trabalho. As canções que compõem o disco são as seguintes:

1. O gosto da criação
2. A única coisa que eu quero
3. Aprendendo a vencer
4. Tudo que fiz foi viver
5. O silêncio dos inocentes
6. O que vale para sempre
7. Coisas boas e mais
8. Fissura
9. Luz da excelência
10. Modificando o olhar
11. É praticando na vida que muito vai aprender
12. O apocalipse de Zé Limeira

Estação Brasil (fig. 18) é o décimo sexto álbum de Zé Ramalho, lançado em 2003. É composto por regravações de muitas canções brasileiras, contém regravações de três canções do próprio Zé Ramalho e uma faixa inédita cujo título, *Nesse Brasil cabôco de Mãe-Preta e*



Figura 18

Pai João é o mote de um poema no autêntico estilo ramalhiano da viola, de flautas e ritmo nordestino. A música é interpretada no estilo de uma cantoria, com direito ao “ponteio” de viola e se posiciona no universo dos repentistas nordestinos. Foi pensada para abrir o álbum e é uma exaltação aos artistas da terra, evidenciando nesse canto, dos autóctones, às raízes afro representadas no termo “mãe-preta”, à miscigenação representada no termo caboclo, exaltando os artistas de antes da televisão, até o Brasil do futuro. É realmente um deslocamento do artista pelo cenário musical brasileiro, com interpretações de músicas celebradas por todo país, Zé Ramalho se objetiva como sujeito-intérprete de canções do Brasil. As composições do álbum são:

1. Nesse Brasil cabôco de Mãe-Preta e Pai João - Zé Ramalho
2. Águas de março - Antônio Carlos Jobim
3. O Trenzinho do Caipira (Bachianas Brasileiras nº2- Heitor Villa-Lobos, Ferreira Gullar
4. Caçador de mim - Luiz Carlos Sá, Sérgio Magrão
5. O que é o que é - Gonzaguinha
6. Desejo de mouro - Zé Ramalho
7. Meu bem querer - Djavan
8. Não quero dinheiro (só quero amar) - Tim Maia
9. Cantiga do sapo - Buco do Pandeiro, Jackson do Pandeiro
10. Dança das luzes - Zé Ramalho
11. Hino amizade - Zé Ramalho
12. Planeta água - Guilherme Arantes
13. Tempos modernos - Lulu Santos
14. Romaria - Renato Teixeira
15. Asa Branca - Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira
16. Kamikaze - Zé Ramalho
17. Bete Balanço - Roberto Frejat, Cazuza
18. Mesmo que seja eu - Erasmo Carlos, Roberto Carlos
19. Malandragem dá um tempo - Popular P., Adelsonilton, Moacyr Bombeiro
20. Mote das amplidões - Zé Ramalho

Estação Brasil fecha a trilogia iniciada em 1997 com a "*Antologia Acústica*" e levada adiante em 2000 com "*Nação Nordestina*". Como os dois trabalhos antecessores, *Estação Brasil* é um álbum duplo constituído por vinte músicas e expõe a relação de Zé Ramalho com o Brasil que o consagrou desde 1979. Se a *Antologia Acústica* representou a revisão da própria obra, editadas numa época em que a juventude brasileira redescobria *Admirável Gado Novo e Chão de Giz*, *Estação Brasil* é uma compilação de canções que emocionam o intérprete e que foram importantes em se relacionar com sua vida artística e particular. O caráter da escolha foi fundamentalmente afetivo. O álbum passeia pelo cenário musical dos últimos cinquenta anos da música no Brasil. Gravado no Rio de Janeiro, conta com uma

produção requintada de Robertinho de Recife. Existem seis faixas de autoria do próprio Zé Ramalho, que têm a função de mesclar o repertório com os clássicos brasileiros que o cantor deu nova paisagem sonora. (Mauro Ferreira – comenta o disco e as músicas no texto anexo ao disco, no site oficial de Zé Ramalho¹⁵).

Em 2005, o autor lança *Zé Ramalho ao Vivo* (fig. 19) em CD/DVD, Gravado no Olympia em São Paulo nos dias 11 e 12 de março do mesmo ano. O disco era composto pela gravação de seus maiores sucessos e era o primeiro “ao vivo” de sua carreira. A disposição das canções é a seguinte:



Figura 19

1. A dança das borboletas - Zé Ramalho, Alceu Valença
2. Táxi-lunar - Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo
3. Banquete de signos - Zé Ramalho
4. Canção agalopada - Zé Ramalho
5. Eternas ondas - Zé Ramalho
6. Avôhai - Zé Ramalho
7. Vila do Sossego - Zé Ramalho
8. Chão de giz - Zé Ramalho
9. Garoto de aluguel (Taxi Boy) - Zé Ramalho
10. Admirável Gado Novo - Zé Ramalho
11. Batendo na porta do céu (Knockin' on heaven's door) - Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.
12. Sinônimos - César Augusto, Paulo Sérgio, Cláudio Noam
13. Entre a serpente e a estrela (Amarillo by money) - Aldir Blanc, Terry Sttaford, P. Fraser.
14. Mistério da meia-noite - Zé Ramalho
15. Frevo Mulher - Zé Ramalho
16. Corações Animais (Faixa bônus) - Luciana Browne, Vinícius, Fátima Leão.



Figura 20

Um novo disco é lançado: *Parceria dos Viajantes* (fig. 20) é o décimo sétimo álbum desse cantor brasileiro, lançado em 2007, na versão também DVD. É uma mistura do pop com MPB. Nele Zé Ramalho faz novas parcerias, a exemplo de Dominginhos, Daniela Mercury, Pitty, Robertinho do Recife, Paulo Ricardo, Banda Calypso, Zélia Duncan, etc. com os quais Zé Ramalho toca e compõe. O disco é indicado ao melhor disco de MPB no Grammy Latino. As músicas que compõem o trabalho fonográfico são:

1. O rei do rock - Zeca Baleiro, Zé Ramalho.
2. A nave interior - (com Pitty) Chico César, Zé Ramalho.

¹⁵ <http://www.zeramalho.com.br>

3. Montarias sensuais - Jorge Mautner Zé Ramalho.
4. O Norte do Nort - (com Sandra de Sá) Zé Nêumanne Pinto, Zé Ramalho.
5. Do Muito e do Pouco - Oswaldo Montenegro Zé Ramalho.
6. Procurando a estrela - (com Daniela Mercury) Zé Ramalho, Toti Cavalcanti.
7. Farol dos Mundos - Zé Ramalho Robertinho de Recife.
8. Pássaros Noturnos - (com Chimbinha Banda Calypso) Fausto Nilo, Zé Ramalho.
9. Chamando o Silêncio - (com Alana Marie, gravada no True Azul Studio, em Nova Iorque) Zé Ramalho, Toni Garrido, Da Gama, Bino Farias, Lazão.
10. Porta de luz - (com Zélia Duncan) Zé Ramalho, Dominguinhos.
11. As Aparências Enganam - Zé Ramalho, Chico Guedes.



Figura 21

Lançado em 2008, *Zé Ramalho da Paraíba* (fig 21) é uma coletânea de composições raras, do artista brasileiro, que foram retomadas de uma época em que ainda eram desconhecidas. Avôhai, foi cantada apenas três dias após a morte do seu avô para homenageá-lo, como explica no início da faixa. Todas as canções que foram compostas em parceria estão indicadas.

1. Táxi-lunar (Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo).
2. Jacarepaguá blues
3. O autor da natureza
4. Brejo do Cruz
5. Puxa-puxa
6. Luciel
7. Paraíba hospitaleira.
8. Terremotos
9. Falido transatlântico (Marcus Vinícius).
10. A árvore
11. A peleja de polo e Pan.
12. O astronauta;
13. Meninas de Albarã
14. Aboio Eletrônico
15. O sobrevivente
16. Jardim das Acácias
17. Avôhai
18. Adeus segunda-feira cinzenta
19. A dança das borboletas (Zé Ramalho, Alceu Valença)
20. O Monte Olímpia
21. Admirável Gado Novo

Zé Ramalho Canta Bob Dylan - Tá Tudo Mudando, (fig. 22) lançado em 2008, é um álbum onde Zé Ramalho presta uma homenagem a seu ídolo Bob Dylan. Muitas das músicas têm versão em português e a capa do álbum traz uma dialogia com o vídeo clipe de *Subterranean Homesick Blues*, título de uma canção de Bob Dylan. A música "O Vento Vai Responder" figura na trilha sonora nacional da novela da Rede Globo *Caminho das Índias*. Na



Figura 22

canção ‘Tá tudo mudando’ o autor se mostra preocupado em relação aos movimentos da vida, na sua dinâmica, o tempo não pára. O sujeito-poeta se sente (op. Cit.) *num cadafalso* com a *cabeça no laço* e com apenas um *segundo e meio para* decidir. Mas, deseja ir até onde der; no meio dessas *pessoas loucas*, nesse *tempo estranho*, *tá tudo mudando, mas tá tudo mudando*, enquanto ele está *apenas de passagem* esperando o *último trem*. Nesta canção o poeta fala do transcurso implacável do tempo, da vida, de solidão. Diante de uma verdade transitória: *a verdade é uma grande mentira* e sua maior certeza é a morte, quando ‘apanhar’ o *último trem*.

As músicas deste disco são:

1. Wigwam / Para Dylan - Zé Ramalho
2. O homem deu nome a todos animais - Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.
3. Tá tudo mudando - (com Roberto Frejat na guitarra) Bob Dylan, versão por Gabriel Moura Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.
4. Como uma pedra a rolar
5. Negro Amor - Bob Dylan, versão por Caetano Veloso.
6. Não pense duas vezes, tá tudo bem - Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.
7. Rock feelingood - Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.
8. O vento vai responder - Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.
9. Mr. do pandeiro - Bob Dylan, versão por Bráulio Tavares.
10. O amanhã é distante - Bob Dylan, versão por Geraldo Azevedo e Babal.
11. If Not for You - Bob Dylan.
12. Batendo na porta do céu - versão II - Bob Dylan, versão por Zé Ramalho.



Figura 23

Em 2009 é lançado no mercado o CD intitulado *Zé Ramalho canta Luiz Gonzaga* (fig. 23). Estampado na capa do disco, ele usa chapéu de couro à moda dos disco do famoso Luís Gonzaga. É um grande momento de sua carreira, diz Zé Ramalho: “e uma grande honra cantar o rei do baião” trazer na sua voz grave, e em novos instrumentos e mixagens, sem desvirtuar as características originais e rítmicas do mestre Luís Gonzaga, as canções que se tornaram monumento nacional, que fazem parte do arquivo cultural nordestino. Vejamos os poemas musicados imortalizados por Luiz Gonzaga que fazem o repertório desta obra:

1. Amanhã eu vou
2. Baião / Imbalança / Asa branca

3. Asa branca.
4. No meu pé de serra / O xote das meninas / Qui nem jiló
5. Assum preto
6. Não vendo nem troco
7. ABC do sertão
8. Boiadeiro / Paraíba
9. Paraíba
10. Pau-de-arara
11. Olha pro céu / São João na roça
12. Fica mal com Deus



Figura 24

O CD *Zé Ramalho Canta Jackson do Pandeiro* (fig. 24) chega ao público em 2011. É um grande disco que o cantor lança depois de mostrar sua influência em Raul Seixas, Bob Dylan e Luiz Gonzaga, Zé Ramalho agora canta Jackson do Pandeiro, ‘O rei do ritmo’ e apresenta ao seu público mais este grande compositor, que levou, mais uma vez, os valores culturais nordestinos pelo Brasil e principalmente ao sul do país. É mais um CD do paraibano Zé Ramalho onde ele traz referência e continuidade.

Zé Ramalho comenta sobre o trabalho¹⁶: "O Rei do Ritmo" "Que alegria poder cristalizar meu conhecimento e admiração por Jackson através desse disco" e diz que considera Jackson do pandeiro a segunda coluna do templo da música nordestina. Isto nos revela a importância que é para Zé Ramalho, desenvolver, com esmero, mais essa homenagem ao grande nordestino Jackson do Pandeiro, um dos mestres que influenciou a poética ramalhiana. A interpretação de Zé Ramalho traz uma nova roupagem e o incremento de novos instrumentos dentro da sua estilística singular. Isso vem a permitir uma releitura dessas canções antológicas de Jackson, como "Casaca de Couro", "Chiclete com Banana", "Lamento Cego", "Um a Um", "Forró no Surubim" e "O Canto da Ema". Entendemos ser relevante trazer essa referência e essa continuidade para as novas gerações, esse resgate da cultura, do imaginário, do legado musical de um artista admirado pela sua genialidade: Jackson do Pandeiro ‘O Rei do Ritmo’.

Esta é a escolha do repertório feita por Zé Ramalho:

1. Lamento cego
2. Ela disse
3. Forró do surubim
4. Forró da gafeira
5. O canto da Ema
6. Sebastiana / Um a um / Chiclete com banana
7. Chiclete com banana

¹⁶ <http://ultimosegundo.ig.com.br/noticias/z%C3%A9%20ramalho> - acesso 15/10/2010

8. Cantiga de sapo
9. Casaca de couro
10. Quadro-negro
11. Cabeça feita
12. Lá vai a boiada

Este último disco (fig. 24) encerra a nossa exposição da produção ramalhiana com as obras musicais¹⁷ reconhecidas e disseminadas pela mídia, de autoria de Zé Ramalho, parcerias e interpretações. É importante frisar que esta obra está em pleno processo de evolução e que o autor continua sua caminhada produtiva de renome nacional e permanece na mídia e no coração dos brasileiros como um expoente da música popular brasileira e ‘nordestina’. Podemos dizer que Zé Ramalho se mantém há 40 anos no cenário musical brasileiro e continua produzindo novos discursos.

Depois de lançado este olhar sobre o sujeito-autor, sua trajetória e sua produção artística, apresentamos aspectos sócio-históricos do sujeito Zé Ramalho, suas posições-sujeito, sua historicidade e as condições de produção de sua emergência como ícone da música brasileira. É a partir deste caminho histórico que pudemos (re)construir ou (re)escrever a história desse sujeito-autor que emerge pelas estratégias discursivas como um sujeito social e que ocupa um lugar na história da música popular brasileira: uma voz que brada e que ressoa objetivando um sujeito nordestino, insurgente e visionário através das marcas de uma autoria.

Passemos no próximo capítulo, à análise de algumas letras de suas composições, em que pretendemos identificar o lugar-sujeito insurgente e visionário do autor. Apresentamos também uma análise imagética de algumas capas de seus discos, com a finalidade de determinar a relação com o conteúdo da sua obra fonográfica. Buscamos identificar também as marcas de nordestinidade.

¹⁷ Todas as canções podem ser apreciadas no Site //WWW.zeramalho.com.br

**4. NOS POEMAS-CANÇÕES E NA IMAGÉTICA
DE ZÉ RAMALHO: MARCAS IDENTITÁRIAS**

4. NOS POEMAS-CANÇÕES E NA IMAGÉTICA DE ZÉ RAMALHO: MARCAS IDENTITÁRIAS

Desamarrem os laços. Façam coisas pela liberdade. Digam versos pela resistência, ... fogos e clarões pela cidade anunciando que o sonho não morreu.

(ZÉ RAMALHO, “Filhos de Ícaro - LP A terceira Lâmina - 1981”).

Desvelar sentidos é ir em busca da opacidade da linguagem, dos equívocos que a construção do texto materializa. É enxergar que no dito há sempre marcas de outros dizeres, trazidas por procedimentos discursivos que mostram sujeitos sociais que se objetivam por processos de discursivização, e é por este caminho que procuramos analisar, principalmente na perspectiva foucaultiana e dentro dos postulados da AD, a identidade poético-musical de Zé Ramalho em três faces: primeiramente a insurgência do autor nos textos musicados ‘Admirável Gado Novo’ e ‘Garoto de Aluguel’. Como segunda face, o discurso visionário de **‘A Terceira Lâmina e Canção Agalopada**. Na nordestinidade, como terceira face, subdividiremos as análises em dois tópicos: o diálogo entre a poética ramalhiana e o discurso imagético das capas de seus discos e, as marcas identitárias de nordestinidade.

Foucault nos leva a entender a reciprocidade do ‘escrever’ quando reflete sobre a ‘carta’: “Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro [...], é uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo”. (FOUCAULT, 2004c, p. 156). Compreendemos a significação desta posição foucaultiana na introspeção e exposição do ‘eu’ no exercício do ‘escrever’ do poeta Zé Ramalho: um olhar que ele lança sobre os outros e sobre si mesmo. Um sujeito-autor que assume um dizer que o singulariza como poeta, compositor e cantor por várias gerações.

Iniciemos nossa análise promovendo uma investigação sobre a canção **Admirável Gado Novo**, com o objetivo de revelar, a partir da opacidade da linguagem do texto, as marcas de insurgência, de rebeldia como marca identitária do autor Zé Ramalho contra a ditadura militar da época.

4.1. A primeira face: O discurso insurgente em Admirável Gado Novo e Garoto de Aluguel

Como assegura a AD, é a partir de lugares da função-sujeito que se estabelecem as relações de polissemia e polifonia, já que cada sujeito, em sua função leitor/autor, ouve e enuncia vozes diferenciadas.

Foucault (1995) diz que o indivíduo se faz sujeito através de uma ‘lei de verdade’ aplicada pelo poder que subjuga e consiste em “conduzir condutas”. Defende só existir poder exercido por uns sobre os outros, ou sobre grupos. Para Foucault (1995) o poder se exerce sobre sujeitos livres. Por isso a liberdade aparece como uma condição de existência do poder e como uma condição de possibilidade de subversão. Assegura ainda que “A relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem, então, ser separadas” (1995, p. 244). É essa condição de liberdade dentro do poder que permite a Zé Ramalho se insurgir através de sua canção.

Vejamos os versos que compõem **Admirável Gado Novo**¹⁸:

Admirável Gado Novo

Vocês que fazem parte dessa massa
Que passa nos projetos do futuro,
É duro tanto ter que caminhar
E dar muito mais do que receber,

E ter que demonstrar sua coragem
À margem do que possa parecer,
E ver que toda essa engrenagem
Já sente a ferrugem lhe comer.
Ê, vida de gado...
Povo marcado,
Povo feliz...

Lá fora faz um tempo confortável,
A vigilância cuida do normal;
Os automóveis ouvem a notícia,
Os homens a publicam no jornal,
E correm através da madrugada,
A única velhice que chegou;
Demoram-se na beira da estrada
E passam a contar o que sobrou.
Ê, vida de gado...

¹⁸ Admirável Gado Novo - letra e música de Zé Ramalho, faixa 2 do disco intitulado Zé Ramalho 2, lançado pela CBS - Sony Music em 1980.

Povo marcado,
 Povo feliz...
 O povo foge da ignorância,
 Apesar de viver tão perto dela,
 E sonham com melhores tempos idos,
 Contemplam essa vida numa cela,
 E esperam nova possibilidade
 De verem esse mundo se acabar;
 A Arca de Noé, o dirigível
 Não voam, nem se podem flutuar.

Ê, vida de gado...
 Povo marcado,
 Povo feliz...

Compreendemos “insurreição” como ato ou efeito de insurgir(-se), de sublevar(-se) contra a ordem estabelecida; oposição forte e veemente; rebeldia (Houaiss). Buscamos, sob a ótica da AD, os efeitos de sentidos nos versos da composição **Admirável Gado Novo** (doravante **AGN**) com a finalidade de mostrar as marcas de insurgência do autor, expressas no texto da referida canção. Insurgência conforme ressalta o próprio autor na apresentação do disco no seu *site* oficial: “Foi o meu segundo disco. Veio implacável, com letras furiosas e políticas, ditas num tom profético e nordestino, passando para a época uma fornada de músicas, que marcaram a minha carreira para sempre”. Aqui neste disco estão: **Admirável Gado Novo** (que virou hino popular) e **Garoto de Aluguel**¹⁹. Como vemos Zé Ramalho fala de ‘letras furiosas’ ligadas à política. Isto nos remete à condição de sujeito-poeta-insurgente.

É com base no pensamento foucaultiano que buscamos essas marcas da “insurreição” como uma das faces da poética, da identidade do autor Zé Ramalho, colocando-o no lugar de sujeito autor insurgente ao regime militar da época, o que é possível mostrar a partir de uma arqueologia no discurso poético da canção **AGN**, revendo as condições de produção da época, pois, trata-se dos anos de 1964 a 1985, o período do governo dos generais no Brasil.

Zé Ramalho é um sujeito que fala de um lugar social reprimido, pelo poder totalitário da ditadura militar, que era exercida incisivamente, privando a sociedade da liberdade democrática. Este contexto sócio-histórico é constructo de uma memória coletiva que é construída por formações discursivas pertinentes a sua realidade.

O artista Zé Ramalho, em sua discursivização, na canção **AGN**, constrói uma crítica metaforizada, contundente ao governo militar e ao capitalismo. Uma conjuntura em que o

¹⁹ http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_textos.php?id=2 acesso 15/11/2011.

poder vinha provocando intensas repressões. A partir deste contexto, enxergamos as marcas de insurgência existentes no discurso poético da canção **AGN**, como elemento de resistência em meio à conjuntura sócio-política, em seu processo de sujeição frente aos discursos que atravessavam a sua produção. Buscamos, na materialidade linguística, os efeitos de sentidos que estão contidos nos versos e as movências de sentidos geradas pela inquietude do poeta, como artífice da palavra.

Para investigarmos a construção de sentidos da obra **AGN**, precisamos compreender os elementos que contribuíram e influenciaram a sua criação. Faz-se necessário uma incursão na história para identificar o período em que surge a canção. O autor estava vivenciando o Brasil da era militar, sob o “poder” do governo dos generais. **AGN** foi uma das faixas de um disco lançado em 1979. Época em que o Brasil vivia esse período tenso da história, no qual muitos opositores e intelectuais foram perseguidos, exilados e até mortos. Segundo Habert (1996), a década de 70 foi a mais ferrenha da ditadura militar, nos anos do governo do General Garrastazu Médici (69-74). Foi uma época onde o poder constituído fazia uso de dispositivos como a tortura e a censura desmedida que proibiam os direitos civis e tolhiam a cidadania dos brasileiros em nome da ‘Segurança Nacional e do combate à subversão comunista’. Este estado de terror gerou profundas transformações sociais e políticas e provocou mudanças e manifestações culturais. Os anos do chamado ‘milagre econômico’ traziam altos índices de desenvolvimento, de crescimento econômico quando a dupla Don e Ravel cantava “Eu te amo meu Brasil, eu te amo. Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil”. Essa música veiculada pela mídia em toda a parte, mascarava a situação social repressiva, criada a partir de 1964, momento de crise econômica e grandes mobilizações estudantis, operárias e camponesas que defendiam as ‘reformas de base’ (reformas institucionais e políticas de cunho nacionalista). Conforme Habert (1996, p.8) “o golpe foi uma reação das classes dominantes ao crescimento dos movimentos sociais mesmo tendo estes, um caráter predominantemente nacional-reformista”. Em resposta a resistências políticas, estudantis, grevistas e culturais, o governo do general Costa e Silva decreta o ato institucional de nº5 (AI-5) e o decreto nº 477, dispositivos que promoviam a repressão aos estudantes e permitia ao Executivo fechar o Congresso, ampliando as perseguições, torturas, censuras, cassações e exílio. Sobre o controle total da política econômica, o governo fixava os índices de reajustes cada vez mais abaixo da inflação, provocando rebaixamento salarial e desemprego, oprimindo a classe trabalhadora, promovendo a classe dominante. Para mascarar essa situação das classes menos favorecidas o governo fazia uso da propaganda eufórica e se

utilizava da televisão para o papel principal das comunicações cujo *boom* se realizava no governo de Médici com o uso das propagandas ideológicas pelo regime. A partir daí a TV Globo passou a ser vista em quase todo território nacional e a explorar assuntos como o tricampeonato da copa de 70, o decreto das 200 milhas de mar territorial, acompanhados das promessas de melhoria social como o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) que não alcançou seu objetivo e foi extinto nos anos 80; além do Projeto Rondon que levaria assistência médica e social a populações carentes no interior do Brasil. O fim do ‘milagre’ vem com uma inflação descontrolada que atingiu até as classes médias.

No ano de 1979 as greves se haviam instalado praticamente em todo o país. “Os trabalhadores enfrentavam quase toda sorte de violências, a polícia cercando as fábricas e dissolvendo os piquetes e as manifestações com gás lacrimogêneo, cassetetes e tiros” (HABERT, 1996, p.63).

A partir desse contexto histórico, justamente neste ano de 1979, o sujeito-autor Zé Ramalho lançou **AGN**, mostrando-se rebelde. Com vários discursos produtores de sentidos memória, seu texto foge, através da sua poética, à sujeição impingida pelos mecanismos de controle.

É importante, do ponto de vista criativo e analítico, a relação de similitude do regime político no Brasil de então e a metáfora²⁰ crítica de **AGN** dentro da engenhosa relação parafrástica que o autor Zé Ramalho, constrói com o romance de ficção científica “Admirável Mundo Novo” de Aldous Huxley²¹, escrito em 1932. É uma relação que vai além do título. Em **AGN**, Zé Ramalho possibilita um diálogo entre os dois mundos: o contexto político social da era militar e o ficcional do romance futurístico ‘Admirável Mundo Novo’, que fala da alienação de pessoas, de controle e de drogas alucinógenas. Escrito por Huxley, juntamente com outras obras futuristas fizeram com que este autor fosse consagrado, entre os maiores escritores proféticos do século XX. Temos assim, envolvida na criação de **AGN**, a questão da

²⁰ [Do gr. *metaphorá*, pelo lat. *metaphora*.] S. f. 1.Tropo que consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é o do objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado; translação. [Por metáfora, chama-se raposa a uma pessoa astuta, ou se designa a juventude primavera da vida.]. Dicionário Aurélio.

²¹ Aldous Leonard Huxley (Godalming, 26 de Julho de 1894 - Los Angeles, 22 de Novembro de 1963) foi um escritor inglês conhecido por seus romances, como *Brave New World*, e diversos ensaios. Publicou contos, poesias, literatura de viagem e roteiros de filmes. Foi um entusiasta do uso responsável do LSD como catalisador dos processos mentais do indivíduo, em busca do ápice da condição humana e de maior desenvoltura de suas potencialidades.

“memória”. O autor, retoma outros enunciados, lança mão do olhar do outro, para se fazer novo.

O livro de Huxley retrata um controle “sem violência” que transformava os indivíduos, fazendo com que aceitassem com felicidade e gratidão, seus papéis sociais pré-determinados pelo Estado. Mas na realidade nada era natural e sim arquitetado para se manter a ordem estabelecida e para dominar a sociedade dividida em classes pré-planejadas.

Naturalmente o mundo delineado por Aldous Huxley é temível e se traduz no sonho de todo ditador. É um mundo onde não aconteceria o imprevisto, o inesperado. As pessoas eram pré-programadas psicológica e geneticamente. Programadas para desenvolver papéis sociais sem desejar questionar, elas eram preparadas para gostar do que lhe foi determinado pelo Estado, que é visto, na obra, como o mantenedor do bem coletivo. Huxley delineia uma sociedade perfeita, administrada por um único governo que distribuía uma droga chamada “soma”, a qual garantia uma vida calma e disciplinar para todos, o que se traduz numa estratégia de *doping* coletivo. O cinema era estatal e os espectadores eram conectados a terminais sensíveis que transmitiam cheiro, paladar, sensações provenientes da programação assistida. Conforme o livro:

Atualmente, tal é o progresso, os velhos trabalham, os velhos copulam, os velhos não têm um momento de ócio para furtar ao prazer, nem um minuto para se sentarem e pensar... ou se, alguma vez por um acaso infeliz um abismo de tempo se abrir na substância sólida de suas distrações sempre haverá o *soma*, o delicioso *soma*, meio grama para um descanso de meio dia, um grama para um fim de semana, dois gramas para uma excursão para o esplêndido Oriente, três para uma sombria eternidade na lua; de onde, ao retornarem, se encontrarão na outra margem do abismo, em segurança na terra firme das distrações e do trabalho cotidiano, correndo de um cinema sensível a outro, de uma mulher pneumática a outra. (HUXLEY, 1997, p. 62).

A sociedade dividida em castas onde as pessoas se aceitavam como eram sem almejar modificações através de uma espécie de ‘lavagem cerebral’ programada na infância:

- Estou muito contente por não ser uma Ípsilon - observou Lenina com convicção.
 - E se você fosse uma Ípsilon - retorquiu Henry - o seu condicionamento a deixaria não menos satisfeita por não ser uma Beta ou uma Alfa. [...]
 - Sim, agora todos são felizes - ecoou Lenina. Tinham ouvido essas palavras repetidas cem vezes por noite, durante doze anos. (HUXLEY, 1997, p. 76).

Isto nos assegura o diálogo com a obra musical **AGN**, na metáfora dos versos **povo marcado, povo feliz, contemplam essa vida numa cela**, colocado na letra da canção, referindo-se ao momento de controle vivenciado pela sociedade da época da ditadura.

Entendemos **AGN** como um elemento artístico de resistência mas sabemos que a arte por si só, como luta de resistência não consegue romper os regimes de verdades e propiciar uma transformação direta. Embora seja sensato reconhecer que a arte é um elemento importantíssimo na luta em favor das mudanças, uma vez que em **Admirável Gado Novo** existe uma resposta definida de desejo de transformação na contumaz eloquência dos seus versos que procuram denunciar uma repressão e que estão sendo pronunciados por milhões de pessoas quando reproduzem um texto musical que se mantém no imaginário do povo, já há mais de três décadas. Vem se perpetuando a cada geração, a cada solfejo de rua, e na mídia, como tema da novela “O Rei do Gado”, transmitida em rede nacional; executada nas rádios e também nas apresentações musicais por todo o país. Seria possível afirmar que **AGN** é um discurso que Zé Ramalho construiu a partir de outro: o discurso de Huxley. É a renovação de um ‘já dito’.

Identifiquemos nos versos de **AGN**, as relações polissêmicas, reveladoras de efeitos de sentidos que constituem a leitura das entrelinhas poéticas desse texto musicado, são um deslocamento de sentido, uma “ruptura de processos de significação” onde o sujeito autor Zé Ramalho, inserido nos meandros de uma sociedade que sofria a repressão de um regime totalitário, fez uso da liberdade, mesmo vigiada, para se insurgir contra o sistema através de sua arte.

Em **Vocês que fazem parte dessa massa**, verso inicial da primeira estrofe, o autor dirige a mensagem do poema à massa. Termo que nos remete a uma memória, a um “já dito” como a representação do termo “povo”. A expressão “massa” referindo-se à grande parcela do povo brasileiro, aparece como um forte indicador do anonimato que poderes totalitários impõem aos seres humanos. É este o sentido a que se refere o enunciado: à grande parcela dos brasileiros que não participam do usufruto das elites dominantes, mas que pode exercer um poder adquirido pela resistência ao regime ditatorial, pelo revidar à ‘engrenagem’.

No verso, **que passa nos projetos do futuro**, Zé Ramalho refere-se a um futuro que permanecerá sempre nos projetos e não se efetivará como, por exemplo, o Mobral (Movimento Brasileiro de Alfabetização) que não alcançou seu objetivo e foi extinto nos anos 80. Para a ‘massa’ ficam apenas os projetos que são para o futuro. No discurso deste verso, “passa” traz o sentido da dura realidade de uma época. O poeta alude à classe dominante, utilizando-se desse dizer, para trazer à tona a questão das promessas não realizadas que se perdem no tempo, e procura alertar a própria “massa” e incitar lutas de resistência e reflexão através de seu texto, quando profere que **é duro tanto ter que caminhar e dar muito mais**

do que receber. Aqui o poeta clama à massa, ao povo, procurando mostrar a situação de exploração em que esse povo vive. O seu clamor é um chamativo à condição de ver os seus direitos legados ao esquecimento pelo poder constituído. É a posição de negligência com que foram e ainda são tratadas as classes menos favorecidas. Essa condição massificada gera o problema de **dar muito mais do que receber**, característico do modo de produção capitalista que faz com que o trabalhador produza muito e receba pouco. É nesse contexto, que o autor combate, com sua poética, a manutenção desse modelo social de alienação e exploração das massas. Há neste verso um discurso transgressivo. O poeta é a voz da insurgência alertando para a alienação, como em Huxley, e marginalização do povo: sem visão, sem voz, sem chance, sem futuro. O poeta usa de um discurso ‘sindical’ que procura alertar os sujeitos explorados, e incitar à resistência. Aqui o autor se insurge ao que Foucault chama ‘interdição’: um mecanismo de controle externo aos discursos que visa controlar o que se pode ou não dizer. Obviamente esse discurso meio à vigência de uma ditadura, é um discurso insurrecional que combate não apenas o regime ditatorial, mas também o regime capitalista.

Através de, **e ter que demonstrar sua coragem, à margem do que possa parecer**, o autor reconhece e enfatiza a coragem da “massa”, demonstrada na persistência de suportar as opressões e produzir resistências, geradas na esfera das lutas antiautoritárias, existentes na manifestação desse povo que sofre com o sistema, mas não perde a esperança de dias melhores, mesmo diante da adversidade. O sujeito-autor conclama a massa a demonstrar coragem e resistir a um regime que cala, que ignora a voz, os anseios e os desejos de um povo que precisa ser reconhecido, ser visto.

Nos versos, **e ver que toda essa engrenagem já sente a ferrugem lhe comer**, há, com referência à “engrenagem”, uma propícia associação à máquina militar capitalista que governava o país de então. O uso do termo “ferrugem” aparece para significar um agente que desgasta, e se instala diretamente na engrenagem. Tal expressão de uso metafórico refere-se à desaprovação que gera resistências e propiciaria a derrocada do regime militar que vigorava no Brasil daquele período.

A ferrugem, no início, é superficial, mas, alastrando-se, danifica a engrenagem, simbolizando o desgaste que as lutas e estratégias de resistência promoviam, através da circulação de contradiscursos que se faziam presentes, em oposição ao silêncio imposto pela censura. Os piquetes de Greve, alaistrados pelo país, os movimentos estudantis e culturais de resistência que desmascaravam o ‘milagre’ preconizado nas propagandas da mídia controlada pelo Estado. “Enfim, a crise expôs rapidamente os ‘pés-de-barro’ do que havia se

convencionado chamar ‘o milagre brasileiro’ e as contradições do desenvolvimento capitalista brasileiro” (Habert, 1996, p.42). Há nestes versos, baseados em Foucault, mais uma vez o rompimento do silêncio imposto pelos mecanismos de exclusão externo ao discurso: a interdição, proibição do dizer, que determina que não é permitido a qualquer um, dizer qualquer coisa em qualquer lugar. Aqui o autor traz um dizer denunciador de situação que demonstra o enfraquecimento da ditadura diante das lutas e resistências promovidas por grupos rebeldes que se insurgiam contra aquele regime e mostra que o próprio regime já sentia esse enfraquecimento.

Com relação à **vida de gado**, há semelhanças entre o “povo marcado” e o gado. De fato, não haveria algo melhor, nem mais perspicaz para representar a submissão e o conformismo, do que o gado, que se deixa ordenhar, direcionar, guiar pelos seus “donos”. O autor faz analogia entre um rebanho e a condição de manipulação, domínio e exploração a que se submete um povo refém de um regime ditatorial. Vemos aqui, o estilo de vida do povo brasileiro, materializado metaforicamente na música, como vida de gado. Este é o **Povo marcado**, reprimido, controlado por leis ou em paráfrase: Gado ferrado onde a ferração é sinônimo de propriedade, de animal que tem “dono”. É marcado na acepção de pertencimento a um Estado que o controla e subjuga. Marcado pela dor de silenciar o grito de inconformação com o regime imposto por este mesmo Estado que, mantém essa submissão através dos mecanismos de controle dos discursos e dos sujeitos.

Conforme postula Foucault (1996), os mecanismos de exclusão como as vontades de verdade e a proibição do dizer, nem sempre conseguem mascarar essa submissão através desses dispositivos de alienação. Dispositivos como a mídia controlada que promulga ‘verdades’, através dos jogos de verdades da época, no incentivo ao nacionalismo dissimulado, à fomentação do fanatismo por futebol, automobilismo e carnaval como elementos amplamente utilizados pelo regime militar, como distração para um **Povo feliz**, de uma felicidade alienada.

Quando o sujeito Zé Ramalho enuncia: **Lá fora faz um tempo confortável, a vigilância cuida do normal**, ironiza a situação em que se encontram as pessoas de vida comum, uma vez que esse tempo “confortável” é imposto pela “vigilância” impetrada pelo sistema. Concebemos a construção, **lá fora**, em contraponto a ‘aqui dentro’, o lugar da revolta da consciência de resistência, o ‘**lá fora**’ evidenciando o âmbito exterior, as necessidades da vida cotidiana, marcada pelo trabalho, pelo ir e vir das pessoas, o povo em movimento, na busca do pão de cada dia, na luta pela sobrevivência. É neste domínio que a “**vigilância**” se efetiva e

“**cuida**” para que seja “**normal**”. O normal irônico do autor, que se estabelece como camuflagem sobre o anormal da ditadura. Aquele “normal” que desliza por sob a máscara da tensão e da repressão. O normal contido, obrigatório, determinado e irrecusável, impingido, cuidado pela vigilância. É um ‘normal’ irônico que se estabelece através do alerta que mostra o quanto a ‘massa’ está controlada

Em, **Os automóveis ouvem as notícias**. É uma prosopopeia que coloca as pessoas em uma condição de apatia, torpor, lembrando seres autômatos, impassíveis. **Os homens a publicam no jornal**. Neste verso, em ‘os homens’ há uma denúncia de que apenas os homens a serviço do poder teriam a possibilidade de publicar notícias que passam pelo crivo da censura ditatorial, num período onde a interdição do discurso livre estava na “ordem do discurso”: a mídia a serviço da ditadura. Mais uma vez nos apoiamos no que Foucault chama de ‘interdição’, e se encontra na esfera dos mecanismos de exclusão, arquitetados para conjurar, afastar perigos ou mal iminente. Há assuntos proibidos, não se pode dizer qualquer coisa em qualquer lugar, há determinados sujeitos, proibidos de dizer determinadas coisas. Dentro desse mesmo prisma Foucault nos revela que é através do dispositivo de ‘rejeição’ que existem discursos que não são reconhecidos, são desautorizados e estão fadados a não circularem. Só estão autorizados aqueles discursos considerados ‘verdadeiros’ por terem sido instituídos, produzidos historicamente como “verdadeiros”, frutos da oposição entre verdadeiro e falso, das ‘vontades de verdade’. É a estes discursos distribuídos como “verdadeiros”, a que todos devem se submeter porque são produtos do poder constituído. Foi dentro dessa proibição que Zé Ramalho se instituiu revoltoso e, em favor dos oprimidos, rompe o silêncio imposto pela interdição da máquina militar e promove uma estratégia de resistência em **AGN**. Assim, a canção pode ser considerada um discurso denunciador do regime militar através de metáforas constitutivas de efeitos de sentido que trazem as realidades não transparentes do regime militar.

Existem mecanismos de alienação e direcionamento das massas para que a situação de exploração não seja entendida ou sequer questionada. Tais mecanismos se constituem como importante instrumento da ordem estabelecida e nos remete ao verso: **O povo foge da ignorância, apesar de viver tão perto dela**.

No início da década de 70 o país estava vivendo um êxtase devido à conquista da Copa do Mundo, junto a uma forte propaganda do regime, levando a “massa” ao torpor. Zé Ramalho empreendeu sua crítica a esse estado de coisas e aos que impunham essa condição de alienação, no intuito de chamar a atenção do povo brasileiro que sofria com a política de

“(pouco) pão e (muito) Circo” desenvolvida pela ditadura: o país do futebol, do carnaval que encobria a realidade da miséria num silêncio contumaz. Mais uma vez a mídia controlada e um sistema educacional conscientemente defasado e legado a segundo plano propiciavam o aliciamento da ‘massa’.

O verso **E sonham com melhores tempos idos**, revela que no passado houve mais ‘liberdade’ e era melhor que o momento em que viviam, uma vez que este passado emerge nos sonhos do povo. Em, **Contemplam essa vida numa cela**, o termo “cela” representa prisão. Nada mais é do que o assujeitamento, o conformismo que o Estado impunha à “massa”, no afã de impossibilitar os desejos de transformação da sociedade. O termo cela representa a castração da liberdade. É o lugar de letargia, de inoperância do povo dominado pela ditadura. Contemplar a vida numa cela é passar pela vida sem nada fazer, ou ser. É manter-se num estado de hibernação. É o maior interesse do governo de qualquer tirano. É bom lembrar que a cela é um lugar de reflexão: segundo Foucault (2004, p.200), “Sozinho em sua cela o detento está entregue a si mesmo; no silêncio de suas paixões e do mundo que o cerca, ele desce à sua consciência, interroga-a e sente despertar em si o sentimento moral que nunca perece inteiramente no coração do homem”. Visto por esse ângulo, trazendo para o contexto da canção, a cela como uma possibilidade de introspecção, levaria o homem à consciência da repressão e a vislumbrar uma necessidade de mudança, de transformação social. Sendo assim, segundo a enunciação e o contexto geral da canção, os sentidos ficam no alerta de que é preciso sair da inércia, “desamarrar os laços e fazer alguma coisa pela liberdade, dizer versos pela resistência...” conforme está na epígrafe deste item, nas palavras do próprio Zé Ramalho.

No trecho, **Demoram-se na beira da estrada e passam a contar o que sobrou**. A população massificada demora a tomar posições. A estrada é um caminho para avançar. Quem se demora na beira da estrada, perde um tempo crucial em progredir, transformar, tendo que se contentar com as sobras impostas pela classe dominante. Nestes versos mais uma vez, o autor incita o povo com um discurso sócio-político que requer posicionamento dos sujeitos inseridos neste contexto. Na realidade podemos dizer que o autor Zé Ramalho, constrói uma crítica à acomodação do povo brasileiro, onde, no início, as resistências ao regime só se promoviam através dos movimentos culturais estudantis que eram sufocados pela polícia e exército no final da década de 60 até meados dos anos 70 do século passado.

Há na construção, **E esperam nova possibilidade, de verem esse mundo se acabar**, o alerta de que resta sempre no seio da população a esperança de mudança, de transformação,

de ver extinguir-se a situação de opressão que persiste naquela condição de vida, mas também critica a acomodação do povo que pouco faz por mudança. Ocorre um deslocamento de sentido do vocábulo “mundo” que aqui nos traz a conotação implícita de arcabouço do sistema governamental vigente. “Esse mundo” refere-se ao estado de coisas, à condição do político-social, das desigualdades, dos direitos tolhidos. O mundo criado pela ditadura. É este o mundo que se quer ver acabar: o mundo da censura desmedida, da castração dos direitos do cidadão, da liberdade de ir e vir, das punições como prisões, torturas, exílios e mortes. O mundo do AI-5.

Em **A arca de Noé e o dirigível, não voam nem se pode flutuar**, Zé Ramalho faz menção à Arca de Noé que evidencia uma ligação com o verso anterior, o qual se refere ao mundo acabar, o mundo do regime militar. Temos na “Arca”, o discurso religioso, que representou, conforme preceitos bíblicos, um recurso de salvação, numa fase de destruição do mundo. Esta situação é análoga na opacidade do termo dirigível, o discurso tecnológico, que conjuntamente representa uma condição de fuga daquele regime político que, nas circunstâncias de então, proibia voar ou flutuar, dois lugares de poder, presos nesse poder absoluto da ditadura. Nem a religião nem a tecnologia possibilitavam mudança na situação.

A manutenção do poder, através das estratégias de sujeição, é vista por Foucault como disciplinar e atuam na tentativa de construir o sujeito e sua linguagem. Em relação ao sujeito Zé Ramalho, existem marcas de insurgência na canção **AGN** como elemento de resistência em meio à situação sócio-política por ele vivenciada, o que o constrói, por meio de sua linguagem poética, como sujeito-poeta-autor, representante de valores e verdades inquietantes, identitárias da esfera das lutas antiautoritárias.

Entendemos assim, que o discurso que constrói a narrativa de Admirável Gado Novo, mostra o sujeito-autor Zé Ramalho, como insurgente, resistente ao regime político. Ao usar um discurso que procura denunciar a ditadura militar, objetiva-se um sujeito que fala de um lugar sócio-político cujo posicionamento se opõe aos regimes de verdade da época.

Assim, compreendemos que a canção **AGN**, está inserida, em uma formação social que marca uma identidade de sujeito rebelde, resistente: uma voz representante do discurso democrático, voz que clama, que denuncia.

Outra faceta da insurgência no autor Zé Ramalho emerge do poema-canção **Garoto de Aluguel**²² que, através do personagem “Garoto de Aluguel”, assume uma posição heterotópica como vemos a seguir:

Garoto de aluguel

Baby dê-me seu dinheiro que eu quero viver
Dê-me seu relógio que eu quero saber
Quanto tempo falta para lhe esquecer,
Quanto vale um homem para amar você.

Minha profissão é suja e vulgar.
Quero um pagamento para me deitar,
Junto com você estrangular meu riso.
Dê-me seu amor que dele não preciso.

Baby nossa relação acaba-se assim
Como um caramelo que chegasse ao fim,
Na boca vermelha de uma dama louca.
Pague meu dinheiro e vista sua roupa.

Deixe a porta aberta quando for saindo.
Você vai chorando e eu fico sorrindo.
Conte pras amigas que tudo foi mal.
Nada me preocupa de um marginal.

Garoto de Aluguel é a 5ª faixa do segundo disco de Zé Ramalho, também foi produzido no período da Ditadura Militar no Brasil. Analisando o poder, e partindo do pressuposto de que o poder reprime e produz efeitos de verdades e saberes, constituindo práticas e subjetividades e que os discursos nascem dentro de uma rede de poder e saber. É dentro desta perspectiva que buscamos analisar o personagem **Garoto de Aluguel** do sujeito-autor Zé Ramalho. Um sujeito-autor que é constantemente atravessado por relações de poder, fruto de uma conjuntura, onde o poder vinha sendo exercido de maneira repressiva.

É nessa densa situação, que em 1979, o poeta sujeito-autor Zé Ramalho demonstra, com a canção ‘Garoto de aluguel’, um discurso insurrecionado, desta feita, contra os preceitos sociais e morais impostos pela “ordem do discurso” vigente.

A partir do título **Garoto de Aluguel** vemos um posicionamento rebelde do autor, uma quebra dos bons costumes e da moral imposta pela sociedade patriarcal, normatizada pelos

²² Garoto de Aluguel (Taxi Boy) - letra e música de Zé Ramalho, faixa 5 do disco intitulado Zé Ramalho 2, lançado pela CBS - Sony Music em 1980.

regimes de verdade e ratificada nos jogos de verdade do discurso religioso. Expor-se como locador do próprio corpo é insurgir-se contra o discurso religioso, aceito na sociedade, principalmente da época, como norma moral ética e comportamental. Essa insurgência está presente no discurso do texto musicado:

Baby dê-me seu dinheiro que eu quero viver,
Dê-me seu relógio que eu quero saber
Quanto tempo falta para lhe esquecer,
Quanto vale um homem para amar você.

Ao observar os efeitos de sentido que derivam do primeiro versos, compreendemos que se trata de uma cobrança do garoto de aluguel, entre o escárnio e a ironia: **dê-me seu dinheiro, seu relógio que eu quero saber, quanto tempo falta para lhe esquecer**. Eu quero saber **quanto vale um homem para amar você**. Estes versos nos remetem aos sentidos instaurados no próprio título: o homem que se aluga, que faz sexo por dinheiro, como uma necessidade de sobrevivência, como um trabalho qualquer e demonstra não estar comprometido com os sentimentos, falando de valores materiais. Estes efeitos de sentido são emanantes também no próximo quarteto:

Minha profissão é suja e vulgar.
Quero um pagamento para me deitar,
Junto com você estrangular meu riso.
Dê-me seu amor que dele não preciso.

Aqui, ao enunciar, **minha profissão é suja e vulgar**, o autor delimita o lugar do discurso preconceituoso. Vulgar ante uma sociedade que não aceita esse comércio do corpo, a compra do prazer tido como carnal, pecaminoso, alicerçado pelos jogos de verdade do discurso religioso e social, pensamentos que ratificam uma vontade de verdade revestida de poder a que se deve submeter e que recai sobre o personagem ‘garoto de aluguel’. Aquele que vende o corpo, e zomba ao admitir que não necessita do amor de sua parceira a quem ele chama de baby, um termo lexical próprio da época, e demonstra uma relação material desprovida de sentimentalismos. Nós temos assim, estabelecida neste contexto, uma relação de poder. Um poder que se aloja no discurso da sexualidade; Uma relação de poder entre quem vende e quem necessita comprar o sexo. Há neste discurso, a ratificação do pensamento foucaultiano do poder em suas várias dimensões, disseminado nas várias esferas sociais. O poder em quem

exige um pagamento para ‘deitar’; a relação de poder do sexo na compra e no aluguel do corpo, como objeto de negociação. A relação de poder neste caso deriva do sujeito que dá de aluguel o corpo e recai sobre o sujeito-comprador que o recebe de aluguel. É uma relação de compra e venda que se envereda na área da ‘economia’ como qualquer outro tipo de transação comercial. Nos versos deste quarteto vemos marcas da materialidade do discurso de prostituição, que significa a venda do corpo.

O sujeito **Garoto de Aluguel** se mostra insurgente através de uma tomada de posição heterotópica, anormal, uma vez que o normal seria o ‘sujeito moral’ preconizado pelo discurso religioso, pelos aparelhos prescritivos, segundo Foucault (2004a), tais como: as instituições educativas, a família, as igrejas, etc.. A forma-sujeito **Garoto de Aluguel**, ao colocar-se no lugar da prostituta, contraria os preceitos dos ‘códigos de comportamento’, insubordina-se às regras que devem ser observadas pelos indivíduos, isto é: o ‘código moral’ da época, legitimado pelos ‘jogos de verdade’ do discurso religioso e jurídico. O ‘Garoto de Aluguel’, rompe com o “já dito”: uma memória discursiva, imposta pelos meios institucionalizados, por uma sociedade heteronormativa e patriarcal, que discrimina e diz que o sexo só deve existir no ambiente do matrimônio e em relações heterossexuais; não aceita a usual prostituição feminina e vê como agravante a venda do corpo masculino. O sujeito Zé Ramalho, através do discurso do poema-canção, viola vontades de verdade daquela época e instiga uma ação de resistência, contra o aparelho ideológico, utilizando-se de sua música, como meio de acesso às pessoas, para desenvolver uma quebra de paradigma através de uma sutil “estratégia de confronto” ao poder instituído que estabelece ‘condutas’. Zé Ramalho se insurge contra a discriminação social. É com esse propósito que o artista faz uso da liberdade como condição de existência no jogo do poder e afronta o autoritarismo do sistema. Em **Garoto de Aluguel** a insurreição é marcada contra a ordem do discurso, que dita o machismo, o patriarcalismo, a religiosidade canônica e todos os preceitos sociais considerados pela classe dominante da época como paradigma de moral e bons costumes. O sujeito-poeta se opõe ao sistema ao se colocar no seu discurso como ‘sujeito-prostituto’. Assim, vemos que o personagem ‘Garoto de Aluguel’ através da prostituição masculina objetiva-se como sujeito de um discurso rebelde por transcender os padrões instituídos como moral.

Ao mostrar a existência dessa relação deslocada, contrariando a sociedade e seus limites e colocar para o público essa existência de maneira aberta, sem importar-se de ser classificado de marginal, o texto traz para o sujeito-autor-poeta uma marca identitária de resistente ao poder estabelecido.

Conforme Foucault, o poder é exercido sobre os indivíduos do mesmo modo como sobre as massas e convertendo-se num controle que nos fabrica. Mas, ele também diz que as resistências ao poder devem ser entendidas como elementos que visam a defesa da liberdade, e que “o indivíduo é livre porque sente, pensa e age, em conformidade com sua condição de ser livre²³”. Defende que o campo da liberdade se faz de atitudes e comportamentos. Dentro dessa ótica, vemos o sujeito-autor-social Zé Ramalho inserido nesse campo de lutas de resistência, através da quebra de paradigmas e afronta à sociedade normativa, a partir da sua posição-sujeito, na discursividade de ‘Garoto de Aluguel’.

É na forma de discursivização de sua poética que Zé Ramalho, através do personagem central do poema musicado **Garoto de Aluguel** (Taxi Boy), objetiva-se como sujeito e que procura romper com o modelo pré-estabelecido pelo discurso oficializado que impinge uma ética ratificada pelos mecanismos de sujeitamento os quais ditam os padrões de moralidade, ou seja, o ‘código de moral’ que, conforme Foucault (2004a), é um “conjunto de valores e de regras de conduta que são propostas aos indivíduos”. Regras que ditam, por exemplo, que o sexo, as sensações e os prazeres ligados ao corpo seriam permissíveis apenas no matrimônio. O personagem **Garoto de Aluguel** se opõe radicalmente ao modelo ideal de ser ‘sujeito-moral’ instituído pelos ‘jogos de verdade’ que legitimam as ‘vontades de verdade’, as quais distribuem um discurso institucionalizado, tido como ‘verdadeiro’, como padrão de moralidade de sua época. Para a sociedade o **Garoto de Aluguel** estaria infringindo principalmente ao segundo aspecto da ‘Moral’, ditado por Foucault (2004a), aquele que diz que o ser ‘sujeito moral’ está dentro das prerrogativas do discurso religioso e deve vencer as ‘tentações’. Ao colocar-se no lugar de vendedor do próprio corpo, o sujeito Garoto de aluguel passa a ser visto pela sociedade pudica e sujeitada à ordem do discurso religioso como um indivíduo libidinoso, imoral.

O **Garoto de Aluguel**, assume ainda uma atitude deslocada porque sua posição transcende o discurso machista cujo sentido traz a imagem do sexo de mercado, só para a mulher. Ao trazer este tema da prostituição masculina no poema-canção o sujeito-autor, revoluciona a questão da sexualidade prostituída. O protagonista do poema-canção se opõe à concepção do discurso religioso de que apenas a família é o lugar permitido, do sexo e do amor e dos sentimentos afetivos. Ali, na família, o sexo é lícito, é permitido, e às vezes, obrigatório. Este é o sexo, segundo Foucault (1988), como *dispositivo de aliança*: relacionado

²³ Citação do Prof. Guilherme Castelo Branco na Revista Mente Cérebro & Filosofia nº 6 art. Foucault em três tempos. 2008.

ao matrimônio, à fixação e desenvolvimento dos parentescos, à transmissão dos nomes e dos bens. Porém, O discurso emergente em **Garoto de Aluguel**, situa-se no *dispositivo de sexualidade*: o sexo ligado às sensações do corpo, ao prazer. O garoto de aluguel por se vender, ligando-se a essas sensações do corpo e à qualidade dos prazeres, não se vinculou às riquezas transmitidas pelo matrimônio, ou reprodução dos bens materiais, das genealogias familiares como dita o sexo como dispositivo de aliança, mas sim, ligou-se a um uso do corpo, à sua valorização como objeto de saber e como elemento possível numa relação de poder, que se constitui na intensificação dos prazeres, mesmo que seja na sua venda.

O enunciado: **Como um caramelo que chegasse ao fim**, retrata uma relação curta e sem profundidade, própria de relações prostituídas, aviltadas, desonradas, conforme os preceitos sociais e religiosos. É essa a relação que o dinheiro pode comprar, onde a busca pela felicidade é um “doce” delicioso, prazeroso, que durou apenas instantes, e logo se desfez deixando uma falta, um vazio. Sabemos que os sujeitos ocupam posições pré-estabelecidas pela formação social a que pertencem, são produzidos sempre em condições dadas, emergentes de um interdiscurso. Condições estas, que desautorizam essa relação prostituída e a estigmatiza como uma relação marginal. Isto nos remete a duas formas-sujeito: ‘vendedor/comprador’, que são marginalizadas e estigmatizadas por um discurso heteronormativo imposto pela sociedade e pelo discurso do poder constituído, que determina que ambos os sujeitos são marginais porque não atendem aos pré-requisitos que compõem o sujeito social enquadrado no discurso normativo. Os sujeitos ‘vendedor/comprador’ da relação, não são aceitos, são discriminados pelo padrão de bons costumes e de moralidade, ratificado pelas vontades de verdade que constroem sujeitos sujeitados à “ordem do discurso”, às normas institucionalizadas como verdadeiras e obrigatórias.

Em, **nada me preocupa de um marginal**, podemos dizer que da opacidade deste verso, emergem os sentidos do escárnio e da ironia. Nas margens dessa ‘despreocupação’ reside a ‘estratégia de confronto’ ao sistema, o seu grito de protesto de afronta ao social, aos mecanismos de controle do discurso, à proibição do dizer, à produção de ‘condutas’. Daí nasce esse discurso insurgente e traz efeitos de sentido que demonstram uma marginalidade dúbia entre o comprador, o vendedor e a sociedade que os julga.

No texto **Garoto de Aluguel** Zé Ramalho promove o rompimento sistemático, verossímil contra a forma da existência histórica de qualquer indivíduo, agente das práticas sociais. É uma quebra definitiva da “forma sujeito” preconizada pelos meios de produção: o sujeito moral que se mostra no meio social e se conduz dentro de um comportamento que atende ao

‘código moral’ da época, às normas socialmente estabelecidas; aquele que retém, aprisiona muitas vezes o próprio desejo, o próprio senso de certo e errado, em favor de um discurso que não pode ser transposto porque é tido como legalmente estabelecido e, uma vez transposto, provocaria represálias.

No próximo item apresentamos uma análise das entrelinhas dos poemas-canções **A Terceira Lâmina** e **Canção Agalopada**, onde identificaremos o visionarismo no dizer do sujeito-poeta.

4.2. A segunda face: O discurso visionário de ‘A Terceira lâmina’ e ‘Canção agalopada’.

Em ‘A terceira Lâmina’, o poeta constrói um discurso sobre o **devir**, mostrando-nos mais uma faceta do seu dizer. Entendendo o **devir**, como vir a ser; tornar-se; devenir. O devir é um elemento que vem sendo pensado, investigado desde a filosofia pré-socrática, com Tales de Mileto que o ligava às propriedades da água, em oposição ao rígido, imóvel, representativo da morte. A umidade seria a possibilidade de mudança. Pensar o ‘devir’ também passa pelos postulados da escola jônica²⁴, ligada aos pré-socráticos, oriundos da Jônia que, na tentativa de explicar a origem do ‘devir’, investiga a qualidade da qual a realidade se constitui, dentro de uma racionalização do mito empreendida por Homero e Hesíodo. Depois Pitágoras estabelece uma concepção filosófica e através da racionalidade, busca o devir como uma realidade e verdade. O devir, na concepção de Platão, era uma mimese - uma recriação da realidade - das ideias puras dentro de sua metafísica²⁵ constituía-se na propriedade das coisas enquanto cópias. Na filosofia aristotélico-escolástica o ‘devir’ se constitui na passagem da potência ao ato; cumpre, portanto, uma teleologia e se constitui apenas em um estado intermediário para uma Causa Final.

Com a virada epistemológica gerada no final do século XIX e repercutida nos séculos XX e XXI, o devir vem perdendo sua noção teleológica e assumindo uma conotação científica tornando-se constituinte de todo o pensar contemporâneo referente à construção do real, à

²⁴ Os milésios e Heráclito de Éfeso.

²⁵ Conhecimentos racionais e que nos dá a chave do conhecimento do real em oposição à aparência – [HTTP://filosofiageral.wikispaces.com](http://filosofiageral.wikispaces.com) - acesso em 27/02/2011.

valorização da diferença e da descontinuidade, como nos mostra o próprio Foucault, ao traçar na “Arqueologia do Saber” algumas considerações sobre o campo metodológico da história. Ele diz que ela se libertou das questões que colocava “sobre a racionalidade ou a teleologia do devir, sobre a relatividade do saber histórico, sobre a possibilidade de descobrir ou de dar um sentido à inércia do passado e à totalidade inacabada do presente” (FOUCAULT, 2008 p.12). Admite ainda um presente com uma totalidade inacabada e nega a história como sistema. Foucault supõe que existe uma ‘rica’ incerteza da desordem atrás da fachada visível do sistema e que sob a fina superfície do discurso existe toda a massa de um devir em parte silencioso. Isto é: um “pré-sistemático” que não é da ordem do sistema, seria um “pré-discursivo” que se apoia em um essencial mutismo. “Discurso e sistema só se produziram - e conjuntamente - na crista dessa imensa reserva”. (FOUCAULT 2008, p 85). Vemos então, o devir como constitutivo silencioso na formação do discurso, como um elemento pré-discursivo existente fora dos meandros do sistema.

Como dissemos nas análises anteriores, tratava-se da época da ditadura militar. Existia vívida no imaginário das pessoas a chamada ‘guerra fria’, uma época frenética, de conflitos políticos, militares, sociais e também ideológicos entre os Estados Unidos da América e a antiga União Russa Socialista Soviética, que se somava ao Estado Militar brasileiro: ‘os anos de chumbo’. Essa situação foi elemento constitutivo das formações discursivas e ideológicas que permeavam o momento sócio-histórico. Esse era o clima vivenciado pela sociedade civil brasileira da época. Elementos estes que constituíram uma memória discursiva em que a florava o dizer do autor Zé Ramalho. O que permitiu esse dizer do autor foi justamente a sua inscrição no campo dessa memória. No discurso a sua canção há uma memória como recriação, uma materialidade repetível, porém nova como acontecimento. A memória, conforme Foucault (2008) vem sendo formada por um conjunto de representações discursivas anteriores, por um regime de repetibilidade caracterizado pelo mesmo jogo de enunciados, no caso dos enunciados da canção, “A Terceira Lâmina”, essas representações discursivas, atravessadas pela memória discursiva da época colocam o autor Zé Ramalho como visionário de um devir.

Conforme Fernandes (2005, p.56), “os discursos exprimem uma memória coletiva na qual os sujeitos estão inscritos”. É coletiva em vista à diversidade de discursos, advindos de diversos grupos sociais, formados por sujeitos imersos no meio sociocultural e ideológico. No nosso caso, o sujeito Zé Ramalho.

Atravessado pelos dois tipos de memória, Zé Ramalho tem sua memória individual, formada a partir da memória coletiva. Chamada de ‘coletiva’ porque sua formação se dá através das lembranças emergentes do grupo que representa. Isto faz com que os sentimentos, as lembranças e reflexões, que constituem uma memória individual estejam sempre atravessados por uma memória coletiva que remete ao exterior, ao meio social, ao histórico. considerando que a origem real das ideias, segundo Halbwachs (2006), parte sempre do grupo. Zé Ramalho sofre influências do meio social, das condições de produção da época da ditadura, cujo sentimento bélico foi parte constitutiva de uma formação discursiva que vai construir a sua poética. Assim, Zé Ramalho viveu na conjuntura político-social da ditadura militar de então, uma conjuntura também atravessada pelos transtornos provocados pela guerra-fria no âmbito internacional. Podemos, contudo, afirmar que, apesar destas condições de produção e das formações discursivas da época, o sujeito-autor Zé Ramalho insere-se numa Formação Discursiva de transformação, de mudança do social e do político, fazendo-o lançar mão de sua poética e de sua canção como elementos de estratégia de confronto, enxergando um futuro, um devir onde os desejos de liberdade, cidadania, democracia, sejam realidade.

É a partir desse lugar que ele pode ser visto como, além de insurgente, visionário. Estamos falando de visionarismo, visionariedade presente no texto ramalhiano como devir. Buscamos os implícitos geradores do sentido visionário no discurso de ‘A Terceira Lâmina’, amparados pelos pressupostos teóricos da AD e suas ferramentas: condições de produção, formação discursiva e ideológica da época, momento sócio-histórico, a memória e a constituição do sujeito enunciador.

Entenda-se visionarismo, como relativo a visões, revelações, apocalíptico, relativo às excentricidades e ideias extravagantes. Uma face da discursivização do poeta Zé Ramalho, presente também em canções como Eternas Ondas, Canção Agalopada e outras que seguem essa mesma linha, profética, misteriosa, disseminada pela mídia e materializada em livros²⁶ como o de Luciane Alves (1977, p. 111) que mostra Zé Ramalho como sonhador de uma humanidade melhor. “Um caminho onde devemos colocar em primeiro lugar a gratidão e a humildade, pois estes são os principais itens para construirmos um mundo sem fronteiras. O mundo que o nosso poeta/visionário nos diz que vai existir”:

²⁶ ALVES, Luciane. Zé Ramalho: um visionário do século XX - Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1997.

Do Terceiro Milênio para Frente²⁷

Em dois mil e quinhentos mais ou menos,
Há mudança geral em toda parte
Os humanos escrevem para Marte
Pegam taxi aéreo para Vênus,
Já os grandes não zombam dos pequenos...

Vejamos a estreita ligação desse visionarismo como o ‘devir’ na composição **A Terceira Lâmina²⁸**:

A Terceira Lâmina

É aquela que fere,
Que virá mais tranquila.
Com a fome do fogo,
Com pedaços da vida,
Com a dura semente
Que se prende no fogo
De toda multidão.

Acho bem mais do que pedras na mão

Dos que vivem calados,
Pendurados no tempo,
Esquecendo os momentos,
Na fundura do poço,
Na garganta do fosso,
Na voz de um cantador.

E virá como guerra,
A terceira mensagem.
Na cabeça do homem,
Aflição e coragem.
Afastado da terra,
Ele pensa na fera,
Que o começa a devorar.

Acho que os anos irão se passar

Com aquela certeza,
Que teremos no olho.
Novamente a ideia,
De sairmos do poço,
Da garganta do fosso,
Na voz de um cantador.

O poema-canção **A terceira Lâmina**, é a faixa-título de seu terceiro disco lançado em 1981, durante o governo do General Figueiredo (1979-1985) quando cartas-bomba eram

²⁷ Do Terceiro Milênio para Frente - parte II - letra e música de Zé Ramalho e Oliveira de panelas, faixa 10 do disco ‘Frevoador’, lançado pela CBS - Sony Music em 1992.

²⁸ A Terceira Lâmina - letra e música de Zé Ramalho, faixa 3 do disco intitulado ‘A Terceira Lâmina’, lançado pela CBS - Sony Music em 1981.

colocadas em órgãos da imprensa e da OAB (Ordem dos advogados do Brasil). Foi no dia 30 de Abril de 1981 que uma bomba explodiu durante um show no centro de convenções do Rio Centro. O atentado fora provavelmente promovido por militares de linha dura, embora até hoje nada tenha sido provado²⁹.

É possível estabelecer um diálogo entre o título e o formato do disco: uma lâmina, como revela Zé Ramalho, em um pequeno comentário a respeito desta sua terceira obra, no seu site oficial³⁰: *O título é uma relação ao meu terceiro disco, que é uma lâmina no seu formato e que traz na terceira faixa a minha terceira mensagem em forma de música e poesia.*

Todo enunciado tem suas margens povoadas por outros enunciados; então busquemos, leituras trazidas pelas movências de sentidos inscritas no *corpus* da música em pauta. Identifiquemos os implícitos denunciadores dos sentidos existentes nos enunciados ramalhianos de **A terceira Lâmina**:

É aquela que fere,
Que virá mais tranquila.
Com a fome do fogo,
Com pedaços da vida,
Com a dura semente
Que se prende no fogo
De toda multidão.

A canção, conforme diz o poeta, é a sua terceira mensagem, encontra-se no seu terceiro disco e é a terceira faixa musical. Temos nessa repetição do número três a simbologia do enigmático, místico, como por exemplo: Santíssima Trindade, Pedro nega a Cristo três vezes, a ressurreição ao terceiro dia, os trinta e três anos de Cristo, os três reis magos, o triângulo das bermudas, as três faces da pirâmide, o triângulo amoroso, os três poderes (jurídico, executivo e legislativo), ligados à democracia. Existe um misticismo envolvendo o número três. A canção é uma terceira mensagem que fere, que virá mais tranquila, porém, devastadora como o fogo. O poeta, ao usar o termo 'lâmina' traz significações, efeitos de sentido que ultrapassam o simples formato lamelar do disco, efeitos que nos remetem à corte, à morte, a algo que fere. Nesta primeira estrofe no enunciado, **é aquela que fere**, o sujeito enunciator ao utilizar o termo 'fere', já nos remete à dor, ao sofrimento. Ferir aqui exprime sentidos amplos que podem ir de um simples desabafo à possibilidade de morte. A terceira mensagem

²⁹ <http://www.suapesquisa.com/ditadura/> acesso 15/11/2011

³⁰ <http://www.zeramalho.com.br/>

fere a ditadura e por isso poderá haver represália. O verso, **que virá mais tranquila**, à primeira vista parece-nos antagônico ao sentido voraz, bombástico existente no texto, porém, aqui o sujeito enunciator se refere ao modo de apresentação, a forma como essa mensagem é trazida com ritmo, melodia: de forma suave, como canção.

Com a fome do fogo, com pedaços da vida, com a dura semente que se prende no fogo de toda multidão é mais uma metáfora cuja enunciação, quando inserida no contexto geral do poema-canção traz nas suas margens a significação de revolta, a semente que se prende no fogo da multidão é a desaprovação ao regime que, conforme os efeitos de sentido gerados pelo termo ‘semente’: está desde o princípio, latente no coração das pessoas. **Pedaços da vida**, vida reprimida pelas proibições, pelas torturas e mortes impostas aos dissidentes do regime militar. É a partir das tantas vidas ceifadas por esse regime, que nasce a terceira mensagem contra as condições de vida controlada por um governo que proibia o povo de gerar opiniões.

Os versos: **Acho bem mais do que pedras na mão dos que vivem calados, pendurados no tempo** nos levam a entender que **pedras na mão** denota uma situação iminente de ataque que reforça o sentimento de revolta, inconformismo **dos que vivem calados**. Calados por imposição, aqueles a quem não é dado o direito de opinar, de decidir seus próprios caminhos, democraticamente, a partir da escolha de seus representantes. Os que, segundo Foucault (1996), são negados, barrados pelos mecanismos de exclusão, de interdição do dizer, mecanismos estes, gerados pelo sistema que administra estratégias de dominação, opera através da valorização e distribuição de discursos que são considerados verdadeiros, os quais impõem as regras, asseguram que o verdadeiro está revestido de poder. O verdadeiro a que todos devem submeter-se **pendurados no tempo**, de forma estagnada. O poeta crê que exista bem mais do que apenas pedras na mão. Seria o latente desejo e a esperança de dias melhores: uma forma de resistência. Esta metáfora ‘**pendurados no tempo**’ carrega na sua opacidade de linguagem, os seres alienados, dentro da inércia e do esquecimento, soltos no espaço cronológico, à mercê das leis, do controle do poder **esquecendo os momentos**, arrastados pelo sistema. É o estado de apatia que assola aqueles que se encontram perdidos, distantes da realidade e de qualquer realização. Um estado letárgico que, ao se tornar recorrente, os faz chegar à condição expressa nos próximos versos da canção: **na fundura do poço, na garganta do fosso**. Vemos que o autor utiliza ‘poço’ e ‘fosso’ no sentido de aflição. O uso deslocado destes termos, dialoga com um “já dito” cristalizado na memória coletiva: “fundo do poço”, que representa uma situação de sofrimento profundo, de possível

perda da esperança - sobre esta falaremos mais adiante -. Poço ou fosso é algo que está num patamar mais baixo que o solo, mergulhado nas entranhas da terra, como a própria cova. Essa é a condição metafórica, segundo as significações dos enunciados, **de toda multidão**. É **na voz de um cantador**, que essa visão é veiculada, esta é o elemento que denuncia essa condição do povo. É uma voz que enuncia do lugar determinado, lugar-resistente, lugar comum, lugar em evidência. Conhece e denuncia os elementos depressivos que coexistem com a situação da sociedade brasileira na época. Uma sociedade controlada pela ditadura militar. Esta voz é uma possibilidade de desabafo, de alerta, de externar sentimentos compartilhados e geralmente sufocados, interditados. Há na concepção de '**na voz de um cantador**' um alcance, um efeito de sentido coletivo, representativo. É um recurso que se firma no discurso poético da canção para materializar a problemática social. Para denunciá-la. Na próxima estrofe:

E virá como guerra,
A terceira mensagem.
Na cabeça do homem,
Aflição e coragem.
Afastado da terra,
Ele pensa na fera,
Que o começa a devorar.

Os versos, **E virá como guerra, a terceira mensagem**, o poeta coloca aqui, através de 'guerra', uma alusão metafórica ao poema-canção. Este poema virá como guerra devastadora, essa terceira mensagem, no terceiro disco do poeta visionário, que traz na sua terceira música, a terceira lâmina que ferirá a ditadura, que se posiciona como uma mensagem contra a angústia e a opressão aplicadas pelo contexto ditatorial da época. Esse enunciado nos revela uma terceira mensagem de **aflição e coragem**. Aflição do povo, que se reflete no poeta e provoca 'coragem' de denunciar. A coragem que o poeta quer suscitar no povo através dessa mensagem, para promover mudanças, lutas de resistência contra o sistema repressivo, contra a interdição imposta pelo poder da ditadura. O poeta aqui encampa a totalidade dos reprimidos. Estes elementos, aflição e coragem, são plantados como mensagem **na cabeça do homem** que **pensa na fera, que o começa a devorar**. Levando-o a uma reflexão diante da aflição, do sofrimento. Nada mais feroz e devorador que o 'sistema' que provoca essa situação. Ele, o sistema, é a fera que devora.

Na última estrofe:

Acho que os anos irão se passar
 Com aquela certeza,
 Que teremos no olho.
 Novamente a ideia,
 De sairmos do poço,
 Da garganta do fosso,
 Na voz de um cantador

O poeta fala da ‘esperança’, a motivação do poeta. Com a esperança, a certeza de um devir de mudança, um devir que seria a saída daquele estado de miséria social, sair do fundo do poço. Mesmo que se passassem alguns anos, existiria sempre essa certeza, à vista, real. Essa ideia é recorrente, ela não nos abandona. A esperança alavanca o sentimento de continuar, lutar, de fugir da dominação. A ideia é de sairmos do poço, da garganta do fosso, na voz de um cantador. Uma mensagem de um sujeito que protesta, que denuncia. Nestes versos Zé Ramalho profetiza a certeza de um devir que, a ideia de sairmos desse estado de desalento, é efetivada na voz de um cantador, no seu dizer. Essa voz é o lugar de possibilidade de salvação que está constituída por uma possibilidade de libertação, o lugar da denúncia do terror da ditadura, da guerra fria, da castração da liberdade como o maior dos direitos do cidadão. Uma voz que traz no seu enunciado uma possibilidade de esclarecimento, de mudança, de uma transformação tão almejada; uma mensagem libertária, contra a opressão na conjuntura da época, para conclamar os oprimidos a saírem da **fundura do poço**, da **garganta do fosso**. É como diz o próprio Zé Ramalho ao comentar o conteúdo do seu terceiro disco, a sua terceira lâmina que vem *com discursos sobre a liberdade e o descaso com os humildes*³¹.

Enxergando o visionarismo como marca identitária do poeta Zé Ramalho, investigamos a ocorrência dessa visionariedade também na composição **Canção Agalopada**, em que há deslocamentos de sentidos que povoam as margens do seu discurso, efeitos de sentidos imbricados na opacidade dos versos. Implícitos reveladores de uma excentricidade marcada pelo devaneio e pelo desabrochar da mística alojada nos versos, na enunciação do artista que transforma sua poética e seu cantar no lugar possível da transcendência, da conexão com o cosmos, da extroversão do emblemático. O lugar da relação do poeta, na exegese de um sujeito sonhador, exposto em **Canção Agalopada**, é identitário de um sujeito-autor-visionário intrassubjetivo. Os sentidos marcam uma historicidade, uma maneira intrínseca do nordestino se embrenhar na sua abstração poética, na sua relação com o sobrenatural, com o divino, com

³¹ Comentário de Zé Ramalho no site oficial sobre o disco “A Terceira Lâmina”
http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_textos.php?id=3 (acesso 20/09/2011).

a religiosidade a partir das formações discursivas e da memória discursiva do homem do Nordeste, nos traços de subserviência religiosa e das imagens que povoam o universo da cantoria de viola.

Vejamos o discurso da composição **Canção Agalopada** de autoria do paraibano Zé Ramalho:

Canção Agalopada

Foi um tempo que o tempo não esquece
Que os trovões eram roncões de se ouvir
Todo o céu começou a se abrir
Numa fenda de fogo que aparece
O poeta inicia sua prece
Ponteando em cordas e lamentos
Escrevendo seus novos mandamentos
Na fronteira de um mundo alucinado
Cavalgando em martelo agalopado
E viajando com loucos pensamentos

Sete botas pisaram no telhado
Sete léguas comeram-se assim
Sete quedas de lava e de marfim
Sete copos de sangue derramado
Sete facas de fio amolado
Sete olhos atentos encerrei
Sete vezes eu me ajoelhei
Na presença de um ser iluminado
Como um cego fiquei tão ofuscado
Ante o brilho dos olhos que olhei

Pode ser que ninguém me compreenda
Quando digo que sou visionário
Pode a bíblia ser um dicionário
Pode tudo ser uma refazenda
Mas a mente talvez não me atenda
Se eu quiser novamente retornar
Para o mundo de leis me obrigar
A lutar pelo erro do engano
Eu prefiro um galope soberano
À loucura do mundo me entregar

No início da apresentação musical da **Canção Agalopada**, o cantor/autor empreende um solfejo no estilo nordestino de um “aboio”, que é uma cantilena plangente e monótona com que os vaqueiros chamam os bois dispersos, ou guiam as boiadas, pelas veredas do sertão. Este recurso, na estilística ramalhiana, já incita o ouvinte a algo misterioso ou transcendental transmitido pela linha melódica da introdução. Um chamativo que leva aos primeiros versos: **Foi um tempo que o tempo não esquece**. Nestes versos, o autor se comporta como se fosse

contar uma história de Trancoso³² e se reporta a um passado que não foi esquecido, reforçando esse passado como algo forte e poderoso, através dos sentidos gerados no segundo verso: **Que os trovões eram roncoss de se ouvir**. Está expresso aí através de ‘trovão’, conotando estrondo, algo de grandes proporções, a representação das forças naturais, da grandeza e imponência da natureza. Perpassa na memória discursiva do homem nordestino o trovão como elemento emblemático de poder de força, uma vez que no sertão, o trovão existe na memória coletiva como símbolo de grandiosidade. Em seguida, **Todo o céu começou a se abrir, Numa fenda de fogo que aparece**. São um reforço de sentido e se referem ao verso anterior. Mostram o céu como o local da ocorrência dos trovões e estes, como uma fenda de fogo que rasga o céu: uma maneira poética analógica de definir o raio que acompanha a descarga elétrica e provoca o estampido grandioso do trovão. Vemos a utilização de elementos da natureza como ‘céu’ e ‘trovão’ para significar e reforçar o misterioso, o transcendental e o grandioso.

No enunciado, **O poeta inicia sua prece, Ponteando em cordas e lamentos**, existe uma analogia que o autor faz entre o cantar do poeta e a oração, a prece. A prática do sujeito-poeta se assemelha aqui, ao exercício de um ministério, de algo divinizado, simbolizado no fazer do cantador: cantar é sagrado para o artista. Através de **ponteando em cordas**, marca a presença da ‘viola’ como indicação da função-sujeito-cantador, uma marca identitária do violeiro que nesta canção, de acordo com sua enunciação, é um visionário,

O vocábulo ‘ponteando’, que aparece no início do segundo verso, apresenta uma marca identitária da linguagem regional nordestina, referindo-se à forma de tocar dos cantadores de viola: um dedilhado que traduz a expressão da voz triste do tocador numa simbiose com as notas musicais extraídas das cordas da viola. O sentido emergente do verbete ‘lamento’ simboliza o jeito lamurioso de seu interpretar.

Em, **Escrevendo seus novos mandamentos**, temos o diálogo com o texto bíblico que referencia os dez mandamentos sagrados, passados a Moisés, como direcionamento para o povo hebreu. O verso nos remete à memória coletiva do nordestino, relacionada à presença do certo e do errado das leis divinas, e mostra a liberdade do poeta em parafrasear as escrituras sagradas nos seus versos. O poeta escreve, se pronuncia, de um lugar imaginário: **Na**

³² Do popular contista português, Gonçalo Fernandes Trancoso, homem não tão culto, mas de extremo zelo pelo moralismo e religiosidade. Historinhas que eram transmitidas oralmente de geração à geração entre as famílias do interior do nordeste, com temas de aventura, de ensinamento moral, etc., sempre iniciavam com um jargão “era uma vez... há muito tempo atrás...”

fronteira de um mundo alucinado. Com a inserção da expressão ‘mundo alucinado’ no contexto da música, Zé Ramalho retrata uma concepção de “transcendência” para o mundo da poesia. Marca a existência deste, como um mundo à parte, diferente do real. Divisamos na incompletude deste enunciado, o ambiente onde o real e o imaginário se delimitam. Dois ambientes contíguos onde o poeta ‘viaja’, exercendo o seu atributo de visionário. Este mundo é o espaço de fuga do poeta onde ele pode se mover sem censuras ou coerções, um mundo imaginário de liberdades, onde exercita a sua fuga da realidade. É no limite desse mundo alucinado que ele se movimenta **Cavalgando num martelo agalopado.** Este verso nos traduz o “meio”, o veículo que possibilita a peregrinação desse poeta: sua composição, seu versejar, seu cantar. Vemos em ‘cavalgando’, uma utilização metafórica, um referencial que dialoga com o ato de cantar este estilo musical nordestino denominado ‘martelo agalopado’³³, uma toada improvisada pelos cantadores sertanejos.

No verso, **E viajando com loucos pensamentos**, os ‘loucos pensamentos’, que permeiam a fronteira de um ‘mundo alucinado’ são o ingrediente que possibilita a transposição do real ao abstrato; No sentido de libertar seus pensamentos, dar asas à imaginação, criar uma possibilidade de fuga, de transposição da realidade da vida normal. ‘Loucos pensamentos’ significando liberdade ante o racional, o lógico. Marcas que estão presentes nas fugas do real, expressas também no discurso do cordel, das histórias de Trancoso, na discursivização de duplas de cantadores nas pelejas de viola, em suma, nas formações discursivas do nordestino. Na sequência do poema:

Sete botas pisaram no telhado
 Sete léguas comeram-se assim
 Sete quedas de lava e de marfim
 Sete copos de sangue derramado
 Sete facas de fio amolado

Nessa parte do poema, Zé Ramalho utiliza-se do termo ‘**sete**’ para construir uma anáfora³⁴, com o intuito de traduzir as abstrações do poeta. O autor liga este número a termos e expressões que dialogam com a identidade nordestina, tais como: ‘botas’, ‘léguas’, ‘facas de fio amolado’. Palavras que estão no cotidiano do povo nordestino, que fazem parte das

³³ Martelo agalopado é um estilo de poema utilizado por cordelistas e cantadores, nos improvisos ou nos textos escritos. Compõe-se de uma (ou mais) estrofe(s) de dez versos decassilábicos, com ritmo rigorosamente forte, marcando tônicas nas sílabas 3, 6 e 10. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Martelo_agalopado - acesso 15/09/2011

³⁴ Referente a esta repetição da primeira palavra em versos sucessivos.

formações discursivas deste povo. Ao usar a repetição do termo ‘sete’, o sujeito-autor-poeta traz para seu texto o sobrenatural, as superstições. Esta repetição do número ‘**sete**’, coloca-o em ênfase e dá-lhe um destaque especial, uma vez que ele está ligado aos estudos da numerologia e à religião, tem grande representação na bíblia, no Budismo, no catolicismo, etc. Assim, a partir do número ‘7’ emergem sentidos plurais, que atravessam estes universos religiosos e místicos e se alojam sempre no sobrenatural e nas superstições, que fazem parte do ‘arquivo’ e das formações discursivas sociais da região Nordeste. A multiplicidade de uso da palavra sete funciona na canção como um insistente e constante chamamento à memória, para o sobrenatural e o místico tão presentes na obra e na formação do discurso ramalhiano. Faz parte da sua formação intelectual. Portanto, ao dar tanta ênfase ao sete, o poeta traz para o seu discurso a memória do místico, transcendental, misterioso que fazem parte da temática do poema-canção e da sua poética como um todo. Em,

Sete olhos atentos encerrei,
Sete vezes eu me ajoelhei
Na presença de um ser iluminado.

Ainda citando o número sete, o autor constrói um discurso de uma ‘visão’ etérea, um encontro com um ser divino, que o fez cerrar os olhos e ajoelhar-se. Permanece até aqui um diálogo com as construções frasais dos rituais bíblicos apocalípticos.

Estes versos trazem nas suas entrelinhas, a questão da submissão, do espírito adorador e temeroso do sertanejo diante das questões divinas. Está presente no discurso de ‘me ajoelhei’, a condição de servo, de pequenez diante do ser superior. Encontramos a superstição, a submissão, como efeito de sentido do termo ‘ajoelhei’. Um povo que se deixa dominar pela religiosidade. Uma religiosidade presente nas formações discursivas do homem do nordeste, que o torna temeroso aos elementos da dicotomia céu e inferno e à imposição ideológica da imagem de um Deus punitivo, que tudo vê e está em toda parte. O sujeito-sertanejo, sob o olhar dos santos, dos milagres, sempre alvo do controle exercido pelos ‘regimes de verdade’ impostos pela religiosidade, centralizada nos ‘jogos de verdade’ disseminados no discurso cristão que merece o ‘respeito incontestável’ do povo, dos beatos, penitentes e romeiros da região. Estes sentidos que emergem de **me ajoelhei**, são uma marca identitária do homem simples do sertão nordestino, sujeitado pelas vontades de verdade do discurso religioso.

Os versos, **Como um cego fiquei tão ofuscado, ante o brilho dos olhos que olhei**, dialogam com o texto bíblico: a conversão do apóstolo Paulo a caminho de Damasco quando

é acometido de uma visão resplandecente que o deixa cego e escuta a voz de Deus lhe outorgando uma nova missão. Há na materialidade do enunciado a credibilidade na existência de um Ser Iluminado, do contato com o divino, da crença em um ser superior. Um ‘transe’ que mostra a condição de conexão que o poeta acredita ter com o divino, através de sua poesia. O discurso deste verso materializa a religiosidade do poeta, a supremacia divina, a força de sua luminescência, com a qual ele quer identificar-se.

Em, **Pode ser que ninguém me compreenda, quando digo que sou visionário**, o cantador procura mostrar sua identidade de visionário: aquele que acredita ter visões, que é devaneador, extravagante, excêntrico, fantasioso, que transcende o comum, o ‘normal’, atravessa o real, as fronteiras do racional estabelecido. Mais uma vez se evidencia em Zé Ramalho essa visionariedade, o visionarismo como marca identitária de sua função-autor, exposta na significação do seu dizer, na formação discursiva de seus poemas-canções, que têm início em 1975, com o primeiro disco de sua carreira *Paêbirú, "o caminho da montanha do sol"* em parceria com Lula Côrtes, que continua até os dias atuais e se faz presente na imagética e nos versos da sua produção artística. O visionarismo o acompanha vida afora nestes quase 40 anos de composições. E o poema continua:

Mas a mente talvez não me atenda,
Se eu quiser novamente retornar
Para o mundo de leis me obrigar
A lutar pelo erro do engano
Eu prefiro um galope soberano
À loucura do mundo me entregar

Estes versos expressam uma possível dúvida do poeta em fugir do devaneio e retornar ao mundo das leis, o mundo regulado por normas: o universo dos mecanismos de controle, de coerção, de censura. Há assuntos proibidos. Há uma ordem do discurso e o poeta não deseja se “obrigar” a lutar pelo engano que reside no mundo externo ao poema. Este mundo pode interditar o seu dizer e por isso ele prefere o galope soberano a ter que retornar para este mundo louco, cheio de leis e contravenções. Estão incutidos nestes versos os anseios de liberdade do poeta, de ir aonde jamais nenhum homem foi, como disse o próprio Zé Ramalho. É um devaneio do autor, um desabafo, uma fuga, uma resistência ao normal, ao lúcido. Com certeza uma ‘viagem’ transcendental e visionária na introspecção do poeta. É uma fuga do mundo real. Um mundo cheio de regras, de controle, de proibições e disciplinas com as quais o sujeito-poeta não concorda. Sua visão descrita na canção, mostra um sujeito resistente, alheio às normas impostas pela sociedade e que prefere o mundo intrassubjetivo. Zé Ramalho,

em **Canção Agalopada** se apresenta como um sujeito ideologicamente marcado em um dado contexto sócio-histórico que lhe confere a marca identitária de sujeito-visionário.

A terceira face do autor Zé Ramalho, se refere à nordestinidade como traço identitário. Nordestinidade que se identifica com o sujeito-autor pela sua presença no diálogo entre as imagens de capa de alguns de seus discos e seu discurso poético.

4.3 - A terceira face: A nordestinidade e o diálogo imagético

Em se tratando da materialidade visual, é possível “escutar” os sentidos instaurados nos textos não-verbais e como a mobilidade desses sentidos estabelecem, através do dialogismo, novos dizeres, novas significações. É preciso pensar com Courtine na noção que pode explicar esse diálogo entre imagens capaz de construir sentidos e (re)significar já ditos. É pelo processo de intericonicidade que ele esclarece os efeitos de sentido do diálogo imagético.

Dentro dos estudos da imagética ramalhiana constituinte do seu dizer em determinados textos, as capas dos discos, é possível encontrar marcas identitárias de um sujeito nordestino. Um sujeito-autor que mostra uma identidade do homem do Nordeste, não só pelas canções que compõe e que canta, mas também pela engenhosidade da imagética dos álbuns e das capas que materializam suas marcas de nordestinidade. É o que vamos mostrar neste item.

As imagens que estão retratadas no disco *Antologia Acústica* de Zé Ramalho, bem como as capas de livros de cordel, destacam que não se trata apenas de uma representação na área musical, onde existem duas pessoas em cada imagem escolhida e que demonstram estar fazendo uma apresentação voz e instrumento. Não demonstram apenas tratar-se de imagens que têm a mesma temática, mas, que elas destacam a existência de uma relação discursiva dialógica. Todas as imagens trazem o universo nordestino das cantorias de viola. Marcas emergentes das linhas e curvas características da capa de cordel, da monocromia nos desenhos das figuras 32 e 33, com as quais dialoga a tendência xilográfica existente na figura 31.



Fig. 31- capa de disco



fig. 32 – xilogravura 1



fig. 33 – xilogravura 2

A imagem de capa do CD de Zé Ramalho nos traz o eco das cantorias, das pejeas de violeiro, é uma marca identitária do nordestino, que é materializada na sua capa e remetem às xilogravuras de cordel. A nordestinidade eflui nos efeitos de sentido criados a partir da reprodução xilográfica de sua imagem em cinza, o que nos remete ao campo das duplas de cantadores expressas nas figuras 32 e 33, uma ‘memória’ que materializa uma formação discursiva e ideológica que converge para os dizeres nordestinos: o linguajar, os usos e costumes peculiares a um povo de uma determinada região, ligados a uma mesma temática de vida, de escolhas; a uma mesma visão de mundo, delimitando um espaço geográfico e através desses efeitos, fazendo (re)significar a figura do violeiro, do cantador do Nordeste.

Podemos afirmar que, Zé Ramalho, ao se colocar na figura 31, nos moldes da xilogravura de cordel, compõe um enunciado que nos remete a uma memória coletiva tornando-se memória individual, a sua memória individual, particularizada no seu disco, sendo formada a partir da memória coletiva que é a ilustração de cordel. Ele traz para a construção dos sentidos da sua capa de disco, o discurso já dito do cordel e, ao deslocar essa memória da xilogravura do cordel para seu disco, ela se reatualiza e se ressignifica no novo dizer. Ao colocar sua imagem de capa representada por uma xilogravura, ele se identifica como sujeito-nordestino, pela existência de uma materialidade repetível que se mostra nos traços, nos lugares, nas imagens peculiares, identificada como uma marca do homem do Nordeste: a ‘nordestinidade’. Há aí, um jogo dialógico entre a memória coletiva e a história, a memória individual e o discurso que ressignifica o ‘já dito’ na retomada do cordel.

Nessa recomposição de Zé Ramalho, cruzam-se sentidos memoráveis do Nordeste, entre os sujeitos que exprimem elementos da nordestinidade, atravessados por uma ‘teia’ de discursos que passam pela memória, pelo social, pela historicidade.

Na figura 31 (capa do seu disco), a posição da viola invertida, o gesto desconexo do seu rosto e a posição estranha de suas pernas cruzadas, é um artifício utilizado pelo artista para

aproximar a sua efígie humana da xilogravura. Uma vez, que os métodos utilizados na construção das imagens de cordel, figuras 32 e 33, são de xilogravura e são simplificados, com relação à composição alterada e quase fotográfica da figura 31, onde foram utilizados recursos modernos na sua composição. Há uma liberdade artística na capa de Zé Ramalho, há uma quebra da lógica estrutural, dando à representação icônica do cantor, um aspecto de xilogravura, trazendo para o discurso imagético do Cantor Zé Ramalho, marcas de um lugar-sujeito-cantador. Zé Ramalho inscreve sua imagem numa série de outras imagens. Imagens do nordestino, representada pela literatura de cordel, uma repetição de enunciado no retorno de temas que se tornam emergentes a partir da sua inseção iconográfica e da duplicação desta autoimagem, em moldes mais específicos, isto é, xilográficos, fazendo ecoar uma particularidade do *ethos*³⁵ nordestino, representado na duplicação xilográfica da autoimagem de Zé Ramalho, o que nos leva ao costume do uso de duplas nos ‘desafios de viola’, nas pelepas de viola. Pelepas que são um traço característico do arquivo cultural das cantorias nordestinas. Uma materialidade de um dizer outro que se torna memória constitutiva de sentidos e que podem se materializar em novo acontecimento discursivo. A presença da xilogravura na capa do disco de Zé Ramalho é uma materialidade repetida que ressignifica os sentidos do dizer da capa, uma intericonicidade com relação aos traços dos desenhos das capas dos folhetos da literatura de cordel. Uma dialética com as formações discursivas do Nordeste, que traz a memória sócio-histórica do povo nordestino e que marcam traços identitários do sujeito-autor-poeta Zé Ramalho.

Perseguindo as marcas identitária de nordestinidade no autor, através da intericonicidade, escolhemos a capa do disco intitulado “Zé Ramalho canta Luiz Gonzaga”, lançado em 2009, para evidenciarmos um diálogo intericônico representativo destas marcas identitárias do homem do nordeste, também presentes nos discursos imagéticos das capas de discos de Luís Gonzaga.

Ao formular através da sua imagem, um discurso dialógico ao de Luiz Gonzaga, Zé Ramalho, constrói marcas identitárias a partir da intericonicidade. Assim, Zé Ramalho se subjetiva como sujeito-sertanejo-nordestino a partir da figura de Gonzagão. Isso viabiliza um poder de ratificação da assimilação e cristalização social de sua própria imagem, uma vez que Luiz Gonzaga é um ícone nacional. Também faz com que, ao tomar essa posição-sujeito, Zé

³⁵ Aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos de um povo, grupo ou comunidade, e que marca suas realizações ou manifestações culturais.

Ramalho se reafirme como sujeito-intérprete nordestino, uma vez que neste disco ele interpreta canções exclusivamente de Luiz Gonzaga.



fig. 34 – capa de disco
de Zé Ramalho



fig. 35 – capa de disco
de Luiz Gonzaga 1



fig. 36 – capa de disco
de Luiz Gonzaga 2

Os sentidos aqui instaurados residem na dialética do chapéu de couro e da vestimenta, que nos remetem ao homem do campo, do sertanejo nordestino que faz uso das vestes de couro em virtude da vegetação espinhosa do agreste e sertão nordestinos, do sol causticante, da lida com a boiada, portanto, o próprio clima, a fauna e a flora, são fatores de sujeitamento do homem do sertão, dando-lhe um estereótipo de homem forte, resistente às intempéries, o que ficou disseminado na sua formação discursiva, na linguagem regional como ‘cabra da peste’ que provoca efeitos de sentido como destemido, esperto.

O lenço no pescoço (fig. 34 a 36) e os enfeites dos chapéus trazem a vaidade masculina do sertanejo, que sempre tem representado no sorriso, a alegria, a esperança de dias melhores e a vontade de viver. Isto está representado nas três figuras. Estes elementos, junto ao gibão³⁶ que Luiz Gonzaga sempre usou em seus shows, presentes nas figuras 35 e 36, são elementos que constituem a memória e a história do homem do Nordeste, são construtos da memória sertaneja que dimanam, como diz Milanez (2006) a partir do entrelaçamento de lugares nos quais procuramos as imagens que formam a substância de nossas lembranças. Vemos Zé Ramalho reproduzindo a imagem de Luiz Gonzaga e fazendo emergir toda uma memória discursiva do nordestino, através das relações da imagética exposta nestas capas dos discos.

Ao se vestir como Luiz Gonzaga, o cantor-compositor Zé Ramalho se identifica não só como nordestino, mas, principalmente, com o Rei do Baião. Aquele que canta o Nordeste, aquele que representa os valores do Nordeste. Atitude que dialoga com a proposta do seu

³⁶ Casaco de couro usado pelos vaqueiros no Nordeste, para protegê-los dos espinhos da vegetação.

disco “Zé Ramalho Canta Luiz Gonzaga”, proposta para fazer lembrar o Luiz Gonzaga, fazer lembrar o cantor-compositor do Nordeste e se (re)significar pela memória do Rei do Baião na máscara discursiva da homenagem.

Reiteramos que o diálogo, como sempre, em Zé Ramalho não se situa apenas no imagético. Estende-se também ao verbal, quando ele, neste trabalho, assume a posição-sujeito-interprete e faz uma apresentação com canções do ‘Rei do Baião’.

Enxergamos através da figura 34, parafraseando Gregolin (2000), o retorno de imagens do passado, (fig. 35 e 36), provocando sua emergência na memória atual e gerando um diálogo interdiscursivo, oriundo do efeito de paráfrase: o velho se (re)significando no novo. É possível afirmar a interdiscursividade entre as figuras 34, 35 e 36.

Essa nova imagem, da figura 34, em comum com as imagens 35 e 36, leva os espectadores a construir um certo modo de ver e interpretar aquilo a que estão vendo, (e, decerto, também ouvindo). Em outras palavras, ao atualizar, incorporar, re(a)presentar, modificar, aqueles textos imagéticos fundadores (figuras 35 e 36), Zé Ramalho constrói o processo discursivo do seu lançamento musical e traz referência e continuidade ao homenageado Luiz Gonzaga e se constrói como o “outro” “Rei do Baião”.

Faz parte também das marcas identitárias de nordestinidade em Zé Ramalho, a (re)atualização das canções de Luiz Gonzaga como forma de preservação, valorização e destaque da cultura da região Nordeste. Valores estes, constituintes, não só da música nordestina, mas também do homem, do espírito, da historicidade, da interdiscursividade do povo desta região.

Integra a constituição do sujeito-nordestino Zé Ramalho, o grande momento da sua carreira, em homenagear ‘o rei do baião’, trazer na sua voz grave, e em novos instrumentos e mixagens, sem desvirtuar as características originais e rítmicas do mestre Luiz Gonzaga, as canções que se tornaram monumento nacional e que constituem o arquivo cultural nordestino. Canções que se cristalizam nas formações discursivas e ideológicas do povo da região Nordeste. Passam por essa interpretação, as vozes plurais do ideário da região, trazendo uma ressignificação importante, ao levar para todo Brasil e para as novas gerações essa possibilidade de (re)atualização cultural, de instauração de novos sentidos a partir desse novo dizer. Músicas que enlevam o sentimento como ‘Assum Preto’. Músicas como ‘Pau-de-arara’ que retrata o êxodo do sertanejo, a sua coragem de enfrentar o sofrimento, de chegar à cidade grande com a *coragem e a cara, pendurados num pau-de-arara*, sem se desprender da sua

cultura, das suas raízes, ao trazer o triângulo, a zabumba e o gonguê, no seu matulão. E o mais importante, trazer o *xote*, *maracatu* e *baião*, como um novo discurso. Estes, como marca identitária, ele traz na ideologia, na sua discursivização, na saudade da terra natal. Músicas como ‘ABC do Sertão’, falando do estilo de escolarização nos recônditos do sertão nordestino e sua diferença com o da cidade grande. Todo um repertório impregnado de ‘nordestinidade’. Esses efeitos de sentido emergem das margens dos versos expressos, na discursividade do sujeito-autor Luís Gonzaga e também do sujeito-intérprete Zé Ramalho, que atualiza esse discurso como novo no acontecimento de sua volta. É mais um disco da série “Zé Ramalho canta”, trazendo marcas identitárias de um Zé Ramalho paraibano que canta os valores nordestinos.

Quando observamos as lembranças denunciadoras de ‘sentidos’ a que as imagens analisadas nos remetem, entendemos que dentro das suas materialidades, as memórias que surgem das imagens analisadas se inscrevem no discurso, conforme as suas condições de existência e que voltam em novos acontecimentos discursivos para (re)significar. Estas imagens estão inclusas no discurso de Pêcheux (1990) quando este pensador coloca a constituição do discurso no entrecruzamento da estrutura e do acontecimento que constrói a historicidade.

Fez-se necessário pensar os efeitos de sentido produzidos pelas imagens, às vezes estereotipadas ou metamorfoseadas, que compõem as capas de discos do sujeito-autor Zé Ramalho, para entender a que lugar de subjetivação pertence o autor; marcar a constituição da posição de nordestinidade desse sujeito, como produtor e veículo destas imagens que são contributo na formação sócio-histórica dos discursos nordestinos. O diálogo entre as imagens veiculadas nas capas dos discos de Zé Ramalho, sua produção poético-musical e sua visão de mundo, revela marcas identitárias de homem do Nordeste.

Um diálogo é instalado entre o verbal ramalhiano e a apresentação imagética das capas de seus discos. Traços de memória que marcam identidades de nordestinidade. Vejamos a capa de “A Terceira Lâmina”:



Figura 25

Na imagem da figura 25, cruzam-se sentidos de religiosidade que se articulam da antiguidade até os dias atuais e que estão cristalizados na memória. Sentidos que se inscrevem no interior dos discursos e que se (re)significam no momento de sua volta, no novo acontecimento, produzindo novos significados. Ao observarmos a imagem da capa do disco 'A Terceira Lâmina, nossa memória individual evoca uma memória coletiva que nos traz o discurso do religioso, inserido na memória discursiva, no arquivo que remete à oração, à prece, a uma atitude de contrição diante de um Ser Superior. A imagem passa os sentidos da fé, da comunhão, da obediência, do respeito, da subserviência do homem diante da sua crença no divino. As suas mãos espalmadas nos trazem marcas do discurso religioso daquele que pede. Gesto de prece que traz o sentido da humildade, da necessidade, da pequenez diante de algo bem maior que seria o poder superior. Os olhos semicerrados e a expressão serena e iluminada do rosto dialogam com um céu que demonstra tranquilidade e luminosidade amena, exemplificam o alcance da reciprocidade divina. Trata-se de um gesto de oração, em que o personagem que ocupa o centro de convergência da imagem: o sujeito religioso é um Zé Ramalho que pede algo a Deus: clemência, proteção, mudança, diante da situação denunciada pela música título do disco. A imagem remete justamente ao texto de 'A Terceira Lâmina' em que o poeta convoca a 'massa' a sair dessa situação do 'calar' do 'obedecer' imposta pela ditadura.

Neste anverso da capa, uma lua solitária, que chama a atenção em um céu de final de tarde, onde não existe nenhum outro astro. Isto marca no discurso da imagética, uma atmosfera de solidão como efeito de sentido do conjunto em que a imagem do homem também é solitária. Portanto, a solidão é uma marca dialógica nos dois elementos únicos da representação: o homem e a lua. O ocaso simulado pela imagem traz os sentidos atravessados de final, de desfecho, de entardecer triste, de melancolia. É uma retratação que dialoga com os

sentimentos do poeta com relação à situação do povo naquele momento político. Sua barba e seus cabelos revoltos, sua roupa rústica, emergem sentidos de desapego aos valores materiais e corrobora com os efeitos de sentido emanantes do rosário com o crucifixo que aparecem no seu peito. O conjunto barba, cabelos, traje, rosário, e o gestual, nos remetem à figura do ‘beato’ dos sertões do Nordeste e reforçam a nordestinidade do poeta-sertanejo-nordestino Zé Ramalho.

O verso da capa deste disco veicula uma imagem (figura 26), de uma explosão atômica. Explosão que traz as significações do pavor causado pela bomba de Hiroshima, que culminou com o final da Segunda Guerra Mundial após a rendição do Japão.



Figura 26

A imagem 26 é colocada pelo autor, como reforço do horror a que levou o militarismo nas mãos de um comando descontrolado como o fascismo alemão até 1945. A imagem da explosão dialoga com a ‘garganta do fosso’ que deve explodir em grito como faz o autor: o grito de alerta e denúncia, de luta de resistência ao regime militar da ditadura no Brasil de 1981, que ainda viveria quatro anos de repressão até a volta da democracia.

Os sentidos que emergem destes enunciados, nos apontam um diálogo entre a frente e o verso da capa, e mostram uma ligação do não-verbal com o verbal da canção e do título do disco, ‘A Terceira Lâmina’, referindo-se metaforicamente, na época, ao horror da ditadura militar. Isto dialoga com a atitude de prece na imagem do anverso, expressando um sentimento de temor, uma atitude de súplica ante o desejo de liberdade e contra o regime ditatorial.

A completude, a junção das partes da iconografia nos remete a um clima de unicidade: a ligação com o divino, contemplação individual do divino; o homem imerso nos seus

pensamentos. Este diálogo com o discurso religioso constituindo o sentido de prece, para que a ‘massa’ consiga sair da repressão. O poeta se desliga dos elementos exteriores através da introspecção, da intrassubjetividade, de numa atitude de servo. Dialoga com o dizer expresso pelo poema como um todo, que busca ‘acordar’ a ‘massa’ do torpor de um regime que faz calar para controlar. É o sujeito Zé Ramalho se subjetivando como resistente. Evidenciando-se a partir do lugar, sujeito-devoto, do sujeito que acredita que tem fé. Marcado pela memória histórica, inscrito nas formações discursivas do homem do nordeste, religioso, que acredita na força de sua ‘voz’ enquanto canção. Na volta deste enunciado de prece, no novo acontecimento desse discurso, instauram-se as (re)significações do “já dito”, que se faz novo. Uma atitude de súplica ante o degradante quadro sócio-histórico de uma ditadura que já se arrastava por 15 anos no Brasil da época. O contexto se define na dialogia da significação do conjunto não-verbal, - capa anterior e posterior -, e o verbal do poema-canção e título do LP. Todos estes sentidos dialogam, estão se atravessando uns nos outros e marcam uma posição de súplica ao divino, de resistência, de alerta aos homens, de desejo de liberdade presentes no discurso metafórico do autor.

A imagem da figura 27, que consta na capa do seu sexto álbum, é uma representação ousada para o ano de 1984, quando os temas sobre sexualidade não tinham ainda um espaço de veiculação na mídia como nos dias atuais.



Figura 27

Esta retratação imagética é uma característica marcante do autor: os posicionamentos de vanguarda. Os sentidos que se instauram, à primeira observação da iconografia, dialogam principalmente com a sexualidade. Porém, existe uma ‘teia’ de sentidos que atravessa este discurso imagético, que não se adequa aos preceitos da religiosidade e, por isto, esta

retratação estaria interdita pelos mecanismos de exclusão dos discursos e pelos regimes de verdades da Igreja.

Ao colocar na capa de seu disco uma imagem de um homem e uma mulher quase nus, sugerindo uma relação sexual, envolvidos por uma serpente, o sujeito autor traz a noção do discurso bíblico do pecado. Há assim, o discurso psicodélico das roupas, das cores muito vivas e totalmente fora dos padrões costumeiros, uma das marcas identitárias do autor, emergente nesta imagem que fere os padrões de moral religiosa e da ética da época do lançamento do disco. A imagem é uma forma de rebeldia contra o estabelecido como padrão moral e ético, é uma resistência que representa mais uma quebra do paradigma social. No tocante à religiosidade, fere a memória discursiva e ideológica que ditam os preceitos da sociedade dominante que quer se mostrar pudica, mas, que é vista pelo autor como hipócrita e segregacionista. A imagem dialoga com a obra ramalhiana no tocante à resistência, à insurgência contra os preceitos sociais de sua época. Traz o discurso da liberdade sexual, da transgressão do sexo proibido, contido pelas vontades de verdade da sociedade hipócrita. Sugere a sexualidade fora do matrimônio, uma vez que, segundo os preceitos da sociedade religiosa da época, no matrimônio o sexo inviolável, é o amor sagrado, é o prazer controlado dentro das ‘quatro paredes’ do casal. Jamais banalizado, exposto e aliado ao campo das sensações ‘mundanas’, dos prazeres pecaminosos.

Os sentidos do ‘pecado’ emergem, principalmente, da presença da serpente na iconografia e da maneira extrovertida como esse discurso de sexualidade é veiculado publicamente. Os discursos instaurados na imagem nos permitem uma leitura que a liga ao dispositivo de sexualidade, ao uso do corpo como articulação de produção e consumo dentro do campo da economia, tendo como razão principal inovar, inventar. Está ligado a dispositivos modernos da valorização do corpo como objeto de saber e como elemento nas relações de poder, o que nos remete à perspectiva do poema-canção Garoto de Aluguel, que traz na sua temática o sexo de mercado. A sexualidade ligada às sensações do corpo, sem o aval do matrimônio, pois este, não permite o escândalo desta exposição, por isso, o quadro imagético foge das formações ideológicas da época de final da ditadura militar e também está além das formações discursivas do ano de 1984.

Os dois corpos alvos e seminus, que se sobressaem reclinados em uma posição sensual, entrelaçados sobre uma colcha vermelho carmim, que predomina na parte inferior da representação, nos remetem a um discurso subversivo da sexualidade explícita. O uso do

vermelho carmim traz sentidos ligados a desejo, volúpia e ao sexo que remete ao fogo ardente das paixões alojadas no universo do que Foucault chamou de dispositivo de sexualidade.

Milanez (2009) defende que a nossa sociedade, em vez de camuflar os discursos sobre a sexualidade, precisa divulgá-los ou incitá-los. A atitude do autor corrobora com este pensamento. A imagética está ligada também ao pensamento Foucaultiano (1988) de que a sexualidade é uma criação cultural que vê como um conjunto de enunciados o triângulo corpo-sexo-prazer. Estes três elementos se inscrevem no discurso não-verbal da figura 27. Neste discurso imagético, Zé Ramalho se subjetiva como sujeito-rebelde que procura quebrar paradigmas e se mostra a frente do seu tempo, inovando, criando um discurso sobre sexualidade, formulando uma maneira de falar sobre isto, através da imagem e, com este novo acontecimento, levar a sociedade a repensar valores éticos e morais, polemizar, criar um espaço de discussão sobre a sexualidade e o seu lugar no social.

A presença da serpente gera o deslizamento do sentido e remete ao éden, a Adão e Eva. Traz, na sua opacidade, a memória bíblica da tentação e do pecado. Insinuante e ardilosa, a serpente está enlaçada no meio dos dois corpos, porém, o posicionamento das mãos da figura masculina, evidencia um controle sobre ela e por extensão sobre a mulher e a sexualidade. É um enunciado não-verbal que dialoga com o título do disco: “Por aquelas que foram bem amadas”. Neste disco Zé Ramalho, canta composições dos anos 70, que são no estilo rock/pop. Como diz o próprio Zé ramalho³⁷: *Foi o meu jeito de registrar essa importante fase da minha vida, quando estava fundindo o rock com a música nordestina*. Podemos evidenciar que essa junção dos corpos e a sua perfeita cumplicidade estejam na fusão do rock com a música nordestina, que Zé ramalho propicia nas músicas do disco. Deste trabalho participam artistas da Jovem Guarda. Foi uma obra diferenciada, um espécie de resgate do Zé Ramalho dos anos 70.

³⁷ <http://www.zeramalho.com.br/>



Figura 28

A iconografia da capa de ‘Brasil Nordeste’, figura 28, nos revela, de antemão, a nordestinidade do autor Zé Ramalho. Temos aqui um discurso imagético usado em complementaridade ao discurso verbal, evidenciando uma memória discursiva, determinando o lugar do sujeito-enunciador, como sujeito-nordestino. Uma nordestinidade musicada que está impressa na colocação do nome do artista sobre o pentagrama, na presença do violão que assegura a condição de arte musical.

O título “Brasil Nordeste”, exposto em preto sobre um campo amarelo, é um destaque, uma afirmação da identidade nordestina dentro do país. O diálogo do verbal com o não-verbal desta representação, revela uma simbiose Brasil/Nordeste e vice-versa. A figura do ‘bumba-meu-boi’, as bandeirolas de São João, dispostos como num biombo de apresentação do ‘babau’, são elementos culturais nordestinos. Esse discurso imagético do sujeito Zé Ramalho traz, a partir da sua memória, as marcas das festas populares do nordeste, a (re)significação e valorização dos elementos destas festas. Há no discurso desta capa o dizer de Zé Ramalho materializado, reproduzindo uma visão de mundo, da realidade a sua volta, do contexto sócio-histórico identitário regional. Os sentidos que se instauram nas imagens, trazem discursos outros, materializa a sua identidade, coloca-o como sujeito-nordestino e sujeito-cantor neste disco, lugar onde ele, interpretando suas próprias canções, de Luiz Gonzaga e de Jackson do Pandeiro. Canções que estão no arquivo musical trazem o entrecruzamento, o diálogo entre a imagética, o verbal da própria capa e o verbal do repertório musical apresentado. As marcas identitárias do Nordeste estão representadas pelo violão, pelas bandeirinhas, pela figura do boi-bumbá e na pauta musical onde se inscreve o nome do autor.



Figura 29

Observando a figura 29, vemos a suposta face de Zé Ramalho em um fundo negro como suporte, que enfatiza e permite a unicidade da face como elemento da representação, evidenciada pela incidência de uma luz que aclara, mas não define completamente as linhas periféricas, delineativas do contorno facial. Trata-se da inserção de várias outras efígies sobrepostas, reagrupadas em pequenas partes, obedecendo à luz que focaliza o semblante de Zé Ramalho. Esta primeira análise iconográfica é para, preliminarmente, demonstrarmos que a imagem dialoga com o discurso verbal, título da capa “Eu sou todos nós”.

Observamos neste discurso, um deslizamento, que nos remete a ‘somos todos um’, somos iguais, somos feitos da mesma matéria. Sujeitos às dualidades da natureza humana através dos pares opostos: amor, ódio; vida, morte, etc.. Estes são alguns implícitos que margeiam o discurso do autor junto à inquietação representada pela unidade e multiplicidade: uma face e outras faces; o ‘eu’ e os ‘outros’, uma representação de alteridade constitutiva de heterogeneidade, traços marcantes do sujeito autor, visto que, ele próprio, apesar de se reconhecer ‘diferente/esdrúxulo’, entende que na hibridez de pedaços de faces, o nós se constitui; podendo ser comprovado, como dissemos, entre a interdiscursividade imagética da capa do LP e o enunciado verbal “Eu sou todos nós”, título do disco. Desta forma Zé Ramalho enuncia do lugar-sujeito universal, constituído por vários ‘eus’.

Além do diálogo anterior, a aludida imagem também constrói uma relação dialógica com a primeira faixa desse disco, denominada “Falido Transatlântico”, na qual o sujeito-cantor enuncia: *Eu não sou eu, eu sou você, eu sou todos nós, eu somente falo pela tua voz*. O disco é conceituado pelo próprio Zé Ramalho como *romântico, ético e idealista*³⁸ e que *traz uma*

³⁸ http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=14.

filosofia meio ‘Lenoniana’ por falar de *irmandade, de amizade*, como elementos de uma prática social de seres espiritualizados, que se posicionam contra a discriminação e o preconceito.

Podemos afirmar que existe um profundo diálogo entre a imagem desta capa e toda a filosofia ramalhiana inerente à sua identidade poético-musical, um diálogo que vai além da materialidade, revelando sua obra como um todo, descortina o intrínseco, a essência do ser poeta, reconhecidamente atrelado a questões humanitárias, a preocupações com o planeta, ao destino da raça humana, às críticas contra as agressões à natureza, elementos sempre presentes no seu discurso que busca nas suas visões cosmológicas a ‘unidade’.

Um deslizamento de sentidos de outros dizeres, uma heterogeneidade homogeneizada dentro das diferenças, que constituem a multiplicidade do ‘nós’ no ‘eu’; o discurso das semelhanças no diferente, que vai de encontro à discriminação, ao racismo, à segregação social. “Eu sou todos nós”. Um discurso sincretista e ecumênico. A opacidade emergente desse discurso imagético do sujeito-autor Zé Ramalho evidencia o ideal de fraternidade.

Vejamos a imagem da figura 30:



Figura 30

Esta capa intitulada ‘O Gosto da Criação’ (fig. 30), revela efeitos de sentido, que nos remetem a traços identitários do autor. O contraste do campo escuro, a efígie iluminada do autor em primeiro plano, os facho de luz que vão alargando-se à medida que se afastam de seu corpo, em segundo plano, criam um efeito de sentido que remete a asas angelicais. Todo o composto luminescente traz sentidos que levam ao divino, ao transcendental, ao místico. Das mãos voltadas para frente emergem sentidos de abertura, de receptividade. Assim como, a parte central do tórax, o lugar do coração luminescente, a cabeça elevada para o alto, os olhos cerrados, formam um conjunto discursivo que remete a um “transe” espiritual, a uma ligação

com o cosmos, com o sobrenatural. A discursividade da imagem é uma representação icônica que nos possibilita, com base na memória social, a leitura de um ser transcendente, fora de si, em comunicação com o abstrato.

Zé Ramalho se subjetiva como este ser cósmico. Ao trazer essa imagem para sua capa de disco, o sujeito autor dialogar com o enunciado do misticismo, através das suas visões cosmológicas, suas excentricidades, o suprarreal. A iconografia dialoga com o seu visionarismo, com a sua crença ecumênica, holística religiosa, a partir de uma identidade atravessada por suas incursões: nas escrituras bíblicas monoteístas, na literatura greco-romana politeísta, nos conhecimentos budistas, esotéricos, que mostram os traços ideológicos de uma visão universal e individual presentes na poética da faixa 1 ‘O Gosto da Criação’, na discursividade do verso *somos o mundo girando no meio da imensidão, somos algo que tem a verdade e o gosto da criação, somos o muito e o pouco [...]*.

Como vemos, Zé Ramalho usa essa imagem como prática discursiva de si, do seu eu poético, se mostra através do seu texto não-verbal. Exprime o seu espírito inquieto, investigativo e sonhador que lhe trouxe indagações ontológicas e saberes. A sua capa além de dialogar como o título da obra, dialoga também com o conteúdo verbal de algumas canções do disco. Assim, podemos afirmar que existe um diálogo entre os discursos deste texto híbrido, e Zé Ramalho que se subjetiva como Sujeito-autor-místico, identificado a partir do lugar-sujeito e do conjunto de elementos místicos e visionários materializados no seu dizer. Aqui Zé Ramalho se mostra também como sujeito-criador (da obra) e sujeito-criatura ao reconhecer a divindade superior em seu texto verbal. Neste disco, segundo a crítica³⁹, Zé Ramalho, mostra-se mais romântico, porém retoma seu visionarismo na última música ‘O Apocalipse de Zé Limeira’: *O anjo da virgindade, Fará de toda maldade, Um cogumelo solar*. Denotando a preocupação do autor em exterminar todo o mal.

É um disco em que o autor retoma ‘O Gosto da Criação’, pois, voltou a compor, a sentir o gosto por criar novos poemas-canções. Já que, no disco anterior havia atuado apenas como intérprete, cantando as canções de Raul Seixas, em homenagem ao colega que se foi. A figura 30 representa uma saída do lugar de sujeito intérprete para o lugar de sujeito criador. Zé Ramalho cria, escreve seu próprio texto e é intérprete do seu próprio dizer, por isso essa imagem dialogando com a imagem do Criador.

³⁹ <http://cliquemusic.uol.com.br/discos/ver/o-gosto-da-criacao>

As imagens aqui apresentadas nos trazem uma visão de como os discursos imagéticos das capas de alguns discos de Zé Ramalho, dialogam com a sua obra, com os efeitos de sentido emanantes dos seus poemas-canções e marcam sua identidade nordestina. Vemos assim, como as imagens passam discursos que se (re)significam e produzem efeitos de sentido na ordem do olhar. É o não-verbal que tem sua particularidade de dizer que a imagem é uma prática discursiva que constrói sentidos e por isso pode ser entendida como enunciado porque aparece como uma materialidade com deslocamentos subjacentes trazidos por discursos que estão em outros lugares e que voltam, como diz Gregolin, "como forma de remissões, de retomadas e de efeitos de paráfrases"(2000. p, 22).

E é com esse jogo de memórias imagéticas, dialogando com discursos outros, que Zé Ramalho se faz sujeito nordestino, visionário e insurgente. Temos articuladas nestas três faces, marcas identitárias ramalhianas presentes em sua discursivização poética e imagética: um processo de subjetivação do sujeito Zé Ramalho.



5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sinto que atinjo os corações e as mentes da juventude atual com estas mensagens de luta, fé e principalmente com a proposta de levar os ouvintes a uma "viagem" interior, cheia de curvas, pensamentos, emoções e curiosidades ante as imagens que se sucedem nas letras de cada música.

Zé Ramalho (MPBook-1998)

Não basta apenas apreciar a música, mais especificamente a música brasileira nordestina. Apreciar a música significa também gestos de leitura que podem fazer emergir efeitos de sentido, significações que desvendam a opacidade das letras, através dos fios discursivos que as constituem enquanto discursos.

Ler e interpretar textos é saber o que o texto diz e como faz para dizer o que diz. Não seria diferente com o texto do sujeito-poeta-cantor Zé Ramalho que construiu uma trajetória de sujeito-autor, no campo sócio-histórico do Nordeste, com projeção nacional na música popular brasileira, a partir de influências tanto dos artistas regionais, nacionais e internacionais, fundindo, assim, uma identidade cultural peculiar.

Seu dizer conquistou grande parte dos brasileiros, e se tornou representativo de uma cultura nacional, dentro de um estilo inédito, diferenciado o que chamou a atenção da crítica e de pesquisadores. Sua história de sujeito empírico traça a sua história de sujeito social ideologicamente marcado. Vivenciou em suas condições de produção um regime ditatorial que o obrigava a calar as verdades que o incomodavam. Contudo, mesmo em meio ao regime repressivo, foi incapaz de ficar totalmente emudecido e sua voz de cantador-poeta bradou em prol de uma revolta, de uma resistência de onde emerge o sujeito rebelde, insurgente, visionário e nordestino que clamou por liberdade de pensar e de dizer através do seu discurso musical da poética da sua escrita.

Este estudo procurou demonstrar, a partir dos poemas-canções selecionados, essa insurgência, o visionarismo e a nordestinidade como constituintes da identidade poético-musical de Zé Ramalho, existentes nos efeitos de sentido dos seus discursos. Versos que exprimem a sua busca, a reflexão, o conhecimento, as experiências de vida e sua visão de

mundo, evidenciada no seu discurso poético desde *Paêbirú* em 1975, na relação com o “Avôhai”, até os dias atuais.

Através do nosso estudo, amparado nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, identificamos três faces da identidade poético-discursiva do autor, a saber: insurgência, visionarismo e nordestinidade.

A primeira face identitária foi constituída pelas marcas da **insurgência** do sujeito enunciator contra o regime da ditadura militar de 1964 a 1985, emergentes dos versos de **Admirável Gado Novo**; e, contra os preceitos sociais e discriminatórios da época, com relação à posição heterotópica na sexualidade do personagem da música **Garoto de Aluguel**.

Foi neste lugar de sujeito insurgente que Zé Ramalho deslocou sentidos para materializar um discurso rebelde. Revelador da ditadura militar que assolou o Brasil de 1964 a 1985. Foi com suas composições musicais e com sua voz grave, estridente, que ele expôs discursos que marcaram sua época, um regime de poder que reprimiu a sociedade por longos anos. Seu dizer trouxe uma memória política que marcou uma época, um povo, uma sociedade. Ao colocar-se como sujeito insurgente, ele faz retornar a história desse regime ditador, repressivo, uma memória que deve ser lembrada para não ser repetida. Seu discurso musical bradou e fez materializar esse discurso ditador que tanto massacrrou.

Na segunda face identitária, o **visionarismo** do poeta, emerge do discurso de a **A Terceira Lâmina** como ‘devir’ de uma libertação do regime da ditadura militar e em **Canção Agalopada** como intersubjetividade: o visionarismo esotérico na instância do ser poeta.

Com essa discursividade ele se mostrou um sujeito esotérico, com visões que podiam materializar uma ideologia de crenças, de fugas para “sossegar” amarguras, sofrimentos.

A **nordestinidade**, elemento constitutivo da terceira face identitária do poeta, foi analisada a partir da intericonicidade e na dialogia entre a imagética de algumas capas de seus discos e seu discurso poético. Em seu dizer de deslizamentos de sentidos sócio-histórico-cultural ele consegue materializar marcas identitárias de um povo, de uma cultura, de uma ideologia. Uma estratégia discursiva que traz o Nordeste brasileiro com sua história, sua cultura. Suas músicas marcam sua subjetividade de sujeito nordestino porque materializam valores, jogos de verdade, histórias que fazem dele um nordestino apaixonado pela sua nordestinidade. Zé Ramalho tem sua identidade marcada por uma poética cantada em uma voz gutural que conquistou fãs e retratou história e memória.

Com este olhar sobre a poética de Zé Ramalho, podemos afirmar a existência de marcas de **insurgência**, de **visionarismo** e de **nordestinidade** como identitárias no discurso poético-musical do sujeito-autor Zé Ramalho.

O tempo não para e a ousadia, o espírito inquieto do poeta, ainda segue. O nosso estudo não vai exaurir o assunto, possivelmente incitá-lo, fazer aparecer mais claramente essas facetas do compositor, do cantor, do artista e do poeta e instigar novos olhares, novas leituras sobre o artista. E, se assim ocorrem novos olhares sobre a poética deste autor, podendo despertar interesses discursivos, compreendemos que o nosso trabalho tenha alcançado seu objetivo maior.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

ALVES, Luciane. **Zé Ramalho: um visionário do século XX** - Rio de Janeiro:Record: Nova Era, 19997.

ACHARD, P, ...[et. al.] **“O Papel da Memória”**: tradução e introdução José Horta Nunes. – Campinas, SP: Ed. Pontes.1999.

BAKHTIN, Mickhail. **Estética da criação verbal: os gêneros do Discurso**. Trad. Maria Ermanita Pereira. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

BAUMAN, Zigmunt. **Identidade**. Entrevista a Benedetto Vecchi. Trad. bras. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zaar editor, 2005.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: São Paulo: Três, 1984.

COURTINE, J.J. **Metamorfoses do Discurso Político**: derivas da fala pública. São Carlos Claraluz, 2006.

FERNANDES, Cleudemar. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas: 2005.

FERNANDES, C. A. e SANTOS, J. B. C. (orgs.) **Análise do Discurso: unidade e dispersão**. Uberlândia: EntreMeios, 2004.

FIORIN, J. L. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1990.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Ed. 5°. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **A arqueologia do Saber**. Ed.7°. Tradução Luiz Felipe Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **O que é um autor**. Lisboa, Vega/Passagens. 1992.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1997.

_____. **História da Sexualidade I: A Vontade de Saber**, Tradução de Maria Tereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

_____. **O uso dos prazeres e as técnicas de si**. In.: Ética Sexualidade e Política. Trad.: de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004a. Ditos e Escritos vol. IV.

_____. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade**. In.: Ética Sexualidade e Política. Trad.: Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2004b. Ditos e Escritos vol. IV.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas.** Ed. 8ª. tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Ética, sexualidade e política;** organização e seleção de textos Manuel Barros de Mota; trad. Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2004c. (Ditos e Escritos vol. V).

_____. **O Sujeito e o Poder.** In RABINOW, P. & DREYFUS, H. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. (p 231-249).

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pêcheux na construção da análise do discurso: diálogos e duelos.** São Carlos: Clara Luz, 2004

_____. As fadas tinham ideias: estratégias discursivas e produção de sentidos. Araraquara: FCL. Tese de Doutorado, 1988.

_____. **Filigranas do discurso: as vozes da história.** Araraquara: FCL/Laboratório Editorial/ UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

_____. **Análise do Discurso: entornos do sentido.** Araraquara: UNESP FCL, Laboratório Editorial. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2001.

HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira.** 3ª ed. São Paulo: Editora ática, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11ª ed.- Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva.** Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUXLEY, A. **Admirável Mundo Novo.** Tradução de Vidal de Oliveira e Lino Vallandro. Gráfica Editora Bisordi Ltda. 1997.

LUCENA, Ivone Tavares de. **Fiando as tramas do texto.** João Pessoa, Editora Universitária, 2004. Tese de Doutorado. UFPB.

LUCENA (et. al.) **No jogo da memória e da história: Reflexos identitários do homem do nordeste em manifestações folclóricas.** In LUCENA, I. T. OLIVEIRA, M. A. ; BARBOSA, R. E. (orgs). *Análise do Discurso: das movências do sentido às nuances do (re)dizer.* João Pessoa: ideia, 2004.

MILANEZ, N. **O corpo é um arquipélago. Memória, intericonicidade e identidade.** In: NAVARRO, P. *Estudos do Texto e do Discurso.* Mapeando Conceitos e Métodos. São Carlos: Claraluz, 2006, p.153-179.

ORLANDI, Eni P. **Discurso e leitura.** Campinas: Cortez/Editora da Unicamp, 1988.

_____. **Sujeito & Discurso**. São Paulo: Editora da PUC-SP (Série Cadernos PUC – 31).1988b

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, Vozes, 1996.

_____. **Análise do Discurso: princípios & procedimentos**. ed. 6°. São Paulo: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, Michel. **Sobre a (des)construção das teorias linguística** (p. 07-31). In: Línguas e Instrumentos Linguísticos. Campinas: Pontes, 1999.

_____. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas, SP: Pontes, 1990.

Revista Mente-Cérebro & Filosofia: **Fundamentos para a compreensão contemporânea da psique**, nº 6 Seguimento-Duetto Editorial Ltda: São Paulo, 2008.

RAMALHO, Zé. **Carne de Pescoço**. 1982

SARGENTINI, V. & NAVARRO, P. B. **Foucault e os domínios da linguagem: discurso poder e subjetividade**. São Carlos. Claraluz, 2004.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

<http://grudiocorpo.blogspot.com/2009/06/intericonicidade-entrevista-com-jean.html>

<http://www.uesb.br/labedisco> (Milanez, N entrevista Courtine (2005)

[http://pt.wikipedia.org/wiki/7_\(n%C3%BAmero\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/7_(n%C3%BAmero))

http://www.luzparavida.net/curiosidades_numero7.html

<http://www.astro-saber.com/2007/07/o-nmero-7.html>

<http://filosofiageral.wikispaces.com>

<http://www.zeramalho.com.br> e [HTTP://pt.wikipedia.org/Zé_Ramalho](http://pt.wikipedia.org/Zé_Ramalho)

www.nominuto.com/blog/espaco-mpb/?offset=3

<http://ramalheando.blogspot.com/> (Zé canta Beatles)

<http://ultimosegundo.ig.com.br/noticias/z%C3%A9%20ramalho>

<http://ultimosegundo.ig.com.br/noticias/z%C3%A9%20ramalho>

<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/musicas+proibidas+de+ze+ramalho+sao+lanca+das+em+caixa/n1238176384227.html>

http://www.terra.com.br/istoegente/144/entrevista/index_3.htm

<http://www.istoegente.com.br/>

ANEXOS

Relação das músicas citadas na dissertação:

OS SEGREDOS DE SUMÉ - letra e música - Zé Ramalho

Quando as tiras do véu do pensamento
Desenrolam-se dentro de um espaço
Adquirem poderes quando eu passo
Pela terra solar dos cariris
Há uma pedra estranha que me diz
Que o vento se esconde num sopé
Que o fogo é escravo de um pajé
E que a água há de ser cristalizada
Nas paredes da pedra encantada
Os segredos talhados por Sumé

Um cacique de pele colorida
Conquistou docilmente o firmamento
Num cavalo voou no esquecimento
Dos saberes eternos de um druida
Pela terra cavou sua jazida
Com as tábuas da Arca de Noé
Como lendas que vêm do Abaeté
E como espadas de luz enfeitada
Nas paredes da pedra encantada
Os segredos talhados por Sumé

Cavalgando trovões enfurecidos
Doma o raio lutando com Plutão
Nas estrelas-cometa de um sertão
Que foi um palco de mouros enlouquecidos
Um altar para deuses esquecidos
Construiu sem temer a Lúcifer
No oceano banhou-se na maré
E nas montanhas deflorou a madrugada
Nas paredes da pedra encantada
Os segredos talhados por Sumé

Sacrifique o cordeiro inocente
Entre os seios da mãe-d'água sertaneja
Numa peleja de violas se deseja
É que o sol se derrube lentamente
Que a noite se perca de repente
Num dolente piado de guiné
Nos cabelos da ninfa Salomé
Nos espelhos de tez enlutarada
Nas paredes da pedra encantada
Os segredos talhados por Sumé

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

DIA DOS ADULTOS - letra e música - Zé Ramalho

Muito cuidado com a força direita
 Muito cuidado com a mão da esquerda
 Há um coringa bem lá no meio
 Uma cabeça no devaneio
 E corre meio indeciso o povo
 E vem de novo
 Aquela velha e santa insegurança
 Há numa criança definitiva esperança

Há numa criança, definitiva, grande esperança
 Há numa criança, definitiva, grande esperança

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda

ETERNAS ONDAS - letra e música - Zé Ramalho

Quanto tempo temos antes de voltarem
 Aquelas ondas
 Que vieram como gotas em silêncio
 Tão furioso
 Derrubando homens entre outros animais
 Devastando a sede desses matagais
 Derrubando homens entre outros animais
 Devastando a sede desses matagais

Devorando árvores, pensamentos
 Seguindo a linha
 Do que foi escrito pelo mesmo lábio
 Tão furioso
 E se teu amigo vento não te procurar
 É porque multidões ele foi arrastar
 E se teu amigo vento não te procurar
 É porque multidões ele foi arrastar

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

PAU-DE-ARARA - letra e música - Luiz Gonzaga
letra e música - Guio de Moraes

Quando eu vim do sertão seu moço
 Do meu bodocó
 A malota era um saco
 E o cadeado era um nó
 Só trazia a coragem e a cara
 Viajando num pau-de-arara
 Eu penei, mas aqui cheguei

Trouxe um triângulo, no matulão
 Trouxe um gonguê, no matulão
 Trouxe um zabumba, dentro do matulão
 Xote, maracatu e baião
 Tudo isso eu trouxe no meu matulão

© Editora Irmãos Vitale

ABC DO SERTÃO - letra e música - Luiz Gonzaga
letra e música - Zé Dantas

Lá no meu sertão
Pro caboclo lê
Têm que aprender um outro ABC
O jota é ji, o éle é lê
O ésse é si, mas o érre tem nome de rê

Até o ypsilon lá é pssilone
O eme é mê, O ene é nê
O efe é fê, o gê chama-se guê
Na escola é engraçado ouvir-se tanto "ê"
A, bê, cê, dê,
Fê, guê, lê, mê,
Nê, pê, quê, rê,
Tê, vê e zê

© Editora Irmãos Vitale

UM PEQUENO XOTE - letra e música - Zé Ramalho

Toda pessoa merece felicidade
Uma vontade danada de bem viver
O mundo é bom quando se for entender
Que tudo vinga
Quando se pode querer

Deixe o fogo na metade
Deixe a cidade derreter
Que todo povo tem saudade
Minha vontade fica dentro de você

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda

NESSE BRASIL CABÔCO DE MÃE-PRETA E PAI JOÃO
letra e música - Zé Ramalho

Brasil do descobrimento
Caravelas de Cabral
Do tempo colonial
Do reinado, do momento
Da carta, do documento
Que fez a revelação
Nascendo a grande nação
Desse tempo tão barroco
Nesse Brasil de cabôco
De Mãe-Preta e Pai João

Brasil dos compositores
Dos poetas populares
Dos cantores e cantares
Dos teatros e atores
Dos amantes, dos amores
Que causaram sensação
Antes da televisão
Fizeram o sonho mais louco
Nesse Brasil de cabôco

De Mãe-Preta e Pai João

Brasil, país do futuro
 Tá em desenvolvimento
 Preparando o seu momento
 De sair desse escuro
 Na justiça que procuro
 E da grande multidão
 Que espera, com razão
 Sua hora e seu troco
 Nesse Brasil de cabôco
 De Mãe-Preta e Pai João

© Avohai Editora

VISÕES DE ZÉ LIMEIRA SOBRE O FINAL DO SÉCULO XX

- letra e música - Zé Ramalho

Vejo discos de metal
 Pairando pelas noites do país
 Minhas loucas conclusões nada dizem
 Residem nos cabelos de Sansão
 Ah, deuses-astronautas me ajudam
 A conseguir o meu velo de Mercúrio!

A imagem milenar
 Dos grandes dinossauros que domei
 Uma espaçonave é a tua residência
 Paciência, mas o éter me chamou
 Ah, sou um panteísta sufocado
 Pelas canções do acetato de mercúrio!

E os terráqueos conseguiram
 Finalmente conquistar
 Sua terra mais garrida
 Borboletas de acrílico
 Puseram suas asas
 Num cabide esquisito
 Gerou conflito entre as gerações febris

Era um porco-chauvinista
 Procurado pelo carma
 De lançar outro vapor
 Cogumelos nucleares
 Que iluminam as campinas
 Do planeta abissal
 No carnaval dos seres brancos e azuis
 No carnaval dos seres brancos e azuis

Foi eleito um faraó
 E longas catacumbas perfurei
 Pelas plainas do sertão quase quente
 Correntes de platina separou
 As águas do oceano encantado
 Que Deus criou, pelas algas de Mercúrio

O meu velo de Mercúrio
 O acetato de mercúrio
 Pelas algas de Mercúrio

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda.

CHÃO DE GIZ - letra e música - Zé Ramalho

Eu desço dessa solidão
Espalho coisas sobre um chão de giz
Ah, meros devaneios tolos a me torturar!
Fotografias recortadas em jornais de folhas, amiúde...
Eu vou te guardar num pano de jogar confetes
Eu vou te jogar num pano de guardar confetes

Disparo balas de canhão
É inútil pois existe um grão-vizir
Há tantas violetas velhas sem um colibri
Queria usar, quem sabe, uma camisa de força ou de vênus
Mas não vou gozar de nós apenas um cigarro
Nem vou lhe beijar, gastando assim o meu batom
Agora pego um caminhão, na lona vou a nocaute outra vez
Pra sempre fui acorrentado no seu calcanhar
Meus vinte anos de boy, that's over baby! Freud explica
Não vou me sujar fumando apenas um cigarro
Nem vou lhe beijar gastando assim o meu batom
Quanto ao pano dos confetes, já passou meu carnaval
E isso explica por que o sexo é assunto popular.
No mais estou indo embora, no mais estou indo embora, no mais...

© EMI Songs do Brasil Edições Musicais Ltda

ORQUÍDEA NEGRA - letra e música - Jorge Mautner

Atenção artilheiro
Três salvas de tiros de canhão
Em honra aos mortos da Ilha da Ilusão
Durante a última revolução do coração e da paixão
Apontar a estibordo... Fogo!

Você é a orquídea negra
Que brotou da máquina selvagem
E o anjo do impossível
Plantou como nova paisagem

Você é a dor do dia a dia
Você é a dor da noite à noite
Você é a flor da agonia
A chibata, o chicote e o açoite

Lá fora ecoa a ventania
E os ventos arrastam vendavais
Do que foi, do que seria
Do que nunca volta jamais

Parece até a própria tragédia grega
Da mais profunda melancolia
Parece a bandeira negra
Da loucura e da pirataria
Atenção, artilheiro...

© Editora Martelo

AVÔHAI - letra e música - Zé Ramalho

Um velho cruza a soleira
De botas longas, de barbas longas, de ouro o brilho do seu colar
Na laje fria onde coarava sua camisa e seu alforje de caçador
Oh meu velho e invisível Avôhai
Oh meu velho e indivisível Avôhai
Neblina turva e brilhante em meu cérebro, coágulos de sol
Amanita matutina e que transparente cortina ao meu redor
Se eu disser que é meio sabido você diz que é meio pior
É pior do que planeta quando perde o girassol
É o terço de brilhante nos dedos de minha avó
E nunca mais eu tive medo da porteira
Nem também da companheira que nunca dormia só, Avôhai

O brejo cruza a poeira
De fato existe um tom mais leve na palidez desse pessoal
Pares de olhos tão profundos que amargam as pessoas que fitar
Mas que bebem sua vida sua alma na altura que mandar
São os olhos, são as asas, cabelos de Avôhai
Na pedra de turmalina e no terreiro da usina eu me criei
Voava de madrugada e na cratera condenada eu me calei
Se eu calei foi de tristeza, você cala por calar
E calado vai ficando só fala quando eu mandar
Rebuscando a consciência com medo de viajar
Até o meio da cabeça do cometa
Girando a carrapeta no jogo de improvisar
Entrecortando eu sigo dentro a linha reta
Eu tenho a palavra certa pra doutor não reclamar
Avôhai, Avôhai, Avôhai

(© Editora BMG Music Publishing Brasil Ltda)

ALGUMAS ENTREVISTAS DE ZÉ RAMALHO

Entrevista de Zé ramalho a 'Isto é Gente' em 6 de maio de 2002

“Não teria chances hoje” - O cantor lança novo disco, diz que, por estar fora do padrão de beleza, não faria carreira hoje, conta como deixou a cocaína e revela que fuma maconha para criar.

Luís Edmundo Araújo

Aos 52 anos de idade e 27 de carreira, o cantor e compositor Zé Ramalho encarna como poucos a decantada capacidade de sobrevivência do povo nordestino. Nascido em Brejo da Cruz, sertão da Paraíba, ele foi tentar a sorte no Rio de Janeiro nos anos 70, sem ter onde morar. Dormiu na rua durante um ano, chegou ao sucesso logo no primeiro disco, mas também conheceu o outro lado da fama. Derrubado pela cocaína, caiu no ostracismo até provar que é, antes de tudo, um forte. Lançando novo disco pela BMG, O Gosto da Criação, só de músicas inéditas, fato raro no mercado fonográfico, o compositor dá prosseguimento à recuperação consolidada em 1997, com o sucesso de Antologia, que celebrou os 20 anos de carreira. Três casamentos – atualmente divide o teto com a economista Roberta –, e pai de seis filhos (entre 6 e 27 anos), Zé Ramalho é hoje um sujeito preocupado com as “irresponsabilidades dos filhos”.

Por que lançar um disco só de músicas inéditas?

Meu disco de estreia, em 1977, tinha “Chão de Giz”, “Avohai” e “Vila do Sossego”, que viraram sucessos. Quando começo uma carreira assim, tenho que respeitar esse compromisso com a força da criação. Hoje tudo é mais fácil quando você regrava músicas conhecidas. As gravadoras torcem o rosto para um disco de inéditas, mas sabem que há uma geração de compositores que tem de ser respeitada.

Hoje é mais difícil trabalhar?

O sistema está muito mais selvagem. Nos anos 70, havia uma carência de autores na música brasileira. Hoje é essa profusão de jogadas, de gente que vira artista da noite para o

dia. O sujeito entra numa Casa dos Artistas e depois de 15 dias sai um artista, com disco, fã-clube.

Acha que se adaptaria se começasse hoje?

Não teria chances hoje, que se exige um padrão de beleza. Você tem que ter corpo bonito, não pode ter barriguinha. Nem eu, nem Fagner, Alceu, teríamos chance, porque somos os antigalãs. O formato da gente é o de compositor nordestino. Se chegássemos hoje, íriamos disputar o espaço com um monte de bonitões aí, que fazem três acordes e impressionam.

Como se mantém ativo?

Procuro ver como passar com meu trabalho diante desses fenômenos. Nesses 27 anos, vi aparecer e desaparecer muitos artistas. Surge o Tiririca com a tal da Clementina, e no outro ano some. Todo mundo quer ter seus 15 minutos de fama, não importa como. As mulheres cada vez mais siliconadas, os homens querem ser altos, têm de usar salto alto se são baixos, botar bunda de borracha atrás se não estão bem equipados. São os recursos que as pessoas usam pra chegar onde querem. Se me revoltar com isso, terei mais dificuldades ainda.

É verdade que você foi garoto de aluguel?

Isso foi na época da ditadura. Os militares estavam atrás dos comunistas e não perturbavam os hippies que queimavam fumo no Pier de Ipanema. Chegamos ao Rio, um bando de cabeludos jagunços do Nordeste metidos a hippie. E, nessa história de queimar fumo, pra conhecer as pessoas, viramos ratos de shows. Havia as groupies, garotas que iam ao show a fim de transar com o artista, ou com os músicos do artista, ou com qualquer aficionado. Nessa sequência você acaba sorteado. No outro dia dormia num quarto de motel, elas tinham pena da gente e davam um troco pra refeição.

O que mais fez para se virar no Rio?

Já empurrei cadeira de aleijado, bati santinhos em gráfica, mais de mil por dia, e achava divertido, sabia que era passageiro. Dormi na rua o ano de 1976 inteiro. Muitas vezes em frente ao Copacabana Palace. Naquela época dava para dormir ali sem ninguém te assaltar. Os policiais te acordavam. Aí mostrava a identidade e dizia “sou do Nordeste, vim tentar a sorte como artista”. O camarada te olhava e dizia “cuidado, hein, pau-de-arara”, e te deixava.

Está rico hoje?

Tenho um apartamento no Leblon (zona sul do Rio) e uma casa na praia lá no Nordeste, pra passar férias. Já é o suficiente, e tenho que ter dinheiro pra bancar irresponsabilidade dos filhos, que começam a fazer netos aí.

Já é avô?

Tenho dois netos, e sobra pra quem? Pro avô. Disse para o meu filho (João, 22, pai de Joana, de 3 meses. A outra neta é Esther, 3, filha de Maria Maria) que hoje, quando se fala abertamente de sexo, não admito você chegar e dizer que engravidou uma menina por acidente. Não quero ouvir nada disso, porque quando tinha a idade dele fiz tudo o que ele faz hoje e não emprenhei ninguém. Meus filhos são todos feitos de casamentos. Acho que sexo é uma coisa normal. Não é normal você engravidar com 16 anos. Quer ter filho, deixa pra depois dos 30.

Mas não fica o orgulho de avô?

Fica. Mas família é bom pra tirar foto, depois é só problema. Sou aquele avô que tira a foto com o neto e depois diz “toma, que o filho é teu”. Minha filha mais nova (Linda) tem 6 anos. Até os 50 ouvi choro de criança em casa. Não aguento mais. Neto pra passar fim de semana comigo, nem morto.

Como foi seu envolvimento com cocaína?

Vim morar no Rio em 1984, quando acabou meu segundo casamento (com a cantora Amelinha). Naquela época o Cartel de Cáli espalhou a cocaína pelo Rio. Ia às festas e gostava. Só não esperava que o envolvimento fosse tão grande. Fiquei muito preso a isso, a ponto de a qualidade do meu trabalho começar a decair. Ficava horas sem dormir. As gravadoras perceberam que eu não queria mais gravar programas, na televisão não podia estar muito crispado, com o rosto transfigurado. Isso pesou e me deram um tempo. Concluí o último contrato em 1987 e fiquei quatro anos parado. Ficava em casa cheirando direto, eram horas sem dormir, virava noites bebendo, fumando e ouvindo música. Não fazia mais nada. Para muitas pessoas eu já tinha encerrado a carreira.

Como largou a droga?

Cheguei a um ponto que parei e disse “não vim de tão longe pra terminar minha vida desse jeito”. Estava perto do grande abismo, da morte. Podia ter uma síncope cardíaca no meio dessas farras. Continuava a fazer shows, mas eram pelo interior do País, porque estava fora da mídia, sem gravar. Aí vieram duas turnês para os Estados Unidos, em 1990 e 1991.

Essas viagens foram importantes porque nesses dois anos comecei a querer desplugar o canal com esse negócio.

Procurou ajuda?

Só você pode te tirar disso, ninguém mais. Você passa por um período doloroso. A abstinência causa uma reação orgânica, aparecem furúnculos na pele. Os anticorpos começam a agir porque o sangue intoxicado de anos não recebe mais a coisa. Fiquei nessa algumas semanas, até que um dia aconteceu de eu acordar sem sentir dores, e pela primeira vez percebi os bem-te-vis do Leblon cantando pela janela. Senti que ali estava resolvida essa história. Nunca mais voltei.

E maconha?

Creio que chegará um futuro em que se desvinculará a maconha da palavra drogas. Maconha é uma erva que pode ser administrada facilmente. Amsterdã, com os cafés que vendem normalmente, prova que as pessoas sabem administrar bem isso. Nada ali se degenerou, não houve podridão na sociedade.

Você fuma para criar?

Sempre que posso. Você aflora sua espiritualidade. Uma substância como o THC te coloca numa espécie de mixagem, onde você consegue discernir as coisas com calma e sem estresse. No processo criativo, o difícil é ter uma fagulha para começar por algum lugar. Você fumando uma coisa vai ter mais calma pra escolher. Claro que cada cabeça é um mundo, mas comigo funciona assim.

Ainda está chateado com Paulo Coelho por ele não ter liberado as músicas para o disco em homenagem a Raul Seixas?

É uma coisa definitiva. Pensei que as pessoas fossem coerentes com aquilo que fazem. Você escreve teu livro falando de amor, bem ao próximo, e pratica o quê? Paulo Coelho faz um trabalho público, as pessoas têm uma imagem dele e o que ele pratica é exatamente o contrário. Outra demonstração de mau-caratismo é liberar uma das músicas que fez com o Raul (“Nasci Há 10 Mil Anos...”) pra novela da Globo (Um Anjo Caiu do Céu) e não para o meu disco. Mas o que passou, passou. Já cumpri minha obrigação com meu amigo Raul.

Que lembranças guarda do relacionamento com Raul Seixas?

A maior delas foi em 1984. Ele tinha brigado com a Kika (viúva de Raul) e passou um fim de semana lá em casa. Conversamos muito, tocamos e fizemos planos de gravar um disco

juntos. Numa das manhãs, ele, que batia no meu ombro, pegou umas roupas minhas, foi na farmácia e comprou um tubo de Reativan, aquela bolinha que você toma e fica acordado direto. Me acordou às 7h e queria brindar o Reativan com cuba libre. Acompanhei, porque na época eu estava pegando uma cor no inferno, como se diz.

Acha que Raul foi vítima dessas loucuras?

É o mergulho intenso na vida, como Janis Joplin, Jimi Hendrix. Muitos fãs exigem que o artista se comporte de uma forma tal, mas ninguém pensa que ele pode ter essa opção, “quero ser um camicase”. É triste para uma avaliação social, mas é um direito do artista, porque todas essas pessoas que tiveram esse final sabiam o que estavam fazendo. Sabiam aonde poderiam chegar, até mesmo no ponto extremo que é o de cruzar essa linha, ir para o outro lado.

Fonte: http://www.terra.com.br/istoegente/144/entrevista/index_3.

Entrevista de Zé Ramalho ao Estadão: (07/10/2009).

No seu aniversário, Zé Ramalho, que grava trilha para cinema, diz, parodiando Bob Dylan, que se sente no meio do caminho.

Adriana Del R

A voz do apocalipse. O Bob Dylan do agreste. O último profeta. Todos eles são o mesmo paraibano de Brejo do Cruz, José Ramalho Neto, que completa exatos 60 anos. Da infância difícil no sertão, foi resgatado pelo avô, que assumiu o papel de pai quando o legítimo morreu afogado num açude. Mais tarde, o avô foi eternizado na mítica Avôhai pelo neto músico que desistiu de ser o neto doutor. Zé Ramalho chegou a cursar Medicina, porém, no segundo ano, percebeu que estava predestino à música. Ouviu muito Beatles, Jovem Guarda, Bob Dylan, tocou em bailes, descobriu o repente dos violeiros e estabeleceu uma conexão com a canção nordestina. São mais de 40 anos de carreira. Atualmente, está em estúdio participando da trilha sonora do filme O Bem Amado e, numa brecha, falou com o Estado por e-mail.

Como é a trilha de O Bem Amado?

Canto um dos temas. Provavelmente, a música de João do Vale, Carcará, tema de Zeca Diabo. Também estou participando de vários lançamentos do selo Descobertas, em que interpreto algumas canções dos Beatles

Você disponibilizaria todo um disco seu na internet e deixaria que os internautas pagassem quanto quisessem?

Não faria isso, até porque a arrecadação é a mínima possível. Não acho justo disponibilizar frações de um disco. Um CD é um trabalho completo, não pode ser pinçado, porque o ouvinte não atingirá o conceito amplo e total que o artista imprimiu nele.

Conte como era seu avô, que criou você como se fosse seu pai. Ele viveu para ver o neto se tornar um músico de sucesso?

Ele não viu a carreira decolar, faleceu antes, mas chegou a ouvir a música Avôhai. Cantei a música diretamente para ele durante uma reunião de artistas na minha casa, em João Pessoa. Ele escutou sentado, apoiando o queixo em sua bengala. Não disse nada, mas a ouviu inteira e todos sabiam que ele estava entendendo. Ele me ensinou coisas básicas, como amar a natureza, não maltratar os animais e ser honesto.

E como é o Zé Ramalho avô? Muito diferente dele?

Claro que é diferente! Meus netos ficam com seus pais. Quando me visitam, são visitas combinadas, com horário para chegar e sair. São relações diferentes, mas não tem nada a ver com o sentido espiritual de Avôhai.

Até que ponto a cocaína foi catalisadora de sua criatividade e em que momento passou a ser prejudicial?

No início, era envolvente, o organismo estava recebendo essa "invasão alienígena" e era manifestada em músicas, como Frevo Mulher, Galope Rasante, A Terceira Lâmina. Mas, com o passar do tempo, ela passou a confundir e me escravizar.

Como foi sentir o baque das acusações de plágio, como Força Verde?

O plágio é um fenômeno que acontece entre artistas e a mídia. Artistas como George Harrison, que teve um supersucesso mundial com My Sweet Lord, foi acusado de plágio e teve de responder pessoalmente nos tribunais, perdendo a causa! Ou Roberto e Erasmo, acusados também de plágio na música O Careta, também responderam na Justiça. No meu caso, nunca fui a um tribunal nem recebi acusação judicial formal. Foi puramente inveja da mídia em geral, pois eu estava em muita evidência naquela época.

Você disse numa entrevista recente que não chegou a ser garoto de programa, mas que havia garotas que dormiam com você. Você dormia com elas em troca de teto e comida, ou de grana mesmo?

As duas coisas. Não era uma cobrança, mas era percebido pelas minhas "amigas", que penalizadas com a minha situação, me davam alguns valores em dinheiro para eu me virar. Esses fatos inspiraram a canção Garoto de Aluguel.

Depois da experiência com alienígenas em Avôhai, você teve outro contato do gênero?

Não. Só em sonhos. Sonho frequentemente com discos voadores, o que não deixa de ser uma revelação, pois foi a presença alienígena que senti durante a experiência que resultou em Avôhai. Foi única, espiritual e mediúnica.

Para você, como foi aquele período do projeto Grande Encontro, com Elba, Alceu Valença e Geraldo Azevedo? Chegou-se a dizer que houve um conflito de egos.

O início do Grande Encontro foi histórico para a música brasileira. A reunião dos quatro grandes nomes desta geração de nordestinos resultou num show de altíssimo nível, que foi registrado e entrou para a história da MPB. A sequência do Grande Encontro foi o que causou um grande desencontro. É natural que os egos aflorem e é natural que tivesse um fim também.

Quais canções suas você acredita que não tiveram o justo sucesso?

Não tenho essa expectativa. Mas, logo no início, eu não achava que Chão de Giz seria uma música de sucesso. E achava que Vila do Sossego seria.

Se você fosse fazer uma trilha sonora que resumisse musicalmente esses 60 anos de vida, quais músicas você escolheria?

Começaria por Disparada, do Vandrê. Meu autorretrato é uma música que o Mautner fez para mim e que deu título ao meu quinto disco, Orquídea Negra. É como se ele me dissesse: "Zé, você é a orquídea negra, que brotou da máquina selvagem, e o anjo do impossível plantou como nova paisagem"... Tem uma música minha, Beira-Mar, que diz: "E até que a morte eu sinta chegando, prossigo cantando." É o começo, o meio e o fim. Vou parafrasear Bob Dylan: "Me sinto como se estivesse no meio do caminho. Vamos para os próximos 60 anos!"

(©Estadão) (acesso: 02/05/2011)

Fonte: http://www.nordesteweb.com/not10_1209/ne_not_20091007d.htm

Entrevista de Zé Ramalho ao IG. ultimosegundo.ig.com.br (em 17 março 2011).

Antes de se firmar como músico popular, o paraibano Zé Ramalho soube o que é morar na rua, como cantaria o cearense Belchior, e passar fome na Cidade Maravilhosa, como diria o baiano Raul Seixas. Foi íngreme a ladeira até a consagração, em 1978, com canções esquisitas como “Avôhai”, “Vila do Sossego” e “Chão de Giz”. Hoje com 61 anos, Zé parece um homem empenhado em saber quem é, de onde veio, como e por que se tornou o aventureiro que abortou uma projetada carreira de médico para levar a vida incerta de um seguidor do rock’n’roll.

Zé não costuma ser percebido exatamente como um roqueiro, mas os passos de autoconhecimento que vem trilhando evidenciam que isso foi o que ele sempre foi, embora de um modo peculiar, que talvez só um rapaz nascido numa vila nordestina do (desas)sossego chamada Brejo do Cruz pudesse expressar. Na coleção de quatro CDs e um DVD denominada “Caixa de Pandora”, lançada há pouco, reúnem-se caminhos musicais trilhados com sucesso, mas também atalhos e desvios que, nem tão bem-sucedidos, ficaram perdidos no percurso.

A caixa resgata, por exemplo, o filé do que seria em 2001 o CD “Zé Ramalho Canta Raul Seixas”, lançado de modo truncado porque o hoje escritor Paulo Coelho vetou a inclusão de suas parcerias com Raul no projeto - e isso incluía várias das obras-primas máximas do anárquico roqueiro, como “Gita”, “Eu Nasci Há 10 Mil Anos Atrás”, “Ave Maria da Rua”, “Água Viva”, “Cachorro Urubu” e “Loteria de Babilônia”, entre outras. Todas estão agora resgatadas, no formato inacabado no qual foram arquivadas há dez anos.

Outro exemplo, curioso, é o da até aqui inédita “Ninguém É Você”, uma versão agreste para “Nobody But You” (1991), dos entes nova-iorquinos Lou Reed e John Cale. “Foi recusada com a justificativa de que o Lou Reed não tinha gostado da versão”, revela hoje o cantor e compositor.

“A Caixa de Pandora” é um momento de um processo maior, iniciado com a bem-sucedida “Antologia Acústica” de 1997. Desde então, Zé vem investigando, de modo cada vez mais profundo, seu passado e suas influências. Soaria despropositada a alguém mais desavisado a notícia de que, nos últimos dez anos, Zé ergueu versões particulares dos

cancioneiros de Raul Seixas e Lou Reed, mas também do pernambucano Luiz Gonzaga, do paraibano Jackson do Pandeiro e do norte-americano Bob Dylan. O “Mr. Tamborine Man” de Dylan, por exemplo, virou “Mister (Jackson) do Pandeiro” no instigante e instigado álbum “Zé Ramalho Canta Bob Dylan – Tá Tudo Mudando” (2008).

Não se sabe exatamente o que poderá haver em comum entre Luiz Gonzaga e Bob Dylan, mas Zé Ramalho sabe que a eles deve sua existência musical. E que, cada um a seu modo, Gonzagão, Raulzito, Dylan, os Beatles, o jovem-guardista Erasmo Carlos e Jackson do Pandeiro foram e são pedras rolantes de magnitudes parecidas à do autor de “Admirável Gado Novo” (1979).

Preservando-se de modo talvez semelhante ao do lobisomem que ele interpretava nos “Mistérios da Meia-Noite” da trilha-sonora da novela global “Roque Santeiro” (1985), Zé Ramalho topou falar ao iG sobre passado, presente e futuro, mas desde que fosse por e-mail. Segue abaixo a entrevista.

iG: O produtor Marcelo Fróes cita, no encarte da caixa, o grupo The Gentlemen, com o qual você gravou no início da carreira. O que você lembra dessa experiência? Você gravou um álbum com eles na época? Como era?

Zé Ramalho: Toquei durante três anos nessa banda de covers, em João Pessoa, na Paraíba, no final dos anos 60. E não cheguei a participar efetivamente do disco gravado por eles, na Rozemblit em Recife, porque já estava me deslocando para o Rio de Janeiro. Mas foi importante, ali eu desenvolvi, com o líder da banda, Hugo Leão, várias gravações, que eram as primeiras demos, de músicas minhas como “Vila do Sossego” e “Kryptônia”, entre outras.

iG: Na entrevista incluída no DVD, você define a decisão de ir para o Sudeste para fazer música como “uma tragédia para uma família nordestina”. Para você foi um momento de grande conflito?

Zé Ramalho: Quando eu citei “tragédia nordestina” é porque eu estava desistindo, abortando a Faculdade de Medicina, na Universidade Federal da Paraíba. Essa atitude, em plenos anos 70, era realmente uma tragédia, para a visão familiar. Ou seja, eu estava largando uma banca de medicina por algo incerto e sem segurança nenhuma, em relação à livre concorrência selvagem, que seria experienciada por mim, quando vim para o “Sul Maravilha”.

Fonte: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/musicas+proibidas+de+ze+ramalho+sao+la+ncadas+em+caixa/n1238176384227.htm>

Paebirú - Entrevista com Zé Ramalho em 07 de dezembro de 1998

Em 1998, Marcos Petrillo realizou uma longa entrevista com o cantor e compositor paraibano Zé Ramalho para o *International Magazine*. Eis o trecho onde Zé fala sobre seu raríssimo disco em parceria com Lula Côrtes e a nata da psicodélica nordestina da época, Paebirú de 1974 (Selo Solar - Rozenblit).

Casa de Zé Ramalho, 7 de dezembro de 1998

Você deve ter reparado no último International Magazine que José Teles escreveu sobre o iminente relançamento de "Paebirú" em CD.

Pois é, quando a gente gravou o "Paebirú" em 74 era assim: a fábrica Rozenblit, aquele parque enorme, ficava na Estrada dos Remédios e era assolada pelas cheias do Rio Capibaribe, que tinham anualmente. Então essas cheias pro-vocavam prejuízos terríveis. No caso desse meu disco, por exemplo, a primeira tiragem foi total-mente boiada nas enchentes... porque lavou as máquinas, encheu tudo de lama e o disco a gen-te viu naufragar legal. Literalmente, a primeira tiragem deste disco foi por água abaixo mesmo.

Mas mesmo as cópias da segunda tira-gem ainda têm a capa ondulada, pois devem ter sido molhadas de alguma forma.

É, a capa, eles tinham em estoque. O velho Zé Rozenblit é judeu - tanto que Rozenblit significa "rosas de sangue" - e ele era muito esperto. Na última enchente ele aprendeu uma lição e na cheia seguinte, como você não pode deter a natureza, deu um jeito qualquer para que as máquinas ficassem suspensas quando a cheia começava. Tudo ficava preso no teto, as águas passavam por baixo. Isso dá um filme rapaz, porque é uma verdadeira saga... mesmo porque era gravadora, naquele tempo, já era solicitada e muito alugada por artistas aqui do Rio de Janeiro. Vários artistas da Jovem Guarda gravavam lá também - Bobby de Carlo, Martinha e Os Canibais, além de Agostinho dos Santos e Claudete Soares. Esse povo todinho gravava lá, sem falar em alguns discos de Bossa Nova que já estavam sendo gravados lá. Era um selo cha-mado AU - Artistas Unidos...

Mas tinha o Mocambo também.

A Mocambo era o grande trunfo dessa coi-sa da Rozenblit, que tinha dois selos. A Mocambo foi o label mais trabalhado, porque foi o que vendeu mais coisa.. Se o camarada ti-ver cabeça pra explorar e oferecer ao público a história daqueles artistas, teremos CDs fantás-ticos. Tomara que o cara saiba o que tem na mão, pois ele está com toda uma história na mão. Quando você tem registros históricos na mão, para veicular e tornar isso rentável, ganhando dinheiro com isso, ao mesmo tempo você tem que oferecer o valor ao público. O camarada tem que saber como é que vai mostrar isso pra essa geração, porque é um acervo de frevo espetacu-lar que tem lá.

O "Paebirú" é na verdade o "Tropicália" de toda essa geração, já que todos vocês estão juntos ali: Alceu Valença, Geraldo Azevedo etc.

Tá todo mundo, nós tentamos reunir todo mundo. Geraldinho, Alceu, todo mundo tocan-do e cantando. O disco tem créditos no encarte, tá tudo exposto, inclusive com fotografias das pessoas. O Paulo Rafael tá tocando contrabaixo, inclusive o camarada deveria colocar isso tam-bém no CD - já que dá pra fazer aquele libretinho. Eles têm que fazer um libretinho bacana. Olha só, esse disco tem umas coisas curi-osas na ficha técnica. Umas coisas engraçadas mesmo. Por exemplo, os instrumentos que as pessoas estão tocando: "mexendo água na cuia da cacimba de Itamaracá"... Coisas bem viajandonas, bem doidonas. Você pode acredi-tar que o cara trouxe uma água de Itamaracá, dentro de uma cuia, só para "tocá-la"? (rindo) Um outro cara trouxe um bocado de folhas e nós gravamos o "ruído de folhas". Você veja bem, nessa época esse estúdio tinha apenas 2 canais. Imagina o que é gravar um disco como aquele sem headphone nos ouvidos? Como é que a gen-te escutava? Com dois alto-falantes, um em cada parede do estúdio... como se fosse um quadro. Era uma época totalmente sem tecnologia, en-tão esse disco foi totalmente artesanal. Aquele ali foi "costurado a mão" em 1974.

Ele tem um valor "de um disco emblemático e terá a chance de ser reavaliado... ou melhor, avaliado pela primei-ra vez?

Para aquela época, aquele disco era muito arrojado. Seria impossível fazer um projeto da-quele numa gravadora de porte, como eram as da época. Ou seja, a Rozenblit pegou esse pro-jeto porque a mulher do Lula Côrtes era filha do reitor da universidade, o qual também era judeu e era muito amigo do cara da gravadora. A filha encasquetou pra gente fazer esse projeto e nós pegamos esse tema da Pedra do Ingá, que é uma pedra misteriosa que existe lá

na Paraíba - com um grande painel em baixo relevo. Dizem que tem uma grande mensagem decodificada ali e que ninguém nunca soube decifrar, nem com todos os decoders que existem de sinais. Ninguém sabe como é que tá aquela história até hoje, mas é uma coisa forte - não é um simples desenho riscado na pedra. É uma coisa profunda, em baixo relevo e numa rocha de granito. Quando nós fizemos o disco, nós levamos um geógrafo americano que estava fazendo pesquisas com caju pelo nordeste. Por acaso, nós o vimos no meio de uma floresta e nos aproximamos dele. Ele fez algumas pesquisas, pegou algumas pedras e ficou muito impressionado. Ele acha que aquilo é uma coisa vulcânica, é uma coisa que vem de muito tempo. Se vocês fossem lá algum dia, veriam que é uma coisa estranha. Fica perto da cidade de Ingá, entre João Pessoa e Campina Grande. É fácil chegar lá, fica a 40 ou 50km de João Pessoa. Hoje em dia o turismo já facilitou, você chega perto da pedra. É um ponto turístico dos mais valorosos.

Ele foi inspiração para o disco?

Foi sim, pelos quatro elementos da natureza, que nós encaixamos em cada um dos lados dos 2 LPs. A gente desenvolveu os instrumentos cercados dessa coisa. No lado do Ar, a gente usou só sopros: flautas e instrumentos leves. No lado da Terra, a gente pegou muito batuque e explorou as coisas indígenas. No lado do Fogo, a gente meteu umas guitarras. No lado da Água, a gente colocou essas cacimbas que eu tava falando. Então a gente procurou aproximar bem. Na abertura do lado da Água, a gente procurou um Pai de Santo pra dar um ponto belíssimo de Iemanjá e dar uma chamada numas entidades. A gente botou uns efeitos de água, nem hoje eu consigo mais me lembrar como é que a gente conseguiu botar ruídos de água e de cachoeiras. A gente levava uns microfones de uns gravadorezinhos pequenos e ficava fazendo essas coisas no estúdio. A gente tinha pouco recurso de canal e a câmera de eco era o banheiro do estúdio, porque em 74 não existia nada além de 2 canais... o que já era um luxo. De qualquer forma, pra época nós conseguimos tirar um som audível. Tem que ser exposto pras pessoas que é uma coisa rudimentar, é uma coisa primitiva porém criativa. Em momento nenhum a gente ensaiou pra fazer sessão nenhuma. Quem estivesse na área, a gente pegava e ia pro estúdio pra ver o que ia pintar. Começava aí, tanto que o disco é 70% instrumental. Nessa época eu colo-quei muito da minha prática, obtida nos grupos de baile. Ou seja, eu toco muitos instrumentos nesse disco. Inclusive os contrabaixos do disco, quase todos sou eu que toco. É praticamente o primeiro disco em que eu coloquei minha voz, pois o Lula não cantava nessa época. Eu fiquei com a tarefa de cantar nesse disco, pois antes eu não cantava. Nos grupos de baile eu só fazia coro. Eu achava que eu cantava muito mal, tinha

ver-gonha de cantar nessa época. Como eu recebi essa tarefa, porque o Lula - muito inibido - não conseguia cantar, eu terminei sendo forçado a cantar e a cantar com segurança, pra não botar tudo a perder. Aí eu descobri, deu certo e as pessoas que ouviram acharam interessante. Pra época foi uma coisa muito interessante, nós reunimos a nata da ocasião.

Fonte:<http://somossom.blogspot.com/2006/02/paebir-entrevista-com-z-ramalho.html>