

O DESENRAIZAMENTO EM CANTO DOS EMIGRANTES: subversões do Cordel do Fogo Encantado

Ana Claudia Freitas Pantoja¹

Resumo: Poéticas orais usualmente são associadas aos chamados etnotextos, isto é, discursos que a comunidade desenvolve sobre si mesma, em processos de legitimação vinculados à autoria coletiva. No entanto, a poesia de produção e circulação oralizada também se manifesta em produtos de natureza radicalmente diversa, em que a afirmação identitária é desfocada em prol da discussão sobre o desenraizamento – situações em que o homem vivencia experiências distintas das observadas em suas origens, abraçando o cosmopolitismo. Em uma aparente contradição, alguns dos bens culturais que melhor exploram o sentido de desenraizamento são produzidos por realizadores visceralmente conectados aos etnotextos, deixando entrever que a compreensão do *ser parte* de uma comunidade é indissociável dos sentimentos de não pertencimento, estrangeirismo e exílio. O artigo examina um desses textos, especificamente o poema *Cantos dos emigrantes*, de Alberto da Cunha Melo, musicado pela banda Cordel do Fogo Encantado. O objetivo é identificar e discutir como o desenraizamento é tratado nas esferas verbal e rítmica, constituindo o próprio cerne da composição em destaque².

Palavras-chave: Poéticas Oraís. Canção. Desenraizamento.

Abstract: Oral Poetry is usually associated with the so-called Ethno texts, in other words, speeches that the community develops about itself, discourses linked to processes of legitimation of collective authorship. However, the oral poetry also manifests itself in products radically different, in which the statement of identity is blurred for the sake of discussion about the uprooting - situations when men and woman try out different experiences from those known in their background. In an apparent contradiction, some of the cultural products that best exploit the sense of rootlessness are created by artists viscerally connected to Ethno texts. This allows us to understand that being a part of a community is inextricably linked to feelings of not belonging, also to the sense of foreignness and exile. The article examines one of these texts, specifically the poem entitled *Canto dos emigrantes* (The emigrants song), by Alberto da Cunha Melo, transmuted into a song by Cordel do Fogo Encantado. The goal is to identify and discuss how the uprooting is verbally and rhythmically portrayed, becoming the very heart of the composition.

Keywords: Oral Poetry. Chanson. Uprooting.

¹ Doutoranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Mestra em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia. Jornalista pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: claudia.londres@gmail.com

² Uma versão preliminar deste trabalho, reduzida e em outro formato, foi apresentada, apenas oralmente, no XX Seminário do Centro de Estudos Linguísticos e Literários do Paraná, em 26 de outubro de 2011, sem publicação nos anais.

Sons do Cordel

A 250 quilômetros de Recife, quase na fronteira com a Paraíba, floresce uma cidadezinha que se auto-intitula a porta de entrada do sertão Pernambucano. Arcoverde não alcança os 70 mil habitantes, mas é berço de alguns dos mais importantes grupos de samba de côco do País, parada obrigatória para cantadores e poetas errantes que atravessam o Nordeste embalando gerações sucessivas.

De lá, do chão pedregoso do Planalto da Borborema, surgiu um grupo teatral que conquistou a atenção do público e da crítica quase instantaneamente. Entre 1997 e 99, o espetáculo “Cordel do Fogo Encantado” percorreu o interior do estado, acendendo platéias com uma mistura explosiva de poesia erudita e popular, entremeada por batuques hipnóticos, de origem francamente inspirada nos cultos afro-brasileiros.

No carnaval de 1999, três membros da formação original em teatro – José Paes de Lira (o Lirinha), Clayton Barros e Emerson Calado – unem-se aos percussionistas Nego Henrique e Rafa Almeida, dando origem a um novo grupo, que retiraria a música do papel de coadjuvante, transformando-a na principal tônica do espetáculo. O Cordel do Fogo Encantado, agora como banda, passou a investir em composições de flagrante lirismo, rítmica e melodicamente impactantes, materializadas em *performances* antológicas e potencializadas pelo requinte cênico.

Nos dez anos posteriores, o grupo lançaria três CDs autorais e um DVD, além de apresentar-se em palcos e festivais de todo o Brasil, Bélgica, Alemanha e França. No início de 2010, contudo, os músicos anunciam o fim do grupo, gerando protestos veementes por parte dos fãs e da crítica, que já agraciara o Cordel do Fogo Encantado com prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte, do BR-Rival, Caras, Tim, Qualidade Brasil e Prêmio Hangar (CORDEL DO FOGO ENCANTADO, acesso em 20 jul. 2011).

Em uma década de apresentações musicais, o quinteto fincou sua bandeira no difícil terreno do reconhecimento público nacional e, a despeito de seu fim melancólico e prematuro, erigiu uma obra que provavelmente ainda vai repercutir por anos no cenário artístico brasileiro, dado grau de vitalidade e magnetismo das *performances* da trupe.

Mas sob que perspectiva o Cordel do Fogo Encantado deverá ser lembrado?

Raízes musicais e músicas de raiz: como classificar o que o Cordel entoa

Uma das tarefas a que os críticos musicais se dedicam diz respeito à identificação do gênero a que as bandas se filiam.

Gênero musical é compreendido como uma forma de categorização que agrega fenômenos rítmicos afins e que contemplam uma mesma faixa de interesse de realizadores e público (o que agrega elementos étnicos, etários, geográficos e outros) (VLADI, 2011, p. 71). O gênero funciona como uma estratégia compartilhada pela audiência, artistas, críticos e empresários, vinculada à exploração de temáticas específicas, estilos de interpretação e até expectativas em torno de certos comportamentos. Fala-se, por exemplo, da “atitude” *rock’n roll* que se espera (às vezes ansiosamente) de certas bandas, o que corresponde a *performances* subversivas de ocupação e domínio do palco. O gênero musical, portanto, coaduna formas de sociabilidade às características sonoras produzidas.

No caso do Cordel do Fogo Encantado, a crítica especializada classificou a atuação da banda sob uma terminologia genérica, tão ampla que chega a extrapolar os limites do gênero, e que atende pelo nome de “música regional”. Apesar de não haver uma definição precisa para a expressão, pode-se discernir dos textos críticos de que se trata do rótulo aplicado à produção de artistas fora do eixo hegemônico Rio de Janeiro - São Paulo e que reproduzem ou dialogam com os elementos da cultura popular. A “música regional”, por seu compromisso com os ritmos e temas próprios dos ambientes mais rústicos, refletiria um estilo de vida em que a urbanização ainda não é onipresente, em que as tradições se fariam perpetuar por vias orais e pela convivência no âmbito comunitário.

Em outras palavras, “regional” seria uma espécie de senha de articulação entre tendências musicais e os etnotextos, isto é, discursos que a comunidade desenvolve sobre si mesma, normalmente de circulação oralizada, que desencadeiam processos de legitimação por meio da reafirmação de valores coletivos e da autoria anônima (PELEN, 2001, p. 71-72). Etnotextos são instrumentos para que grupos sociais construam laços, instituem identidades, preservem e/ou transformem normas de conduta, num complexo e dinâmico jogo de inclusão e exclusão. Em graus variados, a “música regional” remete ou dialoga com os etnotextos, sem obrigatoriamente confundir-se com eles.

Nesse contexto, há que se ressaltar que a formação (ou reafirmação, ou ainda reinvenção) identitária etnotextual não se dá exclusivamente por meios verbais. A gestualidade, a indumentária e as instâncias relacionais entre os membros de uma comunidade, sobretudo em situações de *performance*, também influenciam no processo. Daí

voltamos à questão do gênero musical como forma de sociabilidade. A “música regional”, em tese, representa modos de ser oriundos de rincões brasileiros e abre espaços para a partilha de gestos, hábitos, aromas e sabores de tais lugares – geográfica e culturalmente delimitados. Eis o motivo pelo qual ela também é chamada de “música de raiz”, por, em teoria³, estar calcada nos valores da terra de onde nasce.

Mas o que torna o Cordel do Fogo Encantado uma banda associada à “música regional” ou “de raiz”?

O primeiro e mais evidente indício está no próprio nome da trupe. “Cordel” identifica uma das mais tradicionais vertentes literárias populares. Herdado da Ibéria e amplamente difundido no Nordeste brasileiro, trata-se de um tipo de folheto rústico, impresso em formato compacto, usualmente acompanhado por xilogravuras. O cordel destina-se à divulgação de “causos” e personagens ilustres, normalmente utiliza rimas e, sobretudo, é decorrente da produção e circulação oralizadas. “É um caso de literatura oral, pois mais que lido, o cordel se mantém vivo na voz dos cantadores e, se os folhetos existem, é porque antes foram cantados – e não o contrário” (MORONI, 2005, p. 51).

Já o “Fogo”, para Andréia Moroni, é uma referência poética às condições de vida rural, remetendo “aos candeeiros dos recônditos onde a luz elétrica ainda não chegou”; enquanto o “Encantado” evidenciaria a relação do sertanejo com o divino, caracterizada pelo viés profético e messiânico, de caráter essencialmente místico (MORONI, 2005, p. 52).

Há que se examinar também as letras de autoria do grupo, quase todas consagradas a temas recorrentes na vida nordestina, a saber:

- a) a ansiedade e clamor pela chuva durante os longos períodos de estiagem⁴;
- b) o êxodo rural⁵;
- c) a violência dos grupos armados⁶;
- d) a herança da escravidão negra⁷;
- e) a influência da cultura indígena⁸;
- f) a religiosidade católica⁹;

³ O leitor atento deve notar que se tem utilizado os termos “em tese” ou “em teoria” ao longo do texto. Isso porque a expressão “música regional” pode, em alguns casos, designar uma visão limitada do espaço que representa. Por exemplo, a partir de canções ditas regionais, pode-se pensar que o Nordeste é exclusivamente uma reunião de ambientes rurais, esquecendo-se de que os fenômenos de urbanização, industrialização e turismo já transformaram boa parte da paisagem natural e humana da região.

⁴ “Um terço pesado pra chuva descer”/Invocação para um dia líquido

⁵ “Os retirantes já cruzaram meio mundo”/Boi Luzeiro

⁶ “Salitre, Pólvora, Enxofre, Chumbo”/A Matadeira

⁷ “Preta velha atíça o fogo, que o trabalho começou”/Chamada dos santos africanos

⁸ “Do toré no mato verde”/Antes dos mouros

- g) o sebastianismo como crítica social contemporânea¹⁰;
- h) o catastrofismo profético¹¹;
- i) os afetos do homem simples, declarados em sentenças que ferem a norma gramatical culta, em um português tão à margem do cânone quanto o próprio falante à margem do “progresso”¹²;
- j) e a geografia ora desoladora, ora imponente do sertão¹³.

E é importante frisar: mesmo quando o assunto aparentemente não tem vinculação explícita com o agreste, o tipo de abordagem dos cordelistas encantados remete ainda assim ao universo popular sertanejo. Um exemplo é a canção *O amor é filme*, que, como o título sugere, traça um paralelo entre os sentimentos e o fazer audiovisual, porém numa roupagem linguística nordestina não letrada (“É quando a gente sente o amor se *abuletar* na gente”, entoa o intérprete).

Em termos rítmicos, o grupo investe ferozmente nos tambores e cadências característicos do candomblé e da umbanda. A influência é evidente em canções como *Pedrinha*, tradicionalmente entoada em terreiros pernambucanos, e em composições que tratam do sincretismo religioso, a exemplo de *A árvore dos encantados* (sobre as crenças dos índios Xucuru) e das releituras de romarias em homenagem aos santos católicos. Há ainda referências percussivas ao Reisado das Caraíbas e do Toré indígena (LIMA, 2005, p. 85).

No que tange à *performance* cênica, deve-se destacar o estilo visceral do vocalista Lirinha, que em mais de um momento parece estar sob efeito de transe, num estado alterado de consciência análogo ao experimentado em cultos afro-brasileiros (muito provavelmente um artifício estratégico, parte planejada do espetáculo, já que o músico não perde o fio da meada nas apresentações, permanecendo no controle das ações sobre o palco). O tom reverente com que canta e, principalmente, recita os versos, conclama a platéia a interagir com a banda, formando um coro excitado e coeso, o que potencializa o sentido quase religioso do espetáculo. Como um orador fanático ou um fiel em êxtase, Lirinha transforma-se em um Antônio Conselheiro remoçado, redivivo. Os demais integrantes contribuem para a atmosfera hipnótica produzindo pequenas coreografias primárias, dançando em passos iguais no ritmo dos tambores, parecendo quase tão entregues ao contexto quanto o próprio público.

⁹ “A vós suspiramos gemendo e chorando neste vale de lágrimas”/ *Salve Rainha e Salve*

¹⁰ “Os soldados do rei D. Sebastião mostrarão o caminho”/ *Profecia*

¹¹ “O sertão vai virar mar e o mar sim, depois de encharcar as mais estreitas veredas, virará sertão”/ *Profecia*

¹² “Nunca mais eu vi os oím dela brilhar”/ *Os oím do meu amor*

¹³ “Na montanha mais longe do mar, numa serra talhada, espinho fechado, coivara, caieira, vereda”/ *Morte e Vida Stanley*

E seria possível vislumbrar, nesse cenário transtornado e dionisíaco, instâncias de enraizamento? Provavelmente sim, se considerarmos que, do “contato com a raiz”, nascem as sensações de pertença, integração e até certo apagamento individual e diluição no coletivo, o todo superando a soma das partes, muito semelhante ao que propõem os ritos religiosos.

De maneira não exatamente óbvia, mas muitíssimo eficiente, a *performance* dos cordelistas encantados propõe uma mobilização vocal e corporal do público em busca de integração entre artistas e espectadores, o que desestimula a impessoalidade, aproxima realizador e platéia, criando, mesmo que temporariamente, vínculos de proximidade, como entre pessoas que juntas voltam para casa.

“Desraíz”

As experiências de enraizamento, contudo, também suscitam debates em torno de seu antônimo. Como num quadro que só ganha efeitos tridimensionais se a luz e sombra partilharem da superfície da tela, o desenraizamento é um componente inerente ao processo de pertença. Ele está presente, mesmo quando silenciado.

Mas utilizar o termo requer cuidados. A expressão possui pelo menos dois sentidos bastante diversos, vejamos quais.

Na acepção mais literal da palavra, “desenraizar” corresponde a desterritorializar, isto é, a uma transferência geográfica, física e corpórea do indivíduo, que parte do seu local de origem em direção a um novo destino. Essa migração usualmente é compreendida como uma experiência traumática, decorrente não do livre-arbítrio do sujeito, mas por imposição de circunstâncias extremas, em especial no caso do sertanejo, que teria no êxodo rural a condição *sine qua non* de sobrevivência.

O migrante perde a paisagem natal, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a Deus... Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade a sua fala é chamada “código restrito” pelos linguistas, seu jeito de viver, “carência cultural”, sua religião, credence ou folclore. Seria justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento (BOSI, 1983, p. 405).

Sem desmerecer a dor da partida indesejada, que marcou e ainda marca de modo indelével uma fatia considerável da população brasileira, deve-se enfatizar, contudo, que, nem

todo exílio da terra natal é um ato de desespero. A própria miséria que tange milhões, também inspira outros tantos inquietos, impulsionando-os com sonhos de descoberta do El Dourado nas regiões vizinhas.

Estudos como os de Helenilda Cavalcanti (acesso em: 15 ago. 2011), sobre o impacto dos processos migratórios em populações nordestinas, apontam exatamente para a possibilidade de o trânsito humano não ser compulsório, mas opcional. Na balança entre economia campestre e citadina, o espaço urbano pode representar a utopia do progresso, a perspectiva de mudança, o crescimento econômico e a chance de desenvolvimento pessoal e coletivo. Quase como uma promessa fáustica de evolução. O sujeito tentaria, assim, desenraizar-se não da terra, mas da pobreza. Nesse sentido, deixar as origens acarreta em ajustes obrigatórios, mas não necessariamente apenas danosos. A autora discute as adaptações requeridas, os graus variáveis de aceitação do indivíduo no novo grupo social e, subrepticamente, menciona a felicidade possível, tão perto e tão longe do migrante. (CAVALCANTI, acesso em: 15 ago.2011).

O termo desenraizamento, no entanto, também pode ser empregado em uma perspectiva não geográfica, sobretudo em reflexões a respeito da produção artística contemporânea. Mas para entender essa forma de uso, é necessário um corte radical na lógica entre economia/êxodo/adaptação a uma nova vida que norteou a discussão até então. Estamos adentrando outro terreno, o da experimentação criativa, em que deixar as “raízes” não é enveredar por terras estranhas, mas deixar o que é conhecido, sólido, familiar e, principalmente, confortável, para trás.

O ensaísta Antônio Cícero identifica o desenraizamento como uma das grandes realizações das vanguardas artísticas do início do século XX, quando elas propuseram a troca sumária dos modelos líricos canônicos por experiências propositalmente chocantes, em que o “belo” era substituído por produtos inclassificáveis. Os poetas sonoros, por exemplos, subiam ao palco e vociferaram sons guturais em performances desconcertantes, deixando platéias atônitas. O público, acostumado ao tom declamatório e às pomposas composições parnasianas, ora ria, ora atirava objetos contra os novos “talentos”, exigindo respeito às formas convencionais de produção.

O que estava em causa ali não era a análise da qualidade artística das *performances*, mas se a manifestação ao menos poderia ser remotamente considerada como arte. Dentro da esfera de criação e consumo dos produtos culturais, essas eram experiências de desenraizamento, por obrigarem o receptor a abandonar seus parâmetros habituais de julgamento e apreciação. O contato com o estranho, a perplexidade frente ao desconhecido e a

quebra de expectativas, de certa forma, fragilizam momentaneamente o espectador, por exigirem a reorganização de seu repertório anterior e incitarem a um exercício de fruição total ou parcialmente inédito. Eis o abandono das raízes de apreciação, eis a “desparoquialização” da poesia e seu caminho rumo ao cosmopolitismo, para usarmos termos de Antônio Cícero (2005, p. 28).

O desenraizamento em *Canto dos Emigrantes*

Sendo o Cordel do Fogo Encantado uma banda associada à “música de raiz”, é possível verificar instâncias de desenraizamento na obra do grupo?

Em princípio, pode-se afirmar que quase na totalidade das canções, o abandono das raízes só é tratado sob a perspectiva geográfica, quando a expectativa de desenvolvimento econômico se projeta em outro lugar, materializada na figura do retirante. Nesse caso, o êxodo é abordado do ponto de vista de quem se vai e também daquele que insiste e permanece¹⁴, já que, como afirma Helenilda Cavalcanti, a partida acarreta na formação de

“dois grupos e um só povo: os que ficam e os que saem. Duas faces de uma mesma realidade entrecortada por gerações e experiências diversas. Esse movimento para fora exige a aquisição de novos conhecimentos e reformulação da própria identidade, o movimento para ficar exige formas penetrantes de resistência” (CAVALCANTI, acesso em: 15 ago. 2011).

Há na discografia do Cordel, entretanto, uma canção que merece atenção diferenciada. A banda musicou o poema *Canto dos Emigrantes*, do também pernambucano Alberto da Cunha Melo (cf. livro Notícias, de 1979), registrando a nova versão no disco Transfiguração, último CD do grupo, lançado em 2006.

A canção se inicia¹⁵ com ruídos típicos das primeiras gravações em disco, realizadas no início do século XX, ainda para audição em gramofone. Em seguida, à capela, o intérprete Lirinha abandona a linha fortemente melódica que caracteriza o grupo, adotando um tom monótono de declamação, com duplicação de vozes e leve distorção artificial no áudio na primeira parte da execução. Nesses vinte segundos iniciais, são ouvidos os seguintes versos:

¹⁴ “Meu povo não vá se embora/ pela Itampemirim/ pois mesmo perto do fim/ nosso sertão tem melhora/ O céu tá calado agora/ mas vai dar cada trovão/ de escapulir torrão e paredão de tapera” (Chover).

¹⁵ A canção está disponível para audição gratuita em <http://letras.terra.com.br/cordel-do-fogo-encantado/794627/>
BOITATÁ, Londrina, n. 13, p. 150-162, jan-jul 2012.

Com seus pássaros
Ou a lembrança de seus pássaros
Com seus filhos
Ou a lembrança de seus filhos
Com seu povo
Ou a lembrança de seu povo
Todos emigram

Ouve-se uma espécie de “bip”, um aviso sonoro pouco usual em canções, imediatamente seguido pelo conjunto de instrumentos que executam... um *jazz*! Estilo até então pouco explorado em outras músicas da banda. Sobre o ritmo norte-americano e ainda com a voz discretamente modificada pela aparelhagem eletrônica, o vocalista entoia:

De uma pátria a outra do tempo
De uma praia a outra do Atlântico
De uma serra a outra das Cordilheiras
Todos emigram

Há interrupção dos instrumentos. Ruídos estranhos, como os de uma imitação digital de pássaro e outros sons não identificáveis acompanham a voz de Lirinha:

Para o corpo de Berenice
Ou o coração de Wall Street
Para o último templo
Ou a primeira dose de tóxico
Para dentro de si
Ou para todos

De repente, os versos sofrem ligeira modificação em seus tempos de execução, parecendo “saltar” uns sobre os outros, numa clara referência aos discos de vinil que arranhavam após certo tempo de uso, provocando a repetição das frases:

Dentro de si
Ou para todos
Para dentro de si
Ou para todos

No final do poema, ouvimos a voz modificada quanto uma normal, formando uma espécie de coro que enfatiza a palavra “todos”:

Para sempre todos emigram

Pois bem, considerando o binômio enraizamento/desenraizamento, como abordar o poema agora musicado?

A primeira observação diz respeito ao título. Nele, o autor do poema, Alberto da Cunha Melo (1979), eleva a migração a uma condição superlativa, desaguando na emigração, quando o deslocamento extrapola as fronteiras entre países. Tal maximização propõe que o ouvinte não circunscreva a questão ao drama do sertanejo em partida para o Sudeste brasileiro, mas amplie os horizontes da abordagem. O espaço é o mundo.

Já os ruídos de gravações antigas e ainda precárias, características dos primórdios do disco, permitem a reconfiguração do tempo, sinalizando acusticamente a antiguidade do problema. Migrar, seja dentro ou fora dos países de origem, é uma experiência antiga na história dos sujeitos. Nesse caso, o tempo é o do mundo.

Iniciam-se os versos, com menção aos pássaros ou a lembrança que se tem deles, assim como dos filhos ou dos povos, sem uma hierarquia precisa entre o que é materializado e o que é apenas reminiscência. Daí é possível compreender o papel destinado ao imaginário e à memória no poema, ambos compreendidos como *presença*, quase corporificados na bagagem simbólica de quem se desloca.

E existe o “bip”. Como outros marcadores sonoros importantes de estranhamento ao longo da canção, o ruído impede que o ouvinte se sinta inteiramente confortável com o andamento musical, a partir da inserção de elementos de descontinuidade, de alerta e, principalmente, para segmentação do todo. É importante perceber que os recursos instrumentais acompanham a subdivisão temática do poema, fracionada entre os instantes de partida, a identificação dos locais de origem e destino final dos viajantes.

No momento em que o *jazz* é percebido, multiplicam-se as possibilidades de leitura do poema-canção. Fruto da mescla entre estilos musicais diversos, o *jazz* tem origem norte-americana¹⁶ e possui o improviso como grande motriz, subvertendo a lógica das apresentações cronometradas de origem européia. Polirrítmico e sincopado, o estilo mantém seus “elos não-perdidos” com as raízes negras (AUGUSTO, 2007, p. 21), contudo, não se confunde com suas influências africanas. Ele é, a um só tempo, tradicional e vanguardista, raiz e “desraíz”, apontado por mais de um autor como o ritmo-símbolo do século XX (CALADO, 2007).

Sendo o Cordel do Fogo Encantado uma banda com fortes vínculos africanos e afro-brasileiros, a estratégia de apropriação do *jazz* institui uma forte experiência de desenraizamento durante a fruição de *O Canto dos Emigrantes*. O público, acostumado aos batuques típicos do candomblé e da umbanda, depara-se com um recurso estadunidense

¹⁶ Ressalte-se aqui o fato de os Estados Unidos terem uma formação diretamente alicerçada em populações estrangeiras, tanto de imigrantes livres quanto de escravos, sendo, portanto, um espaço em que a tensão entre raiz e desenraizamento permanece vívida.

“importado”, de pouca repercussão junto à audiência brasileira, aplicado a versos também incomuns aos padrões do Cordel (compostos por Alberto da Cunha Melo), porém, com forte nexos entre som e texto verbal na constituição de uma atmosfera acústica de migração. Assim, o estilo musical “brinca” com o sentido de identidade da banda, obrigando o ouvinte a considerar a canção como uma peça de proposição experimental.

Simultaneamente ao início do *jazz*, os versos começam a descrever os locais de origem dos emigrantes, pontos de partida obscuros, imprecisos, mas ainda atrelados aos indícios geográficos (“De uma praia a outra do Atlântico / De uma serra a outra das Cordilheiras”).

O mesmo já não se pode dizer dos lugares-destino dos viajantes. O “corpo de Berenice”, “o último templo” e “a primeira dose de tóxico” são referências ao imaterial, à evasão da realidade, aos lugares sem substância e apenas abstratos, que em última análise, refletem a emigração como a chegada *a uma ideia*, mais que a um ponto fixo. Mesmo o coração de Wall Street inexistente em termos concretos, sendo mais a representação do cerne do capitalismo que da rua nova-iorquina propriamente dita¹⁷.

Esse trecho inaugura a defesa de que o êxodo corresponde a um escapismo narcotizante, proposição que será potencializada na estrofe seguinte, afinal, emigra-se “para dentro de si” ou “para dentro de todos”, seja em um encapsulamento do indivíduo no próprio eu, seja em sua diluição no todo.

Ainda nesse fragmento, a impressão de “disco arranhado” artificialmente produzida em estúdio, produz um duplo sentido na leitura. À primeira vista, pode-se pensar que a migração se dá para “dentro de si” ou para “dentro de todos”. Porém, o efeito sonoro aplicado também permite que se ouça “todos para dentro de si”, ou seja, há uma nova ênfase à ideia de que o deslocamento não é físico, mas subjetivo.

A emigração, em caráter denotativo, não é uma experiência vivida por todos os indivíduos, entretanto, o último verso “Para sempre todos emigram” universaliza o fenômeno, metaforizando-o.

Considerações finais

Em sentido convencional, o desenraizamento constitui-se num complexo e multifacetado conjunto de vivências, muitas vezes traumáticas, outras ansiadas. Numa

¹⁷ Pensemos ainda na ironia do verso, capitalismo tem “coração”?

perspectiva artística, representa o embate ferino entre as forças canônicas e o ímpeto inovador vanguardista.

No caso de o *Canto dos Emigrantes*, o grande mérito de Alberto da C. Melo e do Cordel do Fogo Encantado foi o de unir ambas as faces do processo, convertendo a migração geográfica em uma experiência de estranhamento e quebra de expectativas na esfera da fruição, ou seja, construindo instâncias de desenraizamento poético e musical.

Obviamente, o fato de a banda já possuir uma carreira consolidada ao lançar o poema musicado e de ser considerada por crítica e público como um grupo de características regionais potencializou o efeito. Toda a discografia anterior do Cordel, neste caso, vem indiretamente à baila, formando o contraponto ideal entre a figura do mártir-retirante e do emigrante que se destina ao “corpo de Berenice”. Nessa perspectiva, talvez seja mesmo o homem da terra quem melhor discuta a não-terra, deixando entrever que a compreensão do *ser parte* de uma comunidade é indissociável dos sentimentos de não pertencimento, estrangeirismo e exílio. “Toda canção de liberdade vem do cárcere”, decretou Gorch Fock. É uma possibilidade ainda em aberto.

Referências:

AUGUSTO, Sérgio. Coisa de Crioulo. In: CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Eclea. O que é desenraizamento? **Revista de Cultura**, ano 77, vol. LXXVII, nº6, Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

CALADO, Carlos. **O jazz como espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAVALCANTI, Helenilda. O desencontro do ser e do lugar: a migração nordestina para São Paulo. Coojornal - **Revista Rio Total**. Disponível em: <www.riototal.com.br/coojornal/academicos034.htm>. Acesso em 19 jul. 2011.

CÍCERO, Antônio. **Finalidade sem fim**: ensaios sobre poesia e arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CORDEL DO FOGO ENCANTADO, **Site Oficial**. Disponível em: <<http://cordeldefogoencantado.uol.com.br>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

LETRAS TERRA. **Site oficial**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

LIMA, Ana Paula Campos. Considerações acerca do processo de hibridização cultural sofrido pelo Cordel do Fogo Encantado: novas identidades em tempos de globalização. **Revista Contemporânea**, nº4, 2005.

MELO, Alberto da Cunha. **Noticiário**. Recife: Edições Pirata, 1979.

MORONI, Andréia. Poesia oral e memória no Cordel do Fogo Encantado. **X Seminário de La APEC: 10 años de Saber y Memoria**. Barcelona, 18-19 mai.2005. Disponível em: <http://www.apecbcn.org/seminarios/Seminario_2005.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2011.

PELEN, Jean-Noël. Memória da literatura oral. A dinâmica discursiva da literatura oral: reflexões sobre a noção de etnotexto. Trad. Maria T. Sampaio. **História e Oralidade** (PUC-SP) v.22, 2001.

VLADI, Nadja. O negócio da música: como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural. In: JANOTTI JR, Jeder Silveira; LIMA, Tatiana Rodrigues; PIRES, Victor de Almeida Nobre (org.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de Internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

[Recebido: 27.nov.11 - Aceito: 23.jan.12]