

# FORTALEZA CANTADA

[um diálogo  
lítero-musical  
sobre a cidade]



 radiadora

ALAN MENDONÇA

# Fortaleza Cantada

[um diálogo  
lítero-musical  
sobre a cidade]



**Alan Mendonça**

**Fortaleza Cantada: um diálogo lítero-musical  
sobre a cidade**



**Fortaleza, 2021**



Título: Fortaleza Cantada: um diálogo lítero-musical sobre a cidade  
Autor: Alan Mendonça

© Alan Mendonça, 2021

© Editora Radiadora, 2021

Coordenação editorial: Alan Mendonça [Editora Radiadora]

Produção gráfica: Léo de Oliveira

Imagem de capa e ilustrações: Fabiana Azeredo

Pesquisa e revisão: Roberta Laena

*Rita de Cássia Barroso Alves*

*Bibliotecária*

CRB3/755- 1996

cassiapacoti@yahoo.com.br

---

M539f Mendonça, Alan

Fortaleza cantada: um diálogo lítero-musical sobre a  
cidade / Mendonça Alan. - Fortaleza: Radiadora, 2021.

364 p.

ISBN: 978-65-88905-18-0

1. Música - canções I. Título

CDD 782.42

---

Contato com o autor:

alanmendonca1@gmail.com

Editora Radiadora

Av. Jovita Feitosa, 3255, Parquelândia,

Fortaleza, Ceará, CEP: 60.455-410

(85) 999442220

radiadora@gmail.com

## Palavras de cantar

Se não bastasse falar da palavra como constitutiva de nossas realidades, palavra que indexaliza os nossos modos de vida, nossos modos de ser e de estar no mundo, esse livro ocupa o lugar, ou melhor, o entre-lugar de onde o olhar para a arte se permite ser ele mesmo uma prática artística. Um olhar que transcende os limites da linguagem (científica ou filosófica), que, no dizer de um antigo Wittgenstein, só nos permite falar dos limites de uma proposição. Essa obra nos mostra que *se os limites da nossa linguagem são os limites do nosso mundo*, na clássica proposição da analítica do Tractatus<sup>1</sup>, tais limites são rompidos pelo discurso das práticas artísticas. Esse livro nos mostra como a linguagem artística, mais especificamente a linguagem da canção, em práticas de discurso lítero-musical, estende e rompe limites ontológicos. Aqui o mestre Alan nos faz convite para entender, pela luz da linguística aplicada, a arte da palavra cantada a constituir territórios, modos de ser e modos de vida.

Nesse convite, quem aprendeu com o poeta Alan Mendonça a conhecer a palavra-mundo-matéria dos poemas na beira de rio, na espiada da lua, se depara com o agora cientista da palavra, que toma como objeto a linguagem da canção-poema e seu movimento de força ilocucionária, seus efeitos de sentido, na constituição de identidades, essas muitas escritas de nós. Na palavra cantada, Alan nos apresenta o poder agentivo da linguagem, sua fortaleza, na Fortaleza cantada.

---

1 WITTGENSTEIN, L. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo, Editora da USP, 1994

Não se trata, pois, de apenas explorar as práticas discursivas e práticas sociais que atravessam as canções cearenses, investigando os processos semântico-discursivos na constituição de identidades e territorialidades por artistas que por “sangue e querer” constituem uma Fortaleza cantada. Alan, por meio de uma pesquisa meticulosa, faz um duplo movimento. Analisa como o discurso lítero-musical cearense, em sua vertente produzida na cidade de Fortaleza, é também um discurso constituinte de territórios, identidades, memórias e afetos.

O estudo dialógico-discursivo do gênero canção popular cearense empreendido por Alan Mendonça nessa obra lança mão dos estudos críticos da Linguagem, dos estudos dialógicos do Círculo de Bakhtin, da Semiótica da Canção de Tatit e de categorias trazidas por Costa, em seu estudo discursivo do gênero canção popular brasileira, para entender os investimentos linguístico, cenográfico e ético, a partir de marcas autorais de artistas que tematizam o sujeito-cidade Fortaleza, e assim propor um caminho de análise para a palavra cantada. Alan traça para nós uma rota sensível para analisar as práticas discursivas do gênero canção popular. Traçando-a, o mestre-poeta nos mostra que a canção cearense institui atos de linguagem que constituem um sujeito artista coletivo por meio do dialogismo sujeito-cidade, estabelecido nas letras da canção cearense. Nesse sentido, seu estudo dialógico discursivo, nos leva a entender as rotas pelos quais a palavra de artistas estabelece lugares e interlocuções com o seu público e com a própria cidade. Nessas rotas, o trabalho investigativo sobre o discurso das canções mostra o investimento de uma materialidade que se faz não pelas escalas geográficas, mas pelas linhas

do afeto, do que se sente, do que se diz, do que se mostra, do ser lugar em sentimentos que se fazem pertença, em palavras.

Alan, pela análise discursiva-textual de canções cearenses, nos conduz pelos caminhos de uma memória coletiva que não diz respeito ao passado, mas que é constitutiva de um tempo sempre presente, como nos ensinam os povos originários tapuyas de nossa terra, nessa articulação entre sujeito-artista, sujeito-cidade, sujeito-público a traçarem dialogicamente a Fortaleza cantada.

E para não ficar devendo, termino com o outro movimento performado por Alan nessa obra. É que o livro vai além do desgosto das “palavras fatigadas de informar”, como diria o poeta Manoel de Barros. O livro se constitui arte ao tematizar a própria constituição da arte.

É que na prática de falar da prática discursiva da palavra-poema das canções, traçada na produção, distribuição e circulação da canção cearense, Alan constitui territórios de afetos e saberes, na estética de quem faz sempre ao falar, de quem canta ao dizer e diz poema para cantar. Neste livro, o discurso científico se faz poema, se faz canção na palavra-arte de Alan. Ele deixa o terreno (quase sempre) estéril da academia, para as miradas do território-afeto, que desde às beiradas dos jagaribes e araiibus até a beira-mar de nossa memória, será sempre farol, mirante; mais uma cantiga para nos fazer voar...

Claudiana Nogueira de Alencar

[professora, poeta, poesia]

## Fortaleza pelos olhos-voz de um menestrel

Quando eu me vejo em Fortaleza, eu já tenho 10 anos de idade, porque a primeira vez que Fortaleza me viu foi quando eu nasci. Embora eu tenha vivido aqui durante um mês, tenho meu batistério na Igreja do Patrocínio, na Praça José de Alencar, e nasci na maternidade César Carls, na Praça da Lagoinha. Não tenho a menor condição de lembrar de nada do que aconteceu nesse primeiro mês de vida e, antes disso, toda a minha gestação, na barriga de minha mãe, foi em Juazeiro do Norte, onde os meus pais se conheceram. Meu pai saiu de Fortaleza, meu pai negro, com uma base familiar no Morro do Moinho, que é o Arraial Moura Brasil, e, por ser da Polícia Militar, foi transferido para Juazeiro do Norte e lá encontrou minha mãe, que tinha vindo lá do Exu Velho, fugindo das confusões entre os Alencar e os Sampaio, na década de 1940 do século passado. Eles se encontraram lá e casaram em 1952. Eu nasci em 1954, por conta de uma gestação delicada, quando chegou perto do parto, minha mãe, sob orientação de um médico muito famoso em Juazeiro, chamado Dr. Mozart, de que viesse para Fortaleza para que o parto tivesse acompanhamento com mais segurança. Nasci de um parto cesariana nesta Fortaleza, onde vim só pra nascer.

Assim acontecido, a primeira viagem que eu fiz foi num trem de Juazeiro para Fortaleza, na barriga da minha mãe. Aqui nasci e, com um mês, voltei para o Cariri, para Juazeiro do Norte, de modo que eu só vou lembrar mesmo de Fortaleza quando eu tenho 10 anos de idade e esta primeira Fortaleza da qual lembro aos 10 anos é uma Fortaleza

marinha e as canções que lembro desse tempo são também num movimento de mar:

“O meu coração balança entre dois amores  
não sei se ame a Maria  
não sei se ame a Dolores  
quando estou nos braços de Maria  
sinto a alma cheia de alegria  
quando estou nos braços de Dolores  
sinto a alma cheia de amores  
desse jeito eu vou findar casando  
com as duas moças qualquer dia  
desse jeito vou findar casando  
com Dolores e Maria...”

Essa canção faz parte de um compacto duplo que eu ganhei quando ainda muito moço. Essa Fortaleza marinha, marítima, é a Fortaleza onde eu fui morar, na Rua Frei Mansueto, na esquina com a Rua da Paz, a meio quarteirão da Volta da Jurema. Ali, na Volta da Jurema, eu aprendi a nadar e aprendi... não... tentei aprender a jogar bola. Essa é a Fortaleza da década de 1960, eu aos 10 anos, em 1964 para 1965. Nessa mesma Rua Frei Mansueto, moravam vários jogadores do América Futebol Clube e essa turma, de modo heróico e talentosíssimo, no ano seguinte, em 1966, tornou-se o time campeão do futebol cearense profissional da primeira divisão. Eu conheci todos esses jogadores, convivi com eles, batendo racha na beira da praia... Pedrinho, goleiro maravilhoso que veio de Pernambuco para cá, Fernando Carlos também, um grande centroavante, Luciano Frota, Célio, Ninoso, Larry, um time “pai d’égua”, incrível. Eu caminhava pela Beira

Mar para ir ver os barcos no porto das jangadas e aprendi a nadar mergulhando por baixo das jangadas e dos barcos atracados no Mucuripe. E essa canção que cito acima, *Dois amores*, é a canção de um compacto de um grupo chamado *Trio Jangadeiro canta na Baiúca*. Baiúca era um restaurante que havia na Beira-Mar, que foi inaugurada, se não me engano, em 1965 pra 1966. Eu morei nesse endereço da Frei Mansueto com Rua da Paz de 1964 (já pro final do ano de 1964) até o começo de 1967. Então vi a inauguração da Avenida Beira Mar e vi também a movimentação na Baiúca, que era uma casa que também oferecia apresentações de grupos. O Trio Jangadeiro era uma coisa assim parecida com o Trio Irakitan, com aqueles trios mexicanos que cantavam com um afoxé, um violão e um atabaque, mas cantando um repertório autoral e músicas feitas aqui com essa ambiência do cancionista cearense, assim já cantavam outras coisas, mas também apresentavam boleros, diferente da guarânia *Dois amores*, apresentavam boleros que era um repertório mais parecido com essa formação de trios. Ganhei esse disco na apresentação de lançamento dele na Baiúca. É a primeira lembrança que eu tenho de uma música permanente no sentido de que ela me acompanhou durante muitos dias, muitos meses, um tempo longo, em que eu, por me sentir presenteado de uma forma muito carinhosa, tinha o mesmo carinho de ouvir este disco. É tanto que eu sei essa música até hoje, mais de 50 anos depois. Esta é uma lembrança da música, uma música que não falava de Fortaleza, mas que lembra para mim essa Fortaleza que eu conheci e que pude percorrer ruas, amalhar memórias, colecionar amigos. Fortaleza para mim era o mar, mas, nesse momento, não me chegava nenhuma música que falava de Fortaleza e de seu



mar. Era uma Fortaleza cuja ambiência onde eu vivia era marinha, marítima, era o mar, mas as canções do mar ainda não existiam.

Na década seguinte, comecei a conviver com a Fortaleza que a televisão começou a divulgar. A Fortaleza vinda pelo aparelho eletrônico. Nesse tempo, eu já estava em outro bairro, chamado Panamericano, que fica entre a Bela Vista e o Demócrito Rocha, em paralelo, mais ou menos, onde ficava a estação do km 8, que era como a gente chamava carinhosamente o bairro Couto Fernandes. Eu saí da beira da praia para o subúrbio de Fortaleza e lá tive duas convivências maravilhosas, que me ajudaram muito a conhecer o repertório geral da música do mundo inteiro, pois eram muitos rádios ligados ao mesmo tempo. A vizinhança, as casas vizinhas, coladas umas às outras, diferentemente do tempo em que morei na Beira Mar, numa esquina, e vizinho era um terreno enorme até chegar num restaurante, cuja casa da família ficava por atrás, e, assim, diante dessa distância de vizinhos, era difícil ouvir a música da rua. Eu ouvia a música de casa.

Nesse período, acompanhava também os programas de auditório na companhia de minha mãe. Ela já tinha esse hábito de frequentar programas de auditório desde Juazeiro do Norte. Assim, eu pude ver a música feita pelos cearenses e pude ver também os programas de auditório transmitidos ao vivo e os artistas que sempre estavam como convidados. Vi Jackson do Pandeiro, Gordurinha, Luiz Gonzaga... várias vezes... e mais um leque enorme de cantores locais, que preenchiam o elenco das rádios, acompanhados por grupos musicais sensacionais, de uma formação belíssima, com piano, guitarra semi-acústica, baixo acústico, uma bateria

elegantemente comportada, tocada com escovas, pouca coisa tocada com baquetas, percussão com afoxé, bongô... e os cantores impressionantemente talentosos. Desse período, lembro de Ayla Maria, Keyla Vidigal, João Bob, Nozinho Silva, Ray Miranda, que era o *crooner* da orquestra do Ivanildo: *Ivanildo e seu Conjunto*. Desse período, há uma música maravilhosa que se chama *Mambo do Ceará* e, morando no Panamericano, tinha que atravessar um caminho enorme quando o ônibus demorava e, assim, atravessava uma rua e passava na frente da casa do maestro Moreira Filho, sem ter a menor ideia de que ele era o autor daquela música que eu ouvia e adorava nos programas de rádio, sobretudo da Rádio Iracema, mas também no Auditório da Ceará Rádio Clube, no Edifício Pajeú. A Rádio Iracema ficava na Praça José de Alencar e é mais uma dessas histórias trágicas da cidade que joga fora o seu passado de uma forma irresponsável. A Rádio Iracema era um prédio esplendoroso num quarteirão da 24 de Maio, entre a Guilherme Rocha e a Liberato Barroso, de uma beleza dessa Fortaleza linda do século 19, que ainda permanecia ali.

O *Mambo do Ceará* é isso:

“Ai, que coisa boa pra se dançar  
dançar um mambo, que coisa boa  
um mambo quente do Ceará.  
Ai, que coisa boa pra se dançar  
dançar um mambo, que coisa boa  
um mambo quente do Ceará.  
Mambo, esse mambo quente  
que mexe com a gente  
e faz como um bambolê.

Mambo, ai que coisa boa  
(...) à tôa, que faz remexer.  
Mambo tem malemolência  
dentro da cadência  
e faz remexer.  
Ai, que coisa boa pra se dançar  
dançar um mambo, que coisa boa  
um mambo quente do Ceará.”

Isso ficou na minha cabeça até hoje e no meu show eu emendava uma música minha com esse mambo pra mostrar mais uma influência musical que nós recebemos aqui, vinda desse ritmo caribenho, cubano, incrível. Então, essa década de 70, a qual eu já me referi um pouco, quando eu já estava deslocado para o lado suburbano da cidade, veio-me com essa profusão de melodias e de sintonias diferentes em canais de rádio, onde eu ouvia de tudo. Tudo tocava no rádio, desde a música mais regional dos forrós, dos baiões, dos xotes, das toadas, das valsas... até a música popular, que, nesse período, já era a música da Jovem Guarda e a música incipiente, mas já chegando, tomando um espaço que era essa música popular brasileira da forma evolutiva, que tinha começado com a bossa nova, tipo de música que ouvi bastante em casa, pois minha mãe tinha uma grande admiração por João Gilberto. Assim, ouvi muitas vezes o *Trenzinho*, que é o *Trem de Ferro*, do Lauro Maia. No disco do João Gilberto está colocado o título como *Trenzinho*, mas que, na verdade é o nosso *Trem de Ferro*:

“O trem, blim, blom, blim, blom  
vai saindo da estação  
e eu deixo o meu coração

com um pouco mais,  
um pouco mais,  
um pouco mais...  
lá na gare meu bem  
acenando com lenço  
bandeira da saudade muito além  
Acelera a marcha, o trem pelo sertão  
eu só levo saudade no meu coração  
lá na curva, o trem apita  
desce a serra e a saudade aumenta  
uma coisa me atormenta  
vem falar do meu amor  
que dor...”

Essa imagem do trem vai voltar a minha vida bem mais depois, pois o segundo disco que fiz é baseado nessa história de eu ter vindo de trem de Juazeiro para nascer em Fortaleza. Nesse disco, gravei essa música do Lauro Maia porque coincidiu de ser os 50 anos da gravação de *Os quatro ases e um coringa* do *Trem de Ferro*. A gravação do João Gilberto é do final dos anos cinquenta, em 1959.

Então, eu fui para o subúrbio e fiquei ouvindo esse monte de música, de estilos e de variedades enormes, de ritmos e contextos, letras... Nesse período, havia a força da música do rádio aberta de tipos e jeitos, e também havia meu tio Antônio, que sabia todo o repertório de Roberto Carlos e passava o dia inteiro cantando e, vez por outra, fazia isso balançando na rede, batendo o pé e cantando esse repertório, do qual aprendi muitas coisas. Nesse tempo, havia, fundamentalmente, uma coisa interessantíssima: a televisão. Então, eu fiquei ouvindo música também com os olhos e deu-se, pela

televisão, o primeiro contato com uma canção que falava de Fortaleza. Creio que tenha sido em 1971 pra 1972, o momento em que ouvi pela primeira vez a canção *Beira Mar*, do Ednardo. Antes disso, eu só havia escutado o *Hino de Fortaleza* como canção falando da cidade:

“Junto às sombras dos muros do Forte  
a pequena semente nasceu em redor  
para a glória do norte  
a cidade sorrindo cresceu.  
No esplendor da manhã cristalina  
tens as bençãos dos céus que são teus  
e das ondas que o sol ilumina  
as jangadas te dizem adeus.  
Fortaleza, Fortaleza  
irmã do sol e do mar.  
Fortaleza, Fortaleza  
sempre havemos de te amar”

Tem mais três estrofes, cantada sempre com o refrão depois. É uma canção do grande professor Antônio Gondim com letra de Gustavo Barroso. Aprendi esse hino na escola. À época, todas as escolas cantavam os hinos da cidade, os hinos comemorativos, os hinos cívicos. Era muito interessante a vivência em canto orfeônico, em canto coral, um canto em uníssono. Não havia estudo de vozes, mas era uma coisa interessante porque era a música presente. Então, antes de *Beira Mar*, só mesmo o *Hino de Fortaleza*. Esse repertório foi se ampliando na medida em que eu fui acolhendo essas informações vindas da TV, por programas de televisão produzidos, gerados em Fortaleza, apresentados pela TV Ceará,

canal 2, que foi uma afiliada dos Diários associados, que tinha um sistema de TV, um sistema de rádio, jornal, um conglomerado muito famoso no Brasil, capitaneado pelo Assis Chateaubriand, um paraibano, que foi o homem que dominou as comunicações do Brasil durante muito tempo. Desta feita, começaram a vir essas canções que falavam de Fortaleza porque esses programas davam oportunidade a um grupo, um comboio imenso de artistas de um talento imenso, que ficou conhecido no Brasil inteiro como “Pessoal do Ceará”. Eu vi o nascedouro desse povo todo na televisão em uma profusão de músicas que falavam de Fortaleza, que falavam do Ceará: “Eu venho das dunas brancas, onde eu queria ficar...”. O “Pessoal do Ceará” cantou muito bem a cidade de Fortaleza, o Estado do Ceará, o que foi uma contribuição maravilhosa, pois antes deles pouco se falava assim... por canções assim...

Quando se olhava para a música folclórica, como era colocada à época, música de cantiga de roda, de ciranda, via-se:

“Não há, oh gente, não há  
como as praias do Ceará...  
minha casinha situada à beira-mar  
ali fica bem pertinho  
onde as ondas vem quebrar  
e tem no alto um famoso cajueiro  
onde um bando de graúnas  
vem cantar o dia inteiro...  
não há, oh gente, não há  
como as praias do Ceará”.

Lembro também do Hino do Carnaval de Rua de Fortaleza, que eu aprendi indo ver os desfiles, cujo momento

ápice acontecia na Praça do Ferreira. Eu tanto via os maracatus, que são uma paixão que carrego a vida inteira, tanto que, não só como brincante, mas como fundador de um maracatu, o Maracatu Nação Fortaleza, para dar vazão a esse meu apego ao maracatu, essa paixão que eu tenho e que é uma missão da minha vida manter essa cultura ancestral, pois, como disse, meu pai era negro e tinha suas raízes lá no Morro do Moinho, onde existiu um dos maracatus dos primeiros que a gente tem registro, um maracatu registrado na literatura cearense por Gustavo Barroso, que vem a ser o mesmo autor da letra do Hino de Fortaleza. Este registro dos maracatus do Morro do Moinho nos leva em folgado para a última década do século XIX. Assim, em reverência a esse tempo, lembro aqui um samba que conheci ainda nos anos 60, de Luiz Assunção, que cantava sobre o avanço do mar na Praia de Iracema:

“Adeus, adeus, só o nome ficou  
adeus Praia de Iracema  
praia dos amores que o mar carregou.  
Quando a lua te procura também  
sente saudades do tempo que passou  
de um casal apaixonado  
entre beijos abraçados  
que tanta coisa jurou.  
Mas a causa do fracasso  
foi o mar enciumado  
que da praia se vingou.  
Adeus, adeus, só o nome ficou  
adeus Praia de Iracema  
praia dos amores que o mar carregou.”



Voltando ao Pessoal do Ceará, percebo a contribuição imensa desses compositores para a amplitude desse canto que fala do nosso lugar, cidade e estado. Isso pela poesia de Fausto Nilo, de Antônio José Soares Brandão, de Petrúcio Maia, de Rodger Rogério, de Belchior, de Ednardo... e tantos outros e outras. Raimundo Fagner compôs uma canção linda chamada *Quatro graus*, juntamente com Dedé Evangelista, uma canção das mais lindas que falam de Fortaleza:

“Céu de vidro azul fumaça  
quatro graus de latitude  
rua estreita, praia e praça  
minha arena e ataúde (...).  
Não permita Deus que eu morra  
sem sair desse lugar  
sem que um dia eu vá embora  
pra depois poder voltar (...).  
Quero um dia ter saudade  
desse canto que eu cantei  
e chorar se der vontade  
de voltar para quem deixei...”

Essa música participou do festival internacional da canção no ano de 1971 ou 1973, não tenho muita precisão com relação a isso, mas sei que foi o mesmo festival que participou o Sérgio Sampaio com *Quero botar meu bloco na rua*, os Mutantes com uma música chamada *Mande um abraço para velha*, e um outro cearense chamado Luiz Carlos Porto, com a banda Peso, participou com a música *O pente*.

O Pessoal do Ceará perdura até hoje. Os artistas estão fazendo a continuação dos seus trabalhos: Rodger, Fagner,

Ednardo, Petrúcio Maia, Fausto Nilo, Cirino, Teti, Jorge Melo... pessoas ligadas a esse movimento que começou no final dos anos 60 e eclodiu nos anos 70 entrando pelos anos 80 e dias afora... O Brasil inteiro conheceu a música do Ceará. Alguns já se encantaram, já estão brilhando neste imenso céu que nos acompanha nessa viagem... os outros continuam criando... “falando da vida” em cantos...

A partir daí, vem chegando gente e gerações trazendo essa influência, essa referência de cantar a sua terra, e como é bom a gente cantar o nosso lugar, a nossa aldeia, como diz o poeta: “canta tua aldeia... quer ser universal, canta a tua aldeia”, canta o teu chão, faça da tua música uma forma de expressar o teu amor pela tua terra. Nasce, assim, um repertório enorme de muitas pessoas cantando o seu lugar e eu sempre acompanhando isso, como músico e também letrista, sigo escrevinhando as minhas canções em homenagem à Fortaleza. Tenho um razoável repertório de canções dedicadas à Fortaleza, e, pra mim, é sempre uma inspiração essa cidade. Há a Fortaleza onde a gente vive, a Fortaleza onde a gente tem saudade de coisas que existiram e deveriam ainda estar presentes, mas, infelizmente, existe por esses lados uma coisa de abandono do patrimônio, de não se dá importância a determinados prédios históricos da cidade, ao meio ambiente, à natureza, que é também um patrimônio do povo da cidade. Porém, mesmo assim, é a nossa cidade, de onde carregamos lembranças e observamos observação o cotidiano.

Assim, sigamos fazendo, cantando, de forma a dar nossa contribuição como cronistas da cidade, tanto nesse aspecto de tecer loas, de ver os aspectos mais bonitos das nossas lembranças e do nosso presente, mas também com senso de

criticidade e que não nos falte nunca isso, pois é uma forma da gente estar sempre de olho aceso, com um olhar crítico para que não nos enganem com tanta politicagem, o que sempre não leva a nada de coletivo, de público, que só destrói a cidade em função da construção gananciosa de prédios e ruas e avenidas... sendo em muitos, muitas vezes, crimes contra a natureza, contra o meio ambiente. É preciso estarmos sempre atentos a isso. A gente canta o bom e mau, o bonito e o feio, conscientemente. Eu acredito que isso tem que ser a base da nossa permanência como artistas, como cidadãos. Observar a cidade e fazer dela uma musa, uma inspiração, mas não perder o senso crítico na medida em que nós também atravessamos tempos em que muita coisa se define pelo interesse meramente político, politiqueiro, mas a arte está muito acima disso com sensibilidade e razão.

E, assim, vamos continuar fazendo música, que a lua...  
uma lua cheia... está linda acolá.

Calé Alencar

[cantor, compositor, brincante]

À Claudiana, pelas sete cantigas pra voar...



Aos compositores, pelas canções que me amanheceram;

À Dina Ferreira, Nelson Costa e João Batista Gonçalves, pela paciência de me ensinarem para além do que se fale ou cante;

À Benedita Sipriano, Maria das Dores, Fernando Rosa e Diltino Ferreira, pelos olhos e ouvidos “rasgando um buraco no azul”, a desfazer do tempo, “cumprindo o destino do ser”;

Ao meu avô, José Félix, pelas tardes de cantoria na antiguidade da Rádio Progresso;

À minha mãe, Lourdes, pela voz que vem por todos os cantos da casa;

Ao meu pai, Bento Mendonça, pela casa de discos e vitrolas, histórias e liberdades;

Ao meu irmão, Bento Guimarães, pela agulha das descobertas;

À tia Socorro, pelas cançõeszinhas de tudo;

Aos meus irmãos, Eduardo e Caio, pela ludicidade de, quando menino, compor para brincar com as palavras, para, quando adulto, brincar com as palavras compondo para viver;

À Roberta Laena, pelo “trem das cores” com “olhos de mar”;

À Amora, minha canção-menina no infinito;

Aos deuses, que, às vezes, se assanham de canários.

## Sumário

Vinil virando vida na vitrola... [29]

E fosse o homem lembrar que tem asas... [39]

Sempre há um assovio a acordar o casario... [41]

Quando me chamou de música, eu engravidei os  
silêncios [61]

Nas voltas que o mundo dá girando dentro da gente  
[109]

Flor de esmola, santa casa Fortaleza [111]

Pertença e território simbólico: questões de identidade  
[116]

Para o além-silêncio... [135]

Entre os tempos da canção [137]

Do ato de fala ao ato de canto: a amplificação [138]

Por ser e por ter de ser: os gêneros primários na  
canção [143]

Poesia de papel e letra de canção: o expresso complexo  
dos dois [147]

A canção popular brasileira e o *ethos* discursivo [155]

Análise do Discurso Crítica [161]

Processos discursivos na arte [169]

Constituição do sentido discursivo [170]

Enunciação: sujeito criador-cidade e a relação dialógica [175]

A arte cancionista [186]

Diálogos de dialogismo [191]



Levo em mim alguns caminhos [195]

Coisa de cismar [197]

Longarinas [206]

De ouvir dizer, ouvir cantar... [219]

O discurso de exaltação [221]

O discurso de chegada [233]

O discurso de saída [246]

O discurso de saudade [255]

O discurso de estranheza [268]

Uma canção a mais... [287]

Canções que chegam pelo vento... [289]

Enquanto a cidade dorme [323]

Enquanto a canção finda [325]

Do tempo faltando um pedaço [328]

Pelas contas do rosário [337]

Referências [339]

Bibliográficas [339]

Digitais [358]

Discográficas [359]



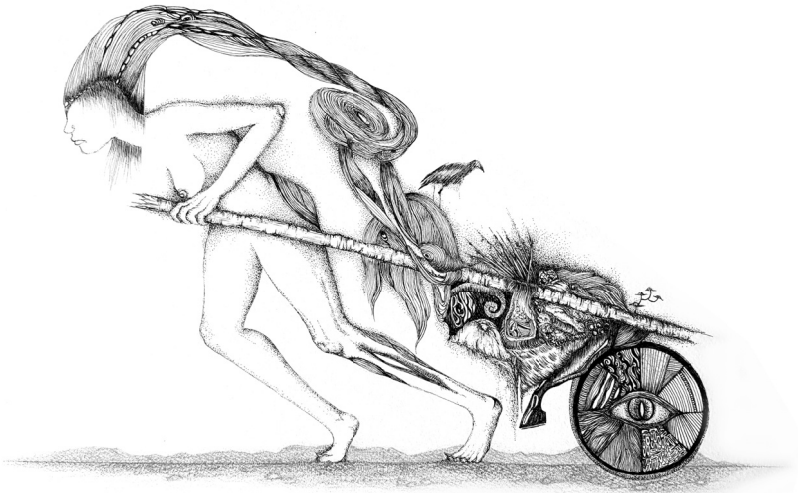
Uma só voz nada termina, nada resolve.

Duas vozes são o mínimo de vida.

[Mikhail Bakhtin]

As ruas vivem.

[Ciro Colares]



## Vinil virando vida na vitrola...

Uma cidade sozinha não comporta a procura da vida

[Patrúcio Maia, Brandão]

Sou, como se diz, nascido e criado em Fortaleza, mas me criei, por sangue e querer, em Russas, cidade do interior do Ceará, fincada de asas no Baixo Vale do Jaguaribe, próxima de por onde o rio passa, por vezes seco. Assim, Fortaleza sempre me foi, embora cidade-mãe, uma cidade-madrasta, estranha para mim... e até hoje é assim, de um certo jeito errado, enviesado. Algo entre o amor e o ódio solara em minha pele por esta cidade que sinto nos sentidos e que, sem sentido algum, vez por outra do quase sempre, se faz de moca para o canto íntimo de seu povo.

Em 2009, em meio a mais uma crise de identidade com Fortaleza, assisti a um documentário sobre sua história e urbanismo. Nesse momento, estava já um tanto mais distante de Russas, anos sem ir lá, com a vida imbricada em Fortaleza. Sentia-me, na verdade, não pertencente a nada geográfico, um sem-lugar. Emocionei-me bastante com o documentário por entender com o que sentia que eu já não era mais de Russas, ou não só, mas que eu poderia também, talvez, ser de Fortaleza. Essa janela me fez bem, como uma possibilidade de trégua. Decidi fazer uma canção em homenagem à cidade, mas, logo, no terceiro verso, me surge a palavra-imagem “lodo”. Não era uma homenagem, era de novo um conflito:

Segue a letra de *Miss Coca-cola Cauim*, que, poucos dias depois, foi musicada, ironicamente, em ciranda por Carlos Hardy e que permanece ainda inédita em disco:

A minha voz  
vento de beira-mar  
verde lodo a espirrar  
novas canções  
da mesma ponte  
que aponta e desaponta  
gerações  
da novíssima música local

desculpa se não fiquei pro carnaval  
se não sou tão sobre-o-mar  
se o Estoril estourou em mim  
e por ruínas  
tristes meninas  
juram que dão felicidade  
em alguma espelunca da cidade  
que só dizem que sim  
ou yes ou yes ou yes

flor de esmola, bom jardim  
boa viagem, Apuiarés  
e pela Volta da Jurema  
Miss Coca-cola Cauim

desculpa se não me apaixonei por Iracema  
se nunca lhe escrevi nenhum poema  
se não fui tão americano assim  
é que sou apenas o cantor  
da nova música impopular...  
da nova música impopular...  
da nova música impopular...

e a minha voz  
vulto na beira-mar  
espera só passar  
a chuva  
pra não molhar meu violão  
meu caixão de uva  
e enxugar essa canção  
de porta-luva

e impopular...

Essa canção, além de provocar mais diálogos internos, também ajudou a provocar diálogos coletivos, pois a discussão sobre a relação música-cidade corrida a colher ouvidos e pensamentos agregou jovens compositores em um movimento que ficou conhecido como Bora! Ceará Autoral Criativo com forte atividade entre os anos de 2010 e 2012, provocando encontros, discos e shows em praças públicas juntando gentes e sonhos de uma cidade mais possível ao nosso próprio canto popular. Foi um momento muito rico de encontros humanos pela arte de se cantar e de diálogos sobre a música cearense, sua memória e futuro. Um tema entre esses diálogos me marcou muito: como a cidade de Fortaleza era cantada por seus compositores e intérpretes? Onde estavam essas canções que nos pareciam poucas? Por que essas canções não entravam no imaginário popular nacional – e mesmo local –, como muitas outras que conhecíamos falando sobre outras cidades? Onde estavam essas canções dentro do nosso próprio repertório e de nossos pares? Esses diálogos desembocaram em muitas

composições e acho esse um dos principais legados desse movimento. Também desembocaram nestes meus estudos.

Em 2011, a vida dá suas reviravoltas e eu pouso para uma quase-moradia na cidade de Lausanne, vizinha a Genebra, na Suíça Francesa, por quase dois anos. Esse “quase” junto à “moradia” é porque foi aquele um tempo de temporadas entre cá e lá, mas o suficiente para desejar ir de vez e, por isso, entender os princípios do voltar: questões de identidade entranhadas em meu idioma criativo. Fui para a Suíça pelos caminhos que nos leva o coração, até o dia em que voltei pelos mesmos caminhos, mas outros, também pelo coração.

Quando estava por lá, buscando meios de ficar, pensei em entrar na Universidade de Lausanne via mestrado para estudar sobre lusofonia, sobre questões de identidade sujeito-língua pelos países lusófonos. A vida não se desenhou para isso e, no fim do ano de 2012, quase de vez por aqui, encontro com Claudiana Nogueira, em Russas, cidade nossa, em uma das calçadas do afeto. Conversamos sobre Linguística e canções e, foi assim que, alguns meses depois, dobro na Treze de Maio, na altura do Banco do Brasil, para reencontrar Claudiana, que tem na voz sete cantigas pra voar e a quem dedico este livro, no Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, onde havia cursado Letras alguns anos antes. Entrara no Mestrado em Linguística Aplicada, de onde saí em fevereiro de 2016, após apresentar minha dissertação: *A Fortaleza cantada – o diálogo sujeito-cidade no discurso lítero-musical cearense da década de 1990 e seus arredores*.

Estes escritos são a junção dos meus estudos no período de qualificação do projeto de pesquisa com a escrita final da dissertação. Trago, do projeto de pesquisa, os estudos



de pertença, território e identidade, postos aqui em sentido de abrangência textual ao tema sobre as canções que têm a cidade de Fortaleza como motivo criativo. No momento em que exponho aqui as minhas percepções finais da pesquisa: os cinco discursos que identifiquei “nortear” as composições sobre a cidade, seja toda ou em partes, concreta ou metaforicamente, não analiso as canções sob o prisma da pertença, território e identidade e, sim, sob os outros estudos teóricos que apresento no decorrer destes escritos, que são agora reescritos ao encontro dos olhos da rua, embora ainda – e sempre – merecedores de novas reescritas, o que pretendo continuar a fazer tanto porque o saber e a arte não se encerram quanto para o exercício da lapidação da palavra e para a inserção de mais canções pelos discursos.

*Fortaleza Cantada: um diálogo lítero-musical sobre a cidade* é, desta feita, um escrito sobre canções que cantam sobre a cidade que muitas vezes se cala de si mesma, que cala os seus sob o sol, que oferta ao estrangeiro o seu pecado e a sua pureza, seu quase tudo à beira-mar e esquece os seus desdentados pelos jardins de asfalto e lixo. Cidade que, de quando dos olhos pro mar, é linda de doer a memória esburacada qual suas ruas periféricas longe dos condomínios públicos da burguesia inculta e vaidosa de suas origens das modernagens caravélicas de oligarquias coronelistas. Cidade de uma poesia esplêndida abafada na gritante voz do inútil de seus cantores e cantoras sem palco, sem público, sem “palmas pra dar ibope”... sem verba, mas com o verbo afinadíssimo com uma boniteza encantada e forte, e, em muito, sem igual.

Dentro do caldeirão de palavras cantadas por dentro de sua semântica, quis chafurdar para “ouvir” o que é “dito”

pelo subterfúgio das canções, através da análise dos processos semântico-discursivos presentes nas criações de uma cidade cantada por seus artistas da palavra por música, para entender de que modo se dá a constituição dos sentidos transeuntes pelo diálogo sujeito-cidade no discurso lítero musical fortalezense.

Estes escritos apresentam um estudo dialógico-discursivo do gênero canção popular brasileira, focando na vertente produzida no Estado do Ceará, mais especificamente na cidade de Fortaleza, e o diálogo sujeito-cidade pelo decorrer de um tempo de canções. Pretendem identificar as marcas do diálogo sujeito-cidade nas letras da canção cearense; vislumbrar a constituição do sujeito-artista a partir de suas marcas autorais dialogadas com a cidade cantada; e a construção da imagem do interlocutor-cidade-povo a partir de elementos textuais inseridos no cantar verbal dessas referidas criações.

Há, em nossa literatura, muitos estudos que trabalham o tema canção, como os estudos de Luiz Tatit (2002), José Miguel Wisnik (1978), Nelson Costa (2001), todos em seus bojos tratando com o segmento da canção comumente denominado de MPB (Música Popular Brasileira). Há também muitos estudos que tratam especificamente da música oriunda de alguma forma do Estado do Ceará, como é o caso dos estudos de Pedro Rogério (2008), de Wagner Castro (2008), de Mary Pimentel Aires (2006), todos também abordando compositores e intérpretes que realizam seus trabalhos também dentro do gênero musical denominado de MPB. Também há os estudos realizados dentro do universo da canção cearense, porém a partir do gênero mais popularesco conhecido como forró eletrônico, como, por exemplo, os estudos de Claudiana

Nogueira de Alencar (2011). Há também vários trabalhos que tratam de identidade, pertença, território, cidades, como é o caso de R. Haesbaert (2006) e Zulmira Bomfim (2010). Busco, aqui, o olhar sobre a letra das canções cidadinas e, nessa letra, encontrar o sujeito em suas relações com a cidade, no caso, a Fortaleza que se mostra e se esconde, por vezes, ao mesmo tempo.

Juntando motivos para esse diálogo, ressoou em mim estas importâncias: 1) cismar sobre a formação de identidade do povo de uma cidade pela cultura musical; 2) cismar sobre a canção enquanto produção cultural, cujo papel percebo como marcante na constituição da identidade popular; 3) cismar sobre a articulação entre os principais elementos da canção, melodia e letra, mas com a atenção voltada para a perspectiva linguística da letra na construção da identidade cultural de um povo via o gênero canção.

Nestes escritos, trato apenas do sujeito-criador e sua identidade com o território Fortaleza e não, em momento algum, do receptor das criações lítero-musicais: o ouvinte. Desta feita, este estudo aborda a representação da identidade cearense pelo sujeito-criador.

Escolhi o gênero canção por perceber ser esse gênero extremamente rico de possibilidades discursivas e por acreditar, à semelhança de Nelson Costa, em *A produção do discurso lítero-musical brasileiro* (2001, p. 10), que, a partir das canções seja possível

(...) abordar produtos de sujeitos concretos inseridos em um contexto densamente povoado de diálogos e de história, em que as canções, mesmo as mais simples, são nós de uma intrincada

configuração interdiscursiva. Aí se influenciam mutuamente comunidades cancionistas (do passado e do presente, nacionais e estrangeiras), comunidades discursivas de outras instituições discursivas, discursos cotidianos, ideologias etc.

Estes escritos pretendem passear por um recorte textual inserido na canção cearense que se refere a contextos de identidade e pertença ao lugar Fortaleza, buscando esboçar um perfil linguístico-discursivo da produção lítero-musical cearense dentro do universo específico da identidade ao território Fortaleza.

A pesquisa deu-se exploratória de natureza qualitativa e de três tipos: bibliográfica, documental e de campo. Como os termos indicam, bibliográfica pela busca conceitual em obras de relevância; documental pelo levantamento do acervo musical; e de campo, como observação da relação entre o sujeito-criador e a cidade presente em seu canto lítero-musical. Mesmo que, em algum momento, eu tenha atentado para elementos quantitativos, ao tempo histórico de uma *performance* e outros, entendo que é no qualitativo que reside a possibilidade de levantar a construção história de uma identidade cultural.

Nestes escritos, nossos olhos e pensamentos atentam para o elemento “letra” no universo da canção e, após esses textos introdutórios, discorrerei sobre o contexto da Fortaleza cantada, com escritos sobre a canção popular brasileira e cearense, nomes e histórias da palavra por música, com textos sobre a cidade e o território Fortaleza, identidade e pertencimento, os gêneros primários na canção e elementos da relação complexa entre “poesia de papel” e “letra de canção”. Em seguida, dialogaremos sobre o discurso e os caminhos de

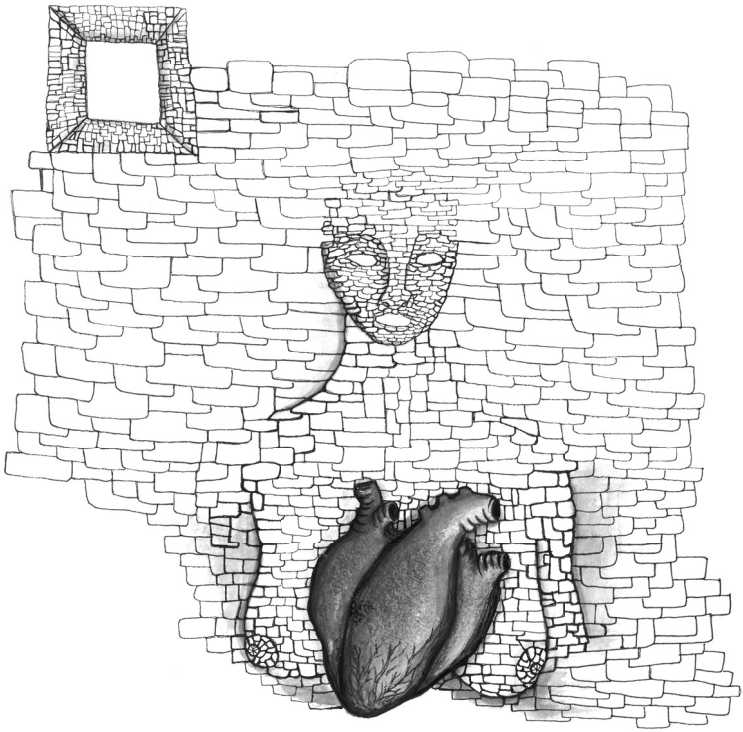
pensamento para chegar à parte principal deste livro, onde mergulharemos no diálogo sujeito-cidade na canção popular que tem com motivo criativo o território Fortaleza, em todo ou em partes, concreto ou metaforicamente, a partir das relações interdiscursivas presentes no recorte que escolhi como corpus, dividido entre cinco tipos de discurso que observei em meus estudos: o discurso de exaltação; o discurso de chegada; o discurso de saída; o discurso de saudade; o discurso de estranheza.

Na sequencia às poéticas dos discursos, uma canção a mais..., letras de canções colhidas nas rádios – públicas e íntimas –, colhidas nas ruas, entre as pausas da surdez da cidade às escondidas.

Por fim, desejo, sobremaneira, com estes escritos, colaborar com os diálogos estéticos e sociais entre o sujeito e a cidade nesta Fortaleza que pisa em falso, incerta, de belezas sobre o feio, de um silêncio invisível entre a zoadá triste de suas singularidades plurais, diversas, “alucinação” para “além do cansaço”.



**E fosse o homem lembrar que  
tem asas...**





## Sempre há um assovio a acordar o casario...

Quando o cigarro irritar a garganta  
e a bebida os lábios queimar...

[Petrúcio Maia, Brandão]

Trabalho aqui, nestes escritos, com o gênero canção e, mais especificamente, o gênero canção popular brasileira. Falarei um pouco agora sobre este gênero. Mais adiante, páginas à frente, irei me focar na canção popular cearense.

Infelizmente, a historiografia da música brasileira é, usualmente, espelho do alumramento encandeante da indústria cultural. Por intermédio da intervenção popular do rádio, a partir da década de 1930, o Estado brasileiro, no governo do presidente gaúcho Getúlio Vargas, celebrizou o samba como um emblema nacional. O presidente Juscelino Kubitschek, no fim da década de 1950, outra vez usando a marca histórica do poder de influência da Presidência da República, fez valer a Bossa, por intermédio da televisão, como representação de modernidade. Então, o que se convencionou chamar de música popular brasileira tem como alicerce estético e político o cancionário imediatamente associado à chegada ao Brasil dos grandes meios de comunicação de massa e do uso desses pela política. De acordo com Flávio Paiva (2015, p. 17-18), “Esse caráter exclusivista da narrativa dominante é um entrave para que se tenha uma melhor compreensão comparativa do manancial da música no ecossistema artístico-cultural brasileiro”.

Segundo este mesmo autor, em seu artigo *Festa da cumplidade*, publicado no Caderno Vida & Arte, do Jornal O Povo, em 20 de julho de 1999, a principal problemática da

música não está fundamentalmente na relação do suposto bom ou mau gosto da audiência, mas na usurpação do direito de oportunidade de acesso à vasta e valorosa produção musical brasileira, pois sem que a população saiba da existência das inúmeras obras musicais de qualidade que surgem sempre e “de ruma”, como se diz popularmente, esta população fica refém do esquema grosseiro de indução de consumo que, ao induzir a percepção de falência criadora da inteligência musical brasileira, coadjuva sentenciando a corrosão da nossa autoestima e passividade cidadã.

Como um exemplo do Brasil escondido, mostro o pensamento de Dante Pignatari (2009, p. 63), músico e pesquisador paulista, quando afirma, em sua tese de doutorado que, Alberto Nepomuceno é o pilar da invenção da canção brasileira, informação de forma alguma popular:

Para que o Brasil pudesse se tornar uma fonte geradora de música de valor internacional era preciso inseri-lo na vanguarda da música europeia. Nepomuceno é o grande responsável por trazer a modernidade à música brasileira, modernidade esta representada especialmente por Wagner, do lado germânico, e Debussy, do francês.

Ainda sobre Alberto Nepomuceno, colhi esse trecho dos escritos do jornalista Flávio Paiva (2015, p.33):

Quando o compositor, maestro e agitador cultural cearense Alberto Nepomuceno (1864-1920) desafiou as estruturas do seu tempo, abrindo o interior da reflexão estética e da sua prática insurgente à entrada da música, até então discriminada, feita

nas ruas do Brasil, bem como o acesso dos brasileiros às vanguardas artísticas internacionais da época, na passagem da monarquia para a república (século XIX para o século XX), ele estava naquele momento fundando o princípio da voz local da arte musical brasileira para o diálogo global. Essa inflexão no processo de desenvolvimento musical do Brasil criou as bases para o entrecruzamento da música do povo com a música das elites, o que, por conseguinte, derivou para a música Plural Brasileira, levando as práticas enunciativas de Nepomuceno a um estado permanente de atualidade.

A música brasileira vem das festividades e cerimoniais dos nativos, transformada permanentemente desde os colonizadores com seus outros instrumentos, outros sentimentos, outros conflitos e outros sentidos para o fazer musical. Mistura-se a isto a musicalidade de raiz africana somada à pulsação das reinvenções da oralidade e aos sons da natureza. Isto é o Brasil musical, a Música Plural Brasileira, como defende Flávio Paiva (2006, 2015).

Para o jornalista Leonel Kaz (2004, p.38):

O Brasil é assim: o corpo, as palavras e os sons se liquefazem em música. Nela, nos dissolvemos, nos misturamos e nos refazemos e, transparentes como a água que nos dissolveu, voltamos pelo trabalho do tempo, dos séculos de nossas histórias, a nos cristalizar... em música.

A evolução e consolidação do gênero canção popular brasileira é um tema que sempre me chamou a atenção,

o interesse, mesmo bem antes do início de qualquer estudo mais esmiuçado. Perguntas tais como esta sempre rondaram-me o pensamento: porque a música, em contraste com outras expressões artísticas, é tão presente nas vidas, nos lares, no cotidiano dos brasileiros? José Ramos Tinhorão (1997a), conhecido pesquisador de música popular brasileira, declara, em seu livro *As origens da canção urbana*, seu desejo de pesquisar o surgimento do cantar típico das cidades, hoje enquadrado sob o nome de música popular. Este momento destes meus escritos almeja expor o transcurso de origem, formação e consolidação da canção popular urbana no Brasil.

De acordo com Tinhorão, surgida com o desenvolvimento das cidades modernas, a canção popular urbana evidencia o mundo urbano das cidades e o individualismo burguês. Então, a música popular urbana distingue-se da música folclórica, sendo esta última ligada ao mundo rural e a um tipo de vida e exteriorização coletivo.

Segundo Álvaro Antônio Caretta (2011), quando os cancionistas populares passam a divulgar o cantar amoroso, originário das canções trovadorescas, tem início a história da canção popular urbana, isso na segunda metade do século XV. Esse fato é decorrente das então recentes relações sociais nas grandes cidades, em virtude da diversificação dos hábitos urbanos e dos meios de divertimento.

A canção popular urbana tem sua gênese no canto solo, somente a voz, à capela, que se desenvolve para o canto acompanhado de um instrumento. A interpretação com finalidade lírica ou sentimental das cantigas amorosas nos centros urbanos dava ao canto individual acompanhado o arrebatamento das canções de amor popular:

A razão do sucesso da chegada dessa nova forma de canto solo da cidade estaria em que, ao contrário das cantigas tradicionais do mundo rural até então dominantes – onde canto, música e dança se fundiam num todo, representado pela comunhão dos movimentos do corpo e das vozes em coro – agora a melodia acompanhante começava a disputar com as palavras a preferência dos ouvidos (TINHORÃO, 1997a, p. 45).

Podemos perceber, então, que o elemento letra obtém uma maior relevância na transmutação de uma música dançante para uma mais contemplativa, onde letra e melodia rivalizam.

Escudeiros, namorados, pessoas do povo acostumam-se a inventar versos no destino de entoá-los. Da mesma maneira que os tocadores de violas e guitarras burgueses, preenchendo, assim, os centros urbanos de poesia cantada na segunda metade do século XVI.

O velho debate entre poesia e letra de música já ocorria lá pelo meio de século XVI. A letra de música popular era entendida como desenfado de modo urbano. Os poetas-músicos populares passam a ser designados de “trovadores”, termo antes utilizado para nomear os poeta cortesãos. Camadas populares da sociedade, a partir do século XVII, passam a reproduzir o “dar solás” palaciano, o ato de contentar alguém ofertando entretenimento por intermédio do canto e da poesia no decurso das visitas entre os cortesãos, reinventando esses cantares para diversão própria:

[...] ao instaurar-se a voga dos romanceiros impressos do século XVI, a cantoria de seus versos

já constitui na Península Ibérica uma espécie de gênero musical dirigido à diversão das pessoas, no estilo das canções da futura música popular das cidades [...] (TINHORÃO, 1997a, p.72).

Tinhorão (1997a) atesta que o termo “letra”, utilizado para sinalar os versos de uma canção, no final do século XVIII era um neologismo, pois tratava-se de um encurtamento de “letra nova”, uma sentença para denotar os romances trovados que se recriavam a partir de romances velhos.

Segundo Caretta (2011), o vínculo entre o lundu, legatário dos batuques e danças dos negros africanos, e a modinha, com melodias em feição europeia do século XIX, dá origem à canção popular brasileira do século XX. Entoando versos cheios de malícia e sátira, junto ao ponteio da viola de arame, Domingos Caldas Barbosa foi o responsável pela estilização, aprazamento e propalação da modinha, gênero musical oriundo do século XVII e que teve o seu ápice no final do século XVIII.

Sobre Domingos Caldas Barbosa, Jairo Severiano (2008, p.13) comenta:

[...] o primeiro nome a entrar para a história de nossa música popular foi o do poeta, compositor e cantor Domingos Caldas Barbosa, no final do século XVIII. [...] pode-se afirmar que é a obra de Caldas Barbosa a que mais se aproxima do que depois se chamaria música popular brasileira.

A modinha foi, no decorrer do século XIX, o gênero musical de temática amorosa predominante. Com suas letras

românticas e melodias chorosas, popularizou-se no final daquele século e adentrou as ruas na voz dos seresteiros. Nesse momento histórico, conquistou muito prestígio e, nas décadas de 1920 e 1930, uma nova geração de compositores retomaria a tradição da modinha sob o nome canção sertaneja, valsa-canção, tango-canção, conservando as suas intervenções no desenrolar da canção popular.

De acordo com Caretta (2011), com versos maliciosos, satíricos e um canto dialogado, uma melodia alegre, geralmente em tom maior, o lundu é corolário do amálgama de elementos musicais africanos e brasileiros e decompõe-se em dois tipos: o lundu-dança e o lundu-canção. A mais remota alusão ao lundu-canção fora localizada nas coletâneas de 1798 e 1826 de Domingos Caldas Barbosa. As peculiaridades das letras de lundu, gênero musical fundador da canção popular brasileira junto com a modinha, eram o aceiteamento da situação de negro e a abordagem humorística dos assuntos trabalhados. De forma distinta da modinha, onde o poeta louva a beleza, canta o amor e queixa-se de suas dores em versos líricos, nos lundus, o “eu” é um moleque (designação dada aos escravos jovens) afeiçoado, sorridente e jocoso, que canta sobre um ritmo estilizado para a viola. O teatro de revista utilizou demasiadamente o lundu em números dançantes e humorísticos e isso colaborou em sua propalação. Os lundus-canções mantiveram o ritmo dos batuques e incorporavam a melodia do canto, estimando a oralidade imanente ao diálogo das personagens. Esse foi o começo do modo brasileiro de compor que viria a transmutar-se esteticamente, no prelúdio do século XX, para moldar-se ao disco e ao rádio.

Sobre isto, Tinhorão (2006, p. 168-9) comenta:

O aparecimento de uma música popular própria desta nova gente das cidades, pois, nada mais vinha comprovar do que a justeza do princípio estético segundo o qual a um novo conteúdo deve corresponder uma nova forma. O novo tipo de música popular surgia, assim, como resposta a necessidades novas de um novo tipo de gente.

Diversos ritmos de dança europeus aportam no país no transcurso do século XIX. Entre estes ritmos, estava a polca, que com sua adaptação ao ritmo do maxixe, no fim da década de 1870, inicia-se a tradição da música popular do Brasil, retratada pela mestiçagem mulata, pedestal para o samba como sinônimo de música brasileira. A canção popular urbana expandiu-se sobre esse legado mulato primitivo, que alude à africanidade e à escravidão, e contemporânea, como resultado do disco, dos hábitos musicais passageiros e das urbanidades.

Segundo José Miguel Wisnik (2004, p. 204),

A fisionomia musical do Brasil moderno se formou no Rio de Janeiro. Ali é que uma ponta desse enorme substrato de música rural espalhada pelas regiões tomou uma configuração urbana. Transformando-se as danças binárias europeias através das batucadas negras, a música popular emergiu para o mercado, isto é, para a nascente indústria do som e para o rádio, fornecendo material para o carnaval urbano, em que um caleidoscópio de classes sociais e de raças experimentava a sua mistura num país recentemente saído da escravidão para o modo de produção de mercadorias.



Os batuqueiros assíduos da casa da Tia Ciata e de outras tias de origem escrava, no Rio de Janeiro dos anos de 1910, operavam improvisos que acondicionavam a gênese da canção popular brasileira.

Segundo Caretta (2011, p. 41),

A Casa da Tia Ciata representava o sincretismo musical e social que caracterizava a música popular brasileira. Além do terreiro, a casa possuía outros cômodos de fundo onde eram executados sambas para se dançar, já com versos improvisados. Nos cômodos intermediários e antessalas, executavam-se os lundus e polcas que animavam os bailes da classe média; nas salas de visita, o choro, gênero prestigiado que frequentava as salas de concerto como “música para ouvir”.

É condição *sine qua non* para a consolidação da canção popular no começo do século XX a relação entre os músicos populares e a nova tecnologia sucedida com a entrada na pauta, em 1904, do gramofone com discos de cera e, com isto posto, o acontecimento de uma célere expansão do mercado fonográfico que colabora também para o avanço das atividades de compositor e cantor, pois impulsionou a criação e a gravação de canções que dantes subordinavam-se à memória do povo. Por conseguinte, como observa Luiz Tatit (2004, p.35), “[...] o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que conhecemos hoje como canção popular”, pois esses músicos populares emanavam entoações e expressões da fala cotidiana para suas composições, cujo ritmo era ditado pelo batuque.

Pela falta de registro, muitos lundus e maxixes do século XIX perderam-se no lixo imemorial.

Acontece em 1916 a polêmica e mitológica gravação de “Pelo Telefone”, supostamente de autoria de Donga e Mauro de Almeida, abalizado como o primogênito samba gravado. Com o surgimento dessas gravações e sua popularização, os cantos das rodas de samba, que dantes encontravam-se circunscritos às casas das “tias”, como a da Tia Ciata, doravante eram reprisados nas vitrolas dispersas pelo país e retratavam assuntos como a malandragem, a boêmia e o ócio, pois, segundo Marcos Napolitano (2007, p.19):

Com esta gravação, o samba registrado em disco rompe os limites de seu grupo original, deixando de ser evento presencial para se tornar experiência mediatizada pela fonografia [...]. Além disso, ao fixar autoria e forma de circulação (o disco), situava aquela música ancestral numa ideologia da modernidade, ligando o indivíduo que havia composto ao indivíduo que era o seu ouvinte.

Dava-se início, então, a “Era do Cancionista”, fomentada pelas modernidades da tecnologia, pelos novos hábitos urbanos, pelo mercado fonográfico e o salpicar de cantores que apareciam a procurar espaços. Era o início dos tempos de divulgação dos fonogramas em festas, programas de rádio, gritos de carnaval.

Tatit (2004, p.69), abordando o tema da canção como um gesto de oralidade cantada, comenta:

A prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilização melódica e rítmica das palavras,

frases, pequenas narrativas ou cenas cotidianas. Trata-se [...] de uma espécie de oralidade musical em que o sentido só se completa quando as formas sonoras se mesclam às formas linguísticas inaugurando o chamado gesto cancional.

Na década de 1920, Sinhô, atentando mais para o estilo prosaico, mais avizinhado da fala do dia-a-dia, fez com que a letra, parte essencial para a canção, enfim descobrisse sua acomodação ao novo gênero. Ele compunha seus sambas e maxixes buscando o sucesso e, desta maneira, influenciou o molde da canção de consumo:

Só ele, ainda, esmerou-se em demarcar com nitidez, e *avant la lettre*, o perfil do profissional de canção, aquele que luta para convencer o ouvinte de que a melodia e o arranjo instrumental elaborados para “dizer” uma determinada letra não poderiam ser outros (TATTI, 2004, p. 125-6).

De acordo com Caretta (2011), mesmo que, no início do século XX, o teatro de revista fora um significativo instrumento de divulgação de sucessos da canção popular brasileira, dois acontecimentos desenharam a canção popular dos anos 30: o carnaval e o rádio. No período do Rei Momo, eram mais quistos os ritmos mais acelerados, as canções mais animadas; já, no rádio, o melódico e o passional das canções assim tinha mais vez. Os letristas exerceriam uma ação mais forte apenas nos anos 30, quando começaram a inventar personas, tal qual o malandro, o folião, o romântico. Ampliaram-se os temas e a canção construiu uma linguagem para “falar” dos flagrantes líricos e cômicos do dia-a-dia, da celebração do trabalho ou

da fuga dele, do amor, da crítica paródica ao poder etc. Nesse momento, tentou-se consolidar uma forma de canção com foco no sucesso nas rádios e no disco, prezando pela presença da fala nas linhas melódicas. Havia também, por parte dos autores, a procura pelo sucesso no carnaval. Essas buscas solicitavam desses autores a percepção dos rudimentos e dos métodos para a autoria de uma canção que cativasse o público.

Tatit (2004, p.150) acredita que “foi na disputa pelo incipiente mercado de consumo que essa nova classe de profissionais [...] forjava o samba e o instituíu como a canção brasileira em sua mais elevada concepção”. Nessa tarefa, estavam os letristas e os músicos que procuravam fórmulas para dar espontaneidade entoativa aos versos. É dessa procura que surgem as divisões rítmicas que dão os traços ao samba nesse período:

Eram, na verdade, melodistas e letristas em pleno processo de geração de uma música popular, centrada na voz do intérprete, apta para elevar os assuntos mais prosaicos da conversa cotidiana à categoria de manifestação estética (TATIT, 2004, p.145).

A “Época de Ouro” da canção popular brasileira fora gerada pelo surgimento da gravação elétrica e do rádio, somando-se a isso, a extensa fecundidade criativa dos autores, como certifica Jairo Severiano (1998, p.85):

A música popular brasileira tem a sua primeira grande fase no período de 1929/1945. É a chamada Época de Ouro, em que se profissionaliza, vive uma de suas etapas mais férteis e estabelece padrões que vigorarão pelo resto do século.

A Época de Ouro originou-se da conjunção de três fatores: a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada ao Brasil do rádio, da gravação eletro-magnética do som e do cinema falado; e, principalmente a feliz coincidência do aparecimento de um considerável número de artistas talentosos numa mesma geração. Foi a necessidade de preenchimento dos quadros das diversas rádios e gravadoras surgidas na ocasião que propiciou o aproveitamento desses talentos.

Nos anos de 1930, os sambas, desenvolvidos dos sambas amaxixados para os sambas que vicejariam nas rádios, as marchinhas e as serestas apoderavam-se do posto de evidência no cenário da música popular brasileira. No transcurso dos anos 40 e 50, o samba foi-se justapondo sobre os outros ritmos. Já era perceptível a evolução do samba de improvisado para um artigo pronto tendo por fim à veiculação comercial. Os autores, então, para suprir esse mercado, tinham de criar fórmulas de criação para a transfiguração de expressões naturais da fala em cantos:

[...] aquelas novas canções, preparadas para o sucesso nas revistas, no carnaval e no rádio, representavam o que havia de mais genuíno na tradição popular brasileira.[...] A palavra “samba” congregava sonoridade e significados africanos, práticas corporais (batuque e umbigada) dos ritos negros dos séculos anteriores, ambientes rural e urbano, gêneros como choro e maxixe, e, ao mesmo tempo, libertava a canção da métrica tradicional,

cedendo espaço à voz que fala com seus acentos imprevisíveis, orientados apenas pelas curvas entoativas típicas da linguagem coloquial (TATTT, 2004, p.147).

Como consequência da primordialidade de se amoldar a fala ao canto e o canto e a voz às nascedouras tecnologias, o samba se consolidou. Os sambistas do Estácio de Sá, com suas síncopes, deram um benefício técnico-musical que viabilizou a amoldação da fala à melodia. Então, há uma evolução da canção em decorrência do esforço de musicalização da inconsistência da oralidade, efeito da indispensabilidade de formas rítmicas mais multifacetadas para dar vencimento à inventividade das conversas do dia-a-dia:

Isso significava, na prática, um certo desprezo pelas coerções musicais do compasso e pela métrica do poema escrito. O número de sílabas dos versos e seus pontos de acento podiam se alterar indefinidamente, desde que em função das necessidades da expressão coloquial. Essa busca de uma forma musical e literariamente flexível, mais comprometida com a fala cotidiana do que com as leis que definem um gênero específico, deu origem, no nosso entender, ao samba dos anos 30. Em outras palavras, a canção popular brasileira mais fecunda desse período passou a se realizar em forma de samba, um novo gênero, totalmente a serviço das entoações da fala. A partir de então, o que se “dizia” em linguagem coloquial poderia ser cantado sem grandes transformações e o samba nada mais era do que essa possibilidade quase ilimitada de ajuste silábico e acentual (TATTT, 2004, p.153).

Com a adaptação da oralidade ao ritmo sincopado, o samba dos anos 30 deu-se como molde para a criação de canções no decorrer de todo o século e, de acordo com Tatit (2004, p.174), “foi de fato a solução brasileira para uma fecunda manifestação do modo de dizer cancional que sustentou nossa produção por pelo menos três décadas”.

Segundo Caretta (2011), durante trinta anos, de 1930 a 1960, o samba foi a matriz da canção brasileira. Isto devido à variabilidade estilística do samba em contraponto, por exemplo, à marchinha, gênero carnavalesco por excelência, e às se-restas, que restringiam-se aos sentimentos amorosos. O samba, por sua valência de abranger desde estilos mais dançantes, como o samba de carnaval, até os mais passionais, como o samba-canção, serviu de molde para os vários modos de dizer, dando-lhes demarcação rítmica e melódica.

Nos primeiros anos da década de 30,

com o crescimento da música popular na grade de produção das rádios, aumentava também a preocupação das elites culturais com os valores morais e o decoro poético das letras das canções, principalmente das letras de samba. Estas cantavam o amor para além do casamento, as crises conjugais, a vida irregular dos boêmios e malandros e a injustiça da vida social. Para os mais conservadores, mesmo aqueles que gostavam de música popular (o que não era tão comum como se pode pensar), era preciso higienizar o samba, e a censura era uma demanda comum na imprensa. A censura nos meios de comunicação não precisou esperar pela ditadura e pelo DIP, pois era uma demanda de boa parte das elites letradas, desde que voltadas para

o controle da cultura popular. A Confederação Brasileira de Radiodifusão criou uma comissão de censura em nome da moralidade e do respeito às autoridades. A primeira vítima da censura à música popular foi o malandro, com o veto da música “Lenço no pescoço”, de Wilson Batista, ocorrido em outubro de 1933 (NAPOLITANO, 2007, p.49).

Antes de falarmos sobre canções e suas relações com alguma cidade específica, vamos conversar mais um pouco sobre música popular e o seu processo de urbanização desta música. Fenômeno este protagonizado pelo rádio e o disco, que, inserindo-a e difundindo-a no ambiente urbano a partir dos anos de 1930, transformaram-na. Trata-se de um fenômeno mundial: o fado, as canções francesas e italianas, o tango, o blues também passaram por esses processos de amoldagem da música popular e folclórica para a música urbana. Em terras brasileiras, o samba, antiga música das senzalas, tornou-se a matriz da música deste país ganhando as ruas, as esquinas, os bares, as casas, as rádios. Na primeira metade do século XX, com a modernização urbana, a música popular brasileira tornou-se um gênero discursivo bastante ativo. Com a expansão dessa nova música via rádio e disco, compositores, intérpretes, ouvintes e estudiosos tornam-se seus adeptos.

A *Revista da música popular*, na década de 50, colaborou para o estabelecimento de um modelo da música popular brasileira e a para a assertiva da canção popular como um gênero de excelência no meio musical. Escreveram para esta revista muitos jornalistas, pesquisadores, poetas e compositores, tais como Manuel Bandeira, Ruben Braga, Lúcio Rangel,



Ary Barroso e o Mário de Andrade, entre outros. Segundo Caretta (2011, p.10), “essa diversidade de abordagens sempre foi uma característica dos estudos sobre a canção no Brasil”. Na obra *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*, de Vasco Mariz (1959), a canção popular urbana já recebe deste autor bem mais destaque no bojo do livro. José Ramos Tinhorão (1997b), na década de 60, publicou *Música popular, um tema em debate*, que, entre outras questões, discute a atuação da canção na realidade social da época. Na década de 70, Zuza Homem de Mello (1976) publicou *Música Popular Brasileira*, obra homônima ao livro de Alvarenga, três décadas antes, mas que, além do tempo, abriu muitas outras distâncias, principalmente o fato do entendimento sobre o que seria música popular, pois enquanto Alvarenga a percebia como a rural, anônima e não mediada, Zuza a entendeu como a urbana, autoral e mediada pelo disco e pelo rádio. *MPB: uma análise ideológica*, de Walnice N. Galvão (1976); *Música popular: de olho na fresta*, de Gilberto Vasconcelos (1977); e *Música popular e moderna poesia brasileira*, de Affonso Romano de Sant’Anna (1978), colaboraram, nos anos 70, para o avanço dos estudos da canção popular brasileira. O interesse acadêmico pela canção popular brasileira aumenta na década de 80, com destaque para os trabalhos de José Miguel Wisnik (1982) com *Getúlio da paixão cearense* e os estudos pioneiros, na Semiótica, de Luiz Tatit, compatibilizando a letra com a melodia, em *A canção, eficácia e encanto* (1987). Os estudos da canção já contemplavam diversas áreas acadêmicas e os estudos linguísticos se esmeravam na maestria do respeito às características fundamentais do gênero canção: o encontro entre letra e melodia na formação de seu enunciado, e o dialogismo interdiscursivo na constituição de seu discurso.

É evidente que para um estudo mais longo sobre a música produzida em um determinado lugar, precisaríamos entrar profundamente no redemoinho do tempo, irmos até onde conseguiríamos, talvez, saber das primeiras gentes e seus sons. Esse livro não ousa ir tão longe, às primeiras manifestações musicais indígenas somadas aos sons da Europa e da África. Sabemos, sentimos e ouvimos, no entanto, que essa simbiose de raças, ritmos e sons suscitou a formação de uma música nacional que, por muito tempo, teve partes de si mesma segregadas entre corte e povo.

O tempo corre e gira em ceras e acetatos com o surgimento, por inventiva do tcheco Frederico Figner, em 1901, da gravação sonora. O rádio, como já sabemos, passa a espalhar música por todos os lugares e a suscitar lançamentos de discos. O estabelecimento do carnaval como conhecemos hoje, quer dizer, aos moldes das primeiras décadas do século passado, deu um imenso impulso a esse processo, embora com infelizes atrasos do tempo para as periferias do país, como as bandas de cá.

Desde por volta de 1970, o cenário musical modificou-se de tal maneira que os ritmos, os estilos e a formação melódica subtraíram-se dos signos latinos do brasileiro e a música começou a seguir os princípios anglo-saxões dos norte-americanos, e a força da grana gravitou pessoas e belezas, para surgirem outras, para depois serem escondidas... para surgirem outras, para depois serem escondidas... para surgirem outras, para depois serem escondidas... na velocidade das máquinas registradoras que só conseguem decifrar códigos de barra.

A robustez da pluralidade da música brasileira está na diversidade e não na conjuração de grupos manipuladores

de realidades onde frações designam o todo. É essencial nos olhar por outros ângulos, nos sentir por outros sons, “sem as amarras das visões fixadas em histórias específicas de deslocamento territorial da música brasileira e sem receio de embates e negociações de significados e de valores diferenciais discursivos”. (PAIVA, 2015, p.19)

Esse processo fez com que o imenso Brasil musical, o verdadeiro Brasil, se escondesse mascarado sucessivamente por pequenos blocos de música pertencentes a grandes empresas. O Brasil musical virou os que marqueteiros inventaram ser esse Brasil, que, na verdade, virou um cemitério de anônimos e de ex-famosos que carregam, ambos os grupos, a triste capa dos fracassados: uns por nunca terem entrado na mídia do sudeste, exportadora das ilusões para as periferias do país; e os outros por terem saído desta mídia, tido muitas vezes como já mortos, pela preguiça e desinteresse da grande massa, incutida a pensar que o que existe é o que passa na grande mídia e o que não passa nessa mídia é porque não existe e, assim, o Brasil passa a se desconhecer.

Neste mesmo sentido, colhemos das pesquisas de Flávio Paiva (2015, p. 48) esse trecho, com o qual concordamos essencialmente:

O plural e o diverso precisam do acesso à informação para se apresentarem à liberdade de escolha das pessoas. Só colocados à disposição e, se possível, dentro de alguma hipótese de sentido, despertarão o interesse na exploração de lacunas onde parecem inertes os sentimentos, as emoções e os desejos em trânsito pela celebração de atemporalidades do sentir, do sonhar, dos saberes, dos querereres, dos dizeres e dos cantares. A noção da

existência de um tesouro renovável, ao qual podemos lançar mão para nos percebermos sempre orgulhosos do que fomos e do que somos, é fundamental para, mais do que reconhecer e ouvir, aprendermos a ser escutados e iluminados por esses sons que estão em nós e que, saibamos disso ou não, fazem parte das nossas vidas.

Pois bem que o tempo passa e o mundo gira, “circuladô” de pequenas e grande revoluções, “um museu de grandes novidades”, como nos versos de Cazuzza, que ouvi ainda em vinil rodando na minha vitrola ou nos olhos tristes de uma fita K7, parafraseando Chico César. Depois o que girava se escondeu, isso em 1993, nem mais nem menos...

Ainda segundo Flávio Paiva (2015, p. 18):

O Brasil, como um lugar de extremado entrelaçamento étnico-cultural, tem na música a mais representativa expressão de sua alma. Em que pese a qualidade e a abundância do seu cancionário, a nossa música é muitas vezes apartada da vida cultural do país por um conjunto de fatores que se estendem desde a ideologia geracional de parte significativa dos cronistas até as formas homogeneizantes da economia de massa, passando ainda pela omissão de muitos dos que não concordam com esse reducionismo, mas não se mobilizam para combatê-lo.

A distribuição do “gosto” nacional proveniente do Sudeste, interpretando a cultura brasileira por seus filtros, provocou reduções no sentido de expansão midiática da grandeza da música brasileira, influenciando decisivamente para que a formação do imaginário musical do brasileiro seja bem

mais reduzida do que poderia e deveria ser. Os danos dessa concentração ocorriam mesmo quando a intenção era de valorizar e de projetar a música brasileira.

De acordo com Edson Natale (PAIVA, 2015, p. 12):

É claro que é preciso compreender a real dimensão da obra de artistas como Vila-Lobos, Pixinguinha, Tom Jobim, Chiquinha Gonzaga, Luiz Gonzaga e Elis Regina; Assim com é fundamental também que se conheça as obras de Alberto Nepomuceno, Zé Menezes, Eleazar de Carvalho, dos Irmãos Aniceto e de tantos outros artistas cearenses (...).

A partir desta fala de Edson Natale, vamos abrir os olhos do sono-inércia e apurar os ouvidos da casa-canto...

----- x -----

## **Quando me chamou de música, eu engravidei os silêncios**

Quem não viu não é livre pra cantar  
[Paulo César Oliveira]

O tempo enviesado é uma característica da música cearense, pois a cearensidade é repleta de vivências musicais

variadas e de uma diversidade de interesses e de expressões consequente da relação intensa com o imenso sertão, com as solidões da serra e com a vastidão do litoral do Ceará, em contrastes estéticos naturais e culturais aditivados pelos fatores sociológicos e antropológicos que imprimiram marcas profundas nas criações musicais cearenses. O sentimento de pertencimento na cearensidade é fruto paradoxalmente de ser nômade, por este motivo somos plurais e necessitamos de sons para elaborar, no sentido de compreender, nossas vivências, para que os acontecimentos, a comunidade e o próprio sujeito tenham sentido.

Segundo Paiva Paiva (2015, p. 43-44):

São manifestações artístico-musicais de territórios em movimentos, suas paisagens, suas passagens e paragens. O Ceará indígena, colonial, místico, ensolarado, das migrações, da vida em transição e dos horizontes distantes. Uma profusão musical estreitamente vinculada às danações próprias de uma cultura forjada em feiras, festas, momentos de contemplação e de solidão, desenvolvida no sentido do sertão para o litoral, o que em termos históricos e culturais diferencial bem o Ceará dos demais estados nordestinos.

Ainda de acordo com este autor (2015, p. 84):

Tudo leva um cearense a gostar de música, a cantar, a compor. Mais do que adversa, humoral e festiva, a vida é som no Ceará. Somos uma gente musical, de inteligência musical, embora nem sempre nos demos conta disso. Durante o dia, vale repetir,

fomos e somos guerreiros, vaqueiros, agricultores, comerciantes e, à noite, tocadores de viola, cantadores, recitadores de poesia; sem contar com o aboio estirado dos tangedores de gado, com a mania de assobiar as catingas de trabalho, cantigas de feira, de missa, de roda, de dor de cotovelo e de ninar. Este é um patrimônio cultural ainda pouco otimizado no seu caráter múltiplo e coletivo pelos poderes públicos e pela iniciativa privada, como fonte renovável de benefício social e econômico.

Estando em constante diálogo com seu contexto antropofágico e nos provendo de diversas versões do que somos e dos ingredientes que transitam pelo nosso inconsciente coletivo, a música brasileira no Ceará continuamente esteve avançada no tempo. De acordo com o que diz Paiva (2015, p. 187): “A nossa música não é senão o sentido dos outros em nós e de como, dotados desse sentimento, temos acesso a nós mesmos”.

A musicalidade é uma particularidade do *ethos* cearense, deparado tanto no sertão quanto no litoral e na serra, ou seja, em todos os cantos desse estado místico, misterioso e musical. Ceará de Alfredo Miranda, com seu píforo maravilhado nas ruas de Viçosa é o mesmo e diverso Ceará do coco de praia, do boi russano, das bandas cabaçais do cariri. Nossos ancestrais tinham a predileção inata para a dança e o canto em acontecimentos religiosos, medicinais e de prazer. No livro *Anicete – quando os índios dançam*, o jornalista cearense Pablo Assumpção Barros da Costa (1999, p. 38) registra, entre outros tantos achados que quase tudo era motivo para música entre os cariris: “Era um povo que não fazia muita distinção

entre a louvação sagrada e o gozo: os rituais místicos tinham caráter de regozijo e as festas de comemoração, seja pelo nascimento de um bebê, seja pela abundância da caça, eram igualmente sagradas”.

No artigo intitulado “Como braços de equilibristas”, o jornalista e compositor Flávio Paiva (1994, p.5) escreveu que “o maior patrimônio cultural do Ceará não pode ser visto, tem de ser sentido”. Esta bela frase releva a realidade de sermos um povo cujo sentimento de pertencimento fora arquitetado no viver nômade. Nós contradizemos a lógica corriqueira da história colonial brasileira e nos formamos socioculturalmente no sentido sertão-litoral. Isto de vivermos em constante movimento e de crescermos de dentro para fora obtém, interessante, um ponto de aprumo em uma dialogia musical consolidada por percepções e dádivas singulares da vida itinerante.

Segundo Paiva (2015, p. 196-197):

A história do Ceará transborda em conflitos, levantes, combates cerrados, matanças e rebeliões. É uma terra de invocados. Auscultar a pulsão ancestral é uma maneira de evitar que continuemos com uma flagrante desfeita antropológica diante do legado que recebemos de uma gente de arte utilitária, amante do balançar nas redes de fibras vegetais e da cura raizeira. Gente pagã, determinada, aguerrida. Gente que, via de regra, foi desagregada e rotulada de tapuia simplesmente por se negar a ser espoliada de seu próprio ambiente divino, natural e cultural. O invocado traz em sua índole tapuia o símbolo da bravura dos que não se



entregaram, dos que não aceitaram perder a terra nem a liberdade em vão, embora tenham sido praticamente exterminados por isso.

Observamos o caráter “invocado”, apregoadado por Flávio Paiva, exteriorizado eminentemente na cearensidade, esta sendo percebida por ele, jornalista da atualidade quanto descrita pelo cronista Antônio Bezerra no início do século XX, quando o Brasil ainda era mentalmente pensado e dividido em Norte e Sul, litoral e sertão, o “Brasi de Cima e Brasi de baixo”, como cantoriava Patativa do Assaré ao apontar as desigualdades nacionais:

O que estuda atentamente o homem cearense em relação ao seu território, à sua educação, sua inteligência, sua coragem, vida aventureira, tendência para as letras, meios de que se serve para se impor onde quer que se ache, selvageria das suas paixões, atos de abnegação e de grandeza de alma na realização de nobres cometimentos, inexcedível resignação ante os rigores de seu clima e estrago das secas, estranhando amor à terra do berço, da qual jamais se esquece, conclui que é ele uma excessão no país, isto é, que tem características diferentes entre os demais filhos do norte e do sul da União. (BEZERRA, 2001, p. 1).

E por falar em história, a música produzida nestas bandas de cá tem um leque vasto e esplêndido qual dossel de um pavão misterioso.

O jornalista e pesquisador Miguel Ângelo de Azevedo, o Nirez (2013, p. 19), afirma que “o mais antigo compositor

cearense de que se tem notícia é Sátiro Bilhar, modinheiro e chorão, nascido em Baturité em 1860 e que morreu no Distrito Federal em 1926. Era tio da também compositora Ana Bilhar”.

O primeiro brasileiro a trabalhar o nacionalismo em sua música, abrindo portas mais tranquilas para a exploração de temas nacionais para nomes como Villa Lobos, foi o cearense Alberto Nepomuceno, que nasceu em Fortaleza em 1864 e faleceu no Rio de Janeiro em 1920. Não obstante sua formação erudita, compôs diversas peças populares com versos do poeta cearense Juvenal Galeno. É autor da melodia do Hino do Estado do Ceará, cuja letra é de Tomás Lopes.

Autor da famosíssima canção *Luar do Sertão*, com co-autoria de João Pernambuco, cujas imagens remetem a Serra de Maranguape, onde passou a mocidade, Catulo da Paixão Cearense, maranhense, mas filho de cearenses, nasceu no Maranhão em 1866 e faleceu, em 1946, no Rio de Janeiro, para onde foi ainda moço.

Segundo Nirez (2013, p. 20), “outro cearense músico foi Francisco Gurgulino de Sousa, nascido em 1867 e que chegou a professor de harmonia do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro, apesar de cego”.

É de suma importância para a historiografia da música cearense e para a compreensão de nossa memória musical fluante, o livro “Cantares Bohemios”, de Ramos Cotoco, publicado originalmente em 1906, trazendo suas músicas, versos e partituras, algumas gravadas em disco da Casa Edison. Ramos Cotoco era como era conhecido popularmente o poeta, compositor e artista plástico Raimundo Ramos, nascido em 1871 e falecido em 1916, e que assinava R. Ramos em sua

obras. É autor de alguns afrescos ainda presentes no Theatro José de Alencar e na Igreja do Carmo, no Centro de Fortaleza.

Outros cearenses de reconhecida importância para a música cearense nas primeiras décadas do século XX foram o maestro Henrique Jorge Ferreira Lopes e a trupe do Pequeno Edison (Edison Alcântara), onde igualmente encontravam-se seus irmãos Pedro de Alcântara (o Xerém) e Tapuia. O maestro Henrique Jorge instituiu a Escola de Música Alberto Nepomuceno, conduziu diversas orquestras e deixou diversas composições em partituras. Nasceu em 1872 e faleceu em 1928.

De acordo com Nirez (2013, p. 20-21),

Nas rodas boêmias de Fortaleza tivemos nomes como Abel Canuto, Adolfo Raposo, A. de Maria, Abelardo Ipirajá, Alfredo Martins, Aristides Rocha, Antônio Rayol, Antônio Mouta, Antônio Moreira “Moreirinha”, Boanerges Gomes, Augusto Cabral, Ataíde Cavalcante, Branca Rangel, José Ulisses de Sousa, Oscar Feital, Carlos Severo, Teixeira, Gustavo Araújo, Manoel Cândido, Stefânia Gomes, Sinhasinha Mota, Raimundo Nonato (Pai), Romeu Menezes, Rossini Silva, Pedro Gomes “Pedro Piston”, Pierre Freire, Moacir Ribeiro de Carvalho, Nadir Papi Sabóia, Lauro Maia Teles, Litrer Ribeiro, José Gomes do Carmo, Quincas Dantas, João Gomes do Carmo (introdutor dos grupos de pau e corda no Ceará), Joaquim Aristóteles, Francisco Florêncio e muitos outros. (...). Tivemos ainda Diva Câmara, J. Carvalho, Adolfo Raposo, Antônio Mouta, dono do Ceará Musical, Mozart Ribeiro, Pierre Luz – este nascido em

Recife –, Hilda Matos, Euclides Silva Novo, os Donizetis (Francisco Mozart, Wagner, Raimundo Pai e Filho), os irmãos Cirino (Oscar, João e Mamede), Paurilo Barroso, que dirigiu no Rio de Janeiro o Cassino da Urca e o Teatro Municipal e, aqui em Fortaleza, o Theatro José de Alencar e a Sociedade de Cultura Artística.

Edgard Nunes e José Emygdio foram grandes nomes da música em Fortaleza. O primeiro cá instituiu a Escola de Música Carlos Gomes e, o segundo, musicou versos de diversos poetas cearenses.

Formado por Danúbio Barbosa Lima, Esdras Falcão Guimarães (Pijuca), Olavo Cordeiro de Sena (Leto), Laura Santiago (Luri), Coaci, La Corderi Ribeiro Filho, Francisco da Costa Gadelha e Valnir Chagas afluou no Liceu do Ceará, nos primeiros anos de 1930, o Conjunto Liceal, o qual se desdobrou, com o tempo, em diversos outros conjuntos, cujo de maior êxito foi os Vocalistas Tropicais, que tiveram marcante atuação no Rio de Janeiro, onde gravaram vários discos.

Conforme Nirez (2013, p. 21),

Com a fundação do Ceará Rádio Clube (PRE-9), a música cearense teve um grande impulso, apareceram como cantores Ildemar Torres, Moacir Weyne, José Jatahy, Paulo Sucupira “Bill James”, Danilo de Vilar, Luri Santiago, Aracati, Altair Ribeiro, Gilberto Milfont e outros; músicos, Lauro Maia, Luiz Róseo, Francisco Alenquer, Afonso Aires, Carlos Alenquer, Paulo de Tarso, José Meneses “Zé Cavaquinho”, Zezé do Vale, Francisco Soares, Alcides Curinga, Milton Moreira, Aleardo

Freitas, José Artur de Carvalho, Leão Manso, Vicente Ferreira; e os conjuntos Vocalistas Tropicais, Trio Cearense, Quinteto Lupar e outros. A orquestra da PRE-9 era das melhores do país e seu conjunto Regional também.

Houve, entre as décadas de 40 e 60, um fenômeno musical muito interessante, que, embora nacional, recebeu traços marcantes de vozes cearenses: o fenômeno da expansão dos grupos vocais. De acordo com Nirez (2013), um dos mais famosos foi Os 4 Ases e 1 Curinga, que, formado por 5 estudantes cearenses, iniciou suas atividades no Rio de Janeiro, onde residiam, em 1940, com o nome de Conjunto Cearense. Ao virem ao Ceará pela primeira vez enquanto grupo, receberam o nome, dado pelo jornalista Demócrito Rocha, de Quatro Ases e Um Melé. Ao retornarem à capital do país de então, foram rebatizados como 4 Ases e 1 Curinga, pois o termo “Melé” era estranho aos cariocas. Outro grupo de popularidade nacional foi Os Vocalistas Tropicais, que passaram por diversas formações desde o início, na PRE-9, no Ceará, antes de se estabelecerem no sudeste do país. Ainda conseguiram registrar peças em acetatos em seu período alencarino, todavia, sem sombra de dúvida, as melhores gravações feitas pelo grupo ocorrem foram feitas no eixo Rio-São Paulo. Podemos citar ainda, como grupos vocais cearenses de reconhecida qualidade, os Trovadores do Luar, Paulo Cirino e Suas Pastoras, Trio Jangadeiro, Trio Guarani, Trio Cearense, Vocalistas Orientais, Acadêmicos do Ritmo, Milionários do Ar, Sexteto Tupi, Ases do Havaí, Trio Jangada. Nos anos 50, houve uma grande leva de músicos cearenses pegando o rumo do sul para tentar a vida. Um grande destaque desse período

foi o Trio Nagô, composto por Evaldo Gouveia, Mário Alves e Epaminondas Sousa.

Muito provavelmente, o cancionista de maior alcance popular por suas canções foi Humberto Teixeira, natural de Iguatu, onde nasceu em 1915. Arribou para o sul, para a cidade do Rio de Janeiro, por volta de 1930. Foi na capital nacional de então que conheceu seu grande parceiro Luiz Gonzaga. Ambos se tornaram ícones incontestes da música nordestina e brasileira. Lançaram em 1946 o “baião”, ritmo que divulgaram por todos os tempos desde então. Humberto Teixeira, que, além de compositor, era também advogado, recebeu a alcunha de “Doutor do Baião”. Morreu no Rio de Janeiro em 1979. Segue abaixo a letra da canção *Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira:

Eu vou mostrar pra vocês  
Como se dança o baião  
E quem quiser aprender  
É favor prestar atenção

Morena chegue pra cá  
Bem junto ao meu coração  
Agora é só me seguir  
Pois eu vou dançar o baião

Eu já dancei balancê  
Xamego, samba e xerém  
Mas o baião tem um quê  
Que as outras danças não têm

Quem quiser é só dizer  
Pois eu com satisfação  
Vou dançar cantando o baião

Eu já cantei no Pará  
Toquei sanfona em Belém  
Cantei lá no Ceará  
E sei o que me convém

Por isso eu quero afirmar  
Com toda convicção  
Que sou doido pelo baião

Lauro Maia, cunhado de Humberto Teixeira, foi o grande responsável pelo encontro deste com Luiz Gonzaga, sugerindo a este que propusesse a Teixeira a criação de suas letras. Lauro Maia, nascido em Fortaleza, no bairro do Benfica, em 1913, faleceu no Rio de Janeiro em 1950. Foi um compositor de imensa criatividade e que, mesmo com a vida tão curta, conseguiu ter projeção nacional, sendo interpretado por Orlando Silva, considerado maior cantor de sua época. Fora gravado também pelo grupo cearense 4 Ases e 1 Curinga com grande êxito nacional. Antes, ainda no Ceará, fez parte, junto com Ubiraci Carvalho Lima, Antônio Fiúza, Roberto Fiúza e Paulo Pamplona, do Quinteto Lubar. Lançou nacionalmente, em 1945, o “balanceio”, ritmo inventado em Fortaleza pelos compositores cearenses Danúbio Barbosa Lima e Aleardo Freitas. Abaixo, *Eu vou até de manhã*, letra e música de Lauro Maia:

Balança o corpo pra lá  
Balança o corpo pra cá  
Agora, dê um pulinho  
E diga que sabe, que sabe dançar  
O balancê, balançá  
Você já pode ensinar  
O balanceio é tão fácil  
O balanceio é tão bom  
Até pra se acompanhar  
Ninguém precisa ter dom  
Só alguma vez é que passa  
Pra terceira do tom  
O balanceio é tão fácil  
O balanceio é tão bom  
Ôi balancê balançá  
Balança pra lá e pra cá  
Eu vou até de manhã  
Só nesse balanciá  
Quem balança com jeito há de gostar  
Dançando, dançando, não quer mais parar  
O camarada fica mole, fica mole, mole  
Outro dia a charanga do Zequinha  
Tocou balanceio a noite inteirinha  
O fole velho ficou rouco  
Ficou rouco, rouco

O jornalista e compositor Flávio Paiva relata em seu livro “Invocado – um jeito brasileiro de ser musical” (2015) a noite de 5 de janeiro de 2014 em que fora à casa de Nirez, no bairro Rodolfo Teófilo, em Fortaleza. Flávio pergunta a Nirez quem seria, em sua opinião, o mais invocado dos cearenses. Nirez teve comentários mais abrangentes sobre a



triste degradação em estética musical de muitos compositores brasileiros na busca desesperada pelo sucesso e revela sua escancarada admiração por Lauro Maia. Paiva reproduz sua fala (2015, p. 204-205):

Ele teve sempre a opinião de levar o samba cearense para o Sul, mas levar com a batida de samba cearense. E conseguiu que um conjunto carioca, Os Trovadores, gravasse *Bati na porta* (Lauro Maia / Humberto Teixeira) com as características originais. Não foi grande sucesso, mas vale salientar que em 1946, quando ele conseguiu isso, o carnaval, que estava quase morto por conta da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945) contou com sambas de grande prestígio, inclusive um dele, *Deus me perdoe*, também em parceria com Humberto Teixeira.

Enumero, agora, em concordância com Nirez (2013), alguns nomes bastantes significativos para a historiografia da música cearense, como, por exemplo, o do intérprete e compositor Gilberto Milfont, que iniciou, como tantos outros da época, sua carreira na Emissora de Rádio PRE-9 e, em companhia dos Vocalistas Tropicais, desembarcou na Cidade Maravilhosa, sendo logo convidado à gravar. Diversas de suas músicas foram registradas em discos por grandes cantores, inclusive pelo afamado intérprete Dick Farney. O compositor e cantor César de Alencar, obteve considerável êxito na Rádio Nacional como locutor. Ivan de Alencar e Hélio Sindô foram outros cantores cearenses radicados no Rio de Janeiro. Otávio Santiago gravou pela etiqueta Chantecler, entre outras. Eleazar de Carvalho fora um grande maestro reconhecido

mundialmente. Ainda há os pernambucanos extremamente cearenses, como Rogaciano Leite e Mozart Brandão: o primeiro, poeta e repentista, cujos os versos de *Cabelos cor de prata* são de sua verve; o segundo, maestro e compositor de imenso talento. Podemos citar ainda os nomes de Josimar Leite, parceiro de Luiz Assunção em *Saudade do Ceará*; Gabriel Antônio de Azeredo, violinista virtuose e também parceiro de Luiz Assunção. Jacques Klein, Cleóbulo Maia, Francisco Soares, Julinho do Acordeon e Otávio Pereira de Souza também emprestam genialidade a essa lista de nomes de artistas afamados em seu tempo, mas descalços de cuidados históricos, perdidos na desmemorialização da cultura cearense.

Waldemar Ressurreição e Waldemar Gomes, além de coincidirem o nome, o estado de nascença, Ceará, a cidade onde se radicaram, Rio de Janeiro, coincidiram também o fato de terem grandiosas parcerias e a feitura de canções de sucesso nacional. O primeiro é o autor de *Que rei sou eu?*, em parceria com Herivelto Martins, e o outro é o autor de *Sens olhos na canção*, e *Reconciliação*, as duas feitas em parceria com Marino Pinto.

Segue abaixo, a título de exemplário, a letra de *Que rei sou eu?*, sucesso no carnaval de 1945 na voz de Francisco Alves:

Que rei sou eu?  
Sem reinado e sem coroa  
Sem castelo e sem rainha  
Afiml que rei sou eu?

O meu reinado  
É pequeno e é restrito  
Só mando no meu distrito

Por que o rei de lá morreu

Não tenho criado de libré  
Carruagem sem mordomo  
E ninguém beija meus pés!

Meu sangue azul  
Nada tem de realeza  
O samba é minha nobreza  
Afinal que rei sou eu?

Que rei sou eu?  
Um falso rei?

Com a mesma finalidade, a letra de *Seus olhos na canção*, sucesso nas interpretações de Nelson Gonçalves, em 1946, e de Núbia Lafayette, em 1970:

Eu vivo namorando o seu olhar  
E acompanho os lances que seus olhos dão  
Cada vez que você muda  
o seu olhar de direção  
Parece até que eu sinto alguém  
apunhalar meu coração  
Não sei o que foi que eu vi  
na luz do seu olhar  
Só sei que seus olhos têm  
um brilho encantador  
Ah, eu adoro o mistério dos seus olhos  
Mas tenho medo de ficar cego de amor

De acordo com Flávio Paiva (2015, p. 203-204), “na vala comum da desmemória que corrói o lastro musical cearense há certamente muitos artistas invisíveis, inclusive uns tantos que compuseram e gravaram sucessos”. Este, infelizmente, fora um fato para o compositor, sambista e cantor Hélio Sindô, afamado como o violonista das noites paulistanas na década de 1950, parceiro Adoniran Barbosa no pagode *Asa Negra* e de Júlio Jagib no samba *Eu vou chorar*, gravado por Aracy de Almeida. Em igual ocorrência e, lamentavelmente, entre tantos outros casos, acha-se José de Sá Roris, compositor de *Perequitiinho verde*, um dos maiores sucessos do carnaval de 1938, na voz de Dircinha Batista, parceria com o caricaturista Nássara; e da irreverente *Arca de Noé*, presente no repertório de Carmem Miranda para apresentações de carnaval brasileiro nos Estados Unidos em 1941.

Um nome pelo qual tenho especial apreço é o do já citado Luiz Assunção, maranhense, que aqui chegou em 1928, ainda moço, filho de uma cearense de Pacajus. Esse extraordinário compositor cantou o Ceará, estado que adotou em sentimento, em várias de suas peças, sendo a mais conhecida *Adeus, Praia de Iracema*:

Adeus, adeus, só o nome ficou  
Adeus Praia de Iracema  
Praia dos amores que o mar carregou

Quando a lua te procura  
Também sente saudade de tudo que passou  
De um casal apaixonado  
Entre beijos abraçado, que tanta coisa jurou  
Mas a causa do fracasso  
Foi o mar enciumado que da praia se vingou

Flávio Paiva (2015) narra também sua visita, em 6 de janeiro de 2014, à casa do pesquisador Christiano Câmara, localizada na rua Baturité, centro de Fortaleza, próxima a Igreja da Sé. Entre músicas e conversas, Christiano fora comentando sobre a dificuldade de os artistas cearenses serem autênticos quando gravavam ou quando participavam do “rádio com rosto”, como era inicialmente conhecida a televisão. Essa dificuldade provinha, segundo o musicólogo, pela imposição feita pela indústria fonográfica instalada no Sudeste. Paiva (2015, p. 205-206) reproduz a fala de Câmara:

Tínhamos o Danilo Bevilar, o Gilberto Silva, o Otávio Santiago, o Affonso Ayres, o Lauro Maia, o Luiz Assunção, o João Lima, o Guilherme Netto, gente que cantava e tocava de uma maneira bem cearense. O Aleardo Freitas, então, tem umas valsas lindas, com linguagem musical tipicamente cearense. Agora, os conjuntos vocais que tiveram de ir para o Sul, logicamente que só conseguiram gravar à moda carioca. E é o que tende a acontecer com as bandas cabaçais que tem por aí.

Na conversa com o jornalista, Câmara destaca também o nome de Luiz Assunção, um excelente cronista musical da cearensidade (PAIVA, 2015, p. 206):

Os sambas do Luiz Assunção tinha uma marcação particularmente local. O Melé [o André Vieira dos 4 Ases e 1 Coringa], me dizia que a própria batida do pandeiro cearense era diferente, por explorar mais o couro, enquanto o carioca explorava as platinelas.

Nirez (2013, p. 23-24), com seu respeito de memoria-  
lista, ainda terce em cantilena diversos nomes de importância,  
encanto e força para a constituição de musicalidade cearense:

No rádio, militavam Maria Guilhermina, Maurício  
Sucupira, Humberto Sucupira “Juan Fernandez”,  
Celina Maria, Paulo Neves, Aloísio Milfont, Fátima  
Sampaio, Santos Meira, Vanda Santos, Artur  
Oliveira, Giácomo Gmari, Gilberto Silva, Lourdes  
Martins, José Lisboa, Solteiro, Pequeno Airton  
(Airton Rocha), João Lima, Guilherme Neto, Ayla  
Maria, Luiz Irapuan, Nozinho Silva, Zuila Achilles,  
João Bob, Raimundo Moura, Ivanilde Rodrigues,  
Keila Vidigal, Terezinha Holanda, Adamir Moura,  
Cleide Moura, estas da família Moura, toda de ar-  
tistas, da qual saiu o Antônio de Sousa Moura, que  
adotou o pseudônimo de Carlos Augusto.

(...)

Mas existem ainda muitos nomes cearenses como  
José Luciano, Ed Lincoln, Catulo de Paula, Heitor  
Catunda, Moreira Filho, Aluísio Antunes, Hortê-  
cio Aguiar, Olavo Barros, José Marçal, Mundico  
Calado, Miranda Gognac, Francisco Anísio “Chi-  
co Anísio”, Augusto Borges, Irapuan Lima, Mário  
Filho, Joran Coelho, Holanda Júnior, Ayla Maria,  
Salete Dias, Milton Santos, Vera Lúcia, César Co-  
elho, Gerardo Gerardi, José Guimarães, Ademar  
Batista, Geraldo Sousa, Milton Alves, Zé de Sales,  
Doutor Batérico, Chico Rodrigues, Talito Silva,  
Maria de Lourdes Gondim, Andrade Lima, An-  
tônio Gondim, Laura Lima, Luiz Milfont, José  
Bruno Magalhães, Lauro Benedito Silva, Carvalho

Nogueira, Haroldo Serra, Clóvis Pereira, Félix de Carvalho “Sapeca”, Jackson de Carvalho, Trio Uirapuru, Bráulio Martins, Zemilton, Jesus F. Moura, José Vasconcelos “Murici”, Aníbal Façanha, Osvaldo Rocha, Barreto Roma, Marta Fernandes e outros.

E a história continua porque há personagem a se contar e contadores a se personificar, tal qual o compositor e pesquisador Pedro Rogério, que entrevistando seu pai, o cantor e compositor Rodger Rogério (2013, p. 32), colhe o trecho a seguir sobre, de uma forma mais abrangente que a propagação midiaticamente, as pessoas que integraram o grupo que ficou conhecido como Pessoal do Ceará:

Em uma primeira sondagem, Rodger sugere os seguintes nomes: “Petrúcio Salvino Mesquita Maia, Iracema Melo, Olga Paiva, Nonato Freire, Renato Serra, Wilson Cirino, Cláudio Roberto de Abreu Pereira, Francisco Augusto Pontes, Sergio Costa, Mércia Pinto, Ângela e Chica, Antonio José Soares Brandão, Delberg Ponce de Leon, Fausto Nilo Costa Jr., João Braga de Lima, Aderbal Freire Filho (então assinando “Aderbal Jr.”) Rodger e Dedé Evangelista, João Ramos, Augusto Borges, Neyde Maia, Gonzaga Vasconcelos, Paulo e Narcélio Lima Verde, Wilson Ibiapina, Mauro Coutinho, Audífax Rios, Polion Lemos, Ednardo Costa Sousa, Raimundo Fagner Lopes, Antônio Carlos Belchior, Amélia Colares, Ricardo Bezerra” (Rodger, 12 de fevereiro de 2006).

E a história pode ser contada de várias maneiras. Uma delas é pelo prisma da vida de diversos personagens fundantes, singularmente coletivos, como sugere Pedro Rogério (2013, p. 35) a se referir a Augusto Pontes:

Augusto veio a ser uma espécie de guru para essa geração de intelectuais e artistas das décadas de 1960, 1970, continuou sendo referência importante para as gerações seguintes e mesmo depois de deixar a cultura cearense sentindo-se um pouco órfã, suas inestimáveis contribuições continuam construindo Pontes entre gerações. (...). Em parceria com Augusto Pontes, [Ednardo] compôs “Carneiro” e, com esta música, Pontes disse para essa turma de artistas cearenses – que ficariam conhecidos como Pessoal do Ceará – ganhar o mundo: “Amanhã se der o carneiro / O carneiro / Vou m’imbora daqui pro Rio de Janeiro / As coisas vem de lá / Eu mesmo vou buscar / E vou voltar em videotapes / E revistas supercoloridas / Pra menina meio distraída / Repetir a minha voz / Que Deus salve todos nós / E Deus guarde todos vós”.

De maio a dezembro de 1976, na abertura da novela Saramandaia, da Rede Globo, o país ouvia a tradução do que o menino Ednardo guardou dos encantos e mistérios dos maracatus de Fortaleza, a canção Pavão Misterioso, uma das músicas emblemáticas da historiografia da música cearense-brasileira e fez com Ednardo “voasse” por TVs, rádios e agulhas de LPs de todo o Brasil.

Novamente, sobre Augusto Pontes, Pedro Rogério (2013, p. 36) glosa:



Importante registrar que o Massafeira foi idealizado por Augusto Pontes que com o talento e a força empreendedora de Ednardo enriqueceu sobremaneira esta parceria e a música brasileira. Ednardo liderou e transformou em realidade um dos belos sonhos de Augusto Pontes: juntar em um mesmo espaço toda a diversidade de linguagens artísticas em uma polifonia que teceu Pontes entre gerações. Com sua reconhecida capacidade visionária, Augusto Pontes – o irmão mais velho do Pessoal do Ceará e com mais experiência – lançou a frase que intitulou o disco-marco desta geração, gravado com as vozes de Rodger, Têti e Ednardo: “Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem” (1972). Aproveitamos esta frase para formular a seguinte pergunta: quando a embalagem se desgasta toda, o que fica? E respondemos: fica o que é relevante, o que realmente interessa, a essência, os valores, os sonhos, a fé. Fica o invisível.

Petrúcio Maia e Rodger Rogério são compositores de raro talento. Rodger, insuflou a alma e os ouvidos com a singularidade e a criatividade sensível de João Gilberto. Miscigenou isso com baiões, cocos, xaxados, tangos, boleros, blues e rocks, abrindo as possibilidades sonoras. É dele as emblemáticas canções *Retrato Marrom*, parceria com Fausto Nilo e *Falando da vida*, composta com Dedé Evangelista. Petrúcio, de acordo com Pedro Rogério (2013, p. 38), “um sociólogo que estudou no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, no bairro de Benfica em Fortaleza, encantou amantes da música com melodias e harmonias sem iguais”. É dele as canções *Passarás, passarás, passarás*, composta com Capinam, e *Lupiscínica*, parceria com Augusto Pontes.

Consoante a Pedro Rogério (2013, p. 38):

E as histórias entrelaçam-se, desenvolvem-se, desenrolam-se na construção de um tecido histórico consistente e variado de belezas.

Os encontros, em escala musical, desses artistas – Pessoal do Ceará – fizeram ressoar, no Ceará, as ideias do movimento da Padaria Espiritual, do historiador Mário de Andrade, da Semana de Arte Moderna de 1922, dos compositores cearenses Luiz Assumpção, Lauro Maia e Humberto Teixeira, do I Festival de Música “Aqui no Canto” (produzido por Aderbal Freire Filho, gravado em 1969), Soro (que é Orós ao contrário) gravado em 1980, dos compositores Pachelli Jamacaru, Ângela Linhares, Stelio Valle, Calé Alencar participantes do movimento musical Massafeira Livre, do movimento coral nos anos 1980 e 1990 (Izaíra Silvino, Elvis Matos, Erwin Schrader, Gerardo Viana Jr., entre muitos outros) Aparecida Silvino, Marcus Caffé, Kátia Freitas, Cristiano Pinho. E, agora? Chegando ao século XXI, Bora! Ceará Autoral Criativo – com Alan Mendonça e vários outros artistas cearenses, o ManiFesta com Júlia Limaverde, Daniel Medina e muito mais pluralidade do “Pessoal do Ceará”! Cidadãos instigando a vida musical mundo a fora (salve Rian Batista, Catatau, Boquinha, Regis Damasceno, Dustan Galas!) – estes, atualmente, estão no eixo Rio/São Paulo, tecendo parcerias do Ceará com o Brasil.

E a história continua, fazendo pontes entre as antropofagias dos futuros, um caldeirão de amor bonito e de desterro.

Que soem os sons apalavrados desse povo... Ramos Cotoco, Alberto Nepomuceno, Juvenal Galeno, Patativa do Assaré, Quatro Azes e Um coringa, Vocalistas Tropicais, Humberto Teixeira, Cirino, Nonato Luiz, Cláudio Pereira, Francis Vale, Ray Miranda, Manassés, Stélio Vale, Mona Gadelha, Lúcio Ricardo, Caio Sílvio, Graco, Francisco Casaverde, Kátia Freitas, Valdo Aderaldo, Carlinhos Patriolino, Miguel, Paula Tesser, David Duarte, Flávio Paiva, Edmar Gonçalves, Eugênio Leandro, Ângela Linhares, Gigi Castro, Alano Freitas, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Amaro Pena, Pingo de Fortaleza, Chico Pio, Jabuti, Ana Fonteles, Humberto Pinho, Orlando Leite, Paulo Abel, Coral da UFC, Izaíra Silvino, Paulo Façanha, Aparecida Silvino, Marcus Caffé, Marta Aurélia, Myrla Muniz, Marcílio Homem, Rogério Franco, Isaac Cândido, Lúcia Menezes, Waldonis, Dona Zefinha, Karine Alexandrino, Cainã Cavalcante, Davi Silvino, Descartes Gadelha, Marcos Lessa, Joana Angélica, Rogério Lima, Weber dos Anjos, Marcos Maia, Moacir BD, Evaristo Filho, Ronaldo Lopes, Bernardo Neto, Ronaldo Cavalcante, Elismário, Fulô da Aurora, Cidadão Instigado, Breculê...

De acordo com Flávio Paiva (2015, p. 114):

A pluralidade musical compõe a metanarrativa da cearensidade na sua mais larga e múltipla dimensão de beleza. Está nos aboios dos vaqueiros, nas violas e violeiros do ciclo do gado e do algodão (séculos XVII a XIX); nos autos populares, nas quadrilhas juninas, cada vez mais renovadas no interior e na capital, nas tiradas de coco de roda, com seus cantos de embolada ritmados com palmas, ganzá e caixão de madeira percutida à base de

conchas; na influência das matrizes africanas, no jeito caboclo de fazer cortejo de maracatu, nas valsas de Mozart Ribeiro, no *glamour* vocal de Ivanilde Rodrigues, Marilena Romero, Maria Guilhermina e outras rainhas do rádio cearense; no rock à Raulzito da banda Renegados de Marcelo, Ricardo e Romualdo; na regional e cósmica canção caririense de Valdemar Ressurreição, João de Crato, Luiz Carlos Salatiel, dos irmãos Pachelly e Abidoral Jamacaru, Geraldo Urano, Xico Bizerra, Zé Guilherme, Alemberg Quindins, Di Freitas, Jorde Guedes, Lívia França, Samuel Macêdo, Zabumbeiros Cariris, Arice Morais e da maravilhosa terreirada cearense de Beto Lemos e Geraldo Júnior; por fim, no *Sax Blues*, dos líricos, dramáticos e irônicos Fernando Néri e Eurico Bivar.

E mais e mais além... e como cantam Bené Fonteles e Gilberto Gil: “toda pessoa boa soa bem”... Acauã, Carlos Hardy, Ítalo Castelar, Daniel Escudeiro, Cacau Ramos, Adriano Caçula, Fernando Rosa, Mestre Juca do Balaio, Thiago Arrais, Neudo Coelho, Afrânio Rangel, Paulo César Oliveira, Parayba, Ninno Amorim, Alex Costa, Rinaldo Barros, Rafael Torres, Augusto Moita, Tarcísio Sardinha, Raphael Haluli, Rodrigo BZ, Tarcísio José de Lima, Ayrton Pessoa, Régis Brito, Sanderley Coelho, Simone Sousa, Bosco Lisboa, Luciano Robot, Carlinhos Crisóstomos, Brenner Paixão, Marco Leonel Fukuda, Caio Viana, Marcos Lupi, Mário Mesquita, Thiago Correia, Henrique Beltrão, Gilmar Nunes, Vera Barros, Gleucimar Rocha, Wilton Matos, Gilvan da Silva, Zé Rodrigues, Hélio Rocha, Wagner Castro, Idson Ricart, Jefferson Portela, Johnson Soares, Inês Mapurunga,

Lenine Rodrigues, Luciano Albuquerque, Iulix Matos, Jácio Cidade, Léo Mackellene, Marcelo Leite, Liduíno Pitombeira, Lise Lopes, Jânio Florêncio, Lidiane Limaverde, Lifanco, Joyce Custódio, Marcus Rocha, Marcelo Melo, João Pirambu, Luciano Franco, Ciribáh Soares, Dedé Paixão, Fernando Leão, Cleilson Ribeiro, Dalwton Moura, David Viana, Fernando Neri, Gleydson Rocha, Felipe Breier, Edinho Vilas Boas, Deysa de Moraes, Eudes Fraga, Linda Pedra, Joaquim Ernesto, Glayrton Santiago, Jord Guedes, Francélio Alencar, Tony Maranhão, Ermano Morais, Cleydson Catarina...

----- x -----

Explanarei agora sobre a cena independente no Brasil e no Ceará, sobre “a crise dos oitenta” e as alternativas para superá-la e a reorganização da cena musical durante a década de 1990.

De acordo com Vicente (2005), “até o final dos anos setenta, a constante expansão do mercado musical passa a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano”, isso fazia com que não houvesse substanciais razões para a formação de uma cena independente organizada.

Todavia, o cenário muda totalmente com a crise econômica defrontada pelo país na década de 1980: a indústria repensa sua atuação, amplia sua seletividade, o que induz à

diminuição de suas seleções e marginalizar artistas menos embebidos de sua lógica mercadológica. Nesse contexto, uma *cena independente* emerge tanto como esforço de sobrevivência diante desta reorganização da indústria, quanto como singular vereda alternativa ao mercado disponível para um multifário grupo de artistas.

Em 1977, o cantor e compositor Antônio Adolfo lança o LP *Feito em Casa*, que é um marco para a produção independente no Brasil. Consoante a Vicente (2005), fora por este acontecimento que se vislumbrou a inédita formação de uma cena musical autônoma satisfatoriamente articulada.

Neste momento histórico, ficou evidente que as *indies* – gravadoras de pequeno porte que albergavam o mercado da cena independente – realizavam igualmente a função de formação e teste de viabilidade para novos artistas que desejavam a chance de serem contratados pelas *majors* – grandes gravadoras.

Artistas como Oswaldo Montenegro e grupos como Boca Livre, de considerável realce no cenário independente nacional, concordaram com prontidão fazer parte dos elencos das grandes gravadoras. O caso específico do grupo Boca Livre serve como um excelente exemplário de como as *indies* serviam para as *majors* de base de formação e contratação de artistas. O grupo vendera, com uma produção independente, mais de cem mil cópias e alcançara sucesso nacional, o que ocasionou o convite para que uma música fosse tema em novela e, seguidamente, o grupo fora contratado por uma grande gravadora, como podemos perceber no comentário do jornalista e compositor, Nelson Augusto (SOARES, 2015, p. 74):

No caso do Boca Livre, foi um sucesso nacional e depois eles conseguiram uma gravadora, mas porque a música começou a tocar em novela, quer dizer, teve todo um esquema montado para que ela chegasse também ao grande público. Foi um sucesso ao contrário. Eles fizeram um sucesso alternativo e as gravadoras foram atrás porque perceberam um certo tipo de qualidade naquele tipo de música.

Desta maneira, a cena independente findava exercendo, embora em proporções limitadas, igualmente o papel de prospectar novos mercados, respondendo às constantes transformações no mercado musical e seu progressivo fracionamento.

Podemos perceber no depoimento a seguir do cantor e compositor Pingo de Fortaleza que por algum tempo a produção independente esteve vinculada a questões ideológicas. Para confirmar o sentido de que administravam livremente o próprio trabalho, ao sabor do que pensavam, queriam e acreditavam, fora das imposições das grandes gravadoras, alguns músicos faziam questão de se mostrarem como independentes (SOARES, 2015, p. 74):

E aí eles passam a colocar até como uma forma de difusão, na contracapa “mais um disco independente” e aí, a partir daí, começaram a agregar esse valor de independente para fazer um contraponto à indústria fonográfica. Mas antes disso, nós tínhamos discos independentes que não tinham esse viés. Esse coletivo do Festival Aqui no Canto, feito em 1968 é um disco independente, pois não tinha gravadora.

Acrescendo um valor diferenciado ao disco, realçando-o, a frase utilizada para a declaração de independência assume ser uma maneira de distinguir este disco de outros trabalhos daquele período. Isto independe do conteúdo inserido no álbum, haja vista que a produção independente no Ceará já existia no formato de LP. Segundo Pingo de Fortaleza, o disco de Stélio Valle chamado *Brilbo*, lançado em 1979, foi o primeiro disco independente do Ceará (SOARES, 2015, p. 75):

De LPs eu considero o disco do Stélio Vale o primeiro disco independente individual, porque na realidade ele foi lançado em 1982. Ele foi pro Rio, pagou um estúdio lá de uma gravadora e aí ele publicou esse disco aqui e talvez seja o primeiro disco que tenha “Esse é um disco independente”. É tanto que a partir dele, nós nos inspiramos, eu, Eugênio, Abdoral. Porque na década de oitenta nós lançamos muitos discos independentes aqui: o Abdoral, eu o Eugênio, no final da década o Calé, mas no começo foi o Stélio Vale.

Ao produzir o próprio disco ao invés de ser “descoberto” por uma grande gravadora, Stélio Valle, naquele momento histórico, serve de exemplo para que cantores e compositores percebam a viabilidade deste caminho.

Dentro da COOMUSA (Cooperativa dos Músicos Profissionais do Rio de Janeiro), foi concebido, em 1980, um departamento direcionado à produção de discos independentes que teria como missão a divulgação e distribuição dos discos produzidos. Dois anos mais tarde, fora criada a APID (Associação dos Produtores Independentes de Discos). O pianista, educador e compositor carioca Antônio Adolfo fora



Presidente desta Associação tendo o violonista e compositor mineiro Chico Mário, irmão do cartunista Henfil e do sociólogo Betinho, como Vice. Ambos se afastam posteriormente, com o agravamento da crise geral ocorrida na segunda metade dos anos oitenta, aguardando um tempo melhor para o desenvolvimento desse trabalho.

A produção independente dos anos 80 constantemente encontrou-se vinculada a uma atitude política e não meramente opcional, como vemos em De Marchi (2007, p. 18), onde este autor realça a criticidade dos artistas, à época, no tocante ao mercado musical:

E que fique claro que tal atitude não era mera opção profissional. Em um período em que se acenava à redemocratização política, a postura dos músicos de ter ingerência direta sobre sua produção estava, sim, investida de um significado político. É ponto pacífico que não havia uma proposta estética comum entre aqueles artistas, além de vários deles recusarem publicamente qualquer motivação política em seus atos, mas não se deve desconsiderar que o argumento de crítica às gravadoras multinacionais era um eco do nacionalismo dos anos anteriores.

Em concordância com a declaração de De Marchi, o cantor, compositor e produtor cultural cearense, Eugênio Leandro, percebe Música Independente como algo que se opõe ao que está posto, na questão em si, a imposição costumeira de formatos e modelos artísticos das grandes indústrias multinacionais:

[...] o meu conceito de música independente é aquele que é fora do sistema. Não é na estética, tem o rock independente e pode ter a canção popular independente. Pra mim é o alternativo, é o beiradeiro, aquele que vai pelos lados, mas não se rende à música da moda, que eles mandam em satélite, quer dizer internet, “impondo”. Como você vê que até hoje eles ganharam, né? Se antes a gente reclamava dos medalhões da música, você vê que hoje está pior, né? O rádio e a TV conseguem monopolizar completamente, não tem quem ajude a cultura brasileira nesse aspecto. A mesma coisa com a literatura. (SOARES, 2015, p. 76).

Verifica-se, a partir do que Eugênio observa e comenta, como a indústria fonográfica direcionava, cada vez mais, naquele momento histórico, suas seleções para a triagem de um repertório mais inerente ao trivial entretenimento.

Como há sempre pelo menos dois lados em um assunto complexo, no Ceará, ocorre o fenômeno Quinteto Agreste, que levava pequenas multidões às praças de Fortaleza, tocando, com o seu próprio equipamento de som, em cima de carrocerias de caminhão, dentro de um projeto idealizado por eles chamado Projeto Luiz Assumpção (uma homenagem ao grande compositor maranhense, radicado desde moço no Ceará), contrariando as lógicas mercadológicas da grande indústria cultural da época, como podemos perceber na escrita de Paiva (2015, 171-172):

A década de 1980 foi fortemente marcada na música invocada do Ceará pela reaproximação do mundo urbano com o rural. Anos de retomada do processo democrático no Brasil e de grande qualidade

na voz das cantigas. E o Quinteto Agreste, formado por Mário Mesquita, Marcílio Mendonça, Tony Maranhão, Ademir do Vale e Arlindo Araújo, enchia as praças de Fortaleza cantando Patativa do Assaré (1909-2002): “Sou o sertanejo que cansa/  
De votá, com esperança/  
Do Brasil ficá mió;/  
Mas o Brasil continua/  
Na catinga da perua/  
Que é: pió, pió, pió...”. Patativa era poeta, agricultor e costumava fazer música intuitiva de grande valor estético e cultural. Assim, em uma ambiência acentuada pela oralidade do Brasil profundo, o poeta Patativa do Assaré localizou o seu artesanato cancional. Espirituoso, crítico e lírico, seu canto trazia o sentimento de um povo sedento de justiça e amante da liberdade.

O ínterim entre as décadas de 1980 e 1990 é pintado com as estranhas cores de um contexto cultural, político e econômico onde uma geração de artistas digladiando em uma peleja que sonhava um projeto de indústria fonográfica nacionalista, que refutavam os atitudes comerciais de um mercado sujeito às empresas de capital multinacional, não interessado com a essência da cultura brasileira.

Segundo Fenerick (2004, p. 156), comentando sobre sua percepção sobre a situação da música produzida e ouvida (consumida) no Brasil no início dos anos 80:

há uma crise na música popular brasileira, e essa crise deve-se, em grande parte, à consolidação de uma indústria fonográfica predatória, que apenas se interessa por lucros e padroniza e/ou coopta até mesmo os grandes nomes da MPB, destituindo os de suas vitalidades criativas e críticas. Nesse beco

aparentemente sem saída, a esperança, se existisse, estava na chamada *produção independente*.

Desta forma, os artistas descartados das *majors* passam a produzir seus próprios discos e inventam um tipo de circuito paralelo. Alguns músicos com mais visibilidade são granjeados pelas grandes gravadoras. Os que perduram independentes encaram, entre outros estorvos, os entraves da disseminação de suas obras e caem no artesanal dos discos eram vendidos nos shows, distribuídos de mão em mão, enviados pelos correios e levados pelo próprio artista à loja cobiçando uma transação proveitosa.

O capital sempre caça um imã para mais capital. Fora e é assim. Pois que, entre a sanha por lucros das multinacionais e agrura financeira da década de 1990, desponta um artifício que transformaria os modos da indústria da música: De acordo com Midani (2008, p. 127), “Surgiu, então, o que parecia ser a fórmula coringa redentora da cilada em que se encontrava a indústria: a canção passou a ser o astro principal, não mais o artista”.

Tal artifício encontrado para “tirar o pé” da crise que arremetia a indústria fonográfica nos anos 90 agiu por todo o mundo e modificou agudamente a conduta da indústria:

Quando a música passou a se tornar o fator preponderante, e não mais o artista, o público passou a adotar uma nova postura: “Por que comprar o CD se eu gosto somente de uma música? Vou esperar tocar outra música no rádio e, se gostar, decido [...]”. (MIDANI, 2008, p.127).

Por conseguinte, a indústria, para “comprar” o público a comprar o CD, precisou estourar no rádio uma primeira música e, na sequência, rapidamente, uma segunda e uma terceira, até o público comprar o CD. Isto superfaturou o valor do jabá, abreviação de jabaculê, que se refere à gorjeta, propina, e é de uso muito comum no linguajar da indústria da música brasileira para designar um tipo de suborno em que gravadoras pagam pela execução de determinada música de um artista a emissoras de TV e/ou de rádio. A canção, e não mais o disco inteiro, tinha que ter começo, meio e fim, e “se transformar num “*jingle* da vida” durante os três minutos de sua existência [...]” (MIDANI, 2008, p. 128).

Esse processo fez com que o imenso Brasil musical, o verdadeiro Brasil, se escondesse mascarado sucessivamente por pequenos blocos de música pertencentes a grandes empresas. O Brasil musical virou os que marqueteiros inventaram ser esse Brasil, que na verdade, virou um cemitério de anônimos e de ex-famosos que carregam, ambos os grupos, a triste capa dos fracassados: uns por nunca terem entrado na mídia do sudeste, exportadora das ilusões para a periferias do país; e os outros por terem saído desta mídia, tido muitas vezes como já mortos, pela preguiça e desinteresse da grande massa, incutida a pensar que o que existe é o que passa na grande mídia e o que não passa nessa mídia é por que não existe e, assim, o Brasil passa a se desconhecer.

Neste mesmo sentido, colhemos das pesquisas de Paiva (2015, p. 48) esse trecho, com o qual concordamos essencialmente:

O plural e o diverso precisam do acesso à informação para se apresentarem à liberdade de escolha das

pessoas. Só colocados à disposição e, se possível, dentro de alguma hipótese de sentido, despertarão o interesse na exploração de lacunas onde parecem inertes os sentimentos, as emoções e os desejos em trânsito pela celebração de atemporalidades do sentir, do sonhar, dos saberes, dos querereres, dos dizeres e dos cantares. A noção da existência de um tesouro renovável, ao qual podemos lançar mão para nos percebermos sempre orgulhosos do que fomos e do que somos, é fundamental para, mais do que reconhecer e ouvir, aprendermos a ser escutados e iluminados por esses sons que estão em nós e que, saibamos disso ou não, fazem parte das nossas vidas.

A cena independente se expôs vivaz o necessário para sobreviver a grande indústria, na década de 1990, nas funções de formação e sondagem prospecção para a gravação de novos artistas. Outro elemento que ajudou para o crescimento da cena independente foi o desinteresse que a grande indústria manifestava em registrar alguns segmentos como o rock e até a MPB de artistas que nos não vislumbrassem vendagens significativas. As inovações tecnológicas contribuíram relevante-mente para a continuidade da cena independente.

Por este período, a transição entre as décadas de 80 e 90, no Ceará, André Lopes e Cristina Francescutti, Eugênio Leandro e Ana Fonteles já tinham registrados seus trabalhos de forma independente em vinil. André e Cristina com *Estação Aroeira*, lançado em 1988. Eugênio com o excelente LP *Além das frentes*, seu primeiro disco, lançado em 1986, e Ana com *Ana Fonteles*, lançado em 1990.

Surgiram selos independentes e os discursos e debates nos anos noventa foram se esvaziando da disputa e da oposição entre *majors* e *indies*, ou mesmo entre arte e mercado, tão comum nos anos 80. Acentuando esta perspectiva, Píngo de Fortaleza comenta (SOARES, 2015, p. 78):

[...] na realidade as gravadoras encolheram muito seu elenco, né? Muitos artistas que tinham contratos com a indústria fonográfica hoje têm seus pequenos selos e fazem seus discos de forma independente. É uma prática hoje, essa produção desvinculada de uma grande gravadora.

Com o surgimento de modernos estúdios de gravação em Fortaleza, o contexto local passa a se aproximar do nacional. Por empreendimento dos membros do Quinteto Agreste, ainda nos anos 80, ocorreu a estruturação do Estúdio Pro-áudio. Na década de 90, Marcílio Mendonça e Ronaldo Pessoa passaram a administrar o estúdio e a maquinaria, com a qual registraram todas as vertentes da música feita no Ceará, além dos jingles de publicidade nas diversas áreas. O advento deste estúdio favoreceu demasiadamente a gravação de discos pelos cantores, compositores e produtores musicais do Ceará na década de 90, antes restritos aos que alcançavam viabilizar a gravação e prensagem dos então vinis em São Paulo e no Rio de Janeiro. Marcílio Mendonça era integrante do grupo musical Quinteto Agreste, cuja primeira formação fora: Mário Mesquita, Arlindo Araújo, Marcílio Mendonça, Tony Maranhão e Ademir do Vale. O LP do grupo, *Sol maior*, lançado em 1982, estampa o rótulo “DISCO INDEPENDENTE” em sua contracapa. Este disco teve a

colaboração da Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura e do Banco do Nordeste.

Mendonça (2013, p. 195) comenta sobre esse momento:

O Quinteto Agreste, grupo do qual eu fazia parte desde 1974, tinha gravado o LP *Pássaro de Luz* nos Estúdios Transamérica do RJ e tinha comprado e regressado com um equipamento bem moderno na época – gravador de fita ¼ de polegada, A80 e mesa de oito canais da marca Fostex (Model 450), com intuito de criar um estúdio em Fortaleza que atendesse aos artistas da cidade, carentes de um estúdio multipistas, em que pudessem gravar seus trabalhos ao invés de ter que se deslocar para outras cidades como Recife, Belém, Rio de Janeiro ou São Paulo, como já era costume.

O que havia nesse sentido em Fortaleza até o ano de 1988 era o “milagroso” trabalho de Mauro Coutinho, Paulo Guedes e Gurgel Tape, que gravavam em duas pistas e iam sobrepondo os registros suplementares de vozes. Diante disso, Marcílio Mendonça, percebendo a carência e a demanda assume o Pro-áudio e, desta maneira, Fortaleza passa a ter um equipamento possível de suprir o desejo dos artistas de registrarem suas obras com mais eficácia e requinte.

Concomitantemente a isto, César Barreto, cantor e compositor, desistia do Cearte, estúdio com mesa de quatro canais localizado na Rua Dr. José Lourenço, no Bairro Aldeota, em um prédio alugado. César estava abandonando o projeto e estimulou os membros do Quinteto Agreste para ocuparem o prédio até findar o período estipulado pelo contrato do aluguel.



Ainda em 1988, ocorreu a gravação do LP *Sumaré* de Bernardo Neto e Manuel Raposo, o primeiro registro neste estúdio, que seria vendido junto com a revista *O Saco*, importante publicação na época, criada em 1977 por José Jackson Sampaio e que, em 1988, voltou a circular, depois de ficar mais de 10 anos sem editar um novo número.

O estúdio do Quinteto Agreste gravou, inicialmente, pessoas próximas: amigos e conhecidos, porém, o trabalho foi se ampliando e chegaram os convites para gravar vinhetas para publicidade. Marcílio vislumbrava o crescimento do estúdio, todavia, Mário Mesquita e Arlindo Arlindo Araújo, não. Em seguida, Marcílio acolhe o convite de Ronaldo Pessoa e Maria Helena Lage para estruturarem um estúdio em sociedade e, desta maneira, se dissolve a parceria com o restante do Quinteto, que decidiu continuar só com a carreira musical, e, assim, nasce o Pro-áudio Studio no final de 1988, início de 1989.

A concepção de selo independente ainda estava coligada, para muitas pessoas, à representação do disco artesanal, usual no Brasil nos anos setenta. A cena independente queria modificar essa rotulagem. Marcílio Mendonça opta por se tornar um profissional dessa nova arte e abdica de sua função de músico, pois a atividade de técnico e produtor lhe tomava muito tempo. A busca pela profissionalização realçava um novo vínculo entre os independentes e o mercado. Vários donos de selos haviam trabalhado como funcionários das *majors* que, devido à terceirização da atividade e contensão de custos das empresas, haviam sido demitidos e, desta maneira, decidiram fundar seus empreendimentos particulares.

O Proaudio cresceu muito. Agenda cheia, uma paga em dólar. O trabalho era tanto que, brevemente, despontou a demanda por produtores musicais. O primeiro a trabalhar como produtor musical independente neste estúdio foi o tecladista Zé do Norte. Gravavam de tudo, do brega ao erudito. Segundo Dias (2009, p. 3), o papel do produtor musical pode variar de acordo com os conhecimentos que este possui:

O trabalho do produtor musical se efetivava, portanto, em várias etapas do processo: colaborando na escolha do repertório, na seleção dos músicos e arranjadores; no planejamento, organização, direção e acompanhamento das gravações (as etapas de gravação, mixagem e masterização); no trabalho de edição fonográfica - montagem do disco, na sequência em que as músicas deveriam ser apresentadas e escolhendo as faixas de trabalho (músicas a serem usadas na divulgação nas rádios e na televisão); consequentemente, na orientação aos setores de marketing e vendas e na prospecção de novos artistas - o trabalho de “caçador de talentos” - dentre outros.

Um dos motivos para apaziguar a relação conflituosa entre *majors* e *indies* vividas nos anos oitenta e não mais nos anos noventa foi que, aos poucos, os músicos foram assumindo outras funções além de compor, tocar e cantar, passaram a ter necessidade de entender todo o processo, inclusive o conhecimento técnico para as gravações, e de auto-administrar diversos aspectos de suas carreiras.

Pouco depois do sucesso evidente da iniciativa de Marcílio Mendonça, Amaro Penna (Peninha), Dílson Pinheiro e Airton Montezuma inauguraram o Planeta Studio,

inicialmente chamado de Clave, muito utilizado pelos músicos dessa geração.

Em seguida, Amaro Penna, Fagner, Humberto Pinho e Renato Pinto estruturaram o Estúdio Ararena. A partir desses exemplos, constata-se o quanto, paulatinamente, ia se ampliando, em Fortaleza, os estabelecimentos destinados a gravação musical.

Em 1992, em Fortaleza, Emanuel Gurgel, ex-árbitro de futebol, empresário do setor têxtil e que também empresariava uma banda de baile famosa na época, montou uma banda destinada ao universo único do forró, a banda Mastruz com Leite. Pouco (ou nenhum) foco em artistas principais, todos assalariados. Muita mídia no nome da banda. O sucesso e lucro foram imediatos. Vários discos vendidos pela Continental, uma grande gravadora na época. Emanuel Gurgel criou muitas outras bandas sob a mesma fórmula, ainda no início da década de noventa. Sucesso estrondoso, lucros faraônicos. Calos em alguns pés. Os compositores não recebiam nada pelo sucesso de suas músicas, pois o ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição, que calcula os valores que devem ser pagos pelos usuários de música de acordo com os critérios do Regulamento de Arrecadação desenvolvido pelos próprios titulares, através de suas associações musicais – e as associações de compositores trabalhavam unicamente para músicas de fora do Estado, não havia nada estruturado aqui.

Emanuel Gurgel cede, em acordo com os compositores, um terreno no bairro Passaré onde fora construída a Passaré Edições Musicais, que passou a proteger os direitos dos compositores, e a Gravadora SomZoom, cuja estrutura, que existe até hoje, chegou, em certa época, a ser a maior do Nordeste do Brasil, comercializando mais de 400.000 CDs por mês.

Novas tecnologias surgem, novos estúdios também. Em 1994, fora a vez do estúdio Trilha Sonora, de Ronaldo Pessoa e Maria Helena Lage, desligados da parceria com Marcílio Mendonça.

Nesse momento histórico, o CD – *Compact Disc* já havia se firmado de vez em todo o mercado brasileiro e com isto, diversas modificações, com raízes fincadas no surgimento e na estabilização das novas tecnologias digitais, efetuam-se no universo da música, como percebemos em Midani (2008, p.141):

Por volta de 1993, já não se vendiam cassetes nas lojas. E na alegação oficial de muitos executivos brasileiros era que, graças ao “boom econômico” do Plano Real, o aumento do poder aquisitivo das classes menos favorecidas tinha aumentado de tal maneira que o mercado havia migrado inteira e exclusivamente para os CDs.

No decurso de reestruturação das gravadoras, a função do produtor musical também foi se redimensionada:

O acesso facilitado às tecnologias digitais de registro, produção e difusão de música, tem eliminado a atuação do produtor. Muitos artistas se auto produzem, realizam os registros em seus *home studio*, interpretam as possibilidades oferecidas pelas máquinas, considerando estratégias por eles mesmos concebidas. Mas essa mesma facilidade pode também indicar a brecha da preservação: porque os recursos são muitos e as possibilidades quase ilimitadas, outros preferem contratar um especialista, o produtor que pode trazer ao produto exatamente aquilo que ele estava à beira de perder – a sua distinção. (DIAS, 2009, p.7)

O CD *Pingo de Fortaleza – ao vivo*, de 1993, fora o primeiro disco gravado ao vivo no Ceará, gravações esta ocorrida no Teatro José de Alencar, uma realização do Pro-áudio estúdio.

No fim dos anos 80, acontecia uma nova revolução na indústria fonográfica. Aflorava um novo formato de armazenamento musical: o Compact Disc, o CD. Com o diâmetro menor, maior capacidade de armazenamento, necessidade de aparelhos menores e portáteis para seu uso e o processamento de leitura de faixas a laser, levou ao fechamento de praticamente todas as fábricas que produziam LPs.

Com o surgimento de novas tecnologias, a peleja por lugar livre nas fábricas de prensagem entre uma produção e outra das grandes gravadoras, estreia sua resolução com as soluções encontradas no mundo digital: o queimador de CD, o *Pro Toolse*, entre outras ferramentas que permitiram a possibilidade de se gravar em casa.

Facilidades que podemos observar na fala de Toledo (2006, p. 5):

O impacto de tal desenvolvimento tecnológico pode ser percebido em vários níveis. Do ponto de vista do acesso aos meios de gravação, todo esse aparato criou as condições necessárias para o aumento no número de estúdios e fábricas de CDs que podem ser alugados para a produção de discos, funcionando como uma empresa prestadora de serviços.

A evolução tecnológica dos anos 90 viabilizou melhores qualidades nas gravações caseiras e, assim, reforçaram a produção independente, como podemos perceber na fala de Pingo de Fortaleza (SOARES, 2015, p. 85):

[...] Tem gente que questiona esse processo [...] você faz uma matriz em alto relevo, ela é de plástico, vem derretido, aí a matriz prensa, então vem e faz os furos mecanicamente, depois passa o alumínio. O processo nos gravadores artesanais, em casa, o laser fura o plástico, então, algumas pessoas consideram que mesmo numa velocidade lenta, alguns consideram que nessa gravação a laser que esses furos são superficiais e não são tão profundos quanto os mecânicos. Realmente no começo, qualquer arranhãozinho [...] e também a mídia que você comprava para gravar era muito ruim. Eu lembro que o alumínio ficava soltando. Que são os piratas, né? Os que são feitos na fábrica são mais profundos. Com o tempo esses gravadores caseiros foram melhorando de qualidade. As mídias que você comprava para replicar foram melhorando. Foram sendo vendidas também impressoras de rótulo.

A modernização, a redução do tamanho e barateamento dos equipamentos usados para uma gravação, viabilizou aos produtores e artistas a desenvolverem estruturas próprias de gravação favorecendo o aparecimento de estúdios caseiros com o padrão técnico similar ao de estúdios maiores.

No Estado do Ceará, em 1995, especificamente no dia 29 de junho, foi aprovada a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, que para a história ficou com a alcunha de Lei Jereissati. Com esta lei, a produção e realização de shows, a gravação de CDs, como também a implementação e realização, nas diversas áreas culturais, de várias possibilidades artísticas tornaram-se mais fáceis, mais acessíveis, mais possíveis, pois, de acordo ao

que está posto no papel, segundo excerto retirado do texto de Nelson Augusto (2013, p. 82):

A Lei de Incentivo à Cultura permite aos empresários investir em projetos culturais no Estado, através da transferência de recursos financeiros deduzindo mensalmente até 2% do Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) devido. A Lei Jereissati, como é conhecida, criou também o Fundo Estadual de Cultura (FEC) para incentivo e financiamento de atividades culturais tradicionalmente não absorvidas pelo mercado formal. O Fundo apoia até 80% do valor do projeto proposto por órgãos municipais ou estaduais de cultura e entidades culturais de caráter privado sem fins lucrativos.

Em nosso estado, foi seguida a evolução mundial da mudança de formato, agora digital, em vez de analógico, de distribuir a música para o público e, então, passaram a ser disponibilizados os primeiros discos em CD. Faremos, a partir de agora, a título de amostragem, um passeio pela música produzida no Ceará durante a década de 1990. Faremos isto pelo caminho das produções fonográficas e, delas, chegaremos às pessoas, aos sujeitos criadores. As informações são baseadas nas pesquisas do jornalista Nelson Augusto (2013) ou colhidas diretamente dos LPs e CDs presentes em minha discoteca pessoal ou ainda dos sites dos cantores e autores que utilizam essa ferramenta, e seguem, à medida do possível, uma ordem cronológica baseada de uma forma mais abrangente nos anos de lançamento desses LPs e CDs, e não minuciosamente nos meses de ocorrência desses lançamentos.

No ano de 1990, foram lançados os LPs: *Ana Fonteles*, de Ana Fonteles; *Lindo, Bonito e Joiado*, de Falcão; e *Catavento*, de Eugênio Leandro.

No ano de 1991, foram lançados os LPs *Maculelé – Loas Catu Ibya*, de Pingo de Fortaleza; *Vidro e Aço*, de Aparecida Silvino; *Divina Comédia Humana*, de Lúcia Menezes, *Rubi (Ao Vivo)*, de Ednardo; e *Pedras que Cantam*, de Fagner.

No ano de 1992, foram lançados os LPs: *América*, Flávio Paiva e Olga Ribeiro; *Estação do Trem Imaginário*, de Calé Alencar; *Trem dos Beradeiros*, de Adauto Oliveira; *Festa de Arromba Cearense*, de Juracy Mendonça; *A Vitória do Forró*, de César Barreto; e *Fagner em Espanhol*, de Fagner.

No ano de 1993, foram lançados os CDs: *Ambiguidades*, de Wagner Castro; *Pingo de Fortaleza Ao Vivo*, de Pingo de Fortaleza; *Compositores e Intérpretes do Ceará*, com vários intérpretes; *Lauro Maia – 80 Anos*, com vários intérpretes; *IBEU Canta Ceará*, com vários intérpretes; *Eldorado*, de Belchior em parceria com os uruguaios Eduardo Larbanois e Mario Carrero; *Baihuno*, de Belchior; *Demais*, de Fagner; e *Uma Noite Demais – Fagner Ao Vivo no Japão*, com Roberto Menescal e Zico.

No ano de 1994, foram lançados os CDs: *Corpo de Delito*, César Barreto e Virgílio Maia; *No Ceará é Assim*, com vários intérpretes; *Rolimã – Flávio Paiva em Parcerias*, de Flávio Paiva; *Por Todos os Cantos*, de Eudes Fraga; *Só Forró*, de Amelinha; e *Caboclo Sonbador*, de Fagner.

No ano de 1995, foram lançados os CDs: *Trem do Futuro*, da banda Trem do Futuro; *Chico Pio*, de Chico Pio; *Estação Fronteira*, de Rogério Franco; *Balaio da Vida*, de Pachelly Jamararu; *Um Concerto Bárbaro – Acústico Ao vivo*, de Belchior; e *Retrato*, de Fagner.



No ano de 1996, foram lançados os CDs: *Nave do Futuro*, de Alex Holanda e Nonato Luiz; *Som de Badolím*, de Jorge Cardoso; *Homenagem a Carmen Miranda*, de Lucinha Menezes; *Mona Gadelha*, de Mona Gadelha; *Parto*, de Paulo Façanha; *Cantares*, de Pingo de Fortaleza; *Samba do Metrô Amor*, de Ricardo Black; *Mostra de Música SESC – 50 Anos de Musicalidade Brasileira*, com vários intérpretes; *Cantos do Planeta*, de Petrúcio Maia; *Fruta madura*, de Amelinha; *Vício Elegante*, de Belchior, e *Raimundo Fagner – Pecado verde*, de Fagner.

No ano de 1997, foram lançados os CDs: *Marca Carmim*, de Chico Pio e Luciano Cléver; *Pessoa*, de Cristiano Pinho; *Dentro do Sonho*, de David Duarte; *Álbum de Família*, de Djaci Carvalho e Renan do Vale; *Artesanato*, de Érico Baymma; *Esquinas do Deserto*, de Fausto Nilo; e *Terral*, de Fagner.

No ano de 1998, foram lançados os CDs: *O Peixe*, de Abidoral Jamacaru; *Bússola*, de Edmar Gonçalves; *Esperando a Feijoada*, do regional Esperando a Feijoada; *Filhos do Solo*, de Manassés, Nonato Luiz e Waldonys; *Lembranças*, de Marcílio Homem; *Ciclos*, de Marcos Maia; *Do Pessoal do Ceará*, de Teti; *Amelinha*, de Amelinha; e *Amigos e Canções*, de Fagner.

No ano de 1999, foram lançados os CDs: *Duas Partes*, de Acauã; *Antologia Lírica – Um Concerto A Palo Seco*, de Belchior; *Beira do Mundo*, de Chico Pio; *Dragão Vivo*, de Calé Alencar, Dilson Pinheiro e Pingo de Fortaleza; *Frutos Poéticos*, de Dideus Sales; *Na Beira do Cais*, de Joaquim Ernesto; *Outra Esquina*, de Felipe Cordeiro; *Terra dos Bandolins*, de Dona Mazé do Bandolim; *Expressões Digitais*, de 1999, de Edison Távora; *Música Folclórica Cearense – Ispinho e Fulô*, do Grupo Mira Ira; *A Arte Menor de Intocáveis Putz Band*, da banda Intocáveis Putz Band; *Irmãos Aniceto*, da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto;

*Isaac Cândido*, de Isaac Cândido; *Síntese*, de Marta Aurélio; *Utukutu*, de Maruça; *Das Origens*, de Nélio Costa; *Lógica*, de Pingo de Fortaleza; *Palavras no Varal* de Serrão; *Instrumental Pingo de Fortaleza*, de Pingo de Fortaleza; *Inverno e Verão*, de Tino Freitas; *Auto-Retrato*, de Belchior.

Estando em constante diálogo com seu contexto antropofágico e nos provendo de diversas versões do que somos e dos ingredientes que transitam pelo nosso inconsciente coletivo, a música brasileira no Ceará continuamente esteve avançada no tempo. De acordo com o que diz Paiva (2015, p. 187): “A nossa música não é senão o sentido dos outros em nós e de como, dotados desse sentimento, temos acesso a nós mesmos”.

Para findar essa parte, termino-a com mais um trecho contido nas pesquisas de Flávio Paiva sobre o tesouro de nossa musicalidade, patrimônio sem preço que pague e, contraditoriamente, tão desvalorizado.

Musica nova é musica que não se ouviu ainda; o resto é reinvenção da nossa alma constantemente disponível em seu vagar entre miudinho, batuque, xote, maxixe, xaxado, balanceio, baião, ligeira, coco, cururuo-rojão, reggae, rock, aboios, repentes, benditos, ladainhas, loas de maracatu, dobrados, marchinhas, boleros, torém e toda sorte de música urbana que a nossa dinâmica história cultural teimar de inventar e adotar. Temos, assim, um tesouro musical praticamente inédito, no sentido de ser pouco conhecido em sua multiplicidade e complexidade; um acervo precioso e pronto para ser descoberto, apreciado, reutilizado e ressignificado.

O mapa da mina tem uma senha, que é não tratar esse repertório cultural como coisa do passado, mas como cobiçados recursos renováveis por um patrimônio imaterial indispensável a qualquer perspectiva de bem-estar cultural e de desenvolvimento econômico e social. Movimentar essa engrenagem enferrujada pela maresia do descaso e pelos rumores táticos da pequenez, para adequá-la em seus pontos de convergência e discrepância à dinâmica dos *bits* e *bytes*, pode causar ruídos e emperramentos, mas vale a pena. As relíquias da música invocada brasileira no Ceará precisam ser cultuadas e apropriadas em eu conjunto pela cearensidade, simplesmente porque fazem parte de sua essência e do seu potencial culturalmente edificante e socialmente transformador. (PAIVA, 2015, p. 190-191).

Todavia, como diz a letra de *Enquanto a canção finda*, música minha, de Rogério Franco, Pingo de Fortaleza, Dalwton Moura, Ronaldo Marques e Henrique Beltrão, feita em um dia desses antigos pelos bares do Benfica, nessa Fortaleza de queda e Assumpção: “e enquanto a canção finda / nossa história continua... / sina de longarina / na seca beira mar / sina de lamparina / a iluminar...”.

E a história continua porque há personagem a se contar e contadores a se personificar... E a história continua, fazendo pontes entre as antropofagias dos futuros, um caldeirão de amor bonito e de desterro. Que soem os sons apalavrados desse povo...



**Nas voltas que o mundo dá  
girando dentro da gente**



## Flor de esmola, santa casa Fortaleza

A noiva do sol com mais um supermercado

[Ednardo]

Fortaleza, a capital do Estado do Ceará, é uma cidade nordestina, que dista 2.285 quilômetros de Brasília. Sua população, de acordo com o censo de 2010, é de 2.452.185 de habitantes, numa área de 315 km<sup>2</sup>, sendo, desta maneira, a capital de maior densidade demográfica do país, com 7.815,7 hab/km<sup>2</sup>. Fortaleza é a cidade nordestina com a maior área de influência regional e detém a terceira maior rede urbana do Brasil em população, atrás somente das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, isto segundo pesquisa divulgada, em 2008, pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Nesta parte de nosso trabalho, não temos a pretensão de fazeremos aqui uma historiografia ampla sobre Fortaleza, mas apenas mostrar, resumidamente, um pouco da história desta cidade, *a loira desposada do sol*, como se refere a ela o poeta cearense Paula Ney em famoso poema de sua lavra.

O potiguara, povo de língua tupi, descrito por José de Alencar em *Iracema* é o mais antigo povo indígena identificado com o território fortalezense. Nos dias de hoje, consta oficialmente que não há tribos indígenas na cidade de Fortaleza, todavia encontramos algumas etnias em municípios da Região Metropolitana, como Caucaia (tapeba e anacé), Maracanaú (pitaguary) e Aquiraz (jeninpapo-kanindé).

O espanhol Vicente Yáñez Pinzón, segundo a história assinala, navegou pelo litoral brasileiro em 1500, porém anteriormente à chegada dos portugueses, e aportou no que seria

o contemporâneo bairro do Mucuripe, em Fortaleza. Bem depois disso, em 1603, o português Pero Coelho de Souza e, em 1607, os Padres Francisco Pinto e Luís Figueira, realizaram inúteis investidas de colonização do Ceará. O português Martins Soares Moreno, em 1612, logrou edificar um fortim ao qual denominou de São Sebastião, na redondeza onde hoje correspondente à foz do Rio Ceará. Posteriormente à partida de Martins Soares Moreno destas terras, por volta de 1631, o forte ficou em ruínas e, em 1637, foi tomado pelos holandeses. Esse mesmo forte, em 1644, foi assaltado e destruído por índios, que mataram todos os holandeses que ali se encontravam. Todavia, em 1649, chegou uma nova leva de holandeses e, sob o comando de Matias Beck, construíram um novo fortim, distante do primeiro, à margem do riacho Pajeú, no alto de um terreno chamado Marajaitiba. Em homenagem ao governador de Pernambuco, deram-lhe o nome de Forte Schoonenborch. A antipatia dos índios, contudo, continuou.

O controle português foi recomposto em 1654, sendo os holandeses forçados a passar o forte aos comandos de Álvaro Barreto, que o reformou e modificou seu nome para Forte de Nossa Senhora da Assumpção. Os portugueses construíram uma capela já com o apoio dos índios. Entretanto, este forte era feito de estacas de carnaúba e de outros tipos de madeira, e, mesmo sofrendo diversas reformas, veio a desmoronar. No ao redor deste forte esfacelado, foi erguida a Fortaleza de Nossa Senhora da Assumpção, inaugurada a 12 de outubro de 1812. O forte foi desarmado em 1910, permanecendo como simples monumento histórico. Atualmente, é o prédio que abriga a 10ª Região Militar de Fortaleza.

Em 1713, o pelourinho (a sede) da vila do Ceará foi estabelecido em Aquiraz, ficando nesse ponto do estado a



organização política da época. Todavia, como a base econômica local estava na pecuária, ou seja, uma atividade mais propícia ao sertão, a vila de Aracati transformou-se o mais relevante núcleo urbano do estado, o que perdurou até o século XIX. Fortaleza só se elevaria à condição de vila em 1726, no tempo em que ainda detinha pequeno prestígio político e econômico. De acordo com Bruno e Farias (2011), de 1656 a 1799, a capitania do Ceará era subordinada à de Pernambuco e essa situação somente foi alterada devido ao fato do Ceará começar a se destacar na produção e comércio de algodão, o que era exportado para as fábricas inglesas, servindo às demandas da Revolução Industrial. A partir do capital oriundo desse comércio e com a construção e melhorias de estradas e ferrovias, como a Estrada de Ferro Fortaleza-Baturité (EFB), que foi inaugurada em 1873, Fortaleza passou a ser o principal núcleo urbano, político, econômico e social do Ceará. Além disso, pelo apoio do estado à Independência do Brasil, D. Pedro I, em 1823, eleva Fortaleza à categoria de cidade.

Após a Proclamação da República, em 1889, a oligarquia Accioly assume o poder no Ceará, permanecendo no poder até 1912, ano em que aconteceu a maior revolta popular da história desta cidade. No decorrer desta revolta, populares e setores opositores obrigam forçam Nogueira Accioly a renunciar, o qual parte em exílio para o Rio de Janeiro, sob xingamentos da população.

A biblioteca pública, o Liceu do Ceará, o Seminário da Prainha, outras boas escolas, alguns jornais... afluíram na cidade no decorrer da chamada Belle Époque, quando a cidade se desenhava de Paris em costumes e arquitetura. Nesse momento histórico, os intelectuais de Fortaleza costumavam se reunir nos “cafés” da Praça do Ferreira, no centro da cidade.

Num desses cafés, o Café Java, foi que, em 1892, funda-se a agremiação literária Padaria Espiritual, da qual faziam parte autores como Antônio Sales, Rodolfo Teófilo, Adolfo Caminha, entre outros.

À proporção que a cidade se desenvolvia, avolumava-se igualmente de tensões sociais causadas pelo imenso disparate econômico entre pobres e ricos. Os pobres iam se convergindo na periferia da cidade.

No início dos anos 1930, Fortaleza já contava mais de 100 mil habitantes e um crescente número de favelas. As elites fortalezenses ocupavam os bairros do Benfica, ao sul do Centro, da Praia de Iracema e da Aldeota, ao leste. No lado oeste, moravam os mais pobres.

Passa-se a ser valorizada, no decurso do século XX, a faixa marítima da cidade de Fortaleza, sendo revitalizada como zona de lazer. Essa parte da cidade era, antes, extremamente desvalorizada, pois o mar era associado à morte e à pobreza. Ocorreu, em 1963, a estruturação da Avenida Beira Mar, urbanizada entre 1979 e 1982, dando constituição e valoramento ao bairro do Meireles, localizado junto à orla. Na década de 1980, foram construídos os calçadões da Praia de Iracema, do Futuro e da Leste-Oeste. Todavia, durante as décadas de 1980 e de 1990, o centro histórico de Fortaleza passou a ser uma área tipicamente comercial e de serviços, voltada para a população pobre e de classe média, descaracterizando a bonita arquitetura dessa parte da cidade.

Hoje, Fortaleza é uma cidade de arranha-céus e de chãos arranhados. Em muito, uma cidade para outros...

Musicalmente, segundo Flávio Paiva (2021, p. 16), Fortaleza é uma cidade diversa,

com uma história espetacular de grandes artistas, embora mal contada, abafada e tautológica. Foi na capital cearense que nasceu Alberto Nepomuceno, um dos pioneiros na construção da preciosa e monumental música brasileira. Houve uma época, lá pela primeira metade do século passado, que a influência dos compositores e cantores que faziam a cena musical fortalezense era tamanha que artistas de norte a sul do país criaram e cantaram sucessos nacionais em homenagem às coisas do Ceará.

Ainda de acordo com este autor (2021, p. 16),

Em seus quase 300 anos, Fortaleza já tocou e cantou sátiras, cantigas boêmias, músicas cattingueiras, loas de maracatu, canções carnavalescas, pop, rock e toda sorte de obras populares, cults e bregas. Só de forró, temos uns dez tipos, sem contar com uma música instrumental e um canto coral de valor, e que já criamos até símbolos próprios como o ritmo balanceio e a marca Pessoal do Ceará. Algumas das nossas criações tornaram-se comerciais e outras não; umas seguiram solitárias e outras em intenso diálogo com outras linguagens, todas, porém, necessárias a uma cidade cujo nome vem de forte e quer ser a fortaleza da música no Brasil.

----- X -----

## Pertença e território simbólico: questões de identidade

E nessas ilhas cheias de distância.

[Belchior]

“A linguagem como lugar da mediação total é (...) *logos* que vive na pertença comum a um tecido de tradição viva, a um *ethos*”. (VATTIMO, 1987, p. 109). Com essa afirmação de Gianni Vattimo (1987), iniciamos este pequeno recorte sobre o tema do sentimento de pertença na busca do encontro entre as identidades no sujeito pós-moderno, sua linguagem e sua expressão artística pela palavra em discurso.

É muito comum, por esses tempos, ouvirmos falar em crise de identidade do sujeito. Há todo um perfil do homem moderno que se resignifica na pós-modernidade, a saber: o homem na modernidade apresentava uma identidade bem definida e localizada em seu culturalmente e socialmente; na pós-modernidade, as identidades do homem se fragmentam e se deslocam na linha tênue da indefinição, o que provoca no indivíduo no sujeito uma crise de identidade.

Fala-se muito no “fim da história”, mas não propriamente dentro de um sentido catastrófico de um fim de mundo, de uma grande guerra, do perigo constantemente eminente de destruições por vias atômicas, o que certamente é possível, mas mais precisamente em um “fim da historicidade”.

De acordo com Vattimo (1987, p. 10-11),

Poder-se-ia clarificar o discurso falando antes de fim da historicidade, mas isso poderia dar azo a que substituísse um equívoco: o da distinção entre uma história como processo objetivo no qual

estamos inseridos e a historicidade como um modo determinado de estarmos conscientes desta pertença.

Desta feita, segundo Vattimo (1987, p. 14), “a ‘dissolução’ da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a esta expressão, é (...) provavelmente a característica que mais claramente contrapõe a história contemporânea à história ‘moderna’”.

Aproximando-se do universo da arte, observamos, ainda sobre o prisma de Vattimo (1987, p. 52-53), que “na obra (de arte), reconhece-se e intensifica-se a pertença de cada um a um mundo histórico (...). A obra (...), no seu aspecto de exposição de um mundo, é local de exibição e intensificação da pertença ao grupo”.

E ainda que

(...) a inauguralidade da poesia e da arte é sempre pensada à luz do ‘fundar’, isto é, do imaginar *possíveis* mundos históricos alternativos, em relação ao mundo existente (mesmo quando a alternativa é reconhecida como pura utopia, que conserva porém o valor de um critério de juízo, de um metro ideal). (...) A palavra poética está destinada a quebrar-se como se dá a quebra da palavra profética no momento da ‘realização’ da profecia. Se, em geral, o significado inaugural da poesia consiste na fundação de mundos históricos (reais ou possíveis, mas, mesmo neste segundo caso, sempre como mundos históricos), a linguagem poética tem as mesmas características de inessencialidade da linguagem representativa. (VATTIMO, 1987: p. 56-57)

Podemos também estudar sobre o sentimento de pertença a partir dos estudos da Psicologia Social e Psicologia Ambiental. Sob esse prisma, destacamos abaixo algumas interferências de autores com os quais pretendemos nos acompanhar na construção de nossas ideias sobre o tema proposto.

Para Cezar Wagner de Lima Góis (1994, p. 42), o indivíduo é uma realidade sócio-histórica e encontra-se fortemente submetido a um processo cultural.

Para Althusser (apud Góis, 1994, p. 45-46),

É violência maior, a base de toda a dominação e exploração, a negação do próprio sujeito. A estrutura de opressão e de negação da individualidade, do homem que se faz sujeito, permeia as instituições e age através dela no indivíduo, marcando-o, modelando-o.

É necessário, segundo Góis (1994, p. 47-48), “entender as condições da atividade humana que impedem o indivíduo de ser sujeito e as condições que o fazem sujeito numa comunidade”.

Segundo Góis (1994, p. 55),

Identidade é a expressão biológica, histórica, cultural, universal e singular da individualidade, revelada permanentemente (em movimento, metamorfose) no processo de interação, representação e identificação com a vida social. Nesse processo de contradição permanente da atividade humana, a identidade emerge como expressão de si, como singularidade, no conjunto das relações concretas que o indivíduo estabelece através de sua interação social.

Segundo S. Moscovici (1978), a Psicologia Social, por meio da teoria das representações sociais, investiga a construção simbólica do dia a dia dos habitantes de uma cidade, aproximando-se de um conhecimento do senso comum, que permite a elaboração e compreensão das condutas individuais e coletivas e a comunicação entre os sujeitos.

Para Zulmira Bomfim (2010, p. 76),

O conhecimento ou a representação que o indivíduo tem de sua cidade, por exemplo, é um fato subjetivo e coletivo, pois não é somente o que existe concretamente (estrutura) que adquire proeminência na mente das pessoas, mas aquilo que tem um significado reforçado pela coletividade.

Desta feita, de acordo com Castells (1999, p. 80),

(...) não restou outra alternativa ao povo senão render-se ou reagir com base na fonte mais imediata de auto-conhecimento e organização autônoma: seu próprio território. Assim, surgiu o paradoxo de forças políticas com bases cada vez mais locais em um mundo estruturado por processos cada vez mais globais. Houve a produção de significado e identidade: minha vizinhança, minha comunidade, minha cidade, minha escola, minha árvore, meu rio, minha praia, minha capela, minha paz, meu ambiente. Contudo, essa foi uma identidade defensiva, uma identidade de entrincheiramento, no que se entende como conhecido contra a imprevisibilidade do desconhecido e do incontrolável. Subitamente indefesas diante de um turbilhão global, as pessoas agarram-se a si mesmas: qualquer coisa

que possuíssem, e o que quer que fossem, transformou-se em sua identidade.

----- x -----

Passaremos agora sobre nuances presentes no universo do tema “território”, fundamental para o trabalho que estamos desenvolvendo, pois para entendermos os diálogos entre sujeitos e cidade (território) a partir das criações lítero-musicais desses sujeitos sobre este território, é preciso que identifiquemos o que os teóricos determinam sobre o que seja território.

Segundo R. Haesbaert (2006, p. 42), “(...) território, desde a origem, tem uma conotação fortemente vinculada ao espaço físico, à terra”.

Abrindo um pouco mais essa questão, este autor comenta que

(...) muito do que se propagou depois sobre território, inclusive a nível acadêmico, geralmente passou, direta ou indiretamente, estes dois sentidos: um, predominante, dizendo respeito à terra e, portanto, ao território como materialidade, outro, minoritário, referindo aos sentimentos que o ‘território’ inspira (por exemplo, de medo para quem dele é excluído, de satisfação para aqueles que dele usufruem ou com o qual se identificam). (HAESBAERT, 2006, p. 43-44)



Haesbaert (2006) fala que há o mito da desterritorialização e que esse mito nasce da ilusão de que o homem pode viver sem território, que sociedade e espaço podem ser dissociados. Sobre isso, ele argumenta que

Decretar uma desterritorialização “absoluta” ou o “fim dos territórios” seria paradoxal. A começar pelo simples fato de que o próprio conceito de sociedade implica, de qualquer modo, sua espacialização ou, num sentido mais restrito, sua territorialização. Sociedade e espaço social são dimensões gêmeas. Não há como definir o indivíduo, o grupo, a comunidade, a sociedade sem ao mesmo tempo inseri-los num determinado contexto geográfico, “territorial”. (HAESBAERT, 2006: 20)

Este autor (2006) comenta que para alguns, desterritorialização está associada à fragilidade das fronteiras, neste caso, significando território enquanto território político. Para outros, desterritorialização está vinculada à hibridização cultural que impede a percepção de identidades claramente definidas, significando, neste caso, território como sendo um território simbólico, ou um espaço-base para a construção de identidades.

Em um outro momento de seus estudos, Haesbaert (1994, p. 210) já alerta que

(...) geralmente acredita-se que os ‘territórios’ (geográficos, sociológicos, afetivos...) estão sendo destruídos, juntamente com as identidades culturais (ou, no caso, territoriais) e o controle (estatal, principalmente) sobre o espaço. A razão instrumental,

através de suas redes técnicas globalizantes, tomaria conta do mundo... Como se a própria formação de uma consciência-mundo não pudesse reconstruir nossos territórios (de identidade, inclusive) em outras escalas, incluindo a planetária (...).

Nas teorizações desenvolvidas por Deleuze e Guatari (2002), encontramos o que o consideramos extremamente simbólico para o que estamos pesquisando, a saber:

Já nos animais, sabemos da importância das atividades que consistem em formar territórios, em abandoná-los ou em sair deles, e mesmo em refazer territórios sobre algo de uma outra natureza (o etólogo diz que o parceiro ou o amigo de um animal ‘equivale a um lar’, ou que a família é um ‘território móvel’). Com mais forte razão, o homínido, desde seu registro de nascimento, desterritorializa sua pata anterior, ele a arranca da terra para fazer dela uma mão, e a reterritorializa sobre galhos e utensílios. Um bastão, por sua vez, é um galho desterritorializado. É necessário ver como cada um, em qualquer idade, nas menores coisas, como nas maiores provocações, procura um território para si, suporta ou carrega desterritorializações, e se reterritorializa quase sobre qualquer coisa, lembrança, fetiche ou sonho. (DELEUZE E GUATARI *apud* HAESBAERT, 2006, p. 39)

J. L. Garcia (1996) nos traz o conceito de território “sementizado”, explicando que isto significa, em sentido abrangente, um território “socializado e culturalizado”, pois tudo que envolve o homem é dotado de algum significado e que a

busca da compreensão deste significado que se interpõe entre o meio natural e a atividade humana faz com que o estudo da territorialidade se converta, desta feita, em uma análise da atividade humana no que diz respeito à semantização do espaço territorial, pois, segundo Zulmira Bomfim (2010, p. 75), “a territorialidade focaliza as formas em que lugares e coisas são partes inerentes de processos sociais e da identidade humana”.

Voltando aos estudos de Deleuze e Guatari (2002),

O território, antes de ser funcional, “possessivo”, é “um resultado da arte”, expressivo, dotado de qualidade de expressão. Esta expressividade estaria presente nos próprios animais, representada, por exemplo, na marca ou “pôster” de uma cor (no caso de alguns peixes) ou de um canto (no caso de alguns pássaros). “Arte bruta” para os autores, seria esta constituição ou liberação de matérias expressivas, o que faria com que a arte não fosse “um privilégio dos seres humanos” (DELEUZE e GUATARI *apud* HAESBAERT, 2006, p. 50).

Bomfim (2010, p. 75) nos traz o termo “conduta territorial”, explicando que, por esta conduta, “o indivíduo constrói a si mesmo como identidade na relação com o espaço, transformando-o e sendo transformado por ele, atribuindo-lhe um significado e deixando a sua marca”.

Trazendo essas questões sobre território para mais próximo (no sentido geográfico) de nosso tema, na busca de uma compreensão mais ampla dos sujeitos-criadores que por nós serão analisados juntamente com suas obras, dialogaremos agora com alguns trechos dos estudos de Albuquerque Júnior (2012).

Segundo este autor,

A migração crescente de nordestinos para os grandes centros urbanos do Sul, que vai se incrementar a partir dos anos 1930, notadamente quando no final desta década se constrói a rodovia Rio-Bahia, e os caminhões paus-de-arara começam a circular, acabando com a peregrinação a pé até a cidade de Juazeiro, na Bahia, a descida do Rio São Francisco em barcos até a cidade de Pirapora, em Minas Gerais, onde se tomava o trem até São Paulo ou o Rio para realizar a migração, é atribuída e explicada pela ocorrência das secas, marcando todos os migrantes nordestinos com a pecha de retirantes ou flagelados (...). (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p.108).

Este autor (2012) comenta que, mesmo, a partir dos anos de 1970, sendo o Nordeste uma região cuja maioria da população é urbana e esteja no Nordeste algumas das maiores metrópoles do país, a região, por muito tempo, ainda foi significada como uma região rural. E acrescenta que

A região, a julgar por sua produção cultural e artística, parece ter parado no tempo, não ter história, pelo menos até os anos 80 do século passado. Este fato talvez se explique, justamente, pela reação contra a história presente em muitos dos representantes de suas elites. Boa parte das elites nordestinas, notadamente aquelas que não abandonaram a região, que não migraram para fazer a vida no Sul do país, porque a migração não é um fenômeno que atinge apenas as camadas populares do

Nordeste, fato muito estudado e enfatizado, mas atinge boa parte de suas elites políticas, intelectuais e artísticas, fenômeno pouco estudado, já que o centro cultural do país, ao se localizar no Centro-Sul, exigiu da maioria daqueles que queriam viver de suas atividades artísticas, literárias ou culturais, que migrassem para os grandes centros, desfalcando a região de boa parte daqueles que conseguiram ter uma melhor formação educacional, são reativos às mudanças históricas, porque estas se fazem em detrimento do *status* e da hegemonia econômica e política que possuíam, seja em nível nacional, seja em nível regional. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p.112-113)

Albuquerque Júnior (2012) nos traz a informação de que narrativas que ajudaram a produzir a identidade nordestina associavam esta identidade diretamente ao meio em que o nordestino vivia e, desta feita, seria este sujeito produto da natureza hostil que o cercava, e, por isto, seria um homem telúrico, figurando em seu corpo e mente a paisagem desolada e rude em que era obrigado a viver. E complementa que

Era quase um homem-cacto, um homem-caatinga, por isso mesmo um ser seco, espinhento, agressivo, inóspito, hostil, pouco acolhedor, sofrido, torturado, de natureza imprevisível. Esta visão de que o nordestino é um homem próximo à natureza, também o estigmatizou como sendo um homem incapaz de conviver com o fenômeno urbano. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2012, p. 117)

O que acabamos de comentar a partir dos escritos deste autor (2012), serve para entendermos a forma preconceituosa como o nordestino é tratado em todo o país, mas, principalmente, nas grandes cidades do Sudeste, onde a disputa por vagas no mercado de trabalho entre a população migrante nordestina, as populações locais e as populações de imigrantes estrangeiros foi muito acirrada. Isto nos esclarece que os sujeitos-criadores com o que iremos trabalhar são pessoas, enquanto transeuntes dos universos territoriais artísticos, portadoras de um estigma preconceituoso, sabedores nós que esse estigma influencia na formação da identidade.

----- x -----

Apresentarei neste momento estudos de alguns autores que trabalham o tema “identidade”, de suma importância para nossa pesquisa. Entre estes, principalmente, Castells (1999), Hall (2000) e Giddens (2002).

Segundo Castells (1999, p.22), “entende-se por identidade a fonte de significado e experiência de um povo”. Diante disto, entendemos, a partir dos estudos de Calhoun (1994), que

Não temos conhecimento de um povo que não tenha nomes, idiomas ou culturas em que alguma forma de distinção entre o eu e o outro, nós e eles, não seja estabelecida... O autoconhecimento

– invariavelmente uma construção, não importa o quanto possa parecer uma descoberta – nunca está totalmente dissociado da necessidade de ser conhecido, de modos específicos, pelos outros (CALHOUN *apud* CASTELLS, 1999, p.22).

Castells (1999, p. 22), no que tange a atores sociais, nos traz a informação de que identidade é o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou mesmo “um conjunto de atributos culturais inter-relacionados, o(s) qual(ais) prevalece(m) sobre outras fontes de significado”.

Sobre isto, Giddens (2002), afirma que identidades constroem fontes de significado para os próprios atores, as quais são originadas por eles e constituídas por meio de um processo de individualização.

Os estudos de Hall (2000), comentando sobre a extensa discussão em teoria social da questão da identidade, nos trazem a informação de que as velhas identidades que, por tanto tempo, estabilizaram o mundo social, estão em declínio, e, com isto, surgem novas identidades que fragmentam o indivíduo moderno, o qual era visto como um sujeito unificado. E complementa que

A noção de sujeito sociológico refletia a (...) concepção ‘interativa’ da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção clássica (...), a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo (...), mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses oferecem (HALL, 2000, p. 11).

Hall (2000) nos afirma que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, ou seja, deslocadas ou fragmentadas, pois “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia” (HALL, 2000, p.13). Este autor (2000, p. 14) acrescenta que “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente. Esta é a principal distinção entre as sociedades ‘tradicionais’ e as ‘modernas’”.

Na dialética desse assunto, Anthony Giddens (1990) argumenta que

nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações. A tradição é um meio de lidar com o tempo e o espaço inserindo qualquer atividade ou experiência particular na comunidade do passado, presente e futuro, os quais, por sua vez, são estruturados por práticas sociais recorrentes (GIDDENS *apud* HALL, 2000, p.14-15).

No pensamento de Scruton (1996), encontramos o seguinte trecho:

A condição de homem (sic) exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode primeiramente identificar a si mesmo como algo mais amplo – como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece



instintivamente como seu lar (SCRUTON *apud* HALL, 2000, p.48).

Aprofundando o tema das identidades nacionais, encontramos nos estudos de Schwars (1986) o seguinte comentário:

O argumento que estarei considerando aqui é que, na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. (...). Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu ‘poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade’ (SCHWARS *apud* HALL, 2000, p.48-49).

Hall (2000) nos afirma que as culturas nacionais são compostas, além das instituições culturais, também de símbolos e representações, sendo a cultura nacional um discurso, um modo de construir sentidos, determinante para a constituição da forma como agimos e da concepção que temos de nós mesmos, pois as culturas nacionais, enquanto produtoras de sentidos sobre ‘a nação’, sentidos estes possíveis de nos identificarmos, constroem identidades. Esses sentidos, nascidos das histórias que contadas sobre a nação, constroem imagens e memórias para a conexão presente-passado. Diante disto, podemos deduzir que muito do que envolve os vários conteúdos de uma nação é fruto da imaginação da coletividade.

Desta feita, Hall (2000, p. 51) questiona: “como é imaginada a nação moderna? Que estratégias representacionais são acionadas para construir nosso senso comum sobre o pertencimento ou sobre a identidade nacional?”. E comenta na busca das respostas que

Em primeiro lugar, há a *narrativa da nação*, tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. (...) Em segundo lugar, há a ênfase nas *origens*, na *continuidade*, na *tradição* e na *intemporalidade*. A identidade nacional é representada como primordial (...). Os elementos essenciais do caráter nacional permanecem imutáveis, apesar de todas as vicissitudes da história. Está lá desde o nascimento, unificado e contínuo, “imutável” ao longo de todas as mudanças, eterno. (...) Uma terceira estratégia discursiva é (...) *invenção da tradição* (...). Um quarto exemplo de narrativa da cultura nacional é a do *mito fundacional*: uma história que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo, não do tempo *real*, mas de um tempo “mítico” (HALL, 2000, p. 52-53-54-55).

Hall (2000) no diz que as memórias do passado, o desejo por viver em conjunto e a perpetuação da herança constituem

uma cultura nacional como uma “comunidade imaginada”. Na dialética desse tema, Castells (1999) aponta que

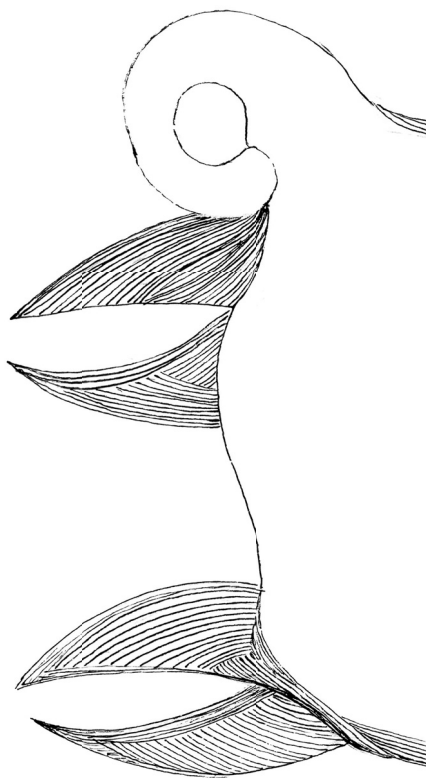
Não é difícil concordar com o fato de que, do ponto de vista sociológico, toda e qualquer identidade é construída. A principal questão, na verdade, diz respeito a como, a partir de quê, por quem, e para quê isso acontece. A construção de identidades vale-se da matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão de tempo/espaço (CASTELLS, 1999, p.23).

Este autor (1999) esclarece que as questões de como, por quem e com quais resultados os diferentes tipos de identidades são construídas estão estritamente relacionadas a um contexto social e afirma que

quem constrói a identidade coletiva, e para quê essa identidade é construída, são em grande medida os determinantes do conteúdo simbólico dessa identidade, bem como de seu significado para aqueles que como ela se identificam ou dela se excluem (CASTELLS, 1999, p.23-24).

Hall (2000) nos ajuda a ligar (e, ao mesmo tempo, desatar para o encontro de outras conexões) os fios das tramas

deste tema nos reafirmando que a ideia da nação como uma identidade cultural unificada foi solapada na pós-modernidade e que as identidades nacionais “não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas” (HALL, 2000, p.65). Desta feita, a discussão sobre o “deslocamento” das identidades nacionais nos leva a ter consciência da “forma pela qual as culturas nacionais contribuem para ‘costurar’ as diferenças numa única identidade” (HALL, 2000, p.65).







**Para o além-silêncio...**





## Entre os tempos da canção

Sons e palavras são navalhas

[Belchior]

A título de uma melhor compreensão sobre os termos aqui empregados, vale ressaltar que há uma diferença nos usos técnicos entre os termos música e canção, embora popularmente usados como sinônimos íntimos, o que até certo ponto é possível, pois toda canção pode também ser chamada de música, mas nem toda música pode ser chamada de canção, pois essa somente o é se a aquela for acoplada uma letra, um texto, ou seja, canção é o encontro fundante de nova obra entre uma música e um texto, ou melhor, é uma música com letra.

Segundo Luiz Tatit (2002),

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. (TATIT, 2002, p.9).

Como observamos em Bakhtin (2003 [1951-1953]), um dos pontos essenciais da teoria sobre os gêneros apresentada por ele é a definição de gêneros primários e secundários e os transcursores de interação entre os dois. Este autor elucida que os gêneros primários (simples) fazem parte da comunicação do dia-a-dia e os secundários (complexos) dizem respeito à comunicação praticada por intermédio de códigos culturais

artísticos e ideológicos sofisticados. Os gêneros secundários incorporam e reelaboram variados gêneros primários, porém, nessa operação, os primários obtêm caráter especial por perderem o vínculo com a realidade. Os exemplos que Bakhtin cita são a carta e a réplica do diálogo que, no romance, adquirem caráter artístico-literário. A canção também é gênero secundário.

Aprendemos também que um gênero é composto por três elementos: o estilo, o conteúdo temático e a construção composicional, e todo gênero apresenta um conteúdo temático. Para Bakhtin (2003 [1951-1953]), a consciência humana detém uma galeria de gêneros para produzir, apreender e dizer a realidade. Bakhtin e Medvedev (1994, p.214) dizem que “Um artista deve apreender a realidade mediante a ótica de um gênero”.

----- x -----

### **Do ato de fala ao ato de canto: a amplificação**

Tzvetan Todorov, teórico da literatura, alicerçado no princípio dialógico bakhtiniano, concebeu a constituição dos gêneros como “amplificação” de um ato de fala, concepção que utilizaremos no estudo dialógico da canção popular.

Todorov (1980) sugere, em *Os gêneros do discurso*, que os gêneros têm a sua gênese em um ato de fala, entendido

linguística, discursiva e pragmaticamente. A partir desse ato de fala, aconteceria um contínuo de mudanças discursivas chamado amplificação. Para investigar o processo de constituição dialógica da canção popular, partimos desse pensamento de Todorov (1980, p. 46) no tocante à origem dos gêneros:

A questão de origem que eu gostaria de formular, no entanto, não é de natureza histórica, mas sistemática; ambas parecem-me igualmente legítimas e necessárias. Não é: o que precedeu os gêneros no tempo? Mas: o que preside, a todo instante, o nascimento de um gênero? Mais exatamente, existiriam, na linguagem (pois que se trata aqui de gêneros do discurso), formas que, embora prenunciem o gênero, ainda não o são? E se houver, como se daria a passagem de uns aos outros? Mas, para tentar responder a essas questões, é preciso primeiro se perguntar: que é, no fundo, um gênero?

A instituição do gênero na sociedade faz dele um depositário dos aspectos sociais e históricos. Cada momento histórico detém o seu singular sistema de gêneros e, à semelhança de toda instituição, os gêneros preservam os aspectos da sociedade da fazem parte. É necessário perceber igualmente que cada sociedade designa os atos e instituições vinculados a sua ideologia; logo a existência, a predominância ou a ausência de um gênero em certa sociedade mostra características de sua ideologia.

Todorov (1980, p. 47) presume que “[...] um discurso é sempre e necessariamente um ato de fala”. Ainda que este autor esteja remetendo-se aos gêneros literários, a finalidade de abordá-los como gêneros discursivos viabiliza-nos tomar

suas reflexões para investigar outros gêneros, como a canção popular. A princípio, é necessário destacar que, para o pesquisador, o discurso se aflora por intermédio dos enunciados, cujo processo de interpretação abrange tanto o elemento linguístico quanto o contexto de enunciação constituído pelo “locutor” e pelo “alocutário”, num certo tempo, num certo lugar, em correlato com discursos anteriores e posteriores.

Na interlocução em sociedade, certas recorrências discursivas são institucionalizadas, desta maneira textos são produzidos e interpretados de acordo com regras determinadas pela prática discursiva de produção e codificação de enunciados. Todo gênero detém as suas propriedades discursivas que o singularizam diante de outros gêneros. Usadas nos enunciados, designam os aspectos semânticos, sintáticos, pragmáticos e discursivos.

A amplificação é um processo muito diverso e labiríntico no gênero canção popular, pois depois da composição, ele pode prosseguir com o arranjo, a interpretação, a gravação e a distribuição da canção. Neste estudo, abordaremos semente a composição, quando o compositor transforma o ato de fala em “ato de canto” ao produzir um enunciado-canção constituído por elementos linguísticos relacionados a elementos musicais, os quais também não analisaremos meteticulosamente, focando, então, no elemento letra.

Bakhtin (2003 [1951-1953]), diante da variedade de gêneros discursivos, elucidada que, ao se definir a natureza geral do enunciado, é necessário perceber as dessemelhanças e os correlatos entre os gêneros primários (simples), inseridos na comunicação cotidiana, e secundários (complexos), referentes à comunicação praticada por meio de combinações

compostas cultural, artística e ideologicamente. Os gêneros secundários absorvem e recompõem vários gêneros primários. Desta maneira, no estudo do enunciado de uma canção, devem ser percebidas as relações dialógicas que ele designa com os gêneros do cotidiano.

Um autor pode transformar um ato de fala em canção, um gênero secundário da esfera artístico-musical, por um processo de amplificação. Para esse fim, este o autor deve respeitar às coerções impostas pelo gênero na composição de seu enunciado, tal qual a forma, os temas e os recursos expressivos, tanto linguísticos quanto musicais.

No gênero canção, a intencionalidade ilocucionária do ato de fala perde-se na amplificação, primordialmente por causa da inserção do elemento melódico, uma vez que aquilo que é cantado tem um fim lúdico e não prático como nos gêneros da oralidade.

Mário de Andrade (1991, p.32), que pesquisou as relações entre o canto e a língua, linguagens em que a voz humana é o instrumento de comunicação. Vejamos um trecho de seus escritos para observarmos elementos das funções pragmáticas do gênero:

Dizem os arqueólogos e etnógrafos que o arco primitivo foi ao mesmo tempo instrumento de morte e de música. Desferindo a flexa, o arco servia ao homem pra matar mas dedilhado e vibrante servia para dar sons musicais. Como o arco primitivo, o instrumento vocal (que aliás também é mortífero...), tem dois destinos profundamente dissemelhantes: a palavra e a música. Como o arco que vibra tanto pra lançar longe a flecha como pra lançar

perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como pra lançar longe o som musical.

Este autor, discorrendo sobre os correlatos entre canto e poesia, nessa mesma obra, afirma que ambos têm no ritmo um elemento fundador comum. No entanto, o ritmo do canto emana do dinamismo fisiopsíquico, enquanto o da poesia, dos processos cognitivos linguísticos. A voz humana oral e a musical, que expede respectivamente à voz usada no cotidiano e à voz artística das canções, detêm propósitos desiguais:

A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. [...] A voz cantada atinge necessariamente a nossa psique pelo dinamismo que nos desperta no corpo. A voz falada atinge também, mas desnecessariamente, o nosso corpo pelo movimento psicofisiológico que desperta por meio da compreensão intelectual. (ANDRADE, 1991, p.32-33).

Em outro trecho, o escritor e pesquisador Mário de Andrade (1991, p.32), comenta que “[...] quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical”. Essa amplificação vocal da fala por intermédio do canto possibilita-lhe percorrer longas distâncias, contemplar vastos espaços e alcançar mais ouvintes.

De acordo com Caretta (2011, p. 93-94):

Se tomada em seu aspecto literal, a amplificação é o processo de tornar mais amplo o campo que determinado objeto ocupa. No caso de uma canção, o seu ato de fala original, tem que ultrapassar a relação entre um destinador e um destinatário e alcançar vários destinatários, os ouvintes. Essa amplificação só é possível por meio da mídia; no caso da canção, o disco e o rádio, elementos importantes na constituição do gênero canção popular.

A passagem da fala ao canto, do ato de fala ao ato de canto, dos gêneros da fala à canção, do arco à lira é o que pretendemos investigar no processo de amplificação da canção. Posto que o enunciado da canção é sincrético, constituído pela relação entre a linguagem verbal e a musical, é necessário que observemos os elementos que compõem a letra e a música e, o mais importante, como se estabelece a compatibilidade entre eles.

----- X -----

### **Por ser e por ter de ser: os gêneros primários na canção**

Cada canção possui uma letra e cada letra expõe uma situação de locução, onde alguém está dizendo alguma coisa para alguém, uma vez que a canção não pode abster-se do

seu ato de fala primevo. É bastante habitual letras de canções apresentarem gêneros da fala. Tatit (2004, p.77) explana sobre a composição de canções nos anos de 1930:

Com inflexões similares às da linguagem oral cotidiana, essas melodias geralmente conduziam “letras de situação”, aquelas que simulam que alguém está falando com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia, lamentação, revelação etc.

Sendo a canção um gênero secundário da esfera musical, que recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano, entendemos que o caráter de oralidade intrínseco à canção é produto das ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo.

De acordo com Caretta (2011, 94-95):

A linguagem se manifesta sob a forma de enunciados que refletem as condições específicas e as finalidades de cada campo da atividade humana. Uma esfera de comunicação, concebida como um conjunto de relações entre enunciados, parte do pressuposto de que esses enunciados se constituem dialogicamente. Concebidos na dinâmica dialógica dos códigos culturais, os enunciados, por um lado, mantêm relações interdialogicas com enunciados e gêneros de outras esferas da comunicação social; e, por outro, relações intradialógicas, com enunciados de sua própria esfera. No caso da canção, essas duas formas de dialogismo se apresentam na relação com a esfera do cotidiano e com a esfera musical respectivamente. Como gênero secundário, a canção tem no léxico, nas expressões e nos



gêneros primários da língua prosaica a fonte que a abastece. Dentro de sua esfera, a canção estabelece relações dialógicas com outras canções; esse intradialogismo é tão importante na constituição do discurso da canção quanto o interdialogismo, no qual a canção estabelece relações dialógicas com outras esferas afins. Aquele promove a constituição da esfera discursiva, esta sua expansão. É preciso acrescentar que o interdialogismo não ocorre apenas pelo empréstimo de formas da língua prosaica, pois a canção também pode contribuir para essa esfera, como nas citações de letras de canções nas conversas do dia-a-dia.

O disco e o rádio impeliram à canção popular exigências para se adequar aos seus padrões de gravação, reprodução e veiculação. Essas exigências, por um lado, estabeleceram coerções, mas por outro impulsionaram a produtividade do gênero. Como coerções, podemos citar a seleção imposta pelas limitações técnicas dos processos de gravação no início do século XX, que beneficiaram as manifestações musicais pela voz; como impulsos, o incentivo à composição e gravação de canções. O surgimento do disco e do rádio, na primeira metade do século passado, proporcionou à canção tornar-se um gênero de excelência e, por conseguinte, de considerável valor comercial, na sociedade. Mais que suscitar a composição e a gravação de canções no meio profissional, o disco e o rádio espalharam esse gênero por todo o Brasil. Esse processo de grande produção e vasta propagação de canções é uma dos essenciais motivos para a consolidação desse gênero discursivo, pois “a dobradinha gravação-rádio traria um norte ao músico popular urbano que quisesse viver

de sua habilidade com os instrumentos e/ou com as palavras” (TATIT, 2004, p.145).

Um aspecto relevante dos gêneros discursivos é que eles estão em permanente dialogismo. Na canção, os gêneros primários da esfera do cotidiano têm sua forma, significado e tom adaptados. Os gêneros secundários, como a canção, são frutos de um convívio cultural complexo, desenvolvido e organizado. Estes gêneros pertencem às esferas artística, política, religiosa, publicitária etc. Para compreendermos a canção como gênero secundário, é primordial distinguir o gênero primário que a constitui, singularmente o seu “tom”, apresentado pelo “modo de dizer” do cancionista, isto é, no esmero melódico dado ao elemento linguístico oral. A associação letra e melodia, essencial à amplificação do gênero canção, introduz os elementos provenientes da comunicação cotidiana na esfera artística, poética e musical.

A letra, elemento essencial para a canção, somente achou a acomodação melódica no momento em que os compositores, no começo do século XX, reconheceram o seu aspecto prosaico e elaboraram um modo de dizer mais próximo da fala cotidiana. A canção é um gênero discursivo em que a fala, proveniente da esfera discursiva prosaica, correlata-se à melodia, um elemento musical, para inserir-se, desta maneira, na esfera artística da comunicação.

Segundo Tatit (1996) a base entoativa é motivadora da adequação entre a letra e a melodia. Esse modo de dizer cantado é fruto do trabalho realizado pela melodia na busca de lapidar a fala, presente na letra. Nesse jogo de encaixe da fala à melodia, a canção se constitui como enunciado sincrético.

A implantação de um modelo de canção adequando a fala cotidiana à melodia é de responsabilidade dos

compositores da década de 1930. Esse processo teve como efeito a apresentação de situações prosaicas nas canções.

De acordo com Caretta (2011, p. 99), “os sambas cantados nos morros do Rio de Janeiro eram realizados como partido-alto, “nas regras da arte”, ou seja, um estribilho, acompanhado de versos improvisados”. Todavia, os sambas compostos para serem executados nas rádios deveriam, sobretudo, conter uma introdução instrumental, uma primeira e uma segunda partes.

----- x -----

### **Poesia de papel e letra de canção: o expresso complexo dos dois**

Citando o poeta e teórico da poesia, o estadunidense Ezra Pound, Carlos Rennó (2014, p. 162) lembra que “poesia seria uma arte mais próxima da música – e até da dança – do que a literatura propriamente dita, tal a diferença substancial, de natureza estrutural, existente entre ela e a poesia”.

Cada gênero opera diferentemente com a linguagem alheia. Como toda linguagem é grávida de avaliações e entonações alheias, o poeta ou escritor deve apreender e recompor esse plurilinguismo segundo as suas intenções. A poesia busca apagar as marcas do discurso de outrem, já a prosa é orientada para a heteroglossia:

O prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilinguismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras linguísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens-narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem [...] (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.104).

O discurso poético recusa a presença da linguagem do “outro”, em um exercício de auto-suficiência. O poeta é solidário com a sua palavra; mesmo quando o “outro” é requisitado, a sua linguagem é submetida ao ritmo e à entonação da voz do poeta. Todas as vozes com suas significações sociais e históricas subjugam-se a certo estilo literário e estão a serviço das intenções do autor:

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia, de outrem. A idéia da pluralidade de mundos linguísticos, igualmente inteligíveis e significativos, é organicamente inacessível para o estilo poético (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.94).

A poesia detém uma orientação centrípeta, cujo centro gravitacional é a linguagem do poeta, tendendo assim à monoglossia. Para falar de mundos desiguais ao dele, o poeta usa a sua própria linguagem, rejeitando a do “outro”; ao inverso

do prosador que denota o seu mundo usando outras linguagens. O poeta pretende ser a única voz:

Nos gêneros poéticos (em sentido restrito) a dialogização natural do discurso não é utilizada literariamente, o discurso satisfaz a si mesmo e não admite enunciações de outrem fora de seus limites. O estilo poético é convencionalmente privado de qualquer interação como discurso alheio, de qualquer “olhar” para o discurso alheio (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.93).

O estilo poético projeta-se alheio às formas de heteroglossia. O vocabulário, a semântica e as formas sintáticas das outras linguagens são dispensadas, com a finalidade de negar a limitação histórica, a delimitação social e a especificidade prosaica da língua. No discurso poético, o plurilinguismo não pode predominar, uma vez que a linguagem do poeta é única, formada à parte de toda heteroglossia.

O discurso poético, pela visão de Bakhtin, não se designa somente pela estética das palavras, pela forma em versos, pela polissemia linguística, pela poeticidade do tema, mas, essencialmente, pelo lugar que a linguagem do “outro” ocupa na linguagem do autor. No estilo poético, a palavra do poeta é suprema. Ela distingui-se da voz do “outro” por meio de artifícios estilísticos próprios, deixando evidente que a voz que fala no poema é a voz do poeta, singular, sem a interferência da voz do “outro”, do prosaico.

Em se tratando do gênero canção popular, mesmo que em uma letra sejam utilizadas palavras, expressões e gêneros da língua ordinária, esses elementos são retrabalhados pelo

letrista que lhes dará outra forma, outra entonação e outro ritmo poéticos.

Um dos elementos poéticos mais relevantes nas letras das canções é a rima, um artifício de coesão sonora. A rima proporciona a antevisão sonora do fim das frases e, conseqüentemente, a memorização da letra, fundamental para a marchinha, um tipo de canção carnavalesca que tem como uma de suas finalidades ser cantada pelos foliões nos blocos e bailes de carnaval. As rimas constataam a habilidade do letrista, e a sua variedade e originalidade são características do estilo poético. Contudo, por se tratar de uma letra de canção, nem sempre a melhor rima é a mais rara ou a mais poética.

A letra de canção e a poesia mantêm uma relação dialógica constitutiva. A habilidade poética é um pré-requisito para um bom letrista, todavia não é tudo, pois saber dar forma poética às palavras, frases, expressões, entonações e falares do cotidiano não é o suficiente, pois este tipo de autor necessita adequar esse material à melodia, já que a fala poética da letra precisa ser cantada para tornar-se canção.

Segundo Caretta (2011, p. 109):

Apesar do intenso diálogo com o estilo poético, a letra de canção apresenta características que a individualizam como gênero. O tratamento dado ao material sonoro de uma canção pelo letrista não tem os mesmos princípios que o do poeta. Na poesia, a entonação está voltada para as próprias palavras. Na canção, as palavras e suas possibilidades estilísticas se voltam para um outro elemento, a melodia. Para o canto, as palavras não se bastam, elas precisam, no mínimo, de um fio melódico que

as conduza, um caminho para serem cantadas. O dialogismo entre letra e música, inerente ao caráter sincrético da canção, caracteriza esse gênero discursivo. Essa característica orienta o seu conteúdo temático, pois a canção, ainda que impregnada pela poesia, um gênero literário, é um gênero musical. Como o conteúdo temático da canção é musical, as palavras que compõe a letra estão a serviço da música. A canção não é composta para ser lida, mas para ser cantada em apresentações, tocada nas rádios e vendida em discos e partituras. O estilo do gênero canção é determinado pelo conjunto de regras estilísticas do gênero e pelas possibilidades artísticas oferecidas pela relação entre a letra e melodia, fundamentalmente. A forma composicional da canção é determinada tanto por elementos poéticos, como o verso; quanto musicais, como as partes A e B de uma canção.

Costa (2001) trata o gênero canção como um discurso lítero-musical e enfatiza, com esse posicionamento, o dialogismo da canção e da poesia no decorrer do século passado. Na canção popular brasileira, o dialogismo com a poesia é constitutivo e sempre ocorreu, contudo, foi intensificado e ganhou evidência a partir dos anos 50 e depois com os poetas-letristas, primordialmente Vinícius de Moraes, e com os letristas-poetas, como Chico Buarque. Na primeira metade do século passado, a poesia era um gênero bem definido, pertencente à esfera literária, cujos membros eram homens cultos e letrados. Os compositores populares não pertenciam a essa esfera da sociedade.

O surgimento de um “Poeta da Vila” constata o dialogismo entre o discurso literário e o musical, contudo, o nome de Noel Rosa não consta em nenhuma coletânea de poetas brasileiros, mas na história do samba, ainda que, em 2010, a Academia Brasileira de Letras tenha o reconhecido e o homenageado como um dos mais importantes poetas da língua cantada. Ao trabalharmos a canção como um discurso musical, não ignoramos a relevância da poesia para a sua constituição, nem o ativo dialogismo entre essas duas expressões artísticas. Consideramos que letra de canção e poesia, essencialmente na primeira metade do século passado, são gêneros com fins distintos, instituídos em esferas diferentes da sociedade.

A correspondência entre poesia e letra de canção suscita diversas questões: uma poesia musicada torna-se letra de canção?, uma letra de canção pode ser lida como poesia?, a letra de canção é um subgênero da poesia?, o letrista é um poeta?, todo poeta pode ser letrista?, entre outras. Estudiosos da canção popular já se debruçaram sobre essas questões e reconhecem a especificidade de cada um desses gêneros, apontando como principal característica a presença do componente musical na canção. Dentre alguns pesquisadores podemos citar Tatit (1996, p.19) que compara o poético na poesia e na canção:

Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou idéia) inicial. Pela canção, parece que a própria singularidade da experiência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o



tratamento poético imprimisse originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia. [...] Retratar bem uma experiência significa, para o cancionista, fisgá-la com a melodia.

Costa (2001, p. 387-388) também versa sobre a questão, ratificando a opinião de Tatit e ampliando o foco para a análise discursiva da canção:

Consideramos a poesia e a letra de canção dois gêneros específicos que se interseccionam por aspectos de sua materialidade e por alguns momentos comuns de sua produção. Se partimos da premissa de que texto e melodia não são realidades separáveis (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa), mas duas materialidades imbricadas; e, mais ainda, se partimos do princípio de que a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma comunidade discursiva que só existe em função dessa prática e que habita lugares específicos da formação social, o mero fato de ambas, canção e poesia, se utilizarem da materialidade gráfica em um determinado momento de sua circulação nas as torna variedades do mesmo gênero.

A opinião de ambos os estudiosos sobre a diferença entre o gênero poesia e o gênero letra de canção conflui com a nossa posição. A poesia e a letra têm propósitos diferentes, naquela a língua está em função dela mesma; nesta, da melodia.

De acordo com Caretta (2011, p. 111-112):

Com relação aos aspectos linguísticos, de forma geral, a poesia utiliza mais as palavras raras, pouco usadas na linguagem do cotidiano, respeitando as normas linguísticas do português culto. Na letra da canção, predominam as palavras usadas no cotidiano e há uma liberdade maior no trabalho com a sintaxe da língua, visto que a letra tem como parâmetro a fala e não a escrita. Como a poesia só dispõe da significação verbal, a coesão e a coerência linguísticas são bastante valorizadas; já na canção, muitas vezes o elemento musical dá coesão ao elemento linguístico. Pragmaticamente, a poesia é um gênero cujo modo de recepção se dá muito mais pela leitura do que pela audição; enquanto a letra da canção é recebida em sua plenitude pela audição, cantada segundo uma melodia, pois a ausência do elemento musical a empobrece. Já o acréscimo a enriquece, como nos diversos arranjos que uma canção pode receber.

A canção popular brasileira dialoga, na heteroglossia, tanto com a linguagem poética quanto com a prosaica. O gênero exige que o estilo da canção seja criativo, original e poético, contudo, a letra não pode prescindir da língua falada, dos gêneros do cotidiano, uma vez que correria o risco de perder a sua fonte de verossimilhança, o ato de fala original. Esse dialogismo da letra de canção com a língua falada e com a poesia pode oscilar do mais prosaico ao mais poético.

Tendo em vista um enunciado poético-musical, os letristas tomam suas construções linguísticas carregadas de significados, entonações e valorações outras com que eles devem lidar. A letra busca, no diálogo com a língua prosaica, o seu

material linguístico no plurilinguismo, nas expressões corriqueiras, nos gêneros do cotidiano, nas personagens populares.

A canção é um gênero que dialoga tanto com o prosaico quanto com o poético. O estilo da letra de canção sempre é poético, o que interessa observar é o quão prosaica a canção pretende ser. Se a canção tende ao poético, o seu dialogismo com a poesia é maior; se ela tende ao prosaico, a fala do cotidiano predomina.

O processo comunicativo de uma canção constitui-se na relação entre um compositor, que a cria; de um intérprete, que a canta e de um ouvinte, que a escuta.

----- x -----

## **A canção popular brasileira e o *ethos* discursivo**

Para investigar a enunciação na canção popular, tão relevante quanto entender a organização das categorias enunciativas de tempo, espaço e pessoa, é perceber como o enunciador constrói a sua imagem.

Na canção, singularmente, essa “maneira de dizer” é definida pelo estilo no trato do material linguístico-musical.

Em uma canção, o cantor interpreta para o ouvinte. Este espera um enunciado musical, cantado, com uma letra que lhe motive um sentimento, uma reflexão, um estímulo corporal – como na dança – ou puramente um instante de lazer.

Nem todo enunciado que apresenta a forma e o estilo da canção pode ser chamado de canção popular. Um jingle, por exemplo, usa a forma canção; todavia, como a sua cena englobante é a publicitária, ele terá outra finalidade, a de vender um produto; dirige-se a outro tipo de ouvinte, os prováveis consumidores, logo trata-se de outro gênero discursivo. Portanto, não se pode desconsiderar a relevância da cena englobante na constituição do enunciado, pois ele está relacionado à esfera discursiva em que opera.

O discurso constitui-se, portanto, na relação entre um texto e um lugar social. A análise discursiva não se restringe a estudar a organização textual, nem somente a situação de comunicação, mas se preocupa com a relação entre ambas por intermédio de uma forma de enunciação específica, uma vez que os mecanismos enunciativos relacionam-se simultaneamente com o verbal e o institucional. O lugar em que o gênero discursivo circula é uma característica que o designa, assim as tipologias discursivas devem dar conta tanto do funcionamento linguístico do texto, de suas marcas enunciativas, quanto dos gêneros, que inscrevem o enunciado nas esferas da comunicação.

Podemos perceber o processo de constituição do *ethos* do enunciadador no gênero canção popular brasileira tomando como referencial teórico essas proposições. Todavia, como a canção é um enunciado sincrético, formado pelas linguagens verbal e musical; para estudar a imagem do enunciadador nesse gênero discursivo, é necessário investigar o seu modo de dizer, analisando as estratégias que ele usa para compatibilizar os elementos linguísticos e melódicos. Todavia, neste trabalho, como já foi dito antes, não nos aprofundaremos sobre o elemento melódico.

Por estar inserida na esfera artística da comunicação, onde a originalidade e a criatividade são estimadas, a canção é um gênero em que as determinações da cena genérica devem ser respeitadas, todavia existe liberdade na seleção das cenografias. Com a finalidade de averiguar o processo de constituição do *ethos* na canção, compreendemos a canção como um gênero secundário que reelabora os gêneros primários da comunicação cotidiana. A partir dessa inferência, entendemos que o caráter de oralidade intrínseco à canção é fruto das influências dos gêneros prosaicos no seu processo constitutivo:

Por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia) (TATTT, 1987, p.6).

De acordo com Caretta (2011, p. 166),

A cenografia nas canções é constituída por um gênero da fala. Esse aspecto faz da canção um enunciado que apresenta duas instâncias enunciativas. A primeira, determinada pela cena genérica, é estabelecida pela relação entre um enunciador-cancionista que canta um enunciado para um enunciatário-ouvinte. A segunda, presente na cenografia da letra, ocorre entre um locutor que fala algo para um locutário.

A imagem que o enunciador-cancionista concebe, considerando as exigências do gênero, de si para o enunciatário-ouvinte é designada como *ethos* inerente. Por estar inserida na

esfera artística, a canção impõe que o enunciador exponha um *ethos* inerente musical, criativo e poético para que possa ratificar a sua enunciação frente ao co-enunciador ouvinte:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo (TATTT, 1996, p.9).

Pertencente à cenografia, o *ethos* assumido é a imagem que o locutor concebe para si frente ao locutário na situação de fala encenada. Sendo a canção um gênero que concede a liberdade de escolha da cenografia, o enunciador pode conceber diversas outras imagens para si no discurso.

Esses dois *ethé*, inerente (referente à cena genérica) e assumido (referente à cenografia), concorrem para a constituição do *ethos* do enunciador que é formado na canção por meio da interação entre a fala e a melodia. No canto, a fala é responsável pela gestualidade oral que corporifica o enunciador-cancionista, formando o corpo vivo, humano, real. Ela emana da cenografia por intermédio de um gênero prosaico que pode ser uma declaração, um lamento, um pedido etc. Já a melodia vai além do corpo físico e produz o efeito estético. É por meio dela que a fala presente nos gêneros prosaicos torna-se em canto e, por conseguinte, em canção, um gênero artístico.

Com o objetivo de investigarmos a formação do *ethos* do enunciador na canção popular brasileira, usamos como base as sugestões de Bakhtin sobre os gêneros discursivos, das quais absorvemos a noção de esferas discursivas e de gêneros

primários e secundários. Esses conceitos levam-nos a entender a canção como um gênero secundário (complexo), que reelabora os gêneros primários do cotidiano e que está inserido na esfera artístico-musical.

A partir da designação de *ethos* como um modo de dizer que alude a um modo de ser, com base nas sugestões de Luiz Tatit, estudioso da Semiótica da Canção, compreendemos, embora não aprofundemos neste trabalho, que na canção esse modo de dizer é a maneira como o cancionista compatibiliza a letra com a melodia, assim, o *ethos* forma-se nessa interação.

Outra singularidade da canção é a interação entre duas instâncias enunciativas: a primeira, determinada entre o enunciador-cancionista e o enunciatário-ouvinte, é gerida pelas imposições e possibilidades concedidas pela cena genérica; a segunda, presente na cenografia, mostra um locutor dirigindo-se a um locutário, comumente em uma situação de fala.

Por esse aspecto da canção, o conceito de *ethos* inerente é sugerido para o enunciador da cena genérica e de *ethos* assumido para o locutor na cenografia. Para Caretta (2011, p. 172), “Na canção, o *ethos* inerente deve ser sempre musical, criativo e poético para validar a enunciação frente ao enunciatário ouvinte (...). Já o *ethos* assumido, depreendido na cenografia, pode variar de acordo com as intenções do enunciador”.

Caretta (2011, p.172), a partir dos estudos de Jean-Michel Adam, afirma que:

(...) o *ethos* inerente da canção estabelece-se pelo estilo do enunciador, segundo um princípio de identidade, orientado para a repetição e a reprodução de um modelo temático, estilístico e composicional determinado pelo núcleo genérico. O *ethos*

assumido constitui-se pelo princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete à originalidade textual na prática discursiva. Particularmente na canção, deve ser observada a zona intermediária onde se configuram os aspectos linguísticos e genéricos determinados pelo estilo musical.

Por fim, realçamos que tanto o *ethos* inerente quanto o assumido se formam na interação entre a letra e a melodia e que ambos auxiliam para formar a imagem do enunciador na canção.

Segundo Caretta (2011, p. 307-308):

O processo de formação e consolidação da canção popular no começo do século XX é resultado dessa complexa conjuntura social, política e cultural. A canção popular, até então sempre fora tratada como um gênero musical inferior na esfera musical, ao contrário das canções erudita e folclórica. Essas eram valorizadas pelos críticos e intelectuais por representar um ideal de civilização e apreender o nacionalismo na cultura popular respectivamente. Já a nova canção popular urbana, tocada nos discos e propalada pelas rádios, era desvalorizada; ou porque a letra era pobre e prosaica, tendo como parâmetro os modelos poéticos românticos e parnasianos; ou a música era comercial e vulgar, tendo em vista a erudita e a folclórica. Com a urbanização das cidades e a propagação do rádio, a cultura urbana foi cada vez mais popularizada. A elevação da canção a gênero de excelência a partir da década de 30 é parte de um processo de valorização dos



gêneros prosaicos que, no começo do século XX, ganhou força e atuação na constituição dialógica das esferas discursivas. Na canção, isso é notável já na década de 20, quando a linguagem prosaica, por meio dos estilos musicais populares, como o samba, a marchinha e a música sertaneja, passou a ser cada vez mais amplificada pelos compositores em suas canções e divulgadas pelo rádio.

As relações interdialogicas da canção com a esfera do cotidiano permitiu-lhe assimilar gêneros, estilos, léxico e personagens prosaicos. Esse dialogismo constitutivo da canção popular compreendemos como uma amplificação dos gêneros primários por meio do sincretismo com a música, fundamentalmente com a melodia. O refinamento do artesanato de relacionar a letra e a melodia para transformar um gênero oral em canção possibilitou aos compositores explorar a fonte inesgotável do plurilinguismo ao falarem de casos corriqueiros, fatos cotidianos e assuntos diversos, como futebol e política, além do amor.

----- x -----

## **Análise do Discurso Crítica**

Neste momento, entraremos nas nuances da Análise do Discurso, mas precisamente a Análise do Discurso Crítica.

Para isto, vamos nos apoiar nos estudos de Orlandi (2000), Brandão (2012), Fairclough (2001, 2003), Resende & Ramalho (2006), entre outros.

A princípio, vamos passear por termos fundamentais que envolvem esse tema, tais como “discurso”, “sentido” e “ideologia”, como também algumas pinceladas sobre “Análise do Discurso”, para, somente após uma breve exposição desses termos, chegarmos aos estudos sobre a Análise do Discurso Crítica, foco principal deste item do projeto de pesquisa.

Nos estudos de Orlandi (2000) encontramos um excelente estudo introdutório ao tema da Análise do Discurso e, por conseguinte, aos termos citados acima. A partir dos escritos desta autora, podemos compreender que discurso é algo dinâmico e a própria palavra discurso diz de “em curso”, isto é, em construção, em movimento, ou seja, não está estagnado, ou seja, pode o sentido está sendo de um jeito e não mais estar da mesma forma depois, pois o sentido pode ser mudado no curso do tempo. O discurso tem uma materialidade, materializa-se na língua, e não é feito somente de enunciados orais, mas também escritos, imagéticos... Discurso é uma prática discursiva, é relação, é algo perceptível na interação entre sujeitos, que produzem discursos, sendo esses sujeitos pessoas ou instituições. Quanto aos gêneros do discurso, estes não são puros, misturam-se, como, por exemplo, uma poesia numa propaganda publicitária. Um gênero está sempre se relacionando com outro gênero, sempre em uma relação interdiscursiva.

De acordo com esta autora (2000), o discurso é o lugar da disputa do sentido e tudo tem sentido no discurso, sentido este que está sendo sempre construído historicamente.

Em uma análise de algum discurso, não existe um só sentido, duro, fechado, pois o sentido pode ser outro, o sentido sempre pode ser outro, pois o sentido produzido por uma Análise do Discurso não se encerra em si mesmo.

Sobre o tema “ideologia”, observamos em Orlandi (2000) que os discursos são atravessados por relações de poder e não existe discurso neutro, pois sempre há uma defesa de alguma ideologia, como também não é possível separar o sujeito do discurso e o discurso do sujeito, sendo este sujeito o sujeito de carne e osso, que tem visões ideológicas e carrega isso em tudo que faz e vive e onde quer que esteja, sendo este sujeito um sujeito histórico, pois faz a história, inserido em várias práticas, assujeitando-se dentro dos contextos históricos.

O discurso, ainda sob a batuta desta autora (2000), é amplo e abstrato no sentido ideológico, mas que precisa materializar-se em algo e, como já foi dito, materializa-se na língua. A ideologia, que nasce do termo “ideia” e se manifesta no discurso, nas práticas discursiva, é abstrata, materializada em algo concreto como uma frase, uma charge, ou seja, na visão mais ampla do que seja um texto. O discurso revela a ideologia de quem produziu tal discurso, pois o discurso mostra a marca ideológica de quem o produziu.

De acordo com Orlandi (2000), a linguagem, que é o lugar da polêmica, nem sempre serve para comunicar, pois há linguagens que podem não querer comunicar nada, querendo, justamente, esconder algo para alguma manutenção de poder, pois até mesmo a naturalização também é uma forma de manusear o discurso, porém todo discurso é ideológico e sua ideologia se manifesta em posturas, em vestimentas, em silêncios...

Brandão (2012, p.46) nos traz a informação de que “o discurso é uma das instâncias em que a materialidade ideológica se concretiza, isto é, é um dos aspectos materiais da ‘existência material’ das ideologias”. E complementa que

Constituindo o discurso um dos aspectos materiais de ideologia, pode-se afirmar que o discursivo é uma espécie pertencente ao gênero ideológico. Em outros termos, a formação ideológica tem necessariamente como um de seus componentes uma ou várias formações discursivas interligadas. Isso significa que os discursos são governados por formações ideológicas (BRANDÃO, 2012, p.47).

Entrando na seara da ciência Análise do Discurso, Orlandi (2000) nos esclarece que tal ciência nasce interdisciplinar, multidisciplinar, e, ao mesmo tempo, indisciplinar e que o discurso é o elemento teórico desta ciência, o texto é o seu elemento prático. Análise do Discurso não é um dessecar de estruturas fixas, mas algo mais além, ou seja, é um analisar forças que entram num discurso, interferem e interagem com forças que “montam” o discurso, pois analisar um discurso não é somente uma análise interna, mas também externa. A Análise do Discurso não analisa mensagem, analisa discurso, como também não é uma análise linguística, mas uma análise discursiva, não é uma análise da língua por ela mesma, mas pelo uso da língua em uso social, o que lhe sustenta e lhe dá sentido. Sujeito, ideologia e poder: palavras capitais para a Análise do Discurso.

Segundo esta autora (2000), para se analisar um discurso, tem que se ver suas condições de produção. É preciso saber para quem se disse algo, quem disse, quando disse (em

que momento histórico), de que forma disse (gênero discursivo), para que disse, como também, saber como tal discurso circulou: se pela internet; pelos jornais; de boca em boca etc., pois isso é importante para se compreender sentidos. As condições de produção do discurso englobam sujeitos e situações e é preciso enfatizar os sujeitos, ou seja: quem fez o discurso; para quem foi feito tal discurso; e em que condições este discurso foi produzido, como também é necessário observar as condições de recepção de tal discurso. É fundamental a memorização dos elementos presentes no discurso, mas é preciso resignificar tais elementos, recuperados no discurso, abrindo os sentidos. Analisar um discurso é buscar sua semântica interna e externa, é buscar como o sentido está sendo construído. Qualquer discurso é passível de análise, mas não se pode analisar um discurso somente pela linguística, pois dessa forma a análise pode perder sua força. É importante observar os elementos que envolvem o discurso, sejam eles históricos, sociológicos, filosóficos etc.

De acordo com Orlandi (2000), Saussure usava o termo “social”, mas no sentido de ser algo de todos, não no sentido que os estudos de Análise do Discurso dão ao termo “social”, que é dentro do uso social da língua, ou seja, as condições de enunciação: quem disse algo; pra quem; por que; aonde; e quando. Saussure tratava a fala (*parole*) como individual, mas para a Análise do Discurso a fala é social e, sendo o homem um ser histórico e a história sendo dialética, o homem também é um ser dialético. O homem é um ser complexo, o que, logicamente, torna o social também complexo.

Ainda segundo esta autora (2000), há três vertentes na Análise do Discurso: a Análise do Discurso Francesa; a Análise

do Discurso Crítica; e a Análise Dialógica do Discurso, sendo que o que há de comum entre estas vertentes é o fato de que não se pode estudar a língua sem levar em conta os aspectos sociais e inter-relacionais, os sujeitos e todas as condições de enunciação. Por isso, é essencial observar o uso social da língua.

Entraremos agora no universo mais específico na Análise do Discurso Crítica, cujo termo “crítica” remete-nos ao termo “problematizar”, pois essa vertente da Análise do Discurso problematiza as coisas, os sentidos, problematiza tudo, buscando a criticidade possível de analisar qualquer discurso.

A Análise de Discurso Crítica, tratada a partir deste momento como ADC, é uma vertente de Análise de Discurso com foco no social. Porém, como aponta Fairclough (2001), há várias tendências de abordagens de ADC. Segundo Resende e Ramalho (2006), entretanto, é Norman Fairclough o “maior expoente da ADC” (RESENDE & RAMALHO, 2006). Nesse sentido, a própria Teoria Social do Discurso, de Fairclough (2001) tem sido caracterizada como a própria Análise de Discurso Crítica.

De todo modo, “a Análise de Discurso Crítica (ADC) é uma abordagem teórico-metodológica para o estudo da linguagem nas sociedades contemporâneas” (RESENDE & RAMALHO, 2006, p. 7). Nesse sentido, a ADC apresenta-se como uma ferramenta importante no estudo de problemáticas cada vez mais constantes nesta nova fase do capitalismo na modernidade tardia (CHOULIARAKI & FAIRCLOUGH, 1999; FAIRCLOUGH, 2003).

Podemos, contudo, identificar três momentos no crescimento da Análise de Discurso faircloughiana (RESENDE

& RAMALHO, 2006). Num primeiro momento, o modelo tridimensional de Fairclough (2001) apresenta o discurso como “modo de ação historicamente situado” (RESENDE & RAMALHO, 2006, p. 25). As estruturas sociais organizam a o todo do discurso, o discurso circundante, porém, o discurso não é apenas moldado pelas estruturas sociais. Eis aqui a chave dialética para a interconexão e interdependência entre discurso e sociedade. O discurso é, então, nesse modelo, uma parte da prática social.

O discurso é, nesse sentido, tanto uma semiose social, discurso enquanto linguagem, situado sócio-historicamente, a partir do qual os indivíduos atuam na sociedade, também sendo um elemento do próprio social. Em contrapartida, contudo, o termo “discurso”, apontado por Fairclough (2003) numa relação de ambiguidade, pode ser utilizado em um sentido mais concreto, como um substantivo contável, como, por exemplo, o “discurso político”, o “discurso machista”, e assim por diante.

Esse primeiro enquadre de Fairclough aponta para um modelo tridimensional, que situa as dimensões: Texto, Prática Discursiva e Prática Social. Essas dimensões, contudo, não se encontram fechadas, sendo que se encontram separadas apenas por um posicionamento analítico. A dimensão mais concreta é a do texto, um elemento de evento social (FAIRCLOUGH, 2003). A dimensão da prática discursiva é responsável pela produção, distribuição e consumo do texto. A dimensão da prática social compreende as ações habituais no seio da sociedade.

A linguagem, nesse sentido, será tida como “parte irredutível da vida social” (RESENDE & RAMALHO, 2006, p.

20), na análise faircloughiana do social, numa elaboração-ree-laboração de modelos.

No modelo de Chouliaraki e Fairclough (1999), encontramos uma descentralização do discurso para a prática. O discurso continua, ainda, uma semiose importante na constituição da análise. Porém, nesse enquadre, há um foco maior na prática social, e o discurso passou a ser considerado como um momento da prática. Assim, em *Discourse in late modernity* (CHOULIARAKI e FAIRCLOUGH, 1999), os autores tomaram o conceito de Giddens (1991, 2002, *apud* RESENDE & RAMALHO, 2006), que considera a modernidade tardia como “a presente fase de desenvolvimento das instituições modernas, marcada pela radicalização dos traços básicos da modernidade: separação de espaço e tempo, mecanismos de desencaixe e reflexividade institucional” (RESENDE & RAMALHO, 2006, p. 30).

Nesse enquadre, o papel da reflexividade tem a ver com as possibilidades de construção reflexiva das identidades dos atores sociais. Resende e Ramalho (2006, p. 31-32), citando Thompson (1998), apontam que uma das características da mídia

é a disponibilidade das formas simbólicas no tempo e no espaço. Isso significa também que as formas simbólicas veiculadas na mídia são desencaixadas de seus contextos originais e recontextualizadas em diversos outros contextos, para aí serem decodificadas por uma pluralidade de atores sociais que têm acesso a esses bens simbólicos.

Assim, na modernidade tardia, os contextos desencaixados permitem que situações da vida em um dado contexto



sejam realocadas em dados contextos que diferem de seu contexto “original”.

----- x -----

### **Processos discursivos na arte**

Neste item, explanarei um pouco sobre processos discursivos em arte a partir de três subitens, a saber: constituição do sentido discursivo; enunciação: sujeito criador-cidade e sua relação dialógica; e a arte cançãoeira.

Para “constituição do sentido discursivo” nos utilizaremos dos estudos de Maingueneau (1984; 2009); Costa (2001); Brandão (2012); Foucault (1996); e Orlandi (2000). Para “enunciação: sujeito criador-cidade e sua relação dialógica”, trabalharemos com os escritos de Bomfim (2010); Bakhtin e Voloshinov (2010); Coutinho (2013), Sawaia (1995), Salgueiro (2007), Calvino (1990) e novamente Costa (2001), Brandão (2012). Para “a arte cançãoeira”, nos debruçaremos sobre os estudos de Tatit (2002); Wisnik (1978); e Kiefer (1973).

----- x -----

## Constituição do sentido discursivo

Apresentarei agora estudos sobre o tema “constituição do sentido discursivo” na busca de mais argumentos teóricos para a construção de nossa pesquisa.

Acredito que os estudos de Dominique Maingueneau (1984; 2009) sobre Análise do Discurso forneceu-me um instrumental teórico-metodológico capaz de contribuir para a compreensão do funcionamento da canção enquanto produção cultural, cujo papel é tão marcante na constituição de nossa identidade.

Acompanhando Costa (2001), para a perspectiva de Análise do Discurso Francesa, à qual seguem seus estudos, não se pode ignorar o papel que tem na produção individual de um texto as contingências sociais às quais o locutor está submetido e “não importa considerar a estrutura das relações textuais em si mesmas, mas que implicações têm essas relações para o posicionamento do locutor dentro de sua prática discursiva” (COSTA, 2001, p. 66). Neste contexto, a prática discursiva é entendida como uma articulação entre a dimensão linguística e a dimensão social da enunciação, pois, segundo Maingueneau (1984) “O discurso só pode ser encarado em sua relação inextricável entre sua identidade discursiva e seu outro” (MAINGUENEAU *apud* COSTA, 2001, p.29).

Brandão (2012), referenciando Maingueneau (1987), comenta que a chamada “Escola Francesa de Análise do Discurso’ (a qual trataremos a partir deste momento como AD) filia-se a uma certa tradição intelectual europeia (e sobremaneira da França) acostuada a unir reflexão sobre texto e sobre história. Na década de 60, sob a égide do estruturalismo,

a intelectualidade francesa propiciou, em torno de uma reflexão sobre a “escritura”, uma articulação entre a linguística, o marxismo e a psicanálise. A AD nasce, então, tendo como base a interdisciplinaridade, pois ela era preocupação não só de linguistas, mas também de historiadores e psicólogos.

De acordo com Brandão (2012), Maingueneau (1987), em seus estudos em AD, aponta dimensões necessárias de consideração, a saber:

o quadro das instituições em que o discurso é produzido, as quais delimitam fortemente a enunciação; os embates históricos, sociais, etc. que se cristalizam no discurso; o espaço próprio que cada discurso configura para si mesmo no interior de um interdiscurso (BRANDÃO, 2012, p.17).

Desta feita, “(...) a linguagem passa a ser um fenômeno que deve ser estudado não só em relação ao seu sistema interno (...),mas também enquanto formação ideológica, que se manifesta através de uma competência socioideológica” (BRANDÃO, 2012, p.17).

Brandão (2012), em seus estudos sobre a “formação discursiva”, comenta que as regras que determinam uma “formação discursiva” se apresentam sempre como um sistema de relações entre objetos, tipos enunciativos, conceitos e estratégias. Estas regras caracterizam a “formação discursiva” em sua singularidade e possibilitam a passagem da dispersão para a regularidade. Tal regularidade é atingida pela análise dos enunciados que constituem a “formação discursiva”. Seguindo esse raciocínio, o qual define o discurso como um conjunto de enunciados que se remetem a uma

mesma “formação discursiva”, Brandão (2012), parafraseando Foucault (1969), afirma que “a análise de uma formação discursiva consistirá, então, na descrição dos enunciados que a compõem” (BRANDÃO, 2012, p.33).

Costa (2001) nos traz a informação de que Maingueneau (1995; 1996), em seus estudos sobre o discurso literário, afirma que “o escritor não se relaciona com o social em sua globalidade, mas com o campo literário e suas regras” (COSTA, 2001, p. 84) e “qualifica tanto a relação mais imediata do escritor com a literatura, quanto à relação do campo literário com a sociedade, como paratópica (COSTA, 2001, p. 84), ou seja, a atividade literária não define um espaço estável no contexto social e, desta feita,

Essa instabilidade radical, de ser e não ser, de pairar e de estar preso ao chão, alimenta e é alimentada pela produção e pela vida literária. Os escritores, então, mesmo pregando uma soberanidade quase mística de seu fazer, tendem a fundar “tribos”, comunidades discursivas que implicam ritos, normas, intercâmbios e marcação de espaços, embora não se constituam em espaços físicos próprios (COSTA, 2001, p. 85).

De acordo com Foucault (1996), discurso, segundo a psicanálise, não é simplesmente aquilo que manifesta o desejo, mas aquilo que é objeto do desejo. Vamos tentar, então, abrir essas janelas para o sol do som dessa cidade entrar e falar de si e de nós, moradores desses lados de cá da cidade única por ser tantas, estranha e festiva, risonha e calada, e vamos no cordão das cantigas pelo luxo da aldeia encontrar quem escuta as canções dos vizinhos, pois quando as canções interagem

com o público ouvinte, pode se estabelecer ao mesmo tempo uma interação deste público com uma memória, com uma tradição, com uma “sabedoria imemorial”, valores que fortalecem os laços culturais de uma comunidade. Este trabalho trata-se, então, de um mergulho nos discursos bem vindos pelas canções que falam dessa Fortaleza de Nossa Senhora de Assumpção, mas não é, de forma alguma, um mergulho no vazio, pois esse mar tem cabelo, como se diz no popular, e esses “cabelos” estão em mim, nos sujeitos-criadores, nos versos das canções, nas ruas historicamente cotidianas desta cidade. “A existência de qualquer discurso traz inscritas em si as condições de sua existência”. (COSTA, 2001, p.27)

Retomando os estudos de Orlandi (2000), podemos de dizer que “o sentido não existe em si, mas é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2000, p.42). Segundo esta autora (2000),

O discurso se constitui em seus sentidos porque aquilo que o sujeito diz se inscreve em uma formação discursiva e não outra para ter um sentido e não outro. Por aí podemos perceber que as palavras não têm um sentido nelas mesmas, elas derivam seus sentidos das formações discursivas em que se inscrevem. As formações discursivas, por sua vez, representam no discurso as formações ideológicas. Desse modo, os sentidos sempre são determinados ideologicamente. Não há sentido que não o seja. Tudo que dizemos tem, pois, um traço ideológico em relação a outros traços ideológicos. E isto não está na essência das palavras mas na discursividade, isto é, na maneira como, no

discurso, a ideologia produz seus efeitos, materializando-se nele. O estudo do discurso explicita a maneira como linguagem e ideologia se articulam, se afetam em sua relação recíproca (ORLANDI, 2000, p.43).

Orlandi (2000) nos traz a informação de que os sentidos dependem de relações constituídas nas e pelas formações discursivas. E complementa que

É pela referência à formação discursiva que podemos compreender, no funcionamento discursivo, os diferentes sentidos. Palavras iguais podem significar diferentemente porque se inscrevem em formações discursivas diferentes. Por exemplo, a palavra 'terra' não significa o mesmo para um índio, para um agricultor sem terra e para um grande proprietário rural. Ela significa diferente se a escrevemos com letra maiúscula Terra ou com minúscula terra etc. Todos esses usos se dão em condições de produção diferentes e podem ser referidos a diferentes formações discursivas. E isso define em grande parte o trabalho do analista: observando as condições de produção e verificando o funcionamento da memória, ele deve remeter o dizer a uma formação discursiva (e não outra) para compreender o sentido do que ali está dito (ORLANDI, 2000, p.45).

Para encerrar este trecho destes escritos, trago o pensamento de Costa (2001), tratando de heterogeneidade e dialogismo, considerando-os como princípios de base em Análise

do Discurso, diferenciando-os somente no que cada conceito chama atenção acerca da natureza do discurso. A saber:

O primeiro ressalta o caráter plural de qualquer enunciado, atravessado que é pela presença irreduzível de seu exterior. Já o dialogismo põe em relevo o fato de que todo enunciado é orientado para um co-locutor, seja ele real ou virtual, responde a enunciados anteriores e antecipa enunciados futuros. Mas ambos apontam para a importância do outro na constituição tanto do discurso quanto do sujeito discursivo. (COSTA, 2001, p.63)

----- x -----

### **Enunciação: sujeito criador-cidade e a relação dialógica**

Explanarei, neste momento, escritos temáticos sobre “enunciação, sujeito criador-cidade e relação dialógica” na pretensão de organizar conhecimentos teóricos para o desenvolvimento de nosso trabalho.

Segundo Bakhtin e Voloshinov (2010), a enunciação é o resultado da interação de dois indivíduos socialmente organizados e não é, de forma alguma, um fato individual. De acordo com tais autores (2010), toda palavra comporta duas facetas. “Ela é determinada tanto pelo fato de que procede

de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte” (BAKHTIN e VOLOSHINOV, 2010, p.115).

Para Brandão (2012),

Essa visão da linguagem como interação social, em que o *Outro* desempenha papel fundamental na constituição do significado, integra todo ato de enunciação individual num contexto mais amplo, revelando as relações intrínsecas entre o linguístico e o social (BRANDÃO, 2012, p.8).

Em Nogueira de Alencar (2011, p.113), podemos entender que “nossas escolhas por palavras podem implicar também em novas percepções de mundo e, conseqüentemente, em novas formas de agir no mundo, em novas práticas sociais”.

Bakhtin e Voloshinov (2010) nos trazem a informação de que cada elo da cadeia da enunciação é social e que a língua, em toda a sua utilização, está ligada à evolução ideológica, pois toda palavra é ideológica e, desta feita, a interação verbal constitui a realidade essencial da língua.

Sobre enunciação, tais autores (2010) comentam que

A enunciação realizada é como uma ilha emergindo de um oceano sem limites, o discurso interior. As dimensões e as formas dessa ilha são determinadas pela situação da enunciação e por seu auditório. A situação e o auditório obrigam o discurso interior a realizar-se em uma expressão exterior definida, que se insere diretamente no contexto não verbalizado da vida corrente, e nele se amplia



pela ação, pelo gesto ou pela resposta verbal dos outros participantes na situação de enunciação (BAKHTIN e VOLOSHINOV, 2010, p.127).

Costa (2001) nos traz a informação de que, de acordo com Maingueneau (1984; 1997), “toda produção discursiva normalmente implica a criação de uma cenografia. Esta se refere (...) à fundação, no nível do texto, de uma cena enunciativa” (COSTA, 2001, p.67 e 68). É, em tal cena, que são definidos um enunciador, um co-enunciador, uma topografia e uma cronografia da enunciação. E complementa que

O enunciador e o co-enunciador são, como se pode ver, representações, construídas pela enunciação, de posições referentes respectivamente ao eu e ao tu estabelecidos no texto, porém não necessariamente aí marcados. Não se trata assim do autor e do leitor empíricos, mas de lugares enunciativos fundadores de um eu e de um tu. Por isso, o enunciador e o co-enunciador devem ser distinguidos do locutor e do co-locutor, estes, sim, emissor e receptor empíricos do enunciado (COSTA, 2001, p.68).

Na canção popular, são famosos os “personagens femininos” de Chico Buarque de Holanda, enunciados em primeira pessoa. Costa (2001) afirma que estes são enunciadores radicalmente diferentes da figura do locutor ou do autor e que: “mesmo se não há personagens, o eu de qualquer canção raramente designa o compositor, mesmo se este for o cantor” (COSTA, 2001, p.69). E complementa que

No campo do co-enunciador e do co-locutor, algo semelhante acontece. O primeiro existe necessariamente, mas pode vir oculto, não marcado; o segundo pode, como na conversação, estar presente fisicamente, mas pode também ser virtual ou indeterminado. Seja como for, ambos participam ativamente da enunciação, seja enquanto presença real, seja enquanto presença imaginada: não se fala ou escreve um texto sem ter em mente pelo menos um destinatário (COSTA, 2001, p.70).

Na relação sujeito criador-cidade, Coutinho (2013) comenta que os homens “habitam os lugares e os lugares os habitam. Ou seria melhor indagar: com quantas paisagens se faz uma pessoa? Cenários. Recantos. Mapas. Caminhos traçados em linha reta. Caminhos sinuosos: traçados a esmo” (COUTINHO, 2013, p.09). E complementa que

Ou ainda: de quantas nuances se compõe uma paisagem? Ah! a sonoridade dos nomes evocativos de países, cidades, bairros, sonoridade que a poeira do tempo não consegue diluir, de todo, mesmo com a vertiginosidade que impregna o modo de ser da vida atual. Assim também, o passeio dos olhos pelos cartões-postais da retina-memória. Uma cartela de variadas cores. Da vivacidade das cores quentes, o sol-fogo dos amarelos e vermelhos, à serenidade das tonalidades frias: verde e azul, céu e árvores apaziguando a alma e o pensamento (COUTINHO, 2013, p.09).

Coutinho (2013) nos arremata com uma amarelada verdade cidadina, questionando-nos (a todos):

(...) como os homens se apropriam da paisagem natural em proveito da artificialidade do concreto, criando um embate incessante entre o verde e o cinza, em que o primeiro parece fadado a ser eliminado. Como o bairro está para a cidade, tal como a casa está para o indivíduo, resta saber que tipo de tratamento os compartimentos de nossa casa vêm recebendo de cada um de nós, seus moradores (COUTINHO, 2013, p.19).

Em *Cidades Invisíveis*, Ítalo Calvino (1990) descreve uma das cidades como um não lugar, onde o sentimento gregário não existe, a não ser como algo hipotético, potencial. O enxergar o “outro” parece cego ao autismo coletivo:

Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se veem imaginam mil coisas, a respeito uma das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam (CALVINO, 1990, p. 51).

Sawaia (2010) ressalta que Espinosa (1983) demonstrar que “a qualidade democrática de uma cidade não é dada pelo critério da legitimidade ou ilegitimidade do poder, mas é definida pelos afetos que ela provoca nas pessoas” (SAWAIA *apud* BOMFIM, 2010, p.11). Esta autora (2010), ainda afirma que “(...) a cidade tem vida, é um corpo que afeta e é afetado pelos corpos que o constituem. Homem e cidade formam uma unidade, de modo que a liberdade e a felicidade de um dependem do outro” (SAWAIA *apud* BOMFIM, 2010, p.13).

Segundo Sawaia (1995),

A cidade, a rua, o prédio, a porta representam modelos de subjetividade enquanto portadores de história, desejos, carência e conflitos. Cada cidade, bairro, rua, até mesmo cada casa tem um clima que não advém, exclusivamente do planejamento urbano e da geografia, mas do encontro de identidades em processos – identidades de homens e de espaços. Este clima perpassa diferentes entidades: eu, corpo, espaço doméstico, etnia, arquitetura. Dessa forma, os espaços construídos formam discursos e manipulam impulsos cognitivos e afetivos próprios (SAWAIA, 1995, p.21).

Zulmira Bomfim (2010, p.55) afirma que a afetividade não é só o vínculo do habitante com seu lugar, mas “todos os sentimentos e emoções que, em seu conjunto, demandam disposições afirmativas ou negativas, positivas ou negativas, que configuram uma afetividade em relação ao espaço construído e vivido”.

Ainda, de acordo com Bomfim (2010), sendo a estima negativa uma forma de expressão do sofrimento ético-político na cidade, ela “nos despotencializa do desejo de ir além das contingências urbanas e nos aprisiona, quando não nos permite expressar nossa condição ontológica de liberdade e de sermos felizes no encontro com a cidade” (BOMFIM, 2010, p.217).

Sobre o desencontro/encontro com a cidade, encontramos nos escritos de Thomas Bernhard (2006) o seguinte trecho:

E justamente esse solo mortífero que trago comigo por nascimento é minha terra, estou mais em casa nessa cidade (letal) e nessa região (letal) do que outros o estão; mesmo que hoje caminhe pela cidade pensando que ela não tem nada a ver comigo, porque não quero ter nada a ver com ela, porque há muito tempo não quero ter coisa nenhuma a ver com ela, tudo o que trago dentro de mim (e em mim) provém dela, de tal modo que eu e a cidade temos uma relação eterna, indissolúvel, ainda que horrorosa. Sim, pois tudo o que trago dentro de mim está de fato relacionado à cidade e à sua paisagem, remonta à ambas; pouco importa o que eu pense ou faça, minha consciência desse fato apenas se intensifica cada vez mais, e um dia será tão grande que isso, a consciência disso, vai me matar (BERNHARD *apud* SALGUEIRO, 2007, p. 3).

Pedro Salgueiro (2007) refere-se assim a Fortaleza em sua crônica Fortaleza Voadora:

Te odeio, Fortaleza, e teus vis clubinhos, teus louros de mais, e teu ouro de menos. Teus poetas de mais, e tua poesia de menos. Odeio essa arrogância em inglês – e suas colunas sociais. Os novos ricos, comprando e mal pagos. E toda essa crônica mundana de exaltação ao Bode Yoyô; e teus palhaços de mais, e teu riso de menos; e teus turistas de mais, e teu conforto de menos (...). Te odeio, Fortaleza, como aquele marido traído, que te bate e xinga, mas não te deixa (SALGUEIRO, 2007, p.13-14).

Bomfim (2010, p. 217) afirma que a estima positiva, como a expressão da afetividade dos habitantes na cidade, e sendo aqui esta cidade não somente o cenário de vivência das experiências do dia a dia, é, a estima positiva, “onde os espaços transformam-se em lugares de movimento, de recriação e de construtibilidade”. Desta feita, “a estima, enquanto expressão afetiva, é uma das vias de acesso ao conhecimento da cidade. Conhecimento internalizado a partir da vivência”. (BOMFIM, 2010, p.218)

Segundo Bomfim (2010), na perspectiva psicossocial,

a estima relaciona-se com a imagem como expressão dos significados na cidade. Pelos afetos das pessoas na cidade, chegamos às imagens que incorporam a estima. A imagem fornece elementos para a formação de campos representacionais como dimensão das representações sociais. (...) quando relacionada com a apropriação, incluímos a estima como expressão das dimensões afetivas, de atração do lugar e de autoestima. Ela é indicadora de um processo de apropriação dos habitantes, de identificação e de ação-transformação (BOMFIM, 2010, p.218).

Para esta autora (2010, p. 75), “percepção da cidade enquanto conteúdo subjetivo confirma uma ideia de que a cidade, enquanto espaço construído coletivamente, reflete não somente a estrutura física, mas o diálogo com o simbólico”.

Sobre relação dialógica, Nelson Costa (2001, p.32) nos ajuda a entender que, em essência, a “hipótese teórica de Bakhtin sustenta que o discurso é manifestação de subjetividade e ao mesmo tempo de socialidade (nossa consciência

é formada socialmente e como tal ela é síntese de múltiplas subjetividades)”.  
A perspectiva bakhtiniana, que nos concebe como sujeitos relacionais, só existentes na relação com o outro, pois é com o outro que geram os sentidos, “vê a linguagem como fenômeno essencialmente dialógico” (COSTA, 2001, p.30).

De acordo com Costa (2001),

(...) o signo, (...) enquanto objeto significativo mínimo dessa atividade, é visto como “ideológico”, isto é, como necessariamente já habitado por outros pontos de vista, mas também e consequentemente de significação sempre inacabada e, por isso, sempre sujeita a disputa pelas forças sociais que o utilizam. (...) se cada palavra é marcada constitutivamente pelo uso que dela fizeram e fazem múltiplos outros falantes, assim também todo enunciado está enraizado em um contexto social pelo qual é marcado profundamente. Um enunciado não passa de um elo de uma cadeia de enunciados: além de utilizar signos dialógicos, é sempre dirigido para outrem. Está, portanto, atravessado pelo ponto de vista, pelas visões de mundo alheias (COSTA, 2001, p.30-31).

Concordando com Cezar Wagner de Lima Góis (1994, p. 105), na crença de que toda interferência humana em sociedade é fruto de um processo pedagógico coletivo, pois ninguém aprende só, embora sozinho por vezes, embora dentro de uma coletividade aparentemente invisível, “a democracia constrói-se dentro de um aprendizado de liberdade, por meio de uma educação problematizadora, crítica e de inserção em

um mundo real”. Esta educação, ainda seguindo o pensamento de Góis (1994, p. 105), “contrapõe-se à educação bancária, depositadora de conhecimentos sem reflexão, sem pergunta. Por isso, o encontro entre aqueles que aprendem transformando o mundo em que vivem é um encontro dialógico”:

O diálogo é este encontro dos homens mediatizados pelo mundo, para pronunciá-lo, não se esgotando, portando, na relação eu-tu. Esta é a razão por que não é possível o diálogo entre os que querem a pronúncia do mundo e os que não a querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados deste direito. É preciso primeiro que os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra reconquistem esse direito, proibindo que esse assalto desumano continue. Se é dizendo com que, ‘pronunciando’ o mundo, os homens o transformam, o diálogo se impõe como caminho pelo qual os homens ganham significação enquanto homens. Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidariza o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar ideias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de ideias a serem consumidas pelos permutantes. Não é também discussão guerreira, polêmica, entre sujeitos que aspiram em comprometer-se com a pronúncia do mundo, nem com buscar a verdade, mas com impor a sua. Porque é encontro de homens que pronunciam o mundo, não deve ser doação de pronunciar de uns a outros. É um ato



de criação. Daí que não possa ser manhoso instrumento de que lance mão um sujeito para conquista do outro. A conquista implícita no diálogo é a do mundo pelos sujeitos dialógicos, não a de um pelo outro. Conquista do mundo para a libertação dos homens (FREIRE, 1979, p. 93).

De acordo com Menezes e Aguiar (*apud* Góis, 1994, p. 122-123),

A arte é um instrumento essencial e indispensável para a expressão do Eu. É o veículo com o qual podemos driblar os mecanismos de dominação que determinam maneiras de agir, pensar e sentir. A arte, assim, permite que possamos ser nós mesmos, independentes (ou quase) da cultura, da ideologia e da massificação imposta pelos meios de comunicação. A arte é possibilidade de ser. Arte e identidade são inseparáveis. Quando se trabalha com arte, está se favorecendo o aparecimento de identidade.

A arte é um dos mais fortes alicerces para a construção do indivíduo como sujeito, para a construção de um espaço como um lugar que saiba de si. A cidade e os indivíduos precisam saber mais disso e se (re)inventarem com asas, mesmo que tenham cheiro de guardado.

----- X -----

## A arte cancionista

Debruçaremos, agora, sobre estudos temáticos a partir da “arte cancionista”, alma matriz de nossa pesquisa.

De acordo com Luiz Tatit (2002),

O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Sobre essa base, o que é dito torna-se, muitas vezes, grandioso (TATIT, 2002, p.9).

Tatit (2002) afirma que no ponto nevrálgico de tensividade, na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, aparando as arestas e eliminando os resíduos possíveis de quebrar a naturalidade da canção. “Seu recurso maior é o processo entoativo que estende a fala ao canto. Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto” (TATIT, 2002, p.9). E complementa que

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto

com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral (TATIT, 2002, p.11).

Tatit (2002), explicando-nos que “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer. Ambas estão adequadas as suas respectivas funções” (TATIT, 2002, p.15), pois abre um leque esplendoroso para o pouso de uma pérola dos escritos de Wisnik sobre este universo da voz e da canção, que reproduzo aqui:

O cantor apega-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa, com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade. Independente da intimidação da voz que fala, a *fala* mesma é dominada pela descontinuidade aperiódica da linguagem verbal: ela nos situa no mundo, recorta-o e nos permite separar sujeito e objeto, à custa do sistema de diferenças que é a língua. No entanto, o canto potencia tudo aquilo que há na linguagem, não de *diferença*, mas de *presença*. E presença é o corpo vivo: não as distinções abstratas dos fonemas, mas a substância viva do som, força do corpo que respira. Perante a voz da língua, a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede vez ao *continuum* das durações, das intensidades, do jogo das pulsações; as ondas menos periódicas da voz corrente dão lugar ao fluxo do sopro ritualizado pela recorrência (WISNIK, 1978, p. 12).

Para Tatit (2002, p.17), o texto da canção “vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados de vida: estado de anunciação, estado de paixão, estado de decantação” e explica que “cada estado retratado no texto tem implicações melódicas, tem uma compatibilidade em nível de modalização. Daí as melodias irregulares, as melodias com durações prolongadas e as melodias reiterativas. Cada melodia contempla seu texto” (TATIT, 2002, p.17 e 18).

Segundo Keifer (1973, p.74),

O ouvinte capta tudo, mesmo que não possa desagregar a música da linguagem verbal. Ele ouviu o acabamento bem traçado da melodia musical, mas reconhece em seu percurso um embrião. Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo. É sintomático que na Antiguidade poesia e música fossem inseparáveis.

A partir dos estudos de Tatit (2002, p. 22), podemos perceber que “a própria existência da maioria dos cancionistas está assegurada pela possibilidade de transformação da fala em canto”, pois “A pulsação, a acentuação ou a batucada não explicam, por si sós, o nascimento do maxixe, do samba e da marcha. A ‘audácia’ de se compor melodias sem formação musical só pode se apoiar nas entoações naturais da linguagem oral.” (TATIT, 2002, p.22).

De acordo com este autor (2002),

A canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se

constituir. No entanto, mais que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica vocal. Transforma o tempo perdido em tempo ganho. Cada vez que se repete uma canção, recorda-se um fragmento de tempo (basta lembramos quantas circunstâncias em nossa vida estão ligadas a uma canção ou, em sentido inverso, quantas canções estão impregnadas de circunstâncias). O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora. Assim que a melodia entra em periodicidade e fixa suas frequências no campo tonal, o tempo do dizer se perpetua como um tempo presente que vale a pena reviver (TATIT, 2002, p.20).

Tatit (2002), em suas pesquisas sobre tematização, descreve esta síntese sobre isto no cancionário brasileiro:

A tematização melódica é um campo sonoro propício às tematizações linguísticas ou, mais precisamente, às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*) de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa). Por intermédio da tematização, o cancionista pode exaltar sua pátria (*Aquarela do Brasil, Brasil Pandeiro, País Tropical*), sua gente (*Morena Boca de Ouro, O Que é Que a Baiana Tem?, Mulata Assanhada*), sua música (*Samba da Minha Terra, Baião*), a natureza (*Águas de Março, Refazenda*); pode produzir os gêneros dançantes (marchinhas de

carnaval, *rock* jovem, samba de gafeira, xote para forró etc.), os rituais de clima (*Construção, Morte e Vida Severina*); pode criar modelos rítmicos (bossa nova, jovem guarda); pode se integrar no gênero da moda (*rock, reggae, rap, funk, blue*). Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica como linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro), e o tema melódico erigido pela reiteração. Essa materialização (essa marca) já desempenhou inúmeras funções na cultura brasileira: marca de liberdade, marca de juventude, marca de malandragem, marca de brasilidade, marca de regionalismo, marca de revolta, marca de modernidade, marca de mercado, marca de novela (TATTT, 2002, p.23).

Por fim, para este autor (2002, p.26), “A extensão do sentido produzido por uma canção é certamente inatingível pela análise”. Diante disto,

o que se tenta, no fundo, é explicar alguns aspectos de produção desse sentido geral, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas as canções, aqueles que, independentemente das particularidades da obra, nos oferecem uma pronta identificação de sua natureza. Aqueles que nos permitem dizer, simplesmente: ‘Isto é uma canção’ (TATTT, 2002, p.26).

## **Diálogos de dialogismo**

O diálogo e a obra artística, a despeito das dessemelhanças genéricas, são unidades de comunicação discursiva, logo estão demarcadas pela alternância dos sujeitos no discurso. A réplica executada por um ouvinte pode conservar-se como uma compreensão responsiva silenciosa, não carece ser necessariamente instantânea. Os gêneros concernidos à esfera artística, como o romance, o poema, a canção etc, têm essa particularidade. Esses gêneros são engendrados tendo como preceito essa forma de compreensão.

O sujeito social é heterogêneo quanto a sua realidade sociolinguística e a sua constituição discursiva, que é fruto das relações de concordância e discordância com os outros discursos. Diante desse universo discursivo do “outro”, o sujeito também carece de formar a sua individualidade. Dessa maneira, sucede um jogo de forças centrípetas, convergidas para o sujeito, na investida de homogeneizar o seu discurso, e centrífugas, que o jogam em direção aos outros discursos. Nesse dialogismo constitutivo, o falante designa o seu posicionamento axiológico:

É nessa atmosfera heterogênea que o sujeito, mergulhado nas múltiplas relações e dimensões da interação socioideológica, vai se constituindo

discursivamente, assimilando vozes sociais e, ao mesmo tempo, suas interrelações dialógicas. É nesse sentido que Bakhtin várias vezes diz, figurativamente, que não tomamos nossas palavras do dicionário, mas dos lábios dos outros (FARACO, 2003, p.80-1).

A canção popular é um gênero que se estabeleceu nas décadas iniciais do século passado em vigoroso dialogismo com a linguagem do dia-a-dia. Mais que os gêneros da fala, os temas, as expressões do cotidiano e os ditados populares, o recurso composicional do diálogo, que tem na resposta o seu subsídio primordial, foi usado como molde para os compositores populares.

Segundo Tatit (2004, p.123):

Essas polêmicas, ingênuas e inconsequentes em si, tiveram o mérito de ressaltar um aspecto da canção pouco explícito nas serestas românticas, ancoradas na poesia escrita, ou mesmo nas cantigas folclorizadas, ancoradas em refrãos de conteúdo lúdico: a presença da fala. Até então cantava-se para expressar sentimentos amorosos ou para provocar estímulos corporais. Agora, cantava-se também para mandar recados.

De acordo com Caretta (2011, p. 81-82),

A canção dialoga com os gêneros da língua falada. A réplica do diálogo, um dos gêneros cotidianos mais férteis para a produção de enunciados, constitui-se por meio de relações dialógicas, pois ela pressupõe não só a resposta anterior, mas também



a posterior, num processo ininterrupto que constitui a malha discursiva do cotidiano. A réplica do diálogo é um gênero discursivo primário da esfera prosaica que se constitui imprescindivelmente pelas relações dialógicas de interdiscursividade, pois a resposta está diretamente relacionada ao discurso do “outro”. O enunciador posiciona-se em função do enunciado do “outro”, seja pela escolha do gênero – uma pergunta, uma ordem, uma desculpa, um pedido, uma negação etc. - seja pela avaliação axiológica do tema expressa na entonação verbal.

Esse elo discursivo pode ser evidenciado com a intertextualidade, que resgata passagens do enunciado do “outro”; no entanto, a entonação avaliativa sobre o tema será reelaborada pelo enunciador da resposta que expressará a sua avaliação por meio do tratamento dado à palavra do “outro”. Nas relações dialógicas, a entonação do enunciador não se define somente em função do tema, mas também da avaliação axiológica do “outro” sobre o tema.



**Levo em mim alguns caminhos**



## Coisa de cismar

Tenho ouvido muitos discos,  
conversado com pessoas.  
[Belchior]

Tantas cidades brasileiras são cantadas, tais como: Rio de Janeiro – “Copacabana, princesinha do mar / pelas manhãs, tu és a vida a cantar...” – (FARNEY, 1989: faixa 1); Salvador – “A cor dessa cidade sou eu / o canto dessa cidade é meu...” – (MERCURY, 1998: faixa 3); Recife – “Voltei, Recife / foi a saudade me puxando pelo braço...” – (LENINE, 1997: faixa 12); São Paulo – “Alguma coisa acontece no meu coração / que só quando cruza a Ipiranga e Avenida São João...” – (VELOSO, 1989: faixa 9), e perguntamo-nos se nas obras de compositores e intérpretes de Fortaleza há referências a esta cidade, território Fortaleza. Diante desta indagação, múltiplas problematizações surgem em nossa pesquisa: a relação entre o canto de/sobre a cidade e o sujeito criador; a relação geopolítica, da ordem do simbólico, como determinante da relação criativa dos autores de canção no tocante a presença ou não da cidade de origem no bojo de suas criações; e a constituição semântico-discursiva das letras de canções cearenses como mote da representação do sentimento de pertença ao território Fortaleza a partir das letras de canções cearenses.

As músicas citadas acima, além de cantarem grandes centros urbanos do país, e de, logicamente, pertencerem ao cancionário local, ao que poderíamos chamar de música carioca, baiana, pernambucana e paulista (mesmo que seus compositores não sejam originários desses lugares), elas atingiram

uma determinada divulgação de contexto nacional, que a fizeram entrar no que podemos chamar de imaginário popular nacional, ou seja, elas podem ser ouvidas, cantadas, assobiadas pelas ruas de qualquer lugar deste país imenso com uma sutileza identitária, como se quem as cantasse em Manaus, por exemplo, conhecesse as areias de Copacabana, os lugares históricos de Salvador, as ruas do centro do Recife, o famoso cruzamento paulista.

Desta feita, perguntei-me se isso acontece com Fortaleza? Em que nível? De que forma? Fortaleza está no imaginário popular do cancionero nacional? Perguntei-me também se encontramos na obra dos compositores e intérpretes de Fortaleza referências à cidade de Fortaleza? De qual forma discursiva essas referências aparecem?

Há em tais cidades (Rio de Janeiro, Salvador, Recife, São Paulo) um processo civilizatório mais antigo que em Fortaleza, ou seja, são cidades mais velhas, de um tempo histórico mais longo. Diante disso, perguntei-me se o tempo civilizatório de uma cidade pode interferir de alguma forma no processo identitário de seus sujeitos-criadores.

A título de esclarecimento, uso os termos: música carioca, música baiana, música pernambucana, música paulista e música cearense seguindo somente o que é comumente falado, pois há o costume, pelo menos no Brasil, de classificar a produção lítero-musical pelo parâmetro dos estados e não das cidades. Todavia, o que me chamou a atenção e despertou o meu desejo para realizar este estudo foi o encontro com canções que narram as cidades, seja por ruas, por bairros, por bares, personagens e diversos elementos simbólicos que representam cidades. Porém, o meu interesse investigativo é

sobre canções que narram sobre o território Fortaleza, onde sou nascido e criado, entre encontros e desencontros.

Um fato histórico chamou-me muita atenção quando dos questionamentos introdutórios para a formulação dessa pesquisa, o que me pôs a pulga atrás da orelha, como se diz popularmente, e que me fez perguntar por que isso aconteceu, que condições determinam esse fato.

Segundo Audifax Rios (2013, p. 39-40),

Há o registro bem conhecido do compositor maranhense Luiz Assunção, radicado em Fortaleza, que, embora com leve referência ao logradouro, muito deu o que falar. O samba, que traz por título o primeiro verso, como era praxe no passado, conta da desventura amorosa de um certo Manuel, gerando um enorme sucesso na aldeia: ‘Vive Seu Mané chorando / com saudades da Maria / vive Seu Mané chorando / toda noite, todo dia’. Adiante, o trágico: ‘Numa festa em Mucuripe / a Maria foi dançar / arranjou um namorado / desta vez não quis voltar’. O sambinha simples caiu na boca do povo. Foi sucesso nos bares, cantado nas festas e nos programas de auditório, que eram o ponto alto de nossa radiofonia. Tanto sucesso fez que, em 1955, o Trio Nagô, estabelecido de vez no Rio de Janeiro, colocou-o na pauta da gravadora. Com um porém: temerosos de que o nome Mucuripe soasse estranho, por ser desconhecido dos cariocas, usaram de um expediente que não agradou os cearenses. A versão cariocada do Trio Nagô (Evaldo Gouveia, Epaminondas de Souza e Mário Alves, todos cearenses) ficou assim: ‘Numa

festa lá na Lapa / a Maria foi sambar'. Arranhados os brios alencarinos.

Pois é, meus brios também se arranharam tempos depois. E mais que os brios arranhados, o questionamento implacável que algo torna “confuso” o sentimento de pertença do povo da cidade ao território Fortaleza. Então, o caso carece de investigação.

Assim, danei-me a me perguntar: Como o território Fortaleza é representado pelas letras da canção cearense? Como se constitui o sentimento de pertença ao território Fortaleza pelos compositores cearenses dentro de suas criações lítero-musicais? Como se processa a construção e a manutenção da identidade do “ser fortalezense” a partir da leitura das letras das canções cearenses? Como os aspectos semânticos-discursos das letras de canções cearenses se organizam na formação de uma pertença a um território? Desta feita, decidi estudar o sentimento de pertença ao território Fortaleza em representações e vivências poéticas, a partir das letras da canção cearense, em prol da constituição de uma identidade músico-cultural da cidade de Fortaleza, com as intenções de: identificar as marcas do sentimento de pertença nas letras da canção cearense; entender a constituição do sujeito-criador, a partir de suas marcas autorais dialogadas com a cidade cantada; compreender a construção da imagem do sujeito-criador-cidade a partir de elementos textuais inseridos no cantar verbal dessas referidas criações.

A escolha de se trabalhar com letras de canções vem, inicialmente, do meu próprio exercício de fazer artístico, já que também sou compositor letrista. Também vem do fato de, na minha história de vida, eu me senti letrado artística e



culturalmente através das letras de canção, sendo muito forte a presença, no momento de minha descoberta enquanto homem das letras, da poética musical das canções cearenses e daí o recorte de se trabalhar com letras de canções territorializadas no Ceará, mas especificamente à cidade de Fortaleza, cidade inicialmente estranha a mim, por minha origem fortemente interiorana, como a maioria dos compositores que estudarei nesta pesquisa, e que depois, com o passar dos anos e aos poucos, mediante a invariabilidade da necessidade de fazê-la minha morada de subsistência, fui me apropriando imaterialmente dela, de suas belezas e dúvidas.

Para a montagem do corpus da pesquisa, iniciei um longo trabalho de descobertas de canções que, de algum modo, se referissem à cidade de Fortaleza, sem nenhum tipo de exclusão, neste momento, sobre o tipo de referência. Realizei essa pesquisa de campo inicial na Rádio Universitária FM, que se localiza no Bairro do Benfica, em Fortaleza. Acreditei, a princípio, que não encontraria um número expressivo de canções com o tema proposto. Tive uma enorme e feliz surpresa ao me deparar com mais de uma centena de canções perfeitamente possíveis para a pesquisa que ora estou a realizar. Tive, então, uma felicidade em perceber que o tema sobre a cidade preencheu e preenche o imaginário poético de uma grande quantidade de compositores cearenses. Todavia, isso me remeteu ao problema metodológico sobre qual recorte utilizar para a realização de minha pesquisa. Pensei, a princípio, em fazer sobre um único compositor, mas isso me faria perder a abundante variedade de tipos de poesias musicais a partir da criatividade de meus conterrâneos compositores. Decidi, então, como expus acima, utilizar de uma única canção de um compositor por época histórica a partir de conhecimentos

prévios sobre a história da música cearense e seus personagens, sendo esse compositor autor da letra da canção em pauta, independente que este tenha composto também a melodia ou não, ou seja, o foco deste trabalho é a letra de música e seu autor. Desta feita, cheguei ao corpus que pensei ser definitivo, o qual apresenta seis letras de canção, seis compositores letristas cearenses, pertencentes, cada um deles, respectivamente, relacionados a períodos históricos, alguns não fronteiriços, da música cearense. A divisão a seguir reflete momentos históricos que estabelecem movimentos musicais cearenses significativos, iniciando na década de 70 com o grupo de artistas que ficou conhecido como “Pessoal do Ceará”, grupo este que adquiriu projeção nacional. Os sujeitos presentes nos demais períodos, mesmo sem fama popular nacional, fizeram parte de articulações culturais expressivas no contexto musical do Ceará:

1) na década de 70, ressalta-se o grupo “Pessoal do Ceará”, cujos sujeitos foram os únicos (no contexto musical que trabalhamos aqui) a atingirem um reconhecimento nacional. Fazem parte desse grupo, nomes como Ednardo, Fagner, Belchior, Amelinha, Rodger Rogério, Teti, Manassés, Nonato Luiz, Fausto Nilo, Ricardo Bezerra, entre outros;

2) no final dos anos 70, início dos 80, foi o momento efervescente do movimento Massafeira, que se caracterizou, entre outras coisas, pela junção de artistas do interior do estado com os da capital e o encontro de gerações diferentes da música cearense, pois também participaram deste movimento compositores e intérpretes já consagrados provenientes do grupo do Pessoal do Ceará dividindo o palco com jovens artistas. No ano de 1979, houveram 4 dias de shows no Theatro

José de Alencar. No ano seguinte, os integrantes do movimento foram para o Rio de Janeiro para gravarem o LP duplo do movimento, lançado posteriormente pela Gravadora Continental. Fazem parte desse momento da música cearense, artistas como Calé Alencar, Stélio Vale, Chico Pio, Régis e Rogério, Lúcio Ricardo, Ângela Linhares, Mona Gadelha, Francis Vale, entre outros;

3) no meio da década de 70, surge o Quinteto Agreste, que não se caracteriza como um movimento musical, mas simbolizou um fenômeno de popularidade em Fortaleza, salvaguardando o contexto de ser este um grupo independente, ou seja, fora do *marketing* veemente das gravadoras multinacionais e de não ter em suas canções clichês mercadológicos. O Quinteto Agreste, na segunda metade da década de 70, virou a marca de um projeto musical municipal chamado Projeto Luiz Assumpção, que realizava shows gratuitos nas praças da cidade de Fortaleza, usando como palco carrocerias de caminhões. O Quinteto Agreste teve várias formações, mas manteve sempre a base com a dupla Mário Mesquita e Arlindo Araújo. Também passaram pelo grupo nomes como Tony Maranhão, Tarcísio José de Lima, Marcelo Melo, Marcílio Mendonça e Pantico Rocha, entre outros;

4) por volta da metade da década de 80, surge o Grupo Nação Cariri, que merece destaque pela importantes caravanas de artista que o grupo realizava por bairros descentrais de Fortaleza e por inúmeras cidades do interior do estado. Fizeram parte da Nação Cariri, personalidades como Rosemberg Cariri, Osvald Barroso, Eugênio Leandro, Pingo de Fortaleza, Parayba, Acauã, Ronaldo Lopes, entre muito outros;

5) na década de 90, houve o movimento capitaneado pelo jornalista, escritor e compositor Flávio Paiva chamado Música Plural, que teve um poder de articulação, política e popular, muito forte. Nesse período, os espaços da cidade destinados à música do gênero MPB produzida no estado recebiam um bom público desejoso de consumir a música feita por pessoas deste movimento, como Kátia Freitas, David Duarte, Edmar Gonçalves, Paulo Façanha, Néo Pinéo, Aparecida Silvino, entre outros;

6) no início dos anos 2010, surge o Movimento Boral Ceará Autoral Criativo, (do qual participei). Este grupo se propôs a repensar a cidade musicalmente, a voltar a tocar nas praças, a pensar estratégias de conquista de público, mas principalmente, a buscar um encontro dialógico com toda a classe artística (não só musical) da cidade de Fortaleza, independente do estilo e da geração. Foram feitas várias apresentações gratuitas em praças da cidade de Fortaleza, mas, mais regularmente, no Passeio Público, onde foi lançado, em setembro de 2010, para centenas de pessoas, o CD homônimo do movimento. Fazem parte desse grupo de artistas, além de mim, nomes como: Edinho Villas Boas, Argonautas, Breculê, A Engrenagem, Jânio Florêncio, Marco Leonel Fukuda, Eletrocactus, Jácio Cidade, Renegados, Marcos Paulo Leão, Encontros Casuais, Wilton Matos, Cinco em Ponto, Fulô da Aurora, Osvaldo Zarco, Felipe Breier, Bosco Lisboa, Lídia Maria, Joyce Custódio, Esquina Brasil, Davi Silvino, Carlos Hardy, Cinco em Ponto, Fernando Rosa, Daniel Sombra, Lenine Rodrigues, Makito Vieira, entre outros.

Este reconhecimento de momentos temporais representativos da música cearense é, de um lado, subjetivo, pois

retrata minhas influências e comentários de colegas-artistas do meio musical, e, de outro, resulta de pesquisa na imprensa virtual que confirma as relevâncias de minha escolha de então: o período de qualificação do projeto de pesquisa junto ao Mestrado em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará.

A princípio, pensei em realizar os meus estudos a partir das letras das canções abaixo, listadas por título, sujeito-criador e algumas contextualizações, mesmo que já referendadas anteriormente:

1) a letra de *Longarinas*, de Ednardo, membro do grupo que, na década de 70 do século passado, ficou conhecido nacionalmente como o Pessoal do Ceará;

2) a letra de *Cidade Velha*, música de Mário Mesquita com letra de Arlindo Araújo, membros do Quinteto Agreste, grupo, que, entre as décadas de 70 e 80 do século XX, em Fortaleza, mesmo executando uma música sofisticada, foi um fenômeno de popularidade pelo hábito de fazer seus shows de forma gratuita pelas praças da cidade;

3) a letra de *Marajaig* (nome em Tupi-guarani do Rio Pajeú, um dos principais rios que outrora cortavam a céu aberto a cidade de Fortaleza), de Calé Alencar, um dos artistas que fez parte do movimento Massafeira, ocorrido em Fortaleza no fim dos anos 70 e início dos anos 80 do século passado;

4) a letra de *Maracatu Fortaleza*, uma música de Pingo de Fortaleza sobre o texto de Rosemberg Cariri, um dos principais articuladores do movimento denominado Nação Cariri, que, entre outras atividades artísticas realizadas dentro do recorte temporal da década de 1980, destacavam-se as caravanas culturais, onde artistas circulavam em grupo por bairros de Fortaleza como também pelo interior do estado;

5) a letra de *Latitude*, uma canção de Tato Fischer com texto de Flávio Paiva, um intenso realizador cultural dos anos 90 do século XX em Fortaleza e principal articulador do movimento conhecido como Música Plural;

6) a letra de *Minha Infância*, de Davi Silvino, um dos principais artistas do grupo de compositores com a atuação marcante no início da segunda década deste século (década de 2010 em diante), em Fortaleza chamado Bora! Ceará Autoral Criativo.

Vale ressaltar que, destas canções, somente *Longarinas*, de Ednardo, teve alguma repercussão nacional significativa. Todas as outras, mesmo em diferentes níveis de alcance, tiveram repercussões locais, restritas, a grosso modo, praticamente apenas à cidade de Fortaleza e, ainda assim, a determinados nichos de público.

----- x -----

## **Longarinas**

A título de amostragem, neste item, analisaremos os discursos presentes na letra de “Longarinas”, de Ednardo. Ponho a letra da canção mais abaixo.

Porém, antes da análise, um pouco de teorização contextualizadora sobre o processo de analisar discursos.

Segundo Helena H. Nagamine Brandão (2012, p. 9), a palavra, dialógica por natureza, transforma-se “em arena de luta de vozes que, situadas em diferentes posições, querem ser ouvidas por outras vozes” (BRANDÃO, 2012, p.9).

De acordo com esta autora (2012, p. 42), “os processos discursivos constituem a fonte da produção dos efeitos de sentido no discurso e a língua é o lugar material em que se realizam os efeitos de sentido”, desta feita, “a língua constitui a condição de possibilidade do ‘discurso’, pois é uma espécie de invariante pressuposta por todas as condições de produção possíveis em um momento histórico determinado.” (BRANDÃO, 2012, p.42). Em seguida, argumenta que

(...) se processo discursivo é produção de sentido, discurso passa a ser o espaço em que emergem as significações. E aqui o lugar específico da constituição dos sentidos é a formação discursiva, noção que, juntamente com a de condição de produção e formação ideológica, vai constituir uma tríade básica nas formulações teóricas da análise do discurso (BRANDÃO, 2012, p.42).

Brandão (2012, p. 26), afirma que “toda ideologia tem por função constituir indivíduos concretos em sujeitos” e que “o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos é, portanto, o discurso” (BRANDÃO, 2012, p.11). E complementa que

A linguagem enquanto discurso não constitui um universo de signos que serve apenas como instrumento de comunicação ou suporte de pensamento; a linguagem enquanto discurso é interação, e

um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia. (BRANDÃO, 2012, p.11)

Dispondo, então, a letra da canção *Longarinas* (Ednardo):

- L1 – Faz muito tempo que eu não vejo o verde
- L2 – Daquele mar quebrar
- L3 – Nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu
- L4 – Faz muito tempo que eu não vejo o branco
- L5 – Da espuma espirrar
- L6 – Naquelas pedras com sua eterna briga com o mar
- L7 – Uma a uma as coisas vão sumindo
- L8 – Uma a uma se desmilinguindo
- L9 – Só eu e a ponte velha teimam resistindo
- L10 – A nova jangada de vela
- L11 – Pintada de verde e encarnado
- L12 – Só meu mote não muda a moda
- L13 – Não muda nada
- L14 – O mar engolindo lindo
- L15 – A antiga praia de Iracema
- L16 – Os olhos grandes da menina lendo o meu
- L17 – O meu mais novo poema
- L18 – E a lua viu desconfiada
- L19 – A noiva do sol com mais um supermercado
- L20 – Era uma vez meu castelo entre mangueiras
- L21 – E jasmins florados
- L22 – E o mar engolindo lindo
- L23 – E o mal engolindo rindo
- L24 – Beira mar ê, ê Beira mar



- L25 – Ê maninha, ê maninha
- L26 – Arma aquela rede branca
- L27 – Arma aquela rede branca
- L28 – Arma aquela rede branca
- L29 – Que eu vou chegando agora

A canção inicia-se antes em uma história de amor. Conta o povo desta Fortaleza de Nossa Senhora de Assumpção que o comerciante Plácido de Carvalho era proprietário de muitos terrenos no centro da Cidade, onde vários importantes prédios foram levantados, como o “Majestic” em 1917 e o “Excelsior” em 1930. Quase todo o quarteirão da Rua Major Facundo que ficava na Praça do Ferreira era seu. Além de comerciante era também industrial, tendo uma fábrica de mosaicos estabelecida em 1905, com escritórios na Rua Barão do Rio Branco. Em uma de suas viagens à Europa, conheceu na Itália a jovem Pierina Giovanni, a quem propôs casamento e vinda para o Brasil. Como insistisse muito, a jovem condicionou sua vinda à construção, por ele, de um palácio para ela. Então, Plácido adquiriu uma planta de um palácio na Itália e o fez construir em Fortaleza, por João Sabóia Barbosa, na Avenida Santos Dumont, entre a Rua Carlos Vasconcelos e a Rua Monsenhor Bruno. Assim casaram e viveram juntos até a morte de Plácido. Essa história é contada de boca em boca na cidade desde a segunda década do século XX, quando disseram que tudo isso aconteceu. Depois, a viúva Pierina casou-se com o arquiteto Emílio Hinko. Na década de 30, o castelo foi ocupado pelo Serviço de Malária, departamento federal que equivale hoje a Sucam. Na década de 1970, o castelo foi demolido por tratores para construção no local de

um supermercado, mas passaram-se os anos e o terreno ficou abandonado até que o governo o desapropriou e nele construiu a Central de Artesanato Luiza Távora, feita com troncos de carnaubeiras que, aos poucos, foram se deteriorando pela presença de cupins. Ultimamente este centro de artesanato foi reconstruído.

Sobre essa Fortaleza que o amor constrói e o hábito destrói, Ednardo compôs Longarinas, gravada no LP Berro, de 1976, lançado pela RCA Victor, empresa com sede no Rio de Janeiro.

A história narrada acima é um dos elementos da memória do discurso, presente, na letra em questão, nos versos “E a lua viu desconfiada / A noiva do sol com mais um supermercado / Era uma vez meu castelo entre mangueiras / E jasmins florados”, respectivamente L18, L19, L20 e L21.

O sujeito do discurso é o próprio autor da canção, que fala de si e de sua cidade sob o mote da distância, da lembrança, da saudade, como vemos nos versos: “Faz muito tempo que eu não vejo o verde / Daquele mar quebrar (...) / Faz muito tempo que eu não vejo o branco / Da espuma espirrar”, respectivamente L1, L2, L4 e L5. Esse mar quebra “Nas longarinas da ponte velha que ainda não caiu” (L3), remetendo à velha ponte de concreto armado que adentrava o mar na função de porto da velha Fortaleza nas redondezas da antiga Praia de Iracema, que tem esse nome em referência a índia, que, no mito romanceado por José de Alencar, trai sua própria tribo por amor ao estrangeiro, entregando-lhe segredos de guerra, o corpo e o ventre, para, depois de abandonada, dar a luz sozinha a Moacir, que em Tupy significa filho da dor, o primeiro cearense. Essa mesma Praia de Iracema que

o mar vai “engolindo lindo” (L14) como todo o resto, como podemos ver em: “Uma a uma as coisas vão sumindo / Uma a uma se desmilinguindo” (L7, L8), mas “Só eu e a ponte velha teimam resistindo” (L9), ponte esta erguida sobre as longarinas, estruturas de sustentação, que dão título à canção e metaforizam o próprio autor, estrutura de sustentação da memória desta cidade, a “noiva do sol” (L19), uma referência a um conhecido poema do poeta cearense Paula Ney sobre esta frágil-forte Fortaleza, cujo próprio mal a segue “engolindo rindo” (L23).

Estudei a canção com foco no discurso pela abrangência também ao contexto histórico e pela compreensão do enunciado como fruto de uma conjuntura discursiva a da enunciação como o elo entre as condições de produção e o enunciado. Sob essa ótica, utilizei-me das concepções da Análise do Discurso, que disponibiliza a viabilidade de estudar a canção na sua relação com o contexto social e histórico, através da apreciação do posicionamento discursivo do enunciador no interdiscurso.

O conceito de gênero discursivo deve principiar um estudo dialógico discursivo da canção popular brasileira, pois o gênero designa o enunciado na sua constituição estilístico-composicional e intermedia as relações de enunciação com as condições de produção. Percebo, pelas teorias do Círculo de Bakhtin para o estudo dos gêneros discursivos, como o discurso se arquiteta em certas esferas discursivas nas quais forma formas estáveis de enunciados. Na esteira das teorias bakhtinianas, laboro, com as sugestões de Maingueneau sobre a enunciação e a gênese do discurso, concebendo, assim, um modelo de análise da canção popular fundamentado nas

teorias dialógico-discursivas, a partir dos elementos presentes no enunciado, concebidos como resultado das escolhas do enunciador. Desta maneira, o discurso de uma canção pode ser entendido vislumbrando-se como esse enunciador fabrica a sua imagem – o seu *ethos* –, como compõe a cena de enunciação e como “conversa” com outros discursos.

O itinerário de análise discursiva da canção sugerido neste trabalho é respaldado no conceito da interdisciplinaridade entre diferentes áreas dos estudos linguísticos e discursivos. Esse itinerário tem como fim guiar uma análise da canção popular, concebendo a significação linguístico-musical como resultado de um processo discursivo. Acompanhando as sugestões de Bakhtin, são investigadas as relações interdiscursivas e dialógicas presentes nos enunciados entendidos como manifestações de um específico gênero discursivo. Tida como amplificação, conceito sugerido por Todorov (1980), de um ato de fala, designo um modelo de análise da canção assentado nas relações dialógicas entre os gêneros primários e secundários da comunicação. Para o estudo da enunciação, laboro com o conceito de posicionamento enunciativo, sugerido por Maingueneau, que a entende como uma cena fabricada por um enunciador que imputa-se um *ethos*, posicionando-se, então, no interdiscurso .

Sabedor das limitações determinadas pelos estudos linguísticos para o estudo do gênero canção, reduzi o tratamento ao objeto à análise das letras das canções. Ou seja, não analiso neste estudo os demais elementos musicais constituintes do enunciado-canção, como a melodia, a harmonia, o arranjo e a interpretação, embora tenha pleno discernimento da função essencial que estes e outros elementos exercem na feição final

de uma canção, mas assim faço por me faltar perícia específica para tal ação e por sermos sabedores de quão complexo ficaria o desenvolver deste estudo.

Em resumo, a pesquisa segue os preceitos da Análise Dialógica do Discurso e tem como principais autores os já referenciados no bojo do texto: Bakhtin, Maingueneau e Todorov. Analiso as canções presentes nesse trabalho sob a luz das seguintes categorias: relações interdiscursivas; gêneros discursivos (primários e secundários); enunciado e dialogismo; relações dialógicas (intradialogismo [intertextualidade e interdiscursividade] e interdialogismo); amplificação; enunciação; *ethos* discursivo.

Estudando os vínculos, as ligações, as conexões, as correspondências entre as composições dos sujeitos criadores, cancionistas, e a cidade de Fortaleza através de suas relações dialógicas, observo como o gênero discursivo canção abordou polêmicas discursivas em diversos discursos em dialogismo, ao longo da história da musicalidade cearense, e aqui não delimitamos necessariamente um momento histórico. Este é um exercício baseado em amostragens de canções que fui tendo acesso durante a pesquisa.

Observo que há, no discurso lítero-musical cearense, onde haja a presença discursiva da cidade de Fortaleza, entre outros possíveis, cinco discursos que denomino: discurso de exaltação; discurso de chegada; discurso de saída; discurso de saudade; e discurso de estranheza. A polêmica entre esses discursos, mesmo que não frontalmente, como a famosa polêmica entre os compositores Noel Rosa e Wilson Batista nem entre o discurso progressista e o discurso nostálgico na constituição do imaginário paulistano na primeira metade

do século XX, forma um desenho constituinte do que seja Fortaleza no discurso lítero-musical cearense, mesmo que múltipla, estranha, sob exaltação e desprezo, mas, contudo, de alguns jeitos, ela: a cidade, única e várias, ao mesmo tempo, pois observo que, por vezes, o mesmo cancionista utiliza-se de discurso opostos, assim, comprovando que o interdiscurso, formado pelos diversos discursos, constitui uma das características particulares da canção cearense.

Muitas das canções que pinço não tiveram uma veiculação de massa. Desta maneira, não posso sair do universo estritamente lítero-musical e “cair” no universo do imaginário popular. Isso não seria possível pelas canções, não por essas, pelo menos. Todavia, posso sim traçar um perfil, mesmo que multifacetado, do cancionista cearense no contexto de sua relação com a cidade de Fortaleza, como também um perfil, mesmo que multifacetado, da cidade vista pelos vários olhares desses compositores.

No decorrer da lida com tempo e as canções, no período entre a qualificação do projeto de pesquisa e a escrita da dissertação, reduzi, por viabilidade de pesquisa, o corpus para as canções acontecidas durante a década de 1990. Embora sejam, como poderá ser percebido no capítulo *De ouvir dizer, ouvi cantar...*, utilizadas canções com temporalidade fora dos limites que determinei para esse novo corpus, essas canções só são utilizadas para ilustrar os diversos discursos que apresento, sendo realmente analisadas sob a luz das categorias apresentadas neste trabalho as assinaladas na descrição do novo corpus exposto.

O estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira com foco na canção popular cearense que realizei, cujo

resultado foi apresentado na dissertação, teve como objetivo principal investigar o papel do gênero canção popular no diálogo sujeito-cidade no discurso lítero-musical cearense. Para isso, as relações dialógicas interdiscursivas que constituem a canção popular foram examinadas desde a sua constituição no interdiscurso até a sua composição do enunciado. Nesse percurso, o gênero discursivo ocupou uma posição central, por relacionar as condições de produção ao enunciado linguístico-musical.

A seguir, listamos, dentro dos discursos descritos acima, os títulos das músicas, seu sujeito-criador e algumas contextualizações, mesmo que já referendadas anteriormente.

Discurso de exaltação:

A canção *Fortaleza Marinha*, de Mário Mesquita e Arlindo Araújo, interpretada pelo grupo Quinteto Agreste no CD *Caminhando Sempre*, de 2004.

A canção *Latitude*, de Tato Fischer e Flávio Paiva, interpretada por Ricardo Black no CD *Festival Canta Nordeste (Sistema Globo de Gravações)*, de 1995.

Discurso de chegada:

A canção *Se o destino é Fortaleza*, de Celinho Barros, interpretada por Celinho Barros no CD *A mais bela paixão*, de 2004.

A canção *Fortaleza*, de Rogério Franco e Evaristo Filho, interpretada por Evaristo Filho no CD *Miragens*, de 2001.

Discurso de saída:

A canção *Até mais*, de Serrão e Dunga Odakan, interpretada por Serrão no CD *Palavras no Varal*, de 1999.

A canção *Dois rumos (Le flaneur)*, de Pádua Pires, interpretada por Idilva Germano no CD *Urbanita*, de 2004.

Discurso de saudade:

A canção *Ponte Velha*, de Marcus Rocha, interpretada por Lídia Maria no CD Bora! Ceará Autoral Criativo, de 2010, lançado pela Radiadora Cultural.

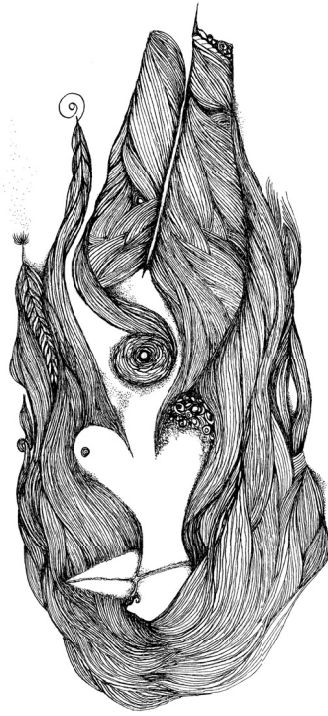
A canção *Fortaleza*, de Francisco Silvino, interpretada por Aparecida Silvino no CD Presente, de 2001.

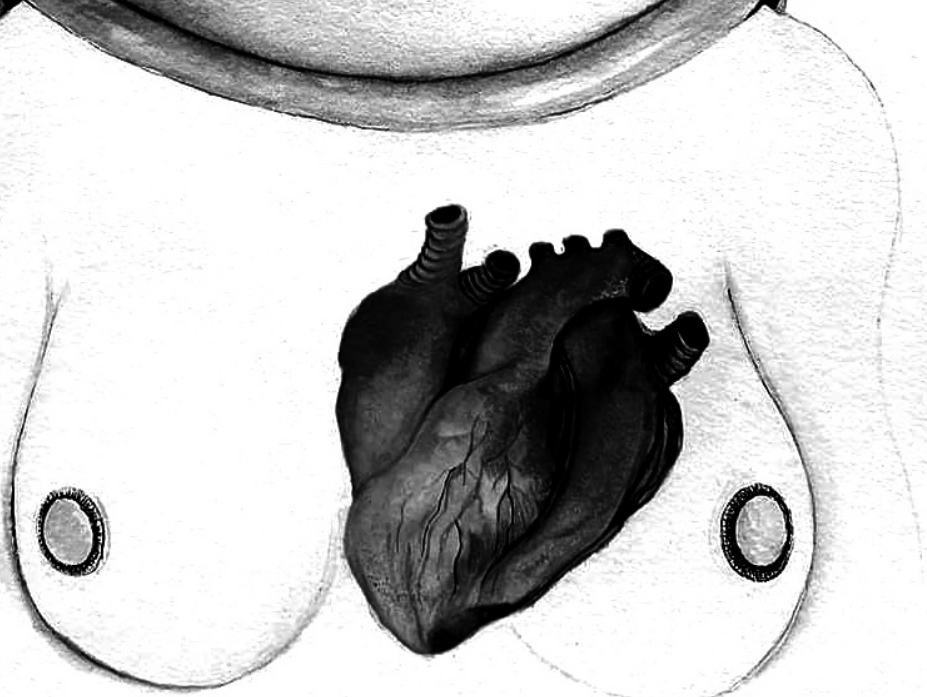
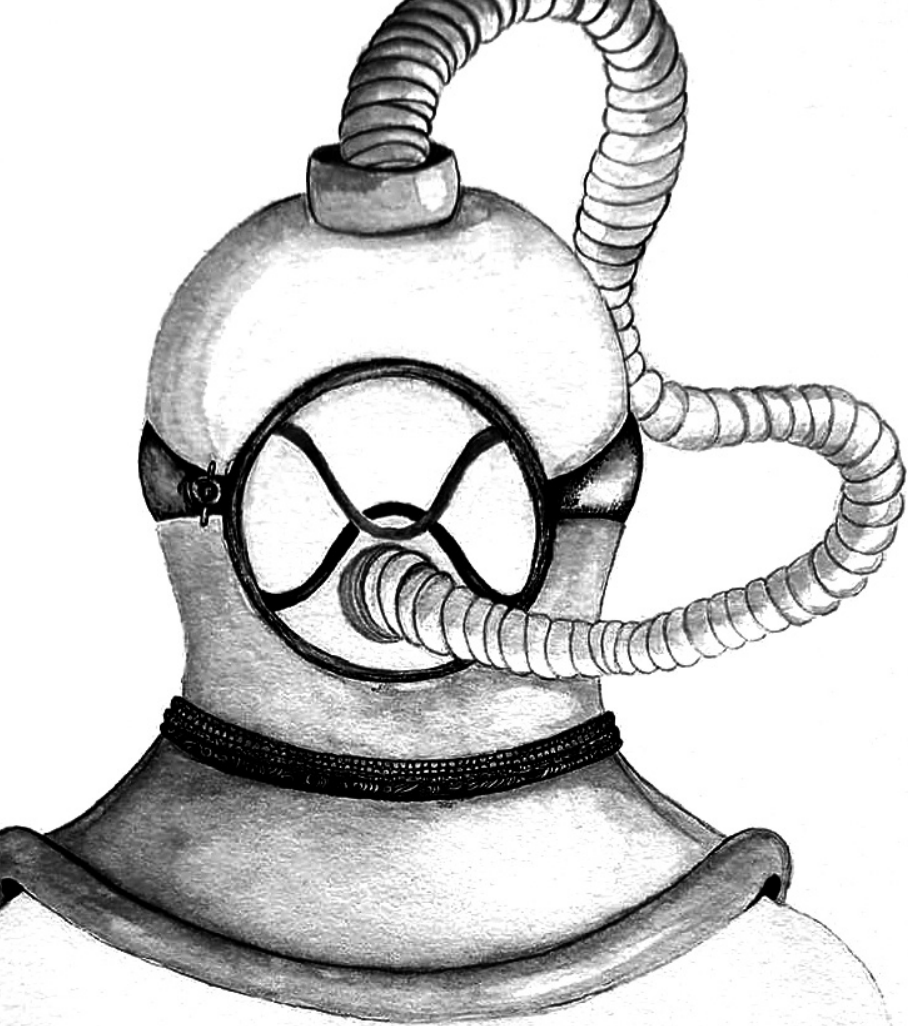
Discurso de estranheza:

A canção *Maracatu Fortaleza*, de Pingo de Fortaleza e Rosemberg Cariry, interpretada por Pingo de Fortaleza no CD Solo Feminino, de 2002.

A canção *Fortaleza: retrato ao vento*, de Valdo Aderaldo, interpretada por Valdo Aderaldo e Paula Tesser no CD Retrato do Vento, de 2004.







De ouvir dizer, ouvir cantar...



## O discurso de exaltação

Acordar para ver a luz incendiar  
a bela cidade à beira-mar  
despertar à sombra dessa Fortaleza  
ser a semente na manhã cristalina  
que a vida e a alma ilumina  
e ao mar e ao céu dá clareza  
Fortaleza, Fortaleza, Fortaleza.  
[Mário Mesquita, Arlindo Araújo]

Toda cidade tem um hino. As que ainda não o têm, terão. É de praxe.

Geralmente esses hinos exaltam as belezas naturais daquela cidade, os fatos heroicos de seu povo e os acontecimentos históricos relevantes que ajudam a retratar de forma esplêndida aquele município. Para que isso possa acontecer, há de haver uma seleção do que realmente “é bom de hino”, nada de mazelas, desonras e problemas sociais. Nada de feiuras, buracos, covardias e corrupções.

Entendo a maior parte (dentro do universo que pude conhecer) dessas criações literomusicais como alienada, esquizofrênica, mas bonita sob um certo olhar estético, mas principalmente bonita pelo o que há de necessário socialmente nela para darem ao povo um mastro qualquer onde se segurar para enfrentar o dia-a-dia do que não consta nos hinos.

O hino da cidade de Fortaleza foi executado pela primeira em 16 de novembro de 1957 nas comemorações do centenário do romance “O Guarani”, de José de Alencar, no teatro homônimo ao escritor. Em 20 de novembro de 1957, o

Instituto do Ceará registrou o nascimento, a gênese, do hino, cuja letra fora encomendada a Gustavo Barroso, respeitado escritor cearense residente no Rio de Janeiro, pelo também escritor Manuel Albano Amora. A melodia foi composta pelo musicólogo Antônio Godim. A música do hino fora criada na forma de um arranjo para piano e somente em 1963 recebeu um arranjo para bandas, o que coube ao maestro Manoel Ferreira. Segue abaixo a letra do hino de Fortaleza:

Junto à sombra dos muros do Forte  
a pequena semente nasceu.  
Em redor, para a glória do Norte,  
a cidade sorrindo cresceu.

No esplendor da manhã cristalina,  
tens as bênçãos dos céus que são teus  
e das ondas que o sol ilumina  
as jangadas te dizem adeus.

Fortaleza! Fortaleza!  
Irmã do sol e do mar,  
Fortaleza! Fortaleza!  
Sempre havemos de te amar

O emplumado e virente coqueiro  
da alva luz do luar colhe a flor.  
A Iracema lembrando o guerreiro,  
de sua alma de virgem senhor.

Canta o mar nas areias ardentes  
dos teus bravos eternas canções:  
jangadeiros, caboclos valentes,  
dos escravos partindo os grillhões.

Fortaleza! Fortaleza!  
Irmã do sol e do mar,  
Fortaleza! Fortaleza!  
Sempre havemos de te amar

Ao calor do teu sol ofuscante,  
os meninos se tornam viris,  
a velhice se mostra pujante,  
as mulheres formosas, gentis.

Nesta terra de luz e de vida,  
de estiagem por vezes hostil,  
pela Mãe de Jesus protegida,  
Fortaleza, és a Flor do Brasil.

Fortaleza! Fortaleza!  
Irmã do Sol e do mar,  
Fortaleza! Fortaleza!  
Sempre havemos de te amar

Onde quer que teus filhos estejam,  
na pobreza ou riqueza sem par,  
com amor e saudade desejam  
ao teu seio o mais breve voltar.

Porque o verde do mar que retrata  
o teu clima de eterno verão  
e o luar nas areias de prata  
não se apagam no seu coração.

Fortaleza! Fortaleza!  
Irmã do Sol e do mar,  
Fortaleza! Fortaleza!  
Sempre havemos de te amar

Pois bem, os hinos carregam o discurso de exaltação. E este discurso presente no hino de Fortaleza exalta o passado de defesas homéricas por parte dos colonizadores, sem os detalhes sórdidos do roubo da terra e do genocídio dos indígenas aqui presentes, estruturadas no Forte de Nossa Senhora de Assumpção, local onde a historiografia oficial indica como o nascedouro da cidade: *Junto à sombra dos muros do Forte/ a pequena semente nasceu./ Em redor, para a glória do Norte,/ a cidade sorrindo cresceu.* Recupera também a imagem das jangadas, um dos símbolos máximos da cidade: *as jangadas te dizem adeus;* como também dos jangadeiros, como representação ampliada da valentia do povo fortalezense: *jangadeiros, caboclos valentes.* O hino também remete ao mito da formação do povo cearense quando reporta-se ao romance entre a índia Iracema e colonizador, o branco Martins Soares Moreno, realçando, tal qual o mito bíblico de Maria, mãe de Jesus, a importância emblemática de sua virgindade: *A Iracema lembrando o guerreiro,/ de sua alma de virgem senhor.* Vale ressaltar que ambas são mães e permanecem mitologicamente virgens, uma, Iracema, a representar a fundação, a origem do lugar e do povo; a outra, Maria, a simbolizar a proteção, a Fortaleza de Nossa Senhora – o Forte: *pela Mãe de Jesus protegida.* Percebemos também a exaltação pela relação, tida como privilegiada, da cidade com o sol e o mar, talvez o símbolos mais característicos da cidade: *Irmã do Sol e do mar; Nesta terra de luz e de vida; o verde do mar que retrata.* Por fim, a declaração de amor eterno: *Sempre havemos de te amar;* que vai para além de todos os apesares.

Encontramos no cancionário cearense várias canções que se remetem à cidade de Fortaleza com esse tom, como no trecho *Filha do sol, filha do rei / princesa / é de estrelas teu diadema*



*/ não tens o sangue azul, mas com certeza, descendes de uma deusa / que é Iracema, da canção Fortaleza, de Diassis Martins sobre poema de Filgueiras Lima, interpretada por Diassis Martins no LP Cheiro de Amor, de 1989.*

Há também os que exaltam uma parte da cidade, um bairro específico, como no trecho: *Quem nunca viu a Barra do Ceará? / Sua beleza na cidade é sem par. / Ilha do amor / seus barquinhos e pescadores / onde Soares Moreno repeliu os invasores;* onde novamente aparece, expediente comum, a referência ao colonizador sob uma visão endeusada. As sentenças acima são de autoria do compositor Bernardo Neto e pertencem a canção *Barra do Ceará*, interpretada pelo compositor no CD *Barra do Ceará*, de 2010. Deste mesmo autor e no mesmo disco, todavia na canção *Postal*, encontramos outro trecho, que diz: *A Barra do Ceará / não é um lugar / a Barra é uma canção*, exaltando, desta maneira, comparativamente, tanto o lugar Barra do Ceará, local tido como o ponto de origem da civilização cearense, quanto o gênero discursivo canção. Outro exemplo de canções que exaltam uma parte pelo todo, no caso, um bairro específico pela cidade, é a canção *Céu Azul*, de Abidorol Jamaru, pai dos conhecidos compositores Abidorol Jamaru e Pachelly Jamaru, muito respeitados na região do Cariri cearense. Escolhemos as seguintes sentenças desta canção, gravada em 1995, no CD *Balaio da Vida*, de Pachelly Jamaru, para demonstrar a presença do discurso de exaltação: *Que beleza suprema / na Praia de Iracema / o céu, as estrela e o mar / o vento a gemer / as ondas a embalar / as brancas areias do mar.* Outra canção que também se refere à Praia de Iracema seguindo a mesma intenção poético-musical de *Céu Azul*, ou seja, da parte pelo todo, do bairro pela cidade, embora sob outro campo semântico, é

*Estação Fronteira*, de Rogério Franco, interpretada por ele no CD *Estação Fronteira*, de 1995, como podemos perceber no trecho: *Iracema, estação fronteira / santuário do mundo / farra da humanidade*.

A canção *Fortaleza Marinha*, de Mário Mesquita e Arlindo Araújo, interpretada pelo grupo Quinteto Agreste no CD *Caminhando Sempre*, de 2004, é um outro exemplo da presença do discurso de exaltação na canção popular cearense. Todavia, esta canção apresenta elementos que me fizeram decidir por analisá-la observando nela as categorias de análise que trabalhamos no decorrer desse estudo, tendo como guia as propostas que exponho para o estudo dialógico da canção brasileira. Vejamos inicialmente sua letra na íntegra:

Acordar para ver a luz incendiar  
a bela cidade à beira-mar  
despertar à sombra dessa Fortaleza  
ser a semente na manhã cristalina  
que a vida e a alma ilumina  
e ao mar e ao céu dá clareza  
Fortaleza, Fortaleza, Fortaleza.  
Preguiçar nos braços da irmã do sol  
do mar, verde mar, de Fortaleza  
lavar o rosto e flutuar em sua leveza  
e dançar no seu gira-gira, girassol  
andar ao léu, descobrir caminhos  
olhar pro céu, contar carneirinhos  
Fortaleza, Fortaleza, Fortaleza.  
Nessa cidade de velas ao vento  
me perder e me achar a cada momento  
a navegar, a navegar e navegar

no seu mar de rara beleza  
dormir no seu colo de estrelas e luar  
Fortaleza marinha  
bença Dindinha  
me dá pão com farinha  
minha neguinha  
“sempre havemos de te amar”.

A letra dessa canção retrata um elogio, uma declaração de amor, esse é o “tom” linguístico da canção, e mistura “lugares comuns” do que é dito popularmente sobre Fortaleza, tais quais expressões como *a bela cidade; verde mar; no seu mar de rara beleza*; todavia expostos entre um “modo de dizer” rebuscado e, em alguns momentos, extremamente poético, como nos trechos: *Acordar para ver a luz incendiar, lavar o rosto e flutuar em sua leveza e dançar no seu gira-gira, girassol*.

No processo de amplificação, a triagem do estilo musical é um componente decisivo do enunciado. A canção *Fortaleza Marinha* é uma guaranha ternária, gravada bem ao estilo desse ritmo, com violas e percussão. O vocal criterioso do Quinteto Agreste e as aberturas de vozes do arranjador Tarcísio Lima tornam essa canção extremamente bela e interessante.

O processo de enunciação dessa canção constitui-se dialogicamente pelo uso de “elogios” provenientes da fala cotidiana, “lugares comuns” quanto se trata da cidade de Fortaleza, e expressões de afetividade de uso popular como *minha neguinha*, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Fortaleza Marinha* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento

as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da interdiscursividade e da intertextualidade. A interdiscursividade é pressuposta na interação enunciativa, já que *Fortaleza Marinha* é gerada a partir do Hino Oficial da Cidade de Fortaleza. Essa condição exige que aquela seja composta em função deste, estabelecendo, assim, um vínculo dialógico entre os enunciados. Há também relações de interdiscursividade com várias canções já vistas e ainda por serem analisadas mais a frente neste trabalho que apresentam elementos similares do mesmo discurso de exaltação em relação a Fortaleza.

Na letra de *Fortaleza Marinha* podem ser detectados vários elementos linguísticos responsáveis pela interdiscursividade e pela intertextualidade entre as duas obras. Os versos *despertar à sombra dessa Fortaleza / ser a semente na manhã cristalina* fazem uma relação de intertextualidade com os versos *Junto à sombra dos muros do Forte / a pequena semente nasceu*, do hino. O mesmo acontece no trecho *manhã cristalina / que a vida e a alma ilumina* em relação ao trecho do Hino *No esplendor da manhã cristalina, / tens as bênçãos dos céus que são teus / e das ondas que o sol ilumina*. A repetição da palavra *Fortaleza* que ocorre no hino ocorre também na canção analisada, todavia em quantidade diferente: no hino há duas repetições enquanto que na canção há três, representando, assim, mais um exemplo de intertextualidade, a mesma coisa que acontece quando, no hino, Fortaleza é denominada de *Irmã do sol e do mar* e, na canção, também há a mesma denominação para a cidade, como podemos perceber no trecho *Preguiçar nos braços da irmã do sol / do mar, verde mar, de Fortaleza*. Por fim, o trecho *Sempre*

*hавemos de te amar* é transportado integralmente do hino para a canção, exemplificando outra ocorrência de intertextualidade entre essas duas obras.

Outro exemplo de intertextualidade presente nessa canção ocorre não mais com o Hino Oficial de Fortaleza, mas com uma conhecida parlenda popular de domínio público:

A bença, Dindinha lua!  
me dê pão com farinha  
para dar para a minha galinha  
que tá presa na cozinha.  
Xô, xô, galinha  
vai pra tua camarinha.

Em *Fortaleza Marinha* o trecho *bença Dindinha / me dá pão com farinha* mostra esse outro exemplo de intradiálogo por meio de intertextualidade.

Além do intradiálogo, a canção *Fortaleza Marinha* também estabelece relações interdiológicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Mário Mesquita e Arlindo Araújo estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico.

O locutor subentendido “eu” da canção *Fortaleza Marinha*, em sincretismo com o enunciadador-cancionista, de presença viva na cidade, uma presença desejosa de conviver com a cidade elogiada, dentro, por ser uma canção, de uma cena englobante musical, apresenta-se forte, vibrante, altivo, como sugere o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de uma guaranha térnária e estabelece-se como um amante admirador da cidade, cenograficamente em uma declaração de

amor, sendo esse é seu *ethos* assumido, no caso, um *ethos* exaltador. Refere-se ao locutário “tu”, que inicialmente é somente o enunciatário-ouvinte para depois, já no fim da canção direcionar-se diretamente à cidade, a qual assume o lugar enunciatário-ouvinte na referida canção.

Trato a análise dessa canção, *Fortaleza Marinha*, como um caso exemplar, onde retomo também pontos explicativos sobre a teoria. Realizarei, então, as próximas análises de forma mais direta e, de certa forma, mais resumida, mas não por isso desatenta as categorias a serem observadas nas canções presentes no corpus desta pesquisa.

Dando continuidade às minhas análises, atentarei agora para a canção *Latitude*, de Tato Fischer e Flávio Paiva, interpretada por Ricardo Black no CD Festival Canta Nordeste (Sistema Globo de Gravações), de 1995, um outro exemplo da presença do discurso de exaltação no cancionário popular cearense. Vejamos, a princípio, a letra na íntegra:

Dou-te o mar de minha cidade  
verdes águas, sol e sal  
cajuína, dunas, pipas  
concha, altar zodiacal.  
Esse mar tem cais e porto  
e o mundo a contemplar  
mil histórias, fantasias  
para ir, para ficar.  
Leme, vela, barlavento  
te conduzem onde for  
dou-te o mar e o horizonte  
em declaração de amor.  
Nossa Senhora da Assunção de Fortaleza

me guiai nesse vagar  
minha voz leva tua fé acesa  
na viagem pelo mar.

Sendo uma canção, ou seja, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção retrata uma oferenda de algo muito significativo para alguém que se ama, sendo essa oferenda uma declaração de amor. Percebe-se, porém, que essa declaração de amor é tanto para quem recebe a oferenda quanto o objeto oferecido, que, no caso, é a cidade do locutor “eu”, em sincretismo com enunciador-cancionista oferecida sob elogios para um locutário “tu” indefinido. Os elementos da fala cotidiana são expostos em *Latitude* dentro de “modo de dizer” rebuscado e poético.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Latitude* é uma balada lenta e contemplativa.

O processo de enunciação dessa canção constitui-se dialogicamente pelo uso de elementos caracterizantes da cidade muito recorrentes nas descrições exaltadoras da cidade utilizadas como um ofertório a um locutário, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção: *Dou-te o mar de minha cidade / verdes águas, sol e sal / cajuína, dunas, pipas.*

Entendendo a canção *Latitude* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da

interdiscursividade estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de exaltação que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo.

Além do intradiálogo, a canção *Latitude* também estabelece relações interdialogicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Tato Fischer e Flávio Paiva estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico. Há também interdiálogo com o discurso geográfico a partir do próprio título *Latitude*, fazendo referência a coordenada geográfica como localizador da cidade de Fortaleza, que fica a 4 graus de latitude, próxima da “linha do sol”, a Linha do Equador, reforçando a imagem de Fortaleza como uma “cidade solar”. Fora isso, há o interdiálogo com o discurso religioso quando da referência presente no trecho *Nossa Senhora da Assunção de Fortaleza / me guiai nesse vagar / minha voz leva tua fé acesa / na viagem pelo mar*. Há também interdiálogo com o discurso toponímico, quando se refere ao antigo nome oficial do município e ao sítio fundador da cidade: Fortaleza de Nossa Senhora de Assumpção.

O locutor subentendido “eu” da canção *Latitude*, em sincretismo com o enunciador-cancionista, que referencia a cidade de elementos bons, conhecidos do discurso de exaltação da cidade com a finalidade de oferta-la por música a alguém ou algo, dentro, por ser uma canção, de uma cena englobante musical, apresenta-se como um sujeito contemplativo e sereno, como sugere o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de uma balada lenta e contemplativa e estabelece-se como um ser apaixonado, cenograficamente em uma declaração de amor, sendo esse é seu *ethos* assumido, no caso, um



*ethos* exaltador. Refere-se ao locutário “tu”, que inicialmente é um enunciatário-ouvinte para quem é ofertada a cidade por intermédio da canção para depois, no final do enunciado direcionar-se diretamente à cidade, a qual assume o lugar enunciatário-ouvinte na referida canção.

----- x -----

## O discurso de chegada

Velas brancas do mar vão surgindo  
com as primeiras estrelas do céu  
onde o verde da tarde é mais lindo  
e o azul só precisa de Deus  
[Fagner, Fausto Nilo]

Há muitas cidades dentro de uma mesma cidade. Isso ocorre também em Fortaleza. São as cidades vistas e vividas por cada grupo específico de pessoas, cada “tribo”, digamos assim, para usar um termo usual nesse contexto. Se existem várias cidades para quem vive e convive na cidade e essas cidades são diversas, significantemente diferentes, o que esperar da cidade vista por quem chega e fica sempre de passagem, pelos visitantes, e, para além do que eles vêem e compreendem da cidade, a visão preestabelecida, fabricada, cidade que fora “vendida” para eles.

Há, por muitos e muitos exemplos, no cancionário cearense a presença de uma Fortaleza cantada como que por um leiteiro de venda, como de um *menu* de restaurante, como se a cidade fosse um objeto a ser comprado. Percebendo ou não, muitos compositores reproduzem um discurso similar ao discurso de agentes de turismo, construindo assim um interdialogismo. Podemos perceber isso, por exemplo, nas sentenças: *o por do sol da mais pura beleza (...) / o luar cintilante de prata*, presente na canção *Barra em cantos*, de autoria de Bernardo Neto, gravada no CD *Barra do Ceará*, de 2010, que mesmo referindo-se a um lugar específico, a Barra do Ceará, repete a poética sobre a cidade à semelhança do discurso de incentivo ao turismo à capital do Ceará. Outro exemplo pode ser encontrado na canção *Mãe Fortaleza*, de Costa Senna, gravada no CD *Fábrica de Universos*, de 2004, nos trechos: *Cheguei para te abraçar / e no coração guardar o cheiro da nossa gente. / Vou visitar nossas dunas / me deitar sobre Iracema / num passeio cultural / pela Volta da Jurema. / Inspirar o teu ar puro / ir à Praia do Futuro / e transformá-la em poema*. Outro exemplário, ainda, encontramos na canção *Fortaleza*, de Fagner e Fausto Nilo, gravada no CD *Fortaleza*, de 2007, do cantor e compositor Raimundo Fagner: *Velas brancas do mar vão surgindo / com as primeiras estrelas do céu / onde o verde da tarde é mais lindo / e o azul só precisa de Deus*.

É comum, no cancionário cearense, a cidade de Fortaleza receber homenagens recorrentes às suas belezas naturais, florendo a relação de parte de seu território com a vivência estética com o mar, com a região praieira, principalmente.

Essa relação estética da cidade com o mar fora construída com o teor mais próximo do que vemos hoje a partir da década de 1970, com o imenso crescimento urbano da cidade de Fortaleza, que, com o desenvolvimento de bairros Classe

A como o Meireles produziu a sanha imobiliária de atrair moradores a se pendurarem em arranha-céus por uma grande ou pequena vista para o mar da Praia do Náutico, às beiras da Volta da Jurema, onde também se concentraram, a partir desse período, com mais força nos anos de 1980 em diante, muitos bares e restaurantes e uma extensa rede hoteleira, tornando aquele lugar um dos metros quadrados mais caros da cidade de Fortaleza.

Antes desse processo de crescimento imobiliário, a cidade de Fortaleza “funcionava” como que de costas para o mar. No início do século XX, não havia o costume como observamos hoje de se tomar banho na praia como um lazer. O banho de mar era tido como de pouco higiênico e vinculado mais a classe pobre como um mau costume, hábito herdado de nossos colonizadores europeus, que, na verdade banho nenhum gostavam de tomar. Todavia, o banho de mar era usado em caso de tratamentos medicinais.

Mesmo muito maltratada em termos arquitetônicos e de urbanismo, Fortaleza é realmente uma cidade muito bonita, mas vista por quadrados oficiais, superficialmente, como uma Cuba desenhada transfiguradamente para os turistas distante da Cuba real. Fortaleza é assim: um grande mito feito por pequenos mitos utilitários para a historiografia oficial, para a indústria do turismo e para fantasia alienada do povo.

O discurso turístico voltado para a classe rica do Brasil como um todo e para os “gringos” transformou Fortaleza em a cidade a ser conhecida, visitada, usada, comida.

Percebemos em muitos incidentes musicais do cancioneiro cearense a presença desse discurso “letreiro de venda” desenvolvido para a chegada de pessoas ávidas em usufruir do que lhe fora oferecido, discurso perigoso quanto a questões

identitárias fragilizadas por séculos de dependências e mentiras construído, consciente ou inconscientemente, para a perpetuação de mitos que auxiliam a subordinação como o mito de um brando e hospitaleiro que “aceita” inclusive, em trocas de novos tipos das velhas bugigangas coloniais, a estupidez do turismo sexual.

A canção *Se o destino é Fortaleza*, de Celinho Barros, interpretada por Celinho Barros no CD *A mais bela paixão*, de 2004, é um exemplo da presença desse discurso, discurso de chegada, na canção popular cearense. Vejamos a letra:

Beira-mar, beira ao mar  
cai em tua beira, Fortaleza inteira  
abre a tua porta  
quem aporta  
pouco importa de onde venha  
norte ou sul ou de além-mar.  
Existe a certeza  
que quem chegue à Fortaleza  
com carinho, lhe recebe  
só pensa em ficar.  
O que mais vale daqui pra fora  
saudade que revigora a vontade de voltar  
à Fortaleza que também sente a saudade  
que a sua amizade deixa tudo pela beira-mar.  
Desde a Praia do Futuro à Barra do Ceará  
o prazer é forte puro  
para quem lhe receberá.  
O que vem do coração  
é nossa maior riqueza  
nunca se viaja em vão  
se o destino é Fortaleza

Sendo uma canção, ou seja, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção retrata uma certeza de qualidade turística se o destino do turista for a capital do Ceará. Há um convite subtendido no enunciado sob a forma de uma tentativa de convencimento de que *nunca se viaja em vão / se o destino é Fortaleza*. O locutor “eu”, em sincretismo com enunciador-cancionista, tenta convencer, sob enunciados sobre belezas naturais e hospitalidade, um locutário “tu” indefinido. Há o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” que se direciona na intenção de algo mais rebuscado e poético.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Se o destino é Fortaleza* é um baião em sol maior, feita com variações harmônicas na parte B.

O processo de enunciação dessa canção constitui-se dialogicamente pelo uso de elementos caracterizantes da cidade muito recorrentes nas descrições exaltadoras da cidade utilizadas como um convencimento a um locutário, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção: *Existe a certeza / que quem chegue à Fortaleza / com carinho, lhe recebe / só pensa em ficar*.

Entendendo a canção *Se o destino é Fortaleza* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analiso neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da

interdiscursividade estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de chegada que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo.

Há também uma relação dialógica intradiálogo por meio da interdiscursividade entre essa canção e a canção *Fortaleza, meu xodó*, de Sálvio Costa, faixa 2 do lado B do antológico LP Sol Maior do Quinteto Agreste, de 1982, o primeiro disco independente feito por artistas cearenses. Vejamos a letra:

Pelo Nordeste, viajando, fui chegando  
fui olhando tanta terra, tanto chão que tem por cá  
cada cidade, cada povo, com certeza  
tem a própria natureza  
cada qual tem seu lugar.  
Mas foi na curva  
que o sol fez o caminho  
e eu dei o meu carinho a Fortaleza, Ceará.  
Tá doido, eu nunca vi tanta beleza  
arriégua, o meu xodó é Fortaleza.  
Eu fui entrando pelas coisas da cidade  
fui ficando à vontade  
já basta um baião de dois  
e fui sabendo, lá na Praça do Ferreira  
que o melhor da brincadeira  
ainda era para depois  
pois foi na reta, que a lua com carinho  
traçou o meu caminho, é Fortaleza, Ceará.  
Tá doido, eu nunca vi tanta beleza  
arriégua, o meu xodó é Fortaleza.

Vi Aldeota, vi Jurema, aqui tem volta  
vi passado, vi futuro, Iracema e beira-mar  
e fui ficando nessa terra feiticeira  
arrei a barraca inteira  
Deus quiser, eu vou ficar  
pois foi na vida, lua, sol, reto caminho  
que eu vim pra dar carinho a Fortaleza, Ceará.  
Tá doido, eu nunca vi tanta beleza  
arriégua, o meu xodó é Fortaleza.  
Nessa terra feiticeira  
onde a lua vem brincar  
o melhor da brincadeira  
vou ficar.

Além de serem compostas sob o mesmo discurso de chegada, aos moldes de como estamos analisando aqui, apresentarem o mesmo campo lexical, ambas são baiões em sol maior. Mediante tantas semelhanças, e também pelo fato da canção interpretada pelo Quinteto Agreste ter atingido um fenômeno de popularidade em Fortaleza ao ponto de ter transformado essa canção em dos ícones musicais do cancioneiro popular cearense, é de se supor que a canção de Celinho Barros foi composta a partir da de Sálvio Costa, sendo, assim, a interdiscursividade pressuposta na interação enunciativa. Essa condição exige que aquela seja composta em função desta, instaurando, desta maneira, um vínculo dialógico entre os enunciados.

Além do intradiálogo, a canção *Se o destino é Fortaleza* também estabelece relações interdialogicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Celinho Barros

estabelece um interdialogismo com o discurso prosaico. Há também interdialogismo com o discurso publicitário para o turismo.

O locutor subentendido “eu” da canção *Se o destino é Fortaleza*, em sincretismo com o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que referencia a cidade por uma certeza de qualidade turística, em uma canção-convide em busca de um convencimento ao viajante de aportar em Fortaleza, lançando mão do discurso de exaltação à cidade e o discurso de chegada, aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de “vender” a cidade por música a alguém para o uso temporário de uma viagem de lazer, dentro, por ser uma canção, de uma cena englobante musical, apresenta-se como um sujeito alegre e festivo, como sugere o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de um baião em sol maior e estabelece-se como um ser convincente, vendedor, comerciante, que enumera vantagens em sua oferta para conseguir o que deseja, cenograficamente em uma proposta de “venda” de um produto qualquer, sendo esse é seu *ethos* assumido, no caso, um *ethos* de um representante de um produto a ser vendido. Refere-se ao locutário “tu”, que inicialmente é o enunciatário-ouvinte “beira-mar” para depois assumir esse lugar o enunciatário-ouvinte não definido no enunciado, mas subentendido na enunciação como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando, ou seja, para quem é ofertada a cidade por intermédio da canção.

Encontramos também no cancionário popular cearense canções que retratam um ponto específico da cidade, um bairro, uma rua, mas que enxergamos o uso da parte pelo todo, percebemos a cidade referida nas referências ao bairro e, pelo tom convidativo e o uso do mesmo campo lexical, podemos



perceber nessas canções, então, o discurso de chegada, mesmo que não tão similar à vertente deste discurso que se assemelha ao discurso turístico e não tão ostensivo, neste sentido, quanto à canção analisada acima. É o caso da canção *Castelo Encantado*, de Eugênio Leandro e Oswald Barroso, interpretada por Eugênio Leandro no CD *Castelo Encantado*, de 2001, da qual exponho a letra que demonstra essas características que acabei de mencionar.

O morro do Castelo Encantado  
fica lá do outro lado  
das dunas de beira-mar.  
Lá do alto, se vê cais, vela e navio  
se vê verde-mar bravio  
e um farol a clarear.  
Ê morada, ê morada, morada de pescador  
fica de frente pro mar  
espiando se voltou sem se cansar de esperar.  
Ê descanso, ê descanso,  
descanso de pescador  
cemitério à beira mar  
o mistério está na cor dos olhos de Yemanjá.  
À noite, na areia branca tão fina  
diz que brinca uma menina  
num tapete de luar  
e ainda, para quem gosta de vê-las  
as jangadas são estrelas  
pelo céu a velejar.  
Ê fortuna, ê fortuna, fortuna de pescador  
é ter sorte de pegar  
um peixe maior que a dor  
dessa sina de pescar.

Ê cantiga, ê cantiga, cantiga de pescador  
é o barulho do mar  
a saudade que deixou  
quando saiu pra pescar.

Outra vertente desse mesmo discurso é encontrada em canções cujo enunciador-cancionista assume o lugar da própria cidade que se diz. Analisemos, então, a letra da canção *Fortaleza*, de Rogério Franco e Evaristo Filho, interpretada por Evaristo Filho no CD *Miragens*, de 2001.

Não me queira de boa aparência  
de recato, de ponta de pé  
me queira fogueira, fagueira  
menina, menina, mulher.  
Sou fogo, malícia e cadência  
ao balanço e sabor da maré  
sou sonho de todas as tribos  
sou vida, somente leveza  
sou cartas postas na mesa  
sou arte fora dos trilhos  
sou Forte prazer, Fortaleza.  
Eu nasci com o sol  
na beira do mar  
do branco com a índia, princesa  
da Iracema de *caliente* beleza  
do Moreno que a ensinou a amar  
a amar, amar.  
Nos caminhos das praias diletas  
na metálica ponte do amor  
no Mesa de Bar ou Restô  
no Cais, Esquina Predileta  
me encontre por lá como eu sou.

Por ser uma canção, quer dizer, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção retrata a cidade que fala, se diz, se apresenta, com substantivos e adjetivos “particulares”, ditos por ela mesma, cujo lugar ocupou-se o enunciador-cancionista: *Sou fogo, malícia e cadência / (...) sonho / (...) vida / (...) cartas / (...) Forte*. Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético: *na metálica ponte do amor*, em referência à histórica Ponte dos Ingleses, localizada na Praia de Iracema, chamada popularmente de Ponte Metálica por uma constante confusão da população com os nomes de duas pontes vizinhas: a citada Ponte dos Ingleses, reformada e turística, e a realmente denominada Ponte Metálica, um pouco mais adiante, mais muito próxima à primeira, em direção a Praia da Leste-Oeste. Ambas serviam como ancoradouro de barcos para o transporte de mercadorias e pessoas antes da construção do Porto do Mucuripe.

O processo de amplificação dessa canção parte do estílo musical escolhido. *Fortaleza* é um baião em lá maior, feito em três acordes, lá maior que é a tônica, mi maior a dominante e ré maior a subdominante.

O processo de enunciação dessa canção constitui-se dialogicamente pelo uso de elementos caracterizantes da cidade, ora dando-lhe características humanas: *fogosa, fagueira*; ora mencionando locais significativos da cidade, como a referência a famosa ponte: *na metálica ponte do amor*; ou citando bares “históricos” da boemia cearense: *no Mesa de Bar ou Restô / no Cais, Esquina Predileta*, em referência, respectivamente, aos

bares: Mesa de Bar; Cais Bar; e Esquina Predileta, famosos redutos da classe artística de Fortaleza, ainda em atividade quando do lançamento dessa música, mas que não mais existem nos dias de hoje.

Todos esses expedientes são, de certa forma, corriqueiros quando se retrata a cidade de Fortaleza em descrições exaltadoras da cidade, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção:

Entendendo a canção *Fortaleza* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analiso neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradialogismo por intermédio da interdiscursividade estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de chegada que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de baião em tom maior, o que faz a canção se reportar a um universo festivo, alegre, vibrante.

Além do intradialogismo, a canção *Fortaleza* também estabelece relações interdialógicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Rogério Franco e Evaristo Filho estabelece um interdialogismo com o discurso prosaico. Há também interdialogismo com os discursos gastronômico, turístico e boêmio, quando refere-se aos bares de Fortaleza como no trecho já citado acima. Ocorre ainda interdialogismo

entre essa canção e o romance *Iracema*, de José de Alencar, observado no trecho: *Eu nasci com o sol / na beira do mar / do branco com a índia, princesa / da Iracema de caliente beleza / do Moreno que a ensinou a amar / a amar, amar*. O romance, que narra o mito de formação do povo cearense a partir do encontro amoroso entre a índia Iracema e branco colonizador Martins Soares Moreno, cujo fruto desse relacionamento, Moacir, é mitologicamente o primeiro cearense, um ser que já não era índio nem tampouco era branco, ou seja, um primeiro de uma nova raça. Além disso, quando do uso, pelo enunciador-cancionista da expressão espanhola *caliente*, este locutor lança mão da utilização do discurso da sensualidade latina, provocando assim outra relação dialógica de interdialogismo.

O locutor subentendido “eu” da canção *Fortaleza* é a própria cidade, cujo lugar fora ocupado pelo enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que retrata, assumindo o lugar da cidade, essa cidade que fala, se diz, se apresenta, com substantivos e adjetivos “particulares”, ditos por ela mesma, utilizando do discurso de exaltação à cidade e o discurso de chegada, aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de apresentar a cidade por música em primeira pessoa, dentro, por ser uma canção, de uma cena englobante musical, apresenta-se como um sujeito alegre e festivo, como sugere o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de um baião em lá maior e estabelece-se como sendo a cidade exposta de uma forma feminina e muito sabedora de si, com uma grande noção e afirmação de sua identidade fogosa, fagueira, maliciosa, musical, artística, sonhadora, amorosa, sendo o conjunto desses elementos o seu *ethos* assumido, no caso, um *ethos* de forte identidade festiva e feliz. Refere-se ao locutário

“tu”, que é o enunciatário-ouvinte não definido no enunciado, mas subentendido na enunciação como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando, ou seja, para quem a cidade está se apresentando por intermédio da canção.

----- x -----

### **O discurso de saída**

Não permita Deus que eu morra  
sem sair desse lugar  
sem que um dia eu vá embora  
pra depois poder voltar.

[Raimundo Fagner, Dedé Evangelista]

Retomando o mito de formação do povo cearense romanceado por José de Alencar no livro *Iracema*, encontramos a figura de Moacir, mitologicamente, o primeiro ser da nova raça que se formava, o primeiro cearense, fruto da miscigenação entre a índia Iracema, descendente do povo que já morava aqui a milhares de anos, com o colonizador Martins Soares Moreno, membro da raça branca chegada, mas que se arvorava como dona daqui. Moacir foi rejeitado por seu pai, que rejeitara primeiro sua mãe grávida, que havia traído sua tribo e lutado contra o pai e os irmãos ao lado do branco, e, por isso, não poderia mais voltar para a aldeia, ainda mais trazendo uma

criança diferente de todas as outras, um não-índio, embora de sangue indígena, e, ao mesmo tempo, um não-branco, embora de sangue europeu. A ele só restara a mãe, que lhe deixara de herança até o último dos seus dias a marca da traição, do abandono, da solidão, a marca de um não-ser, um indefinido, um híbrido. Moacir, que embora, por sangue, pertencesse às duas raças e fosse, assim, herdeiro da terra por um lado ou pelo outro, não era nada, não tinha nada que valesse, não tinha nada de que se valesse além do mundo, da saída, da fuga, sem ter lugar para onde voltar. Daí a origem da expressão popular de que o cearense é um judeu errante, alguém que tem a sina de ir embora, que não tem sua própria terra como seu lugar, suficiente, acolhedor e seguro; que não tem sua própria terra como cúmplice de quem é e do faz.

Denominamos como discurso de saída o discurso usado para retratar as variações do universo semântico, similar sob vários prismas, do descrito acima. Encontramos a presença, no cancionário popular cearense, o uso desse discurso em canções que se remetem de alguma maneira à necessidade de se ir embora de Fortaleza, por precisão, por desejo, por fuga, por sonho, por não se ter outro jeito, por todos esses motivos juntos. Um exemplo marcante do uso desse discurso é a canção *Quatro graus*, de Raimundo Fagner e Dedé Evangelista, de 1972: *Não permita Deus que eu morra / sem sair desse lugar / sem que um dia eu vá embora / pra depois poder voltar*. Observamos esse tipo de discurso também na canção *Carneiro*, de Ednardo e Augusto Pontes, de 1974:

Amanhã se der o carneiro, o carneiro  
vou m'imbora daqui pro Rio de Janeiro.

As coisas vem de lá  
eu mesmo vou buscar  
e vou voltar em vídeo tapes  
e revistas supercoloridas  
pra menina meio distraída  
repetir a minha voz.  
Que Deus salve todos nós  
e Deus guarde todos vós

Na canção famosa canção *Mucuripe*, de Fagner e Belchior, gravada por Elis Regina em 1972, encontramos o discurso de saída nas sentenças: *aquela estrela é dela / vida, vento, vela, leva-me daqui*. Em outra canção de Belchior, *Fotografia 3x4*, de 1976, esse mesmo discurso é também encontrado, como no trecho: *Jovem que desce do norte / pra cidade grande / os pés cansados e feridos / de andar língua tirana / (...) Pois o que pesa no norte / pela lei da gravidade / disse Newton já sabia / cai no sul, grande cidade*.

A canção *Minha cidade*, de Eudes Fraga e Joãozinho Gomes, de 1994, nos mostra um exemplo de discurso de saída de muita sutileza, pleno de poesia substancial: *(...) no canto eu trago o mar / o mesmo que derramou quando parti / escorrendo pro meu olhar / nunca secou*.

Voltando para as nossas análises a partir das categorias estudadas nesse trabalho, atentaremos agora para a canção *Até mais*, de Serrão e Dunga Odakan, interpretada por Serrão no CD *Palavras no Varal*, de 1999, um outro exemplo da presença do discurso de saída no cancioneiro popular cearense. Vejamos, a princípio, a letra na íntegra:

Quando disse adeus  
voei dos traços finos



bordados pelo chão  
graciosa fantasia  
um poema alencarino  
divina ninfeta do sol  
Fortaleza...  
lembras do cajueiro?  
Brisa leve no quintal  
Pajeú corre nas veias  
Dragão traduzindo o mar  
negritude sem correntes  
céu marinho azul  
mirante sobre as luzes  
farol reze aos marujos  
descansem filhos meus  
na bainha de outra vela  
divina eloquência de ser  
levo conchas benzidas  
cartas de algum lugar  
mãe de leite adotaste  
um filho crescido de um beijo  
Fortaleza  
até mais  
lua cheia  
até mais  
Fortaleza.

Sendo uma canção, isto é, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção retrata uma despedida, ao mesmo tempo, que descreve poeticamente o lugar do qual o enunciador-cancionista se despede, a cidade de Fortaleza,

com seus elementos simbólicos: o famoso cajueiro da antiga do Rua do Cajueiro, que recebeu posteriormente o denominação de Pedro Borges, nas redondezas da Praça do Ferreira: *lembras do cajueiro?*; o Rio Pajeú, que cortava a antiga cidade a céu aberto e hoje se esconde encurvado e exprimido na forma de esgoto: *Pajeú corre nas veias*; Chico da Matilde, o negro jangadeiro abolicionista que recebeu de Joaquim Nabuco a alcunha de Dragão do Mar por sua coragem e rebeldia de liderar o motim de entre os outros jangadeiros de não mais aportarem escravos na Praia de Iracema, contribuindo, entre outros acontecimentos, para que o Ceará recebesse a alcunha de Terra da Luz: *Dragão traduzindo o mar / negritude sem correntes*; o mirante e o farol do Mucuripe: *mirante sobre as luzes / farol reze aos marujos*; entre outros símbolos. Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético, como no trecho: *descansem filhos meus / na bainha de outra vela*.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Até mais* é uma balada quaternária, com duas partes definidas, sendo a primeira em tonalidade maior e a segunda parte segue em menor, fazendo algumas modulações utilizando o ciclo das quintas justas e retornando à tonalidade maior.

O processo de enunciação dessa canção constitui-se dialogicamente pelo uso de elementos caracterizantes da cidade, como os já citados no primeiro parágrafo desta análise, os quais, de certa forma, são corriqueiros quando se retrata a cidade de Fortaleza em descrições exaltadoras da cidade, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Até mais* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da interdiscursividade estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de saída que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de balada quaternária.

Além do intradiálogo, a canção *Até mais* também estabelece relações interdialógicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Serrão e Dunga Odakan estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico. Há também interdiálogo com o discurso literário quando da referência a José de Alencar: *um poema alencarino*; e ao famoso trecho do poema de Paula Ney, quando este intitula Fortaleza de *A Loura desposada do sol*. Referenciando e parodiando esta representação de Fortaleza feita pelo poeta mencionado, o enunciadador-cancionista intitula a cidade de: *divina ninfa do sol*. Ocorre igualmente interdiálogo com o discurso histórico, quando das já citadas referências ao historiado cajueiro da antiga Rua do Cajueiro, ao personagem histórico Dragão do Mar e abolição dos escravos no Ceará; e ao discurso geográfico, quando também das já citadas referências ao Rio Pajeú, o mirante e o farol do Mucuripe.

O locutor subentendido “eu” da canção *Até mais* esta em sincretismos com o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que se despede da cidade: *Fortaleza / até mais / lua cheia / até mais / Fortaleza*, ao mesmo tempo, que descreve poeticamente o lugar do qual se despede, a cidade de Fortaleza, enunciando diversos elementos simbólicos deste lugar utilizando do discurso de exaltação à cidade concomitante do discurso de saída, aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de referenciar símbolos da cidade que apresenta por metáforas poéticas e se despede por música em locução em primeira pessoa, dentro, por ser uma canção, de uma cena englobante musical, apresenta-se como um sujeito sereno, contemplativo como sugere, neste caso, o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de uma balada quaternária e estabelece-se como um ser tristonho e já saudoso, embora ainda no momento da despedida, sendo esse é seu *ethos* assumido. Refere-se ao locutário “tu”, a própria cidade, a qual assume o lugar enunciatário-ouvinte definido no enunciado como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando.

Outro exemplo do discurso de saída no cancioneiro popular cearense é a canção *Dois rumos (Le flaneur)*, de Pádua Pires, interpretada por Idilva Germano no CD *Urbanita*, de 2004. Vejamos a letra:

Não tenha medo  
vivemos na cidade certa  
que tem também o nome certo  
pra gente se sentir seguro.  
De madrugada  
na BR 116  
parece a última vez.

Que vontade que dá de seguir  
ir até o Chuí e além.  
Acho que sou mesmo vagabundo.  
Não tenha medo  
temos um destino cada:  
o seu é crescer consigo  
o meu é cair na estrada.

Por ser uma canção, ou seja, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção retrata um desejo e uma constatação do destino de ir embora do locutor, que, neste caso, está em sincretismo com o enunciador-cancionista, o qual inicialmente descreve a cidade com um tom nitidamente irônico: *Não tenha medo / vivemos na cidade certa / que tem também o nome certo / pra gente se sentir seguro*. Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético, como no trecho: *Não tenha medo / temos um destino cada: / o seu é crescer consigo / o meu é cair na estrada*.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Dois rumos*, que aparece no encarte do CD Urbanita, de Idilva Germano, de 2004, com o subtítulo em francês: *Le flâneur*, que significa “o vadio”, é uma balada quaternária, com mudanças de tonalidades, mas sempre retornando para sol maior.

O processo de enunciação da canção *Dois rumos* constituiu-se dialogicamente pela ironia da segurança presente no nome da cidade: Fortaleza, pelo uso de elementos dentro de um campo lexical que se remete à viagem: *BR 116; seguir; além;*

*destino; estrada*, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Dois Rumos* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da interdiscursividade estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de saída que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de balada quaternária, como a já mencionada acima: *Um girassol da cor dos seus cabelos*.

Além do intradiálogo, a canção *Dois Rumos* também estabelece relações interdialogicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Pádua Pires estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico.

Há também interdiálogo com o discurso rodoviário brasileiro com o uso da sentença: *De madrugada / na BR 116*, como também o geográfico, quando da citação a Chuí, um dos pontos extremos do território brasileiro.

O locutor subentendido “eu” da canção *Dois rumos* está em sincretismo com o enunciadador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que enuncia o seu desejo de se ir embora da cidade de Fortaleza, tratando isso como um elemento do seu próprio destino, usando enunciados que

se enquadram nos campos lexicais e semânticos do discurso de saída aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de enunciar ao locutário “tu” a premonição da despedida, do afastamento, da vontade de ir pra longe e o entendimento e a aceitação, por parte do deste locutor, de um “fato consumado” pela força dos destinos: *Não tenha medo / temos um destino cada: / o seu é crescer consigo / o meu é cair na estrada*. Por ser uma canção, o locutor faz isso dentro de uma cena englobante musical, apresentando-se como um sujeito sereno, contemplativo, envolvente como sugere, neste caso, o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de uma balada quaternária e estabelece-se como um ser seguro e decidido, sendo esse é seu *ethos* assumido. Refere-se ao locutário “tu” não definido no enunciado, mas que assume o lugar enunciatário-ouvinte definido no enunciado como aquele para quem o enunciadór-cancionista está cantando.

----- x -----

## O discurso de saudade

Quando vejo no quintal  
uma pequena saudade  
Equatorial, vento e varal  
vejo você.

[Calé Alencar, Fausto Nilo]

É muito comum ouvirmos alguém falar com nostalgia de um tempo que passou como é muito corriqueiro essa nostalgia ser por um lugar que não é mais o mesmo após as ações do tempo. Provavelmente isso ocorra em todas as culturas. Talvez toda a espécie humana tenha sentimentos, pensamentos e hábitos nostálgicos sobre um tempo específico de um lugar, com as características específicas esse lugar sob a atmosfera daquele tempo. Traduzir isso em arte também é muito comum. Temos inúmeros exemplos de arte nostálgica em relação a lugares em todas as expressões artísticas. Denominei, nesta pesquisa, de discurso de saudade o discurso utilizado para trabalhar esses temas.

Encontramos em Barroso e Barbalho (1998, p. 135) uma crônica assim, intitulada de *Fortaleza meu amor*, de Antônio Girão Barroso, pai do professor, compositor e dramaturgo Oswald Barroso, escrita em 1981 sobre a cidade de Fortaleza. Desta crônica, recortei um pequeno trecho como exemplário do uso desse tipo de discurso:

(...) àquele tempo bom em que vagar de madrugada não era proibido e a gente podia fazer o barulho que quisesse, rondando a casa de felizes namoradas, que assim despertavam para o amor, aos primeiros remansos do sono. Ah, Fortaleza, você cuida de você agora mais do que nunca, você sobe nos arranha-céus de cimento armado (o primeiro foi de alvenaria) e se espriaia nos novos bairros chiques que repontam nos teus quatro cantos, depois da Aldeota, o primeiro a surgir para o orgulho das burguesinhas tão pouco burguesas que vivem nas suas casas onde há silêncio e não há claridade, ai delas e de nós. Te multiplica nas tuas fábricas com



os operários dentro sonhando comunismo, e rezas, como rezas, nas tuas igrejas, Fortaleza de Quase Todos os Santos, pecadora cidade.

Encontramos, no cancionário popular cearense, muitos exemplos do uso do discurso de saudade em relações interdiscursivas com a cidade de Fortaleza, como é o caso da canção *Longarinas*, de Ednardo, gravada no LP *Berro*, de 1976, como podemos perceber no trecho: *Faz muito tempo / que eu não vejo / o verde daquele mar quebrar / nas longarinas da ponte velha (...)*; ou ainda em: *Uma a uma, coisas vão sumindo / uma a uma, se desmilinguindo (...)* / *era uma vez meu castelo / entre mangueiras / e jasmims florados*. O mesmo ocorre em outra canção de Ednardo, chamada *Aguagrande*, uma parceria com Augusto Pontes, interpretada por Ednardo no LP *O Romance do Pavão Misterioso*, de 1974: *Enquanto apreciava a pressa da cidade / a Praia de Iracema / veio toda em minha mente / me banhando da saudade / me afogando na multidão (...)*. A canção *Tudo outra vez*, de Belchior, interpretada por ele no LP *Era uma vez um homem e seu tempo*, de 1979, também é composta sob o discurso de saudade, conforme podemos perceber nos trechos: *Há tempo, muito tempo / que eu estou longe de casa; e minha rede branca / meu cachorro ligeiro;* e ainda *Até parece que foi ontem / minha mocidade / com diploma de sofrer / de outra Universidade*. O mesmo discurso encontramos em *Equatorial*, de Calé Alencar e Fausto Nilo, interpretada por Calé Alencar no LP *Estação do Trem Imaginário*, de 1992: *Quando vejo no quintal / uma pequena saudade / Equatorial, vento e varal / vejo você / Equatorial, vento e varal / eu e você*.

Em 1950, em *Adeus, Praia de Iracema*, o compositor Luiz Assunção dá a sua versão de saudade de algo desta cidade e narra o fim de um lugar por uma mitologia do ciúme:

Adeus, adeus, só o nome ficou  
adeus Praia de Iracema  
praia dos amores que o mar carregou.  
Quando a lua te procura  
também sente saudade de tudo que passou  
de um casal apaixonado  
entre beijos, abraçado, que tanta coisa jurou.  
Mas a causa do fracasso  
foi o mar enciumado que da praia se vingou.

60 anos depois, em 2010, pela canção *Minha infância*, gravada no CD Produto Local, Davi Silvino expõe sua tradução de saudade:

Vivo a Ponte dos Ingleses,  
calçadão de Iracema  
A beira-mar, a beira-rio Ceará,  
vai pro mar da Leste-Oeste  
Toda a Barra,  
eu subi pro Pici e fui benficar  
Pelas praças, no Passeio, nas calçadas  
Nos sinais,  
nas esquinas da cidade luz do meu país  
Bem querer, sal do mar,  
minha infância, Aldeota  
João Cordeiro, bicicleta, Costa Barros,  
Canarinho  
Eu fui feliz ali, aqui, no meu lugar.

Retomando as análises a partir das categorias estudadas nesse trabalho, atento agora para a canção *Ponte Velha*, de Marcus Rocha, composta, gravada e divulgada via mídias

demonstrativas (CDs Demo) em 2004 e interpretada por Lídia Maria no CD Bora! Ceará Autoral Criativo, de 2010, lançado pelo Selo Radiadora Cultural. Esta canção é um outro exemplo da presença do discurso de saudade no cancionário popular cearense. Vejamos, de início, a letra na íntegra:

Era uma ponte velha  
que já nem mais  
uma cachoeira, um cais  
uma noite inteira de luar  
e era estar contente  
de não mais ter fim  
era tanta gente assim  
tanta gente junta junto aqui  
era mar, beira-mar  
e era domingo  
era flor, beija-flor  
e era tão lindo  
ver você sonhar  
era sol, girassol  
e era preciso  
era cor, furta-cor  
e era improvisado  
ver você pintar por aí  
e eram as canções de amantes  
antes de vir o amor  
a sombra de um juazeiro  
pra um sertão queimando em flor  
tão abissal  
companheiro de um coração sonhador  
um violão certo foi  
tanto amar, beira-mar

e era domingo  
era flor, beija-flor  
e era tão lindo  
ver você sonhar  
era sol, girassol  
e era preciso  
era cor, furta-cor  
e era improviso  
ver você pintar por aí.

Sendo uma canção, quer dizer, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção retrata uma nostalgia a lugares de Fortaleza presentes na letra, como a já citada Ponte dos Ingleses, popularmente chamada de Ponte Metálica: *Era uma ponte velha / que já nem mais*; o também já citado Cais Bar: *uma cachoeira, um cais*; a Av. Beira-mar, a popular Volta da Jurema: *era mar, beira-mar*; o Solar dos Girassóis, um espaço espírita de intensa atividade artística coordenado pela professora, cantora e excelente compositora Ângela Linhares: *era sol, girassol*; a Casa do Zé Albano, um sítio localizado na zona metropolitana de Fortaleza e que, nas noites de lua cheia, é aberta por seu proprietário, o fotógrafo José Albano, para acolher que quiser se encontrar com coisas da natureza e do bem viver, o que tornou a casa um ponto de encontro de artistas e intelectuais que atravessa gerações: *uma noite inteira de luar (...) / a sombra de um juazeiro / pra um sertão queimando em flor / tão abissal*. Todavia, a letra não retrata somente essa nostalgia espacial, mas também uma nostalgia sobre pessoas, partes marcantes integrantes desses cenários da lembrança emotiva

do locutor subtendido “eu”, em sincretismo com o enunciadador-cancionista desta canção, como podemos perceber nas sentenças: *era tanta gente assim / tanta gente junta junto aqui.*

Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético, como no trecho: *era cor, furta-cor / e era improviso / ver você pintar por aí / e eram as canções de amantes / antes de vir o amor.*

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Ponte velha* é uma balada feita em compasso composto de cinco tempos com nuances de um blues, com guitarras, percussão, baixo e variações harmônicas na parte B.

O processo de enunciação da canção *Ponte velha* constituiu-se dialogicamente pela saudade e nostalgia de uma Fortaleza convivida com pessoas, o que, para o enunciadador-cancionista, não mais ocorre no tempo atual desse enunciado, feito com o uso de elementos dentro de um campo lexical que se remete a esses sentimentos e às marcas do passado, principalmente pelo uso recorrente do pretérito perfeito do verbo ser, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Ponte Velha* como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analiso neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da intertextualidade e da interdiscursividade.

A interdiscursividade é estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso

de saudade que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de balada.

O intradiálogo a partir da intertextualidade é percebida nos trechos: *Era uma ponte velha / que já nem mais* e em *um violão certo foi / tanto amar, beira-mar*. O primeiro é uma relação dialógica a canção Longarinas, de Ednardo, de 1976, quando das sentenças: *uma a uma as coisas vão sumindo / uma a uma se desmilinguindo / só eu e a ponte velha teimam resistindo*. O segundo trecho faz correspondência com os títulos de duas canções emblemáticas da canção brasileira: *Tanto amar*, de Chico Buarque, gravada no LP *Almanaque*, de 1981; e *Beira-mar*, também de Ednardo, gravada no LP *Ednardo e o Pessoal do Ceará* (Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem), de 1973.

Além do intradiálogo, a canção *Ponte Velha* também estabelece relações interdiológicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular a canção de Marcus Rocha estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico.

Há também interdiálogo com o discurso das artes plásticas com o uso da sentença: *era cor, furta-cor / e era improviso / ver você pintar por aí*, embora a palavra *pintar* exposta em uma das sentenças deste trecho também esteja posta em sua semântica de “aparecer, chegar”.

O locutor subentendido “eu” da canção *Ponte velha* está em sincretismo com o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que retrata sua nostalgia a lugares de Fortaleza presentes na letra a sua nostalgia sobre pessoas,

partes marcantes integrantes desses cenários da lembrança emotiva deste locutor subtendido “eu”, o qual usa de enunciados que se enquadram nos campos lexicais e semânticos do discurso de saudade aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de enunciar ao locutário “tu” sobre o que se tinha na cidade, sobre o que era em convivências pessoais e espaciais nesta cidade: *e era estar contente / de não mais ter fim / era tanta gente assim / tanta gente junta junto aqui*. Por ser uma canção, o locutor faz isso dentro de uma cena englobante musical, apresentando-se como um sujeito sereno, contemplativo, envolvente como sugere, neste caso, o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de uma balada e estabelece-se como um ser nostálgico e saudoso, sendo esse é seu *ethos* assumido. Refere-se ao locutário “tu” não definido no enunciado, mas que assume o lugar enunciatário-ouvinte definido no enunciado como aquele para quem o enunciadador-cancionista está cantando.

Outro exemplo do uso do discurso de saudade no cancionista popular cearense é a canção *Fortaleza*, de Francisco Silvino, interpretada por Aparecida Silvino no CD *Presente*, de 2001. Vejamos, inicialmente, a letra na íntegra:

Fortaleza  
não, não te quero do mundo  
eu permaneço aqui.  
Fortaleza  
me traz a paz num segundo  
procurei  
nas ruas onde passei  
nas ruas onde chorei  
nas ruas por quem cantei mais.  
Só um nome vi

e o mar quebrou  
Meu coração fez repetir um nome em vão.  
Do mar chegou teu coração  
Fortaleza.  
Quem foi?  
Quem viu?  
Sumir pelo fim das tardes.  
Quem foi?  
Me diz!  
Fortaleza  
quero ser feliz.

Por ser uma canção, ou seja, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. A letra dessa canção é uma homenagem à cidade de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção, ao mesmo tempo, que também é uma denúncia contra o turismo predatório, a Fortaleza pra turista ver, que discrimina e rejeita o povo local: *não, não te quero do mundo / eu permaneço aqui*; uma reclamação contra a descaracterização da cidade, concomitantemente a uma nostalgia pela cidade do passado, como podemos perceber no trecho: *procurei / nas ruas onde passei / nas ruas onde chorei / nas ruas por quem cantei mais / só um nome vi*, onde o locutor subtendido “eu”, em sincretismo com o enunciador-cancionista enuncia que da cidade antiga só restou o nome, não mais nada do que era. Há também o uso do discurso de saudade no trecho: *e o mar quebrou. / Meu coração fez repetir um nome em vão. / Do mar chegou teu coração / Fortaleza*, onde há uma espécie de pedido metafórico para que o mar devolva a Fortaleza de antigamente. O trecho: *Quem foi? Quem*



*viu? Sumir pelo fim das tardes. Quem foi? Me diz, Fortaleza. Quero ser feliz* refere-se a uma denúncia às fatos e personagens que, ao sabor do tempo, vão apagando *Fortaleza no fim das tardes* e, assim, refere-se também, ao mesmo tempo, à nostalgia da cidade que se foi. *Quero ser feliz* soa como um pedido de socorro.

Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético, como no trecho que acabamos de analisar acima.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Fortaleza* é um baião estilizado em fá maior, com muitas mudanças de tonalidades e variações rítmicas. O início e o *intermezzo* é feito de uma música incidental que lembra muito o “Movimento Armorial”, com pífanos, zabumba, violinos, violas, *cellos* e baixo acústico.

O processo de enunciação da canção *Fortaleza* constitui-se dialogicamente pela tristeza, saudade e nostalgia de uma Fortaleza antiga que, para o enunciador-cancionista, não mais é no tempo atual desse enunciado, foi transfigurada: *Só um nome vi*, feito com o uso de elementos dentro de um campo lexical que se remete a esses sentimentos e às marcas do passado, principalmente pelo uso recorrente do pretérito perfeito do verso usados, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Fortaleza*, de Francisco Silvino, como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da intertextualidade e da interdiscursividade.

A interdiscursividade é estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de saudade que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de baião.

O intradiálogo a partir da intertextualidade é percebido nos trechos: *Só um nome vi / e o mar quebrou*, que exerce uma relação dialógica pelo intertexto com a canção Adeus, Praia de Iracema, de Luiz Assunção, de 1950, quando das sentenças: *Adeus, adeus, só o nome ficou / adeus Praia de Iracema / praia dos amores que o mar carregou*.

Além do intradiálogo, a canção *Fortaleza* também estabelece relações interdialogicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular, a canção de Francisco Silvino estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico.

O locutor subentendido “eu” da canção *Fortaleza* está em sincretismo com o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que retrata a tristeza, saudade e nostalgia de uma Fortaleza antiga que, para o enunciador-cancionista, não mais é no tempo atual desse enunciado, foi transfigurada, mas presente nos cenários da lembrança emotiva deste locutor subentendido “eu”, o qual usa de enunciados que se enquadram nos campos lexicais e semânticos do discurso de saudade aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de enunciar ao locutário “tu”, cujo lugar é assumido

por um enunciador-ouvinte definido: a própria cidade de Fortaleza, sobre sua tristeza, sobre seu amor protetor: *não, eu não te quero do mundo*; sobre seu desacordo com as mudanças sofridas pela cidade; sobre sua procura por reconhecer a cidade antiga na cidade atual: *procurei / nas ruas onde passei / nas ruas onde chorei / nas luas por quem cantei mais. / Só um nome vi*; sobre sua nostalgia, seu medo da cidade *sumir pelo fim das tardes*; seu pedido de socorro: *Fortaleza / quero ser feliz*. Por ser uma canção, o locutor faz isso dentro de uma cena englobante musical, apresentando-se como um sujeito sereno, contemplativo, envolvente como sugere, neste caso, o *ethos* inerente proveniente da cena genérica do tipo de baião escolhido para a composição e, principalmente, nesse caso, para o arranjo e a gravação: um baião estilizado em fá maior, com muitas mudanças de tonalidades e variações rítmicas; e estabelece-se, o locutor, como um ser triste, nostálgico e saudoso, sendo esse é seu *ethos* assumido. Refere-se ao locutário “tu” definido no enunciado, a cidade de Fortaleza, e que assume o lugar de enunciatário-ouvinte definido no enunciado como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando.

----- X -----

## O discurso de estranheza

(...) nem sei se quem mora lá  
pode ser feliz  
ou desandar a sofrer  
porque a vida  
não sorriu  
com róseos dedos do amanhecer.  
[Ruy Vasconcelos]

O discurso de estranheza é o discurso do conflito, do estranhamento convivido, da dúvida, do não-entendimento, do não-encaixe sujeito-cidade, da tristeza pelo confuso sentimento de pertencimento ou não à cidade, a confusa sensação de ser acolhido e, quase que simultaneamente, não ser acolhido pela cidade, a qual se ama e se odeia. É, até certo ponto, o mesmo que encontramos nesse texto de Thomas Bernhard, já anteriormente posto nestes escritos:

E justamente esse solo mortífero que trago comigo por nascimento é minha terra, estou mais em casa nessa cidade (letal) e nessa região (letal) do que outros o estão; mesmo que hoje caminhe pela cidade pensando que ela não tem nada a ver comigo, porque não quero ter nada a ver com ela, porque há muito tempo não quero ter coisa nenhuma a ver com ela, tudo o que trago dentro de mim (e em mim) provém dela, de tal modo que eu e a cidade temos uma relação eterna, indissolúvel, ainda que horrorosa. Sim, pois tudo o que trago dentro de mim está de fato relacionado à cidade e

à sua paisagem, remonta à ambas; pouco importa o que eu pense ou faça, minha consciência desse fato apenas se intensifica cada vez mais, e um dia será tão grande que isso, a consciência disso, vai me matar. (BERNHARD *apud* SALGUEIRO, 2007, p.3).

Outro exemplo do uso do discurso de estranheza, encontrado no mesmo livro que encontramos o trecho acima, é do brilhante escritor cearense Pedro Salgueiro, em um trecho de uma de suas crônicas sobre a cidade de Fortaleza, também já citado anteriormente:

Te odeio, Fortaleza, e teus vis clubinhos, teus louros de mais, e teu ouro de menos. Teus poetas de mais, e tua poesia de menos. Odeio essa arrogância em inglês – e suas colunas sociais. Os novos ricos, comprando e mal pagos. E toda essa crônica mundana de exaltação ao Bode Yoyô; e teus palhaços de mais, e teu riso de menos; e teus turistas de mais, e teu conforto de menos (...). Te odeio, Fortaleza, como aquele marido traído, que te bate e xinga, mas não te deixa. (SALGUEIRO, 2007, p.13-14)

Encontramos diversos exemplos no cancionário popular cearense do uso do discurso de estranheza em relações interdiscursivas com a cidade de Fortaleza, como é o caso da canção *Hotel à beira-mar*, de Fagner e Zeca Baleiro, interpretada por ambos no CD Raimundo Fagner & Zeca Baleiro, de 2003, lançado pela Indie Records.

Vejo a luz do Mucuripe  
belo inútil videoclipe  
blues amargo de razão  
nenhum barco me acena  
e minh'alma quase plena  
ri do caos da confusão  
do trânsito engarrafado  
do grito desesperado  
calado da multidão  
cai a tarde como um pano  
sonora como um piano  
sobre a minha solidão.  
O céu me fez astronauta  
pra que eu ache o que me falta  
nesta galáxia fria  
nem a dor nem o desejo  
ao lábio só cabe o beijo  
que é da noite sem o dia  
quisera cantar tal fado  
ébrio febril assombrado  
a raiva da calma  
mas as palavras se foram  
como rojões que estouram  
depois do brilho, a agonia.  
O amor é um embaraço  
música de um só compasso  
compositor coração  
no meu rosto toca o vento  
nada mais só o momento  
infinito breve vão  
para que querer futuro  
se só escombros de um muro  
sobraram da construção

a estátua de Iracema  
tem o sol como cinema  
e eu não tenho ilusão.  
O mar vai o mar vem  
de quem será o mar  
o mar vai o mar vem  
ninguém pode ter o mar.

Outro exemplo do uso desse discurso é a canção *Passeio Público*, de Ednardo, interpretada por Ednardo no LP *Berro*, de 1976, como podemos perceber no trecho: *Se deixe ficar por instantes / à sombra desse baobá / que virão fantasmas errantes / de sonhos eternos falar. / Amigo que desces a rua / não te assustes, não passes distante / procura entender, entender / entender o segredo / desse peito sangrante.* O mesmo ocorre em *Castelo Encantado*, de Rodger Rogério e Pepe Capelo, interpretada por Teti no LP *Chão Sagrado*, de 1975: *Do outro lado mar / tem um castelo encantado / quem for lá ganha presentes / e um pedaço da vida aumentada / ouro, brilhantes, prata / e um pedaço da vida aumentada (...). / Do outro lado mar / tem um castelo encantado / tem um castelo encantado e sombrio / com torres finas e altas / tem um castelo encantado e sombrio / onde se forjam os sonhos / pelas cabeças guardadas;* como também em *Mar do meu lugar*, de Alcântara das Luzes, interpretada por ele no CD *Pipoca e Cruz*, de 1995, no trecho: *Mar, tão sozinho mar / mar, mar do meu lugar / essa ponte velha tem todo o teu beijo / e tão sozinho mesmo, na verdade, sou eu;* e na canção *Praia do Futuro*, de Mano Alencar, interpretada por Edmar Gonçalves no CD *Mano Alencar – parceiros e amigos*, de 1995, nas sentenças: *A Praia do Futuro / o muro, a logomarca / o flat reflete a lata / de lixo de leite / nos olhos de quem me ver / no outdoor, no avião / meu coração partiu.*

A canção *Parque Araxá* (Ruy Vasconcelos), interpretada por Marcus Britto (hoje Marcus Caffê) no CD Digital, de 1996, é um outro exemplário do uso do discurso de estranheza, aos moldes de como estamos trabalhando nesta pesquisa. Vejamos a letra:

Não sei se a vida é bela  
como o nome do Parque Araxá  
nem sei se quem mora lá  
pode ser feliz  
ou desandar a sofrer  
porque a vida  
não sorriu com róseos dedos do amanhecer.  
E na hora H  
o bairro só existe em minha mente  
porque sonho  
quando vejo alegremente o nome: Parque  
Araxá  
no letreiro do ônibus  
que acaba de partir da praça José de Alencar.

Com a mesma finalidade, expomos a letra da canção *Cidade Velha*, de Mário Mesquita e Arlindo Araújo, interpretada pelo grupo Quinteto Agreste no CD Caminhando Sempre, de 2004:

Eu estou tão solto, estou tão só  
no meio da minha cidade  
a mesma rua, o mesmo tempo parado  
a mesma lua, a mesma face  
verdade do tempo do meu passado



eu tenho sobre a cabeça um grito  
a loucura do mundo  
mundo, por favor  
não esqueça de mim.  
Eu trago no ombro a lua, o tédio  
eu trago, inútil, mais uma canção  
eu sei que não sou alívio ou remédio  
sou resto de ilusão  
a cidade não mais me apaixona  
não é mais uma trilha, um caminho fatal  
a verdade não mais me apaixona  
e não passa de um mundo irreal, mundo  
tá tudo como tudo gosta  
tá fato, foto, tudo consumado  
resposta para tudo é calar  
ficar preso, de rosto parado  
na praça perdida, na esquina da vida  
mergulhar na ferida da recordação.

Retomando nossas análises a partir das categorias estudadas nesse trabalho, atentaremos agora para a canção *Maracatu Fortaleza*, de Pingo de Fortaleza e Rosemberg Cariry, interpretada por Pingo de Fortaleza no CD Solo Feminino, de 2002. Vejamos, inicialmente, a letra na íntegra:

Fortaleza, morena cidade  
sempre beijada pelo verde mar  
emoldurada pelas brancas dunas  
no seu pescoço tal qual um colar  
é Iracema, a índia formosa  
que de saudade vive a soluçar.  
Beira-mar, ê ê, quem beira quer entrar!

E Iracema hoje quer ser moderna  
loira à força ela deseja ser  
mas a cor que lhe veste o corpo  
é de cabocla que a faz sofrer.  
O estrangeiro foi pra não voltar  
deixou o filho e já não quer mais ver.  
Beira-mar, ê ê, quem beira quer entrar!  
Chora Fortaleza os seus pés de barro  
com suas favelas de miséria e lama  
com suas meninas roídas de fome  
que por esmola se deitam na cama.  
E o estrangeiro que virou turista  
colhe a meiga flor e ninguém reclama.  
Beira-mar, ê ê, quem beira quer entrar!  
No carnaval tem caboclos pálidos  
maracatu são negros retintos  
são a tristeza da cidade triste  
envergonhados nos cordões dos índios  
são futuristas da nação Miami  
são o futuro que já foi extinto.  
Beira-mar, ê ê, quem beira quer entrar!  
Ai, Fortaleza, pelas suas ruas  
nas suas praças onde vaiaram o sol  
o povo ri da sua própria miséria  
o povo fala em arribar pro sul.  
Arranha-céus sobem nas alturas  
para dar sombra aos seus meninos nus.  
Beira-mar, ê ê, quem beira quer entrar!

Sendo uma canção, quer dizer, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu

processo constitutivo. A letra dessa canção retrata a cidade de Fortaleza por suas belezas e horrores: a cidade *sempre beijada pelo verde mar / emoldurada pelas brancas dunas* é a mesma cidade onde há *meninas roídas de fome / que por esmola se deitam na cama*, onde o locutor subtendido “eu”, em sincretismo com o enunciador-cancionista enuncia a estranha cidade miscigenada, que vive a soluçar de saudade e quer ser moderna à força, quer ser outra coisa que não é: *Fortaleza, morena cidade (...)* / *é Iracema, a índia formosa / que de saudade vive a soluçar (...)*. / *E Iracema hoje quer ser moderna / loira à força ela deseja ser / mas a cor que lhe veste o corpo / é de cabocla que a faz sofrer*. Percebemos neste trecho também o uso do discurso de estranheza, retratando, assim, metaforicamente, a confusão da cidade des-identidadetária. É uma denúncia ao turismo predatório, criminoso e, tristemente, compactuado entre os de fora e os de dentro: *com suas meninas roídas de fome / que por esmola se deitam na cama. / E o estrangeiro que virou turista / colhe a meiga flor e ninguém reclama*. É um reclame sem futuro, sem esperança: *são a tristeza da cidade triste / são o futuro que já foi extinto*.

Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético, como no trecho: *Fortaleza, morena cidade / sempre beijada pelo verde mar / emoldurada pelas brancas dunas / no seu pescoço tal qual um colar*.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Maracatu Fortaleza* é um maracatu cearense em lá maior, com os instrumentos característicos desse ritmo, acrescido de uma guitarra distorcida, deixando o maracatu bem mais moderno e estilizado.

O processo de enunciação da canção *Maracatu Fortaleza* constitui-se dialogicamente pelas belezas e horrores que

formam a cidade de Fortaleza real retratada pelo enunciadór-cancionista com o uso de elementos simbólicos, semânticos, lexicais e de uso popular, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Maracatu Fortaleza*, de Pingo de Fortaleza e Rosemberg Cariry, como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição e posteriores sob sua influência.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradiálogo por intermédio da interdiscursividade.

A interdiscursividade é estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de estranheza que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de maracatu cearense.

Além do intradiálogo, a canção *Maracatu Fortaleza* também estabelece relações interdialogicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular, a canção de Pingo de Fortaleza e Rosemberg Cariry estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico.

Há também relações dialógicas de interdiálogo entre esta canção e o discurso mitológico, quando da referência ao mito de formação do povo cearense a partir da relação da índia Iracema com o colonizador português Martins Soares Moreno, da qual nasceu Moacir, mitologicamente, tido como

o primeiro cearense, como podemos perceber no trecho: (...) *é Iracema, a índia formosa / que de saudade vive a soluçar. / (...) E Iracema hoje quer ser moderna / loira à força ela deseja ser / mas a cor que lhe veste o corpo / é de cabocla que a faz sofrer. / O estrangeiro foi pra não voltar / deixou o filho e já não quer mais ver.* Sob o interdialogismo entre o discurso mitológico, como entre o discurso da miscigenação do povo cearense é que foi composta a primeira sentença desta canção: *Fortaleza, morena cidade*, pela utilização da palavra *morena*.

O trecho *O estrangeiro foi pra não voltar / deixou o filho e já não quer mais ver*, além do interdialogismo com o discurso mitológico, também apresenta esse tipo de relação dialógica com o discurso social, fazendo referência a um fato comum em Fortaleza proveniente do turismo sexual, quando o estrangeiro mantém relações sexuais com mulheres cearenses, muitas vezes por comércio ou por abuso, deixando algumas dessas mulheres grávidas e sozinhas quanto às responsabilidades paternas.

O interdialogismo com o discurso social é também percebido no trecho: *Chora Fortaleza os seus pés de barro / com suas favelas de miséria e lama / com suas meninas roídas de fome / que por esmola se deitam na cama. / E o estrangeiro que virou turista / colhe a meiga flor e ninguém reclama.* Neste caso, novamente, também percebemos o problema social vinculado ao turismo sexual.

Ocorre igualmente interdialogismo entre o enunciado desta canção e o discurso carnavalesco fortalezense: *No carnaval tem caboclos pálidos / maracatu são negros retintos / são a tristeza da cidade triste / envergonhados nos cordões dos índios*, uma vez que, no Carnaval, acontecem os desfiles dos maracatus na Av. Domingos Olímpio. Nestes maracatus, os brincantes

pintam o rosto de preto e há, fazendo parte do cortejo, uma ala (cordão) de índios. O enunciador-cancionista refere-se a esses personagens como *a tristeza da cidade triste*, pois, na verdade, para além da mídia e do turismo que acompanham esses maracatus dando-lhes algum tom de ilusão, eles são formados por pessoas muito pobres, esfomeadas, em periferias da cidade, onde o crime, a drogadição e o alcoolismo são muito presentes, inclusive entre os brincantes, negros que se pitam de negros talvez para esquecerem que são negros, e isso é triste, mesmo que no carnaval. Neste caso, o interdialogismo volta a acontecer também com o discurso social.

No trecho *Ai, Fortaleza, pelas suas ruas / nas suas praças onde vaiaram o sol / o povo ri da sua própria miséria / o povo fala em arribar pro sul* há a ocorrência de interdialogismo com outros três discursos: o discurso histórico; o discurso humorístico; e o discurso do êxodo. O primeiro, instaurado pelo enunciado *nas suas praças onde vaiaram o sol* é pela referência dessa sentença ao fato ocorrido em Fortaleza, na Praça do Ferreira, na manhã do dia 30 de janeiro de 1942, quando, após dois ou três dias de chuva, populares vaiaram o sol quando este deu de aparecer. Esse acontecimento ficou conhecido na história cearense como “o dia em que se vaiou o sol” e é um símbolo da famosa molecagem cearense. O segundo, instaurado pelo enunciado *o povo ri da sua própria miséria* é pela referência ao tipo de humor típico do cearense, profissional ou não profissional da arte de se fazer rir, de se “mangar” dos próprios desabores, das próprias misérias, o que tanto é bom quanto é ruim, pois, se por um lado se diminuem os dramas, por outro se diminui a auto-estima coletiva de um povo secularmente maltratado por domínios e corrupções. O terceiro, instaurado

pelo enunciado *o povo fala em arribar pro sul* é pela referência ao imenso êxodo de cearenses, como de outros povos nordestinos, para o sudeste do país em busca de melhores condições de trabalho e de vida.

Por fim, as sentenças *são futuristas da nação Miami (...)* / *Arranha-céus sobem nas alturas (...)* são exemplos do interdialogismo entre esta canção e os discursos arquitetônico e urbanístico, cuja modernidade futurista e a falta de identidade característica implantadas nos ricos fortalezenses buscam arquitetar a zona Classe A da cidade aos moldes da cidade americana de Miami, como, no começo do século XX, os ricos daqui, como dali e de acolá, em terras pindorâmicas, se espelhavam em Paris, em sua *Belle Époque*, como modelo de tudo.

É interessante ressaltar ocorreu com essa canção o movimento inverso, ou seja, que a partir dela ser provocado algo. No caso, causando um interdialogismo com o discurso cultural da cidade, pois a partir dessa canção surge o Maracatu Nação Fortaleza, uma vez que, inspirado no seu título, o cantor, compositor, pesquisador e produtor cultural Calé Alencar funda este maracatu sob moldes diferentes dos acima citados, preocupando-se mais com as questões sociais, educacionais e culturais das pessoas envolvidas neste maracatu, gerenciado sob uma visão mais profissional de valorização do elemento humano e do imaterial.

O locutor subentendido “eu” da canção *Maracatu Fortaleza* está em sincretismo com o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que retrata a cidade de Fortaleza por suas belezas e horrores sob a leitura crítica deste locutor subentendido “eu”, o qual usa de enunciados que se enquadram nos campos lexicais e semânticos do discurso

de estranheza aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de enunciar ao locutário “tu”, cujo lugar, a princípio, é assumido por um enunciador-ouvinte indefinido para depois, já no último estrofe do enunciado ser assumido por um enunciador-ouvinte definido: a própria cidade de Fortaleza, a partir do trecho: *Ai, Fortaleza, pelas suas ruas / nas suas praças onde vaiaram o sol* até o fim do enunciado da canção. Por ser uma canção, o locutor faz isso dentro de uma cena englobante musical, apresentando-se como um sujeito forte, ereto, altivo, mesmo que dolente, entristecido como sugere, neste caso, o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de um maracatu cearense e estabelece-se, o locutor, como um ser crítico, consciente de si e da história, sendo esse é seu *ethos* assumido. Refere-se ao locutário “tu”, a princípio, indefinido, cujo lugar é assumido pelo enunciador-ouvinte, mas que se torna, posteriormente, definido no enunciado, no caso, a cidade de Fortaleza, a qual assume o lugar de enunciatário-ouvinte definido no enunciado como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando.

Outro exemplo do uso do discurso de estranheza no cancionário popular cearense é a canção *Fortaleza: retrato do vento*, de Valdo Aderaldo, interpretada por ele e Paula Tesser no CD *Retrato do Vento*, de 2004. Vejamos, inicialmente, a letra na íntegra:

A onda do artista  
o retrato do vento que eu tirei  
vou surfando sem fim  
a vaga que eu mesmo levantei  
na prancha, o papel  
no papel, o desenho



eu arquiteto navegador  
vou curvando o concreto  
na casa suspensa pelos ares que eu pintei  
a praia, a pedra, a visão  
Fortaleza, uma grande embarcação  
o céu dali vai florir, iluminando a ilusão  
o céu vai florir, iluminando a ilusão.

Por ser uma canção, ou seja, um gênero secundário da esfera musical, recompõe sobre gêneros primários da esfera do cotidiano com ingerências dos gêneros da fala no seu processo constitutivo. Esta canção de Valdo Aderaldo foi composta entre março e abril de 2004 em Paris quando o compositor marava naquela cidade francesa e gravada em Fortaleza no fim desse mesmo ano. A letra dessa canção retrata o artista que age sobre si e sobre a cidade de Fortaleza, que de tão “apagada”, estranha a quem vive nela, é o artista que a pinta, dando-lhe vida possível para a vida possível do artista, que cria sua *onda* e seu caminho, o seu ser *surfando*, como podemos perceber nos versos: *A onda do artista / o retrato do vento que eu tirei / vou surfando sem fim / a vaga que eu mesmo levantei*. Por fim, o enunciador-cancionista ainda expõe uma “insossa” esperança fantástica, sugerindo que *o céu vai florir, iluminando a ilusão*, ou seja, mesmo que o céu floresça, algo impossível, o que ele poderia iluminar seria apenas uma ilusão.

Há, na letra, o uso de elementos da fala cotidiana que são expostos na canção dentro de “modo de dizer” mais rebuscado, mais poético, como no trecho: *na casa suspensa pelos ares que eu pintei*.

O processo de amplificação dessa canção parte do estilo musical escolhido. *Fortaleza: retrato do vento* é uma balada

em si maior, com características e lembranças de um blues estilizado.

O processo de enunciação da canção *Fortaleza: retrato do vento* constitui-se dialogicamente pela relação de intervenção do artista consigo e com a cidade a partir da estranheza, do não-acolhimento, desta para com aquele, que precisa se criar, “se pintar” para existir na cidade “apagada”, “navegar” na cidade à deriva, escrita feita com o uso de elementos dentro de um campo lexical que se remete ao discurso de estranheza sob os moldes que estamos estudando neste trabalho, amplificados por meio de recursos próprios do gênero canção.

Entendendo a canção *Fortaleza: retrato do vento*, de Valdo Aderaldo, como um enunciado componente da cadeia discursiva constituinte do discurso da canção popular brasileira, analisaremos neste momento as suas relações dialógicas com enunciados anteriores que contribuíram para a sua composição e posteriores sob sua influência.

Essa canção estabelece um elo discursivo entre outros enunciados, propiciando intradialogismo por intermédio da interdiscursividade.

A interdiscursividade é estabelecida pela relação com várias canções que se reportam a Fortaleza através do discurso de estranheza que estamos estudando nesse trabalho, algumas, inclusive presentes nesse estudo, como também ocorre a interdiscursividade pela similaridade dessa canção com outras também compostas em forma de balada.

Além do intradialogismo, a canção *Fortaleza: retrato do vento* também estabelece relações interdialógicas com enunciados de esferas afins. Por utilizar expressões provenientes da fala cotidiana e de uso popular, a canção de Valdo Aderaldo estabelece um interdialogismo com o discurso prosaico.

No trecho *A onda do artista*, há interdialogismo entre essa canção e o discurso marítimo quando da referência ao fenômeno *onda*; como também com o discurso esportivo, uma vez que esta onda está se referindo, como se comprova mais adiante com a sentença *vou surfando sem fim*, ao esporte surfe; e ainda com o discurso das gírias populares, pois a *onda* mencionada é a *onda* do *artista*, abrindo, assim, a semântica do modo de ser e fazer algo por alguém de maneira particular, própria.

Ocorre também interdialogismo entre essa canção e o discurso fotográfico quando da sentença: *o retrato do vento que eu tirei*, propiciando, assim, um interdialogismo com o discurso fantástico, já que, em condições normais, não se pode fotografar o vento. Este discurso fantástico igualmente ocorre pelas sentenças *na casa suspensa pelos ares que eu pintei (...)* / *o céu vai florir, iluminando a ilusão*.

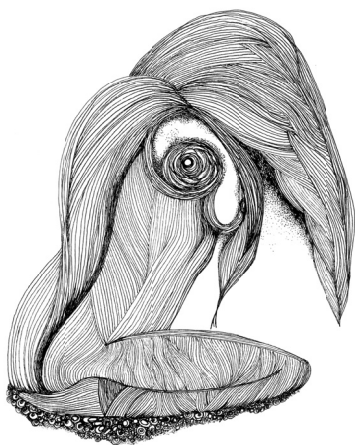
Há ainda a relação dialógica de interdialogismo entre esta canção e o discurso arquitetônico quando do uso de expressões próprias do fazer de um arquiteto, como podemos perceber no trecho: *na prancha, o papel / no papel, o desenho / eu arquiteto navegador / vou curvando o concreto / na casa suspensa pelos ares que eu pintei*, logicamente, como é perceptível, dentro de uma delicada cenografia de mistura os *ethê* assumidos de um surfista e de um arquiteto.

Pela presença das sentenças *eu arquiteto navegador (...)* / *Fortaleza, uma grande embarcação* há a ocorrência, como se percebe pelo uso das palavras *navegador* e *embarcação* de interdialogismo entre o enunciado desta canção e o discurso de navegação.

É interessante ressaltar ocorreu com essa canção o movimento inverso, ou seja, que a partir dela foi provocado algo. No caso, causando um interdialogismo com o discurso

cultural da cidade, pois a Prefeitura de Fortaleza, por meio de sua Secretaria de Cultura, denominou, a partir do título dessa canção, um projeto de shows com artistas cearenses que acontecem, embora com um calendário irregular, no Anfiteatro Flávio Ponte, na Volta da Jurema. O projeto chama-se Retratos do Vento e teve seu início na segunda metade da primeira década deste milênio.

O locutor subentendido “eu” da canção *Fortaleza: retrato do vento* está em sincretismo com o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, que retrata o artista que age sobre si e sobre a cidade de Fortaleza, que de tão “apagada”, estranha a quem vive nela, é o artista que a pinta, dando-lhe vida possível para a vida possível do artista, que cria sua *onda* e seu caminho, o seu ser *surfando*, usa, o locutor, de enunciados que se enquadram nos campos lexicais e semânticos do discurso de estranheza aos moldes que trabalhamos aqui, com a finalidade de enunciar ao locutário “tu”, cujo lugar é assumido por um enunciador-ouvinte indefinido. Por ser uma canção, o locutor faz isso dentro de uma cena englobante musical, apresentando-se como um sujeito sereno, contemplativo, como sugere, neste caso, o *ethos* inerente proveniente da cena genérica de uma balada e estabelece-se, o locutor, como um ser proativo, realizador, construtor de sua *onda* e de seu *caminho*, apesar da cidade estranha, ser cor, sem atitude, onde o locutor usa de vários *ethê* para ir *curvando o concreto*, como o de artista, fotógrafo, surfista, arquiteto, navegador, sendo estes seus *ethê* assumidos. Refere-se ao locutário “tu” indefinido no enunciado, cujo lugar é assumido pelo enunciatário-ouvinte definido no enunciado como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando.





Uma canção a mais...





## Canções que chegam pelo vento...

Entre o infindo da palavra-música, rascunho aqui outras canções que têm a cidade de Fortaleza, inteira ou por detalhes, por início e percurso de criação. São chegadas e saídas... exaltações e saudades... estranhezas...

### **a ponte e a femme bateau**

**[calé alencar]**

houve um tempo em que as pessoas passeavam.  
enquanto a brisa soprava e alisava a nossa pele.  
rezam lendas que a turba se juntava.  
vermelho o sol descambava e acordava o japonês.  
acendíamos a tocha da esperança.  
beijo, abraço, amasso, transa.  
saudando a femme bateau.  
ela tão linda de se ver, cabelo ao vento.  
viva em nosso pensamento.  
feito o mar e a maresia.  
o amor é lindo, mas o tempo foi passando.  
a ponte foi definhando, a femme bateau sumiu.  
que se restaure, recomponha-se a paisagem.  
a praia, a mulher, o barco e a ponte que caiu.

**baião de dois**

**[luciano franco, paulo aráujo]**

terra da luz, esposa do sol  
quem te conduz, vela e farol  
não sei

e o segredo desse lugar  
foi soprado na brisa leve  
foi marcado de bar em bar  
fez

-me mangaça e disse: até breve!

areia branca, azul no céu  
vem e arranca o fino véu  
da lei

que ensina a te olhar  
fez

-se ato em plena praça  
rabiscada no verde mar  
veio onda, ainda acha graça

no paço perde o passo  
riso de um palhaço  
rede de pano cru  
vaia para o tempo  
saia, assopra o vento  
e a chuva do caju

baião de dois colado  
pisado falseado  
xote e maracatu

na ponte o sol contempla a cidade  
somente existe saudade  
no trópico do lado sul  
fortaleza, a lua flutua a toa  
eu tenho um olhar na lagoa  
reflete o teu corpo nu

**camboa**

**[pedro falcão, bárbara sena]**

as velas do mucuripe voltaram  
trouxeram as mágoas em seus landuás

na boca da barra, sabiaguaba  
no mando do mangue, mãe áfrica  
lá onde a camboa é libido da vida  
o encontro do rio com o mar cicatriza  
aonde o vento é fertilizante  
e manto pro erro do amor dos amantes

sabiaguaba de luz e ilusão  
quantos amores aqui eu deixei  
quantos sóis há de caber em ti  
ah fortaleza, tu és o meu forte  
o brilho mais intenso do norte  
quantos sóis há de caber em ti

as águas do rio cocó desaguaram  
trouxeram sementes pro meu samburá  
memórias das dunas da sabiaguaba  
lá onde a canoa nos leva pras matas

lá onde a proa aponta a saída  
lá onde o sol encandeia a retina  
lá onde a terra será devolvida  
a gente da margem que está resolvida  
a malta da margem.que está resolvida  
a ver diferente e viver como gente

lá onde dá nome a memória  
lá onde as fronteiras estão esquecidas  
lá nas entranhas de águas cristalinas

**caminhando pelo centro da cidade  
[carlinhos palhano]**

eu caminhando pelo centro da cidade  
lembrei minha pouca idade quando a rua  
atravessei  
vi uma loja ali na floriano  
no passado o salão torres era ali, eu não me  
engano  
e já chegando lá na praça do ferreira  
recordei mesa e cadeiras  
nossa sala de jantar  
papai comprou à vista, todo prosa  
ali naquela loja  
que era eletro alencar  
na carvalho borges me comprou uma monareta  
achei muito porreta, é mais bonita que a caloi  
e caminhando pela major facundo  
o centro era o mundo  
pros 10 anos era demais

tinha a lobrás, a loja das variedades  
friolar eu me lembrei  
na esquisita meu kichute comprei  
perambulando na barão do rio branco,  
esquina com pereira, até parece que estou  
vendo

o nome da loja se chamava damasceno  
e se dizia a loja do preço pequeno  
entrei no beco da boate barba azul  
indo na rima, lembrei o armazém do sul  
saí de frente para a mesbla e lá vou eu  
sentido praia pela senador pompeu

então chegando esquina com a senador alencar  
do lado esquerdo tinha o senadorzão  
eu não gostava de cruzar a castro e silva  
pois tinha medo de ver tanto caixão  
volto ao presente e me pego a caminhar  
por trás da sesso  
vindo pela rua rufino de alencar  
mas de repente veio a recordação  
que ali perto tinha o mané bofão  
que tempo “bão”

então chegando esquina com a senador alencar  
do lado esquerdo tinha o senadorzão  
eu não gostava de cruzar a castro e silva  
pois tinha medo de ver tanto caixão  
volto ao presente e me pego a caminhar  
por tras da sesso  
vindo pela rua rufino de alencar  
mas de repente veio a recordação

que ali perto tinha o mané bofão  
a panelada de primeira que causava sensação  
sinto saudade desse tempo e do menino  
brincalhão  
essas lembranças me alegram e aquecem o  
coração

**canto americano**  
**[marcelo justa, carlinhos perdigão]**

canto pra ti, américa!  
não um canto qualquer,  
mas uma canção de vida,  
um vivo canto de fé!

de fortaleza, só lar,  
e latina, lá sol há!  
em mim: te amar,  
sul de l'américa...

recanto americano  
de vida e de força  
em nós, filhos d'áfrica  
negras e negros em flor...

do ceará, luminosidade  
patativiana em canção  
poetando liricamente  
na relva simples, à beira-mar...

### **canto provinciano**

**[eugênio leandro, márcio catunda]**

a senda de todo sonho  
e o céu da minha certeza  
são feitos da mesma espuma  
desses mares de tristeza

e os ventos da mesma sorte  
o adeus do caminho  
a infância do destino e da beleza  
são os versos das esperança  
são as faces da lembrança  
dos mares de fortaleza

### **cotidiano (fortaleza)**

**[wagner castro]**

eu  
indo e vindo  
nas esquinas desertas  
amores vividos  
amores perdidos  
a coisa certa  
busquei nos livros, nos filmes, nos mitos  
o cupido dos deuses  
a mulher certa  
a palavra esconde  
a dor do mundo dos poetas  
só fui ao topo  
porque não tive medo

a história da gente é a gente quem faz  
mas tem preço  
lembro: imagens, mensagens, poemas,  
canções vividas  
a menina de branco  
invadindo minha aula com desejo  
hoje  
aprendi que a vida não precisa de rédeas  
o que vale é sentimento,  
o amor, o sexo, sem tréguas  
há olhares que só se dá uma vez na vida  
olho pra trás como todo mundo  
o cais iluminando os olhos dela na noite bela  
só sei que tudo sei  
que nada sei do amor, fortaleza  
só sei que tudo sei  
que nada sei do amor, fortaleza.

**crooner**

**[rogério lima]**

sou dessa cidade  
sei respirar as luzes da cidade  
cigano de mil apartamentos  
as ruas são linhas na minha mão  
entendo as sirenes e os conflitos  
choro por mais um casarão  
outra avenida um novo rumo  
pras ilusões  
é tanta vida no sinal  
ali parada



vendo tudo  
tendo nada  
hoje o tempo nem deixou recados  
disfarçado flui  
com gente na estação às seis  
mas sou dessa cidade  
eu vivo é de cantar nessa cidade  
do palco brotam vidas, dramas, contos  
do broto ao arvoredo da solidão  
eu quero é comover essa cidade em que o amor  
é mais um cidadão  
ainda que habite um último subúrbio  
afíto na minha ilusão

**da matriz à igreja do dom hélio**  
**[joão pirambu]**

eu vou descendo a são francisco  
quê que é isso!  
eu vou sair lá na esquina da matriz do cristo  
eu vou quebrar na monsenhor  
e tomar uma lá no chico  
e ver meninas passar mostrando as coxas  
que o vento é macho e a saia é pouca

depois entrar na santa rosa e mais bonito  
que hoje é sábado  
e só por isso é um motivo à uma comemoração  
vai ter uma rapaziada lá no bar do seu anízio  
na esquina da felipe camarão  
com a rua da felicidade

da matriz pra igreja do dom hélio  
é tanta sombra, é tanto bar  
quem vai na onda sai melado

e ainda tem uma buchada pra incentivar  
uma cachaça temperada para encarar  
uma conversa preguiçosa  
pra encher língua  
e ainda tem uma morena pra fazer amor  
uma cerveja bem gelada quando for calor  
ainda tem uma guitarra e um violão  
eu não vou não, senão...  
eu vou.

### **descontrole**

**[isaac cândido e marcus dias]**

sem nome, sem casa, sem rua, sem praça  
sem terra, sem mar  
com os olhos de gente, vigia, donzela  
do primeiro andar  
de pele macia  
como nunca se encontra  
do lado de lá  
como nunca se encontra  
do lado de lá

com sede, com fome, com frio, com medo  
com cheiro de bar  
confusão na avenida, uma moça agredida e um  
homem a chorar

**do mucuripe a fazenda boa vista**  
**[carlinhos palhano]**

tantos bairros, tanta história em pouco tempo  
sinceramente eu só lamento que a inocencia  
teve fim  
deixa pra mim

praia do peixe da nossa vila morena  
hoje praia de iracema, tanto tempo se passou  
pirocaia hoje se chama montése  
água boa não se esquece  
outeiro agora é aldeota, bairro da nota  
serrinha tambem ja foi cocorote  
parque araxá, campo do pio  
são gerardo, alagadiço, lembra disso?  
dionísio torres, outrora estancia castelo  
monte castelo no passsdo, açude joão lopes se  
chamou  
antonio bezarra também já foi barro vermelho  
bairro de fátima, redenção  
bem antes do tempo do tostão  
amadeu furtado era chamado coqueirinho  
a branco rabelo era caminho  
pra nas cinzas se chegar e furunfar  
curral das éguas, oitão preto, arri égua  
já faz tempo a leste oeste hoje está nesse lugar

rodolfo teófilo era porangabuçu  
prado gentilândia hoje é benfica  
nossa senhora das graças, pirambu  
henrique jorge, antiga casa popular

jacarecanga e mucuripe nunca o nome quis  
mudar  
álvaro wayne, santo antônio da floresta  
na memória ainda me resta  
da fazenda boa vista veio o bom jardim  
tantos bairros, tanta história em pouco tempo  
sinceramente eu só lamento que a inocência  
teve fim

### **duques e barões**

**[wagner castro]**

explodiu uma bomba  
na tela-viv  
um cara drogado  
se acabou num fina  
pensando que era  
super-herói da televisão  
eu vi a morte  
eu vi um tira  
na avenida duque de caxias  
cheirando cola um menino  
em pleno dia, em pleno dia  
passou pelo duques-e-barões  
tá legal  
não faz mal  
muita gente nasce  
por aqui  
e não tem fim  
é o fim, pra mim e pra ti  
é o fim do sexo por prazer aqui

nada se dá  
nada se recebe  
nesta vida  
tudo se negocia  
a luz do dia, a luz do dia, a luz do dia, a luz do  
dia  
em busca da salvação  
o cruzeiro vai  
o real vem  
a bolsa cai  
e o dólar fica  
e uns caras ficam  
e uns caras ficam  
e uns caras ficam  
e uns caras ficam  
impunes por aí  
não dá mais satanás  
quero paz  
mas a dívida está aqui  
pra lá de ruim  
vem, brazil  
corre, brasil  
vai, brazil  
tu não merece o brasil.

**escrito nas jangadas**  
**[eugênio leandro e marcio catunda]**

tu lembras  
como a vida era sentida  
nos bares da beira mar

eram verdes os pomares dos quintais  
nos jardins, os rosais  
brisa do mar como oásis  
sanhaços fluíam nos ares  
eu não andava só pelas calçadas  
teu nome estava escrito nas jangadas

tu lembras  
musa perdida, como era a vida  
idílios de um lugar  
era noite suave, luz nas areias  
no alto mar, claras candeias  
meu ideal como alento  
faróis brilhavam no vento  
eu caminhava assim nas madrugadas  
teu nome estava escrito nas jangadas

**esquina predileta**  
**[rodger rogerio]**

na esquina predileta  
minha cidade vejo todo dia  
passa um homem de charuto  
passa a moça tão bonita  
tem um pobre passa fome  
pede esmola, passa o dia  
bem em frente tem uma igreja  
automóvel todo dia  
passa a moça descontente  
no bar a noite principia

passa o menino do jornal  
sem camisa, passa mal  
trás notícia de outra guerra  
são notícias desta terra  
tem barulho de passadas  
passam carros, disparadas  
na esquina predileta  
passam vidas procuradas

amores, passam os senhores  
passam pobres os valores  
passam lutas pelo nada  
na esquina predileta  
passa a minha namorada

**esse lugar**  
**[caio castelo]**

faz um tempo  
que eu não te vejo aqui  
mesmo que tu sempre insista  
em me acompanhar  
cuidar de mim  
cuidar desse lugar  
que eu vou te visitar  
ver luz nadar no mar  
brilhar gotas de sol

os meus passos  
vão já despir teu chão  
vão virar caminhos de ir,

voltar e ficar  
e cuidar de ti  
cuidar desse lugar

**estação fronteira**  
**[rogério franco]**

iracema  
estação fronteira  
santuário do mundo  
farra da humanidade

os segredos de iracema  
pelo sol dos senhores do dia  
no tesão dos cantores da noite  
no calor que teu povo anuncia

sou poeta  
pelos becos da lua  
sou retrato dos bares  
amanheço nas ruas

sou poeta  
pelos cantos da lua  
amanheço nos bares  
sou retrato das suas

iracema  
secular boemia  
estação da folia  
misteriosa estação



**fortaleza**  
**[paulo aráujo]**

o sol doura  
na beira mar, uma índia trovadora  
e a celebrar, cadeira voadora  
como não houvesse mais...

e se a paz  
depende do luar  
na praça o poeta, a pendular  
sopra com a brisa pra saia colar  
nos pontos cardeais

e seguiu  
se projetando nua em ténue fio  
abolerando no paço vazio  
contradança ao próprio tempo e outras modas  
quem partiu  
em busca de outro bairro mais gentil  
levou na alma um verde mar bravio  
e um desejo de encalhar nas tuas costas

carrossel  
pastiche de dubai, da torre eiffel  
mil edifícios rijos rumo ao céu  
não te comerão...

quando o teu chão  
me engolir fatal  
avisarei ao silva no umbral  
que teu traçado falso ortogonal  
são curvas sensuais

**fortaleza**  
**[rafael torres]**

vista do céu  
nada demais até que se pouse no asfalto  
não há nada igual tua luz

longe de ti  
desconcebi a ideia tão alucinante  
de ser teu amante num outro lugar

meu coração é um varal abarrotado  
dançando ao vendaval, sem nunca arrebentar

terra da luz  
abre os braços e as redes pra qualquer turista  
revela os artistas que tem

quero ficar  
pra que voar pra longe, pra outra cidade  
se o meu quintal é aqui?

meu coração é um vitral todo espelhado  
no chão da catedral, sem nunca se apagar

juro a você  
o meu viver foi dia, foi noite, foi tarde  
olhando esse mar descobri

meu patuá  
é uma jangada dentro de uma garrafinha  
de areia fininha e de cor

meu coração é um pardal desatinado  
voando em espiral  
no céu da beira-mar

**iracema**

**[pingo de fortaleza, alan mendonça]**

de quem era a voz  
que sussurrou feito um anjo  
no ouvido de um guerreiro branco  
ainda a navegar?

de quem era a voz  
que berrou ainda confusa  
meio estranha, meio musa  
meio lusa a guerrear?

de quem era a voz  
que enganou seu sangue  
que fez o céu ficar brilhante  
pro amor pousar?

de quem era a voz  
no assoviar de uma cantilena  
entre as voltas da jurema  
a formar um lugar?

de quem era a voz  
que dilacerou um grito  
no parto de um amor partido  
flecha-amiga a perfurar?

de quem era a voz  
que calou o que era oco?  
oca é mundo, seu povo novo  
moacir-ará.

**iracema**  
**[rogério franco]**

confesso que sempre quis ser poeta  
cantar, beber, cair de boca aberta  
morrer de amor pela princesa certa  
ver a morena passar  
e ver que a vida não tem pressa

majestoso cigano  
intelectual profano  
a madrugada é um poema  
aos olhos de iracema  
o sol da beira mar  
a ponte sobre o mar  
aquele mar quebrar

quem não viveu  
perdeu, nunca viu  
canta baleia, sonha estoril  
guarda no teu coração  
os poetas de então  
o cigarro, o pulmão  
iracema sorriu

**mergulho no coração**  
**[rogério franco, paulinho pedra azul]**

nossa cidade é um presente  
que à noite recebe o clarão do luar  
em fortaleza existem  
cantigas que saem do mar  
por isso, vejo a cidade  
batendo no fundo do meu coração  
naturalmente eu preciso  
falar dessa minha paixão

vou revelar um segredo  
que trago dentro de mim  
eu vivo além das estrelas  
no sem fim

começo o dia bem cedo  
um bom mergulho no mar  
sei acordar a cidade para amar

quem procurou amizade  
espere o dia raiar  
você vai se encantar  
você vai encontrar  
muita gente na beira do cais  
não tenha medo da gente  
pois só queremos servi-lo  
você vai cantar  
você vai encontrar  
isso tudo no mesmo lugar

não tenha medo de viver  
acredite nós  
não tenha medo de sonhar  
não tenha medo de fazer a cabeça  
e mergulhar, mergulhar, mergulhar  
mergulhar no coração da gente

**minha cidade**  
**[eudes fraga, joãozinho gomes]**

tu tentou me dá aurora  
me deste o canto da jandaia  
me deste um sol que não tem nome  
nem cara

quem me ouvir  
irá te perguntar  
dos lábios doces de iracema  
dos movimentos da jangada  
porque no canto eu trago o mar  
o mesmo que se derramou quando parti  
escorrendo pro meu olhar nunca secou  
sabia que iria conter a minha volta  
nos passos por dentro de mim  
que buscam sempre tua porta  
que iria plantar saudades num vaso

e um dia poder colher todas as lembranças  
minha fortaleza  
és dona do que sou  
e um dia poder colher todas as lembranças

minha fortaleza  
és dona do que sou

sabia que iria conter a minha volta  
nos passos por dentro de mim  
que buscam sempre tua porta  
que iria plantar saudades num vaso

e um dia poder colher todas as lembranças  
minha fortaleza  
és dona do que sou  
e um dia poder colher todas as lembranças  
minha fortaleza  
és dona do que sou

**minha praia**  
**[lorena nunes]**

quem que te quer, quente é  
quem te quer, quente é

eu vou. eu voo. e volto pra ti  
eu vou uuuu. eu voo. e volto pra ti

pra te namorar. te passear  
surfear na tua orla. beber da tua água

eu vou. eu voo. e volto pra ti  
eu vou uuuu. eu voo. e volto

tu é o meu calorzim. gostosa!  
meu cuscuz com ovo. baião de dois

ai, eu quero chupar as pernas cabeludas  
das tuas carangueijadas

quem que te quer, quente é  
quem te quer, quente é

vou te puxar pra dançar. ande! até o sol raiar  
tu é o meu mambembe. o meu dragão  
forró ou não. tu é a minha farra

vou te levar pra viajar, te jericocoariar  
hummm te navegar. sem marear na tua canoa  
quebrada

eu vou. eu voo. e volto pra ti  
eu vou uuuu. eu voo. e volto

quem que te quer, quente é  
quem te quer, quente é  
quem que te quer, quente é  
quem te quer, quente é

tu é o meu chão, meu mar  
minha fortaleza, tu é a minha praia

**ó, linda fortaleza**  
**[matheus perdigão, marcus dias]**

ó, linda fortaleza  
vem pra rua conhecer  
os blocos e as bandinhas  
que acabaram de nascer



nasceram sob as bênçãos  
de terrais e longarinas  
juntaram multidões  
de pierrôs e colombinas

fizeram e refizeram  
até que um dia aconteceu:  
o carnaval de rua renasceu

seguindo a trajetória  
dos antigos foliões  
que honraram nossas ruas  
com seus blocos e cordões  
as bruxas e as baianas  
que hoje não existem mais  
resistem na memória  
dos eternos carnavais

ó, linda fortaleza  
vem pra rua admirar  
teus filhos que acabaram de chegar:

unidos da cachorra  
num ispaia, doido é tu  
camaleões do vila  
taberneiros e urubu

baquetas, som da lira  
bons amigos, jeguerê  
pery, matou a pauta  
muriçocas e dendê

a trupe, arrasta tudo  
o bode, a turma do mamão  
marmotas, girassol  
cachorra magra e almeidão

o luxo, o sanatório  
as gata pira, agora vai  
amantes de iracema  
e o concentra, mas não sai

ó, linda fortaleza  
vem pra rua conhecer  
teus filhos que não param de crescer

**passeio**  
**[joyce custódio, alan mendonça]**

oh, vem  
vem passear comigo  
um passeio tão antigo  
aos olhos do mar  
que olha a cidade triste  
que chora nesse baobá  
oh, vem  
vem pela alameda  
santa casa fortaleza  
vem me abraçar  
antes que os homens fortes  
da mudernagem belle epoque  
venham atrapalhar  
oh, vem

vem na estação futuro  
guardei um beijo puro  
do que sobrou desse lugar

praça josé de alencar  
**[davi silvino, alan mendonça]**

na praça josé de alencar  
a cidade chora, iracema chora  
na praça josé de alencar

na praça josé de alencar  
tudo que é público chora  
a saúde chora, a fome chora  
a chuva chora  
na praça josé de alencar

a estátua chora  
por cinco minutos  
por diva e senhora  
pelos olhos brutos  
e nem pode ir embora  
no ônibus que parte  
no fim da tarde  
pro fim da cidade  
algum parque tristeza  
sem pedras portuguesas  
sem josé de alencar

na praça josé de alencar  
a guerra dos mascates

um troco de ipê  
e alguma saudade  
tudo sem porquê  
ratos e homens  
cruzam o desengano  
as asas de um anjo  
o desgosto familiar  
a lona suja, a camarinha  
a fatura, o altar, o freguês  
a viatura, a viuvinha  
e era uma vez  
josé de alencar

**sabiá sabiaguaba**

**[calé alencar]**

se você sabe  
quanto tempo foi preciso  
pra que esse paraíso  
fosse essa imensa duna  
se você sabe  
quanto tempo é necessário  
pra que esse relicário  
virasse essa bela praia  
se você sabe  
conviver com os sôins  
os mocós e os guaxinins  
muricís e a passarada  
se você sabe  
que isso aqui não se loteia  
quanto mais aumenta a teia

se protege a natureza  
se você sabe sabe sabe sabe sabe  
sabiá sabiaguaba

**sabiaguar**

**[wilton matos, alan mendonça]**

vem, vem, sabiá  
despertar povo da terra, vem sabiaguar  
vem, vem, sabiá  
expulsar homem-de-pedra, vem sabiaguar

e deixa a duna avoar  
e deixa a duna avoar  
e deixa a duna avoar  
e deixa a duna avoar

homem-de-pedra,  
dinheiro na mão  
quer comprar a floresta  
o vira-pedra vende não  
todo mundo é dono  
ninguém é o dono não  
carcará-sangra-o-olho  
gavião-mata-ladrão

deixa a vida nascer, deixa o rio pro mar  
em chintã, irerê, ariramba, biguá  
deixa a mata crescer, deixa o vento girar  
por embira, tiê, saguí, tamanduá

**salve sabiaguaba**  
**[carlinhos crisóstomo]**

estão querendo acabar com as dunas da  
sabiaguaba  
afetando as matas, restinga e mangues daquele  
lugar  
comprometendo de form  
a expressiva o ciclo das águas  
devastando terras, bichos e plantas de lá

estão querendo acabar com as dunas da  
sabiaguaba  
afetando as matas, restinga e mangues daquele  
lugar  
comprometendo de forma expressiva o ciclo  
das águas  
devastando terras, bichos e plantas de lá

e o futuro como será  
desse ecossistema  
desalinhado, desequilibrado ele vai perecer  
vai afetar nosso clima  
e outra vez vamos ver  
em fortaleza mais uma área verde desaparecer

estão querendo acabar com as dunas da  
sabiaguaba  
afetando as matas, restinga e mangues daquele  
lugar  
comprometendo de forma expressiva o ciclo

das águas  
devastando terras, bichos e plantas de lá

aratú vermelho, iça  
saúna, cará, guaxinim  
canário da terra, anú, garça branca, pescador  
martim  
coral, jararaca, preá  
chama maré, bem te vi  
raposa, iguana, socó, guaiamum, bagre, pema  
e soím

estão querendo acabar com as dunas da  
sabiaguaba  
afetando as matas, restinga e mangues daquele  
lugar  
comprometendo de forma expressiva o ciclo  
das águas  
devastando terras, bichos e plantas de lá  
devastando terras, bichos e plantas de lá  
devastando terras, bichos e plantas de lá

### **transformismo**

**[isaac cândido, marcus dias]**

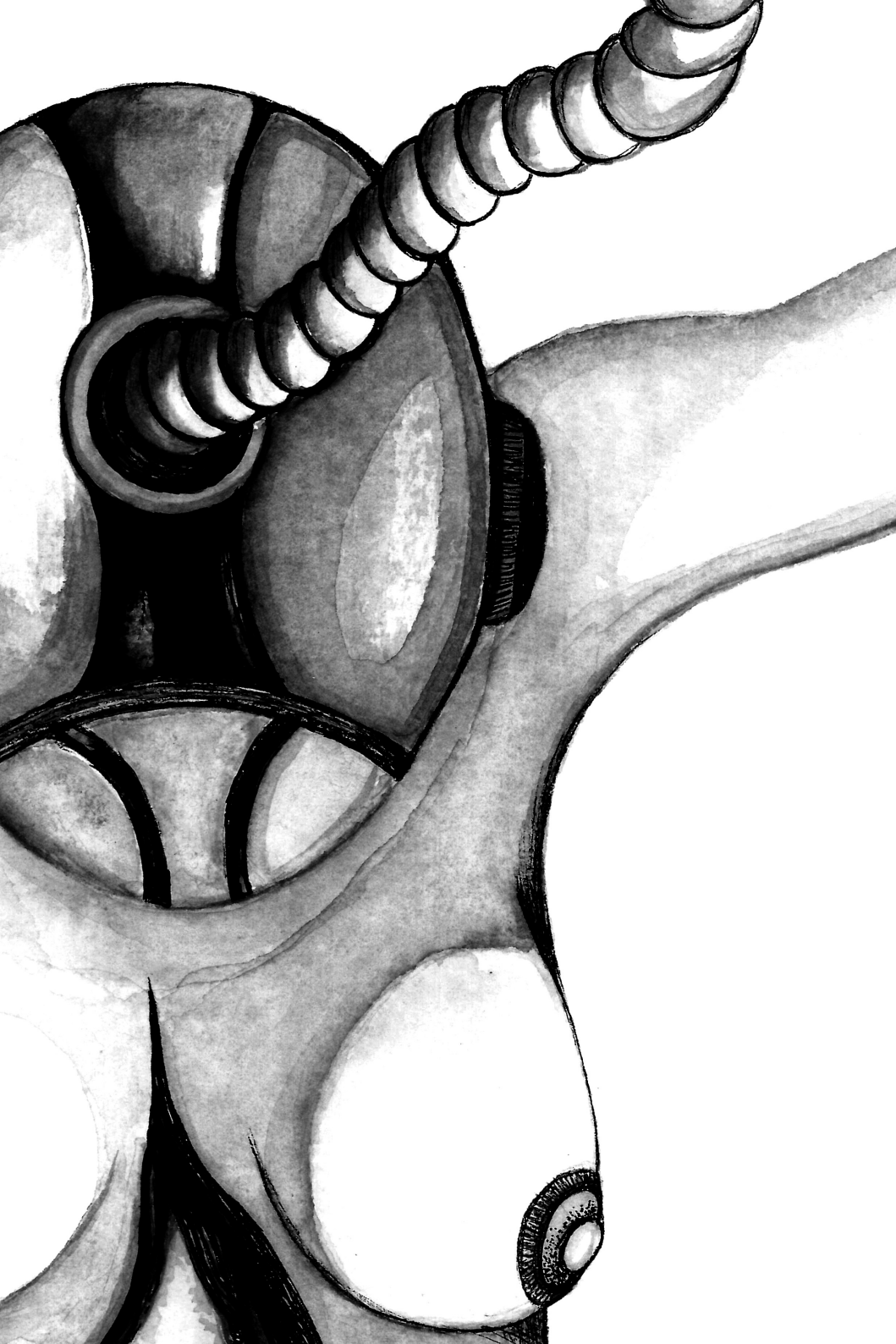
quais foram os pecados?  
da praça do carmo  
da major facundo  
da pedro pereira  
da cidade inteira

quisera eu me redimir  
de todos os pecados  
se houvesse pecados  
pecados não há  
não há como iludir  
aos deuses  
porque não há deuses  
pra gente iludir  
do sexo quase impossível  
as portas do inatingível  
o sexo das unhas grandes  
dos anéis brilhantes  
da roupa colada  
rondando as esquinas  
pelas madrugadas  
que não são meninas  
de contos de fadas  
são para ele, elas  
são para elas, eles  
e pra alguns, são nada  
sexo não tem marido  
não tem namora  
não tem remissão  
sexo não tem partido  
nem hora marcada.

quais foram os pecados?







**Enquanto a cidade dorme**



## Enquanto a canção finda

Um dia desses, Tiago Araripe, cantor e compositor cearense radicado em Portugal, postou em seu blog um texto sobre a história da canção “Enquanto a canção finda”, cuja letra foi escrita pelo “time” de futebol de mesa Pingo de Fortaleza, Ronaldo Marques, Dalwton Moura, Henrique Beltrão e eu, Alan Mendonça, na noite de 5 de agosto de 2002, há 18 anos e uns quebrados, entre uma cerveja e uma canção do Chico e outra (na voz de Dedé Nunes), e musicada por Rogério Franco em 2005.

Depois da postagem de Tiago, fui chafurdar na memória lembranças daquela noite, daquele tempo. O álcool e os dias corroeram as idades e as imagens, mas, pelo que lembro, há pouco havíamos lançado, eu e Pingo, várias parcerias no CD Solo Feminino (canções de Pingo interpretadas por mulheres, a maioria, cearenses). Talvez para conversar sobre algum novo projeto, fomos para o Cantinho Acadêmico e Pingo chamou Dalwton Moura, que tbm assinara uma das letras do Solo. Com pouco tempo, talvez saindo das bandas das Casas de Cultura ou porque ainda morava em cima da Arte Ciência, personifica-se Henrique Beltrão e, entre uma cerveja e uma canção do Chico e outra, alguém (acho que Pingo) propôs que escrevêssemos algo para talvez virar uma letra no esquema telefone sem fio de guardanapos, os quais foram profanados da tradição por já inúteis cartões postais de divulgação do show de lançamento do Solo Feminino.

Os postais foram passando giratórios de mão em mão e o Frankenstein foi nascendo, tossindo e choramingando,

encantado. Nessa altura do tempo, Ronaldo Marques, habitante habitual do Benfica, já estava conosco de caneta e postal. Terminada a noite, Pingo recolhe os cartões do bingo, pois, segundo ele, iria organizar as ideias e musicar. Algum muito tempo depois, vou à casa de Pingo e pergunto pelos cartões onde havíamos escrito aquela letra naquele dia... Ainda lembro a voz de Pingo dizendo: “Sei lá, Mendonça... e aquilo é muito doido... lá presta!!”. Só sei que fomos encontrar os postais todos com aparência de vendaval espalhados no keiser do violão do Pingo... era a cara do perdido. Com receio do futuro, juntei os postais e os levei para casa.

Hoje, infelizmente, não sei onde exatamente estão esses postais, mas sei que estão dentro do território da casa dos meus pais, mas provavelmente sob camadas expeças de tempos mendoncianos desorganizados. Quando visíveis novamente, serão ótimos documentos históricos. Neles havia frases como: “não entendi a letra” e “melhor passar” e outras ironias dos poetas, que me serviram de imagens para trechos que gosto muito da letra que organizei.

Não sei exatamente quanto tempo depois, passei ao Rogério Franco aquele Frankenstein com roupa de domingo, que Rogerio, com toda sua cuidadosa inventividade, transformou no tango “Enquanto a canção finda”, gravado no CD “Cantando coisas de cá”, de Joana Angélica, no fim de 2007, o segundo disco do Selo Radiadora Cultural, que durou de 2007 a 2017, lançando por volta de 80 discos, todos cearenses, e que, desde 2017, náufraga do mercado musical, encontrou areias nas folhas e se transformou na Editora Radiadora, já, por esses dias do agora, com quase trinta títulos no catálogo, todos cearenses também.

Segue abaixo a letra da canção que não se findou pelos  
esconderijos do vento dessa cidade, desfortaleza desatenta e  
desmemoriada, que nem sabe de nós, compositores, que so-  
mos e seremos... sempre... canções a mais.

E assim...

somos e seremos

um tango sem fim

mil passos a mais

e a vida se faz assim...

estamos e estaremos

quem sabe faremos?

quem sabe saberemos

o que fazer?

virar várias vezes

a ampulheta

pra compreender a letra

do destino

e saber passar

vamos limpar nossos discos

nossos livros, nossas vidas

nossas sinas, nossas lidas

nossas despedidas

vida, nossa vida

cumpramos nossa trilha

enquanto a canção finda

nossa história continua...

sina

sina de longarina  
na seca beira de mar  
sina de lamparina  
a iluminar...

----- x -----

## **Do tempo faltando um pedaço**

Retomando um pouco os nossos estudos no decorrer desta pesquisa, observamos que o estudo do gênero canção popular brasileira que realizamos neste trabalho adotou como principal orientação teórica as propostas de Bakhtin para a Metalinguística, disciplina que apreende e examina o discurso nas relações dialógicas entre os enunciados. O teórico russo afirma que o gênero, por ser um modo de conceber a realidade linguisticamente – no caso da canção musicalmente também – está sujeito a determinações sociais e históricas. Essa característica torna-o portador de um cronotopo, determinado pelas relações espaço-temporais, conceito que Bakhtin considera fundamental para a formação dos gêneros discursivos. Como são “tipos relativamente estáveis de enunciado” (Bakhtin, 2003 [1951-1953], p.262), os gêneros devem ser estudados por meio da análise dos enunciados, a unidade mínima da comunicação, compreendidos no seu dialogismo com outros enunciados na constituição do interdiscurso.



Baseados no pressuposto de que a canção popular é um gênero secundário, que reelabora os gêneros primários da comunicação cotidiana, analisamos o processo de composição das canções. Para isso, utilizamos as propostas de Todorov, fundamentadas no princípio dialógico bakhtiniano, a respeito dos gêneros discursivos, compreendidos como amplificação de um ato de fala. Dialogando com as propostas da Análise do Discurso para o estudo discursivo do processo enunciativo e considerando que a canção é um enunciado constituído pelo sincretismo entre a linguagem verbal e a musical, observamos particularmente como o enunciador-cancionista realiza a adequação dos componentes linguísticos e melódicos na construção de sua imagem, o seu *ethos*, embora não tenhamos nos aprofundado sobre os elementos melódicos.

Segundo Caretta (2011, p. 307-308):

O processo de formação e consolidação da canção popular no começo do século XX é resultado dessa complexa conjuntura social, política e cultural. A canção popular, até então sempre fora tratada como um gênero musical inferior na esfera musical, ao contrário das canções erudita e folclórica. Essas eram valorizadas pelos críticos e intelectuais por representar um ideal de civilização e apreender o nacionalismo na cultura popular respectivamente. Já a nova canção popular urbana, tocada nos discos e propalada pelas rádios, era desvalorizada; ou porque a letra era pobre e prosaica, tendo como parâmetro os modelos poéticos românticos e parnasianos; ou a música era comercial e vulgar, tendo em vista a erudita e a folclórica. Com a urbanização das cidades e a propagação do rádio, a cultura

urbana foi cada vez mais popularizada. A elevação da canção a gênero de excelência a partir da década de 30 é parte de um processo de valorização dos gêneros prosaicos que, no começo do século XX, ganhou força e atuação na constituição dialógica das esferas discursivas. Na canção, isso é notável já na década de 20, quando a linguagem prosaica, por meio dos estilos musicais populares, como o samba, a marchinha e a música sertaneja, passou a ser cada vez mais amplificada pelos compositores em suas canções e divulgadas pelo rádio.

As relações interdialogicas da canção com a esfera do cotidiano permitiu-lhe assimilar gêneros, estilos, léxico e personagens prosaicos. Esse dialogismo constitutivo da canção popular compreendemos como uma amplificação dos gêneros primários por meio do sincretismo com a música, fundamentalmente com a melodia. O refinamento do artesanato de relacionar a letra e a melodia para transformar um gênero oral em canção possibilitou aos compositores explorar a fonte inesgotável do plurilinguismo ao falarem de casos corriqueiros, fatos cotidianos e assuntos diversos, como futebol e política, além do amor.

Assim, podemos observar que a canção popular das primeiras décadas do século XX, fase de consolidação do gênero, estabeleceu os modelos que os cancionistas iriam reproduzir, desenvolver e subverter no decorrer do passado e início desse, período que compreende a grosso modo nossas análises gerais. As relações intradialógicas entre as canções e as interdialogicas com outras esferas constituíram dialogicamente

a canção popular urbana ao definir e expandir a atuação do gênero no interdiscurso.

Estudamos a canção com foco no discurso pela abrangência também ao contexto histórico e pela compreensão do enunciado como fruto de uma conjuntura discursiva e da enunciação como o elo entre as condições de produção e o enunciado. Sob essa ótica, nos utilizamos das concepções da Análise do Discurso, que disponibiliza a viabilidade de estudar a canção na sua relação com o contexto social e histórico, através da apreciação do posicionamento discursivo do enunciador no interdiscurso.

O conceito de gênero discursivo deve principiar um estudo dialógico discursivo da canção popular brasileira, pois o gênero designa o enunciado na sua constituição estilístico-composicional e intermedia as relações de enunciação com as condições de produção. Percebemos, pelas teorias do Círculo de Bakhtin para o estudo dos gêneros discursivos, como o discurso se arquiteta em certas esferas discursivas nas quais forma formas estáveis de enunciados. Na esteira das teorias bakhtinianas, laboramos com as sugestões de Maingueneau sobre a enunciação e a gênese do discurso, concebendo, assim, um modelo de análise da canção popular fundamentado nas teorias dialógico-discursivas, a partir dos elementos presentes no enunciado, concebidos como resultado das escolhas do enunciador. Desta maneira, o discurso de uma canção pode ser entendido vislumbrando-se como esse enunciador fabrica a sua imagem – o seu *ethos* –, como compõe a cena de enunciação e como “conversa” com outros discursos.

O itinerário de análise discursiva da canção sugerido neste trabalho é respaldado no conceito da interdisciplinariedade

entre diferentes áreas dos estudos linguísticos e discursivos. Esse itinerário tem como fim guiar uma análise da canção popular, concebendo a significação linguístico-musical como resultado de um processo discursivo. Acompanhando as sugestões de Bakhtin, são investigadas as relações interdiscursivas e dialógicas presentes nos enunciados entendidos como manifestações de um específico gênero discursivo. Tida como amplificação, conceito sugerido por Todorov (1980), de um ato de fala, designamos um modelo de análise da canção asentado nas relações dialógicas entre os gêneros primários e secundários da comunicação. Para o estudo da enunciação, laboramos com o conceito de posicionamento enunciativo, sugerido por Maingueneau, que a entende como uma cena fabricada por um enunciador que imputa-se um *ethos*, posicionando-se, então, no interdiscurso .

Sabedores das limitações determinadas pelos estudos linguísticos para o estudo do gênero canção, reduzimos o tratamento ao objeto à análise das letras das canções. Ou seja, não analisamos neste estudo os demais elementos musicais constituintes do enunciado-canção, como a melodia, a harmonia, o arranjo e a interpretação, embora tenhamos pleno discernimento da função essencial que estes e outros elementos exercem na feição final de uma canção, mas assim fizemos por nos faltar perícia específica para tal ação e por sermos sabedores de quão complexo ficaria o desenvolver de nosso trabalho.

Em resumo, nossa pesquisa seguiu os preceitos da Análise Dialógica do Discurso e teve como principais autores os já referenciados no bojo do texto: Bakhtin, Maingueneau e Todorov. Analisamos as canções presentes nesse trabalho sob a luz das seguintes categorias: relações interdiscursivas;

gêneros discursivos (primários e secundários); enunciado e dialogismo; relações dialógicas (intradialogismo [intertextualidade e interdiscursividade] e interdialogismo); amplificação; enunciação; *ethos* discursivo.

Estudando os vínculos, as ligações, as conexões, as correspondências entre as composições dos sujeitos criadores, cancionistas, e a cidade de Fortaleza através de suas relações dialógicas, observamos como o gênero discursivo canção abordou polêmicas discursivas em diversos discursos em dialogismo, ao longo da história da musicalidade cearense, e aqui não delimitamos necessariamente um momento histórico. Este foi um exercício baseado em amostragens de canções que fomos tendo acesso durante a pesquisa.

Observamos que há, no discurso lítero-musical cearense, onde haja a presença discursiva da cidade de Fortaleza, entre outros possíveis, cinco discursos que denominamos: discurso de exaltação; discurso de chegada; discurso de saída; discurso de saudade; e discurso de estranheza. A polêmica entre esses discursos, mesmo que não frontalmente, como a famosa polêmica entre os compositores Noel Rosa e Wilson Batista nem entre o discurso progressista e o discurso nostálgico na constituição do imaginário paulistano na primeira metade do século XX, forma um desenho constituinte do que seja Fortaleza no discurso lítero-musical cearense, mesmo que múltipla, estranha, sob exaltação e desprezo, mas, contudo, de alguns jeitos, ela: a cidade, única e várias, ao mesmo tempo, pois observamos que, por vezes, o mesmo cancionista utiliza-se de discurso opostos, assim, comprovando que o interdiscurso, formado pelos diversos discursos, constitui uma das características particulares da canção cearense.

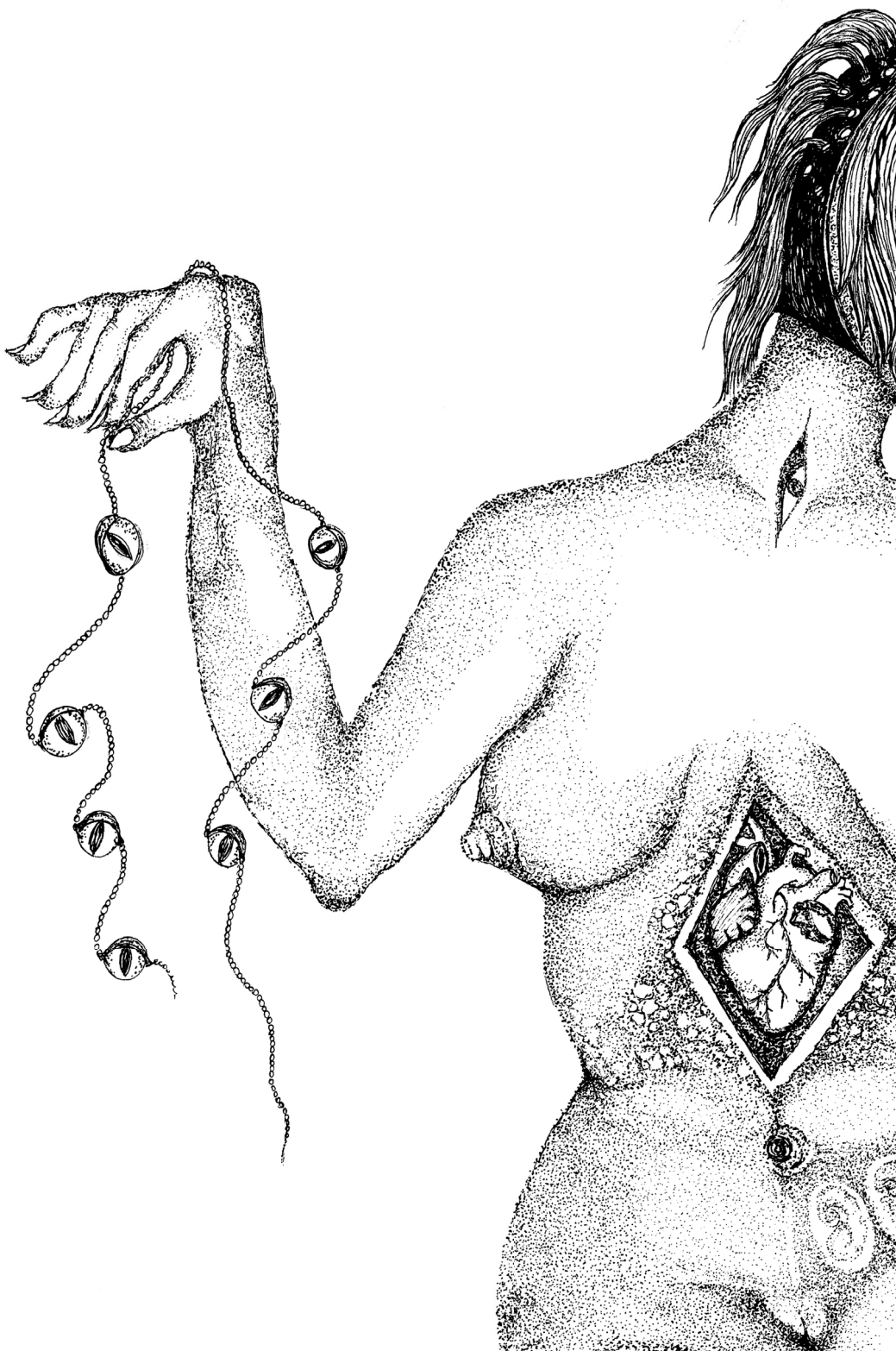
Muitas das canções que pinçamos não tiveram uma veiculação de massa. Desta maneira, não pudemos sair do universo estritamente lítero-musical e “cair” no universo do imaginário popular. Isso não seria possível pelas canções, não por essas, pelo menos. Todavia, pudemos sim traçar um perfil, mesmo que multifacetado, do cancionista cearense no contexto de sua relação com a cidade de Fortaleza, como também um perfil, mesmo que multifacetado, da cidade vista pelos vários olhares desses compositores.

Embora tenham sido utilizadas canções com temporalidade fora dos limites que determinamos para o nosso corpus, essas canções só foram utilizadas para ilustrar os diversos discursos que apresentamos, sendo que somente foram analisadas sob a luz das categorias apresentadas neste trabalho as assinaladas na descrição do nosso corpus.

O estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira com foco na canção popular cearense que realizamos, cujo resultado foi apresentado nesta dissertação, teve como objetivo principal investigar o papel do gênero canção popular no diálogo sujeito-cidade no discurso literomusical cearense da década de 1990 e seus arredores. Para isso, as relações dialógicas interdiscursivas que constituem a canção popular foram examinadas desde a sua constituição no interdiscurso até a sua composição do enunciado. Nesse percurso, o gênero discursivo ocupou uma posição central, por relacionar as condições de produção ao enunciado linguístico-musical.

As propostas que apresentamos pretendem contribuir para o desenvolvimento dos estudos discursivos, particularmente para uma análise discursiva e dialógica da canção popular cearense (e brasileira). Além dessa pretensão, pretendemos

também apontar caminhos para desbravar as relações dialógicas que esse gênero estabelece, reconhecer o seu valor na constituição dialógica de importantes esferas da sociedade, como a fonográfica, a política, a social, a histórica, e possibilitar o seu estudo respeitando as características fundamentais do gênero canção: o sincretismo entre a letra e a melodia e a sua constituição dialógica no interdiscurso.





**Pelas contas do rosário**



## Referências

[Bibliográficas]

ADAM, Jean-Michel. **Linguistique textuelle: des genres de discours aux textes**. Paris: Nathan, 1999.

\_\_\_\_\_. “En finir avec les types de textes”. In BALLABRIGA, M. **Analyse des discours. Types et genres: communication et interprétation**. Toulouse: EUS, 2002, p. 25-43.

ADOLFO, Antônio. **Composição: uma discussão sobre o processo criativo brasileiro**. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

AIRES, Mary Pimentel. **Terral dos sonhos: o cearense na música popular brasileira**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil / Gráfica e Editora Arte Brasil, 2006.

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2013.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar: as fronteiras da discórdia – 2ª ed. – São Paulo: Cortez, 2012**.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ALENCAR, Edigar de. **O carnaval carioca através da música**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música popular brasileira**. São Paulo: São Paulo/Brasília: Vila Rica/INL, 1972.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1976.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da musica brasileira**. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999.

AUGUSTO, Nelson. A música autoral no Ceará na década de 1990. In: FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro**: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013. p. 79-134.

BAJTÍN, M./ MEDVEDEV, P. N. **El método formal en los estudios literários**: Introducción crítica a una poética sociológica. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

BAKHTIN, M.M. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1920-1924], p. 3-186.

\_\_\_\_\_. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a [1934-1935], p. 71-210.

\_\_\_\_\_. Formas do tempo e do cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a [1937-1938], p. 211-362.

\_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1951-1953], p. 261-306.

\_\_\_\_\_. O problema do texto na linguística, na filosofia e em outras ciências humanas. In: **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1959-1961], p. 307-335.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al.]. São Paulo: UNESP, 2002a.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume, 2002b.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BAKHTIN, M./VOLOSHINOV, V.N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, Orestes. **Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

BARCINSKI, André. **Pavões misteriosos**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

BARROS DA COSTA, Paulo Assumpção. **Anicete: quando os índios dançam**. Fortaleza: UFC, 1999.

BARROSO, Oswald; BARBALHO, Alexandre. **Letras ao sol: Antologia da Literatura Cearense**. Fortaleza: Ed. Fundação Demócrito Rocha, 1998.

BEZERRA, Antônio. **O Ceará e os cearenses** (Fac-símile da edição de 1906). Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2001.

BOMFIM, Zulmira Áurea Cruz. **Cidade e afetividade: estima e construção dos mapas afetivos de Barcelona e São Paulo**. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

BOOTH, W.; GREGORY, G.; JOSEPH, M. **A arte da pesquisa**. Tradução de Henrique A. R. Monteiro. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. – 3ª ed. – Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

BRUNO, A.; FARIAS, A. de. **Fortaleza: 285 anos**. 2011. Disponível em: <[www-arturbruno.com.br/images/conteudo/file/cartilhaHFortaleza.pdf](http://www-arturbruno.com.br/images/conteudo/file/cartilhaHFortaleza.pdf)> Acesso em: 11 fev. 2016.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARETTA, Álvaro Antônio. **A canção e a cidade**: estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira e seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. São Paulo: s.n., 2011. Tese (Doutorado) – USP.

CARLOS, Josely Teixeira. Recitanda: a metadiscursividade nas canções de Belchior. In: COSTA, Nelson Barros da (org). **O charme dessa nação**: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007. p. 229-255.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. Tradução de Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTRO, Wagner. **No tom da canção cearense**: da rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963 a 1979). Fortaleza: Edições UFC, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick.; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHOULIARAKI, Lilie.; FAIRCLOUGH, Norman. **Discourse in late modernity: rethinking Critical Discourse Analysis**. Edinburg: Edinburg University Press, 1999.

COLARES, Ciro. **Versos e prosa**. Fortaleza: CN Gráfica, 2003.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo: s.n., 2001. Tese (Doutorado) - PUCSP

\_\_\_\_\_. (org). **O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007.

\_\_\_\_\_. O objeto e o sujeito na pesquisa da canção: uma reflexão bakhtiniana sobre a análise do discurso literomusical. In: COSTA, Nelson Barros da (org). **O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira**. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007. Capítulo introdutório, p. 23-35.

COUTINHO, Fernanda. **Maraponga**. Fortaleza: [s.n], 2013.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria fonográfica e a Nova Produção Independente: o futuro da música brasileira? In: **Escola Superior de Propaganda e Marketing**. Comunicação, mídia e consumo. São Paulo. Vol. 3, n.7, pp. 167 – 182, jul. 2006.



DIAS, Marcia Tosta. **Produção e difusão de música gravada no Brasil contemporâneo**: o papel do produtor musical. XXVII Congresso Internacional da Associação Latino Americana de Sociologia. ALAS: Buenos Aires, Agosto e setembro de 2009.

DISCINI, Norma. **O estilo nos textos**. São Paulo: Contexto, 2003.

\_\_\_\_\_. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FAIRCLOUGH, Norman. Teoria social do discurso. In: \_\_\_\_\_ **Discurso e mudança social**. Brasília, Editora da UnB, 2001.

\_\_\_\_\_. **Analysing Discourse**: textual analysis for social research. London: Routledge, 2003.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e diálogo**: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar Edições, 2003.

FARIAS, Airton de. **História do Ceará**: dos índios à geração Cambeba. Fortaleza: Tropical, 1997.

FENERICK, José Adriano. **A ditadura, a indústria fonográfica e os “Independentes” de São Paulo nos anos 70/80**. MÉTIS: história & cultura – v. 3, n. 6, p. 155-178, jul. - dez. 2004.

FIorentini e Lorenzato. **Investigação em educação matemática**: percursos teóricos e metodológicos. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006a.

\_\_\_\_\_. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006b.

FLORES, Valdir do Nascimento [et al.] (org.). **Dicionário de Linguística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro**: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

GALVÃO, Walnice N. **MPB: uma análise ideológica**. In: Saco de gatos. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GARCIA, J. L. **Antropologia del território**. Madri: Taller de Ediciones, 1996.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GÓIS, Cezar Wagner de Lima. **Noções de Psicologia Comunitária**. 2ª edição. Fortaleza: Editora Viver, 1994.

\_\_\_\_\_. **Vivência: caminho à identidade**. Fortaleza: Editora Viver, 1995.

GRILLO, Sheila Vieira de Camargo. **Campo e esfera**. In: BRAIT, Beth (org.). Bakhtin: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p.133-160.

GUEDES, Jordianne Moreira. **O fazer musical de Rodger Rogério: o singular e o plural do Pessoal do Ceará**. Fortaleza: s.n., 2012. Dissertação (Mestrado) – UECE.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. Rio de Janeiro: Typografia São Benedicto, 1933.

HAESBAERT, R. **O mito da desterritorialização e as “regiões-rede”**. Anais do V Congresso Brasileiro de Geógrafos. Curitiba: AGB, pp.206-214. 1994.

\_\_\_\_\_. **O mito da desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade** – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro – 4ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOMEM DE MELLO, José Eduardo. **Música popular brasileira**. São Paulo: EDUSP, 1976.

IBGE. **IBGE mostra a nova dinâmica da rede urbana brasileira**. Sala de Imprensa, 10 out. 2008. Disponível em: <<http://saladeimprensa.ibge.gov.br/noticias?view=noticia&id=1&busca=1&idnoticia=1246>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

IPECE. **Perfil Municipal de Fortaleza** – tema VII: distribuição espacial da renda pessoal. Fortaleza, n. 42, out. 2012, n. 42. Disponível em: <<http://www.ipece.ce.gov.br/publicacoes/ipece.ce.gov.br/publicacoes/ipece-informe/informe%2042-ultimaversao.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

KAZ, Leonel (Editor). **Brasil, rito e ritmo**. Rio de Janeiro: Aprazível Edições, 2003-2004.

KIEFER, B. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento / INL – MEC, 1973.

LAKATOS, E.; MARCONI, M.. **Fundamentos de Metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 1992.

LEMOS, Tércia Montenegro. **Gota d'água: um discurso retextualizador de Medéia**. Fortaleza: s.n., 2008. Tese (Doutorado) – UFC.

\_\_\_\_\_. O lugar da canção na peça Gota d'água. In: COSTA, Nelson Barros da (org). **O charme dessa nação**: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007. p. 55-79.

MAINGUENEAU, Dominique. **Genèses du discours**. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

\_\_\_\_\_. **Les analyses du discours en France**. Langage. Paris: Larousse, no 117, mars de 1995.

\_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso**. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **Termos-chave da análise do discurso**. Tradução de Márcio Venício Barbosa e Maria Emília Amarante Torres Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. **O contexto da obra literária**: Enunciação, escritor, sociedade. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

\_\_\_\_\_. **Discurso Literário**. Tradução de Adail Sobral – 1ª ed. – São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira**: erudita, folclórica e popular. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1959.

MARQUES, Fábio. A música do Ceará no novo milênio: altos, baixos e uma revolução (2000 a 2012). In: FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes.** Ed. SOLAR, 2013. p. 135-151.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **A construção identitária regional pelas topografias discursivas das canções do Pessoal do Ceará.** Fortaleza: s.n., 2007a. Dissertação (Mestrado) – UFC.

\_\_\_\_\_. Palmilhando um chão sagrado: a construção da topografia nas canções do Pessoal do Ceará. In: COSTA, Nelson Barros da (org). **O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira.** Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007b. p. 401-418.

MENDONÇA, Alan. **A desmedula da seta.** Fortaleza: Caixeiro Viajante de Leitura, 2011.

\_\_\_\_\_. **O silêncio possível.** Fortaleza: Editora Radiadora, 2017.

MENDONÇA, Marcílio. Dos registros fonográficos no Ceará. In: FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes.** Ed. SOLAR, 2013. p. 195-198.

MEY, Jacob. **As vozes da sociedade: seminários de pragmática.** Tradução de Ana Cristina de Aguiar. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.

MIDANI, André. **Música, ídolos e poder:** do vinil ao download. Edição WEB. Baixado em 16 mai.14). Disponível em <www.andremidani.net>. 2008.

\_\_\_\_\_. **Música, Ídolos e Poder.** Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S. A., 2008.

MILLS, Charles Whight. **O artesanato intelectual.** Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento:** Pesquisa qualitativa em saúde. 11ª Ed. Rio de Janeiro: Hicitec, 2010.

MIRANDA, Dilmar Santos de. Música popular e sociedade brasileira. In: COSTA, Nelson Barros da (org). **O charme dessa nação:** música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007. Capítulo final, p. 469-490.

MORSON, Gary Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin:** criação de uma prosaística. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: EDUSP, 2008.

MOSCOVICI, S. **A representação social da psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música:** História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

\_\_\_\_\_. **A Síncope das idéias:** a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NETTO, Raymundo. **Um conto no passado**: cadeiras na calçada. – 2ª ed. – Fortaleza: Imprece, 2009.

NIREZ, Miguel Ângelo de Azevedo. Base Harmônica: Música do Ceará dos Primórdios até aproximadamente 1972. In: FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro**: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013. p. 19-26.

NOGUEIRA de ALENCAR, Claudiana. Palavras violentas: identidades de gênero no Forró Pop. In: MENDONÇA, Alan e LIMA, Hider Albuquerque. **Palavra Russas**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

NUNES, Henrique. Quinteto Universal. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 2 mar. 2005. Caderno 3, p. 1.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. – 2ª ed. – Campinas: Pontes, 2000.

PAIVA, Flávio. **Invocado**: um jeito brasileiro de ser musical. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2015.

\_\_\_\_\_. Ceará da Música Plural. In: FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro**: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013. p. 161-174.

\_\_\_\_\_. Música Plural Brasileira. In: **Guia Brasileiro de Produção Cultural**. NATALE, Edson (org). São Paulo: Instituto Suba / SESC SP / The British Council, 2001.



\_\_\_\_\_. De jegue, jangada ou a jato: a Música Plural Brasileira em movimento. In: **Rumos Brasil da Música: pensamentos e reflexões**. NATALE, Edson (org). São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

\_\_\_\_\_. Festa da cumplicidade. **O Povo**, Fortaleza, 20 jul. 1999. Vida & Arte, p. 3.

\_\_\_\_\_. Como braços de equilibristas. **O Povo**, Fortaleza, 04 jun. 1994. Sábado, p. 5.

\_\_\_\_\_. Vale quanto toca. **O Povo**, Fortaleza, 23 nov. 1996. Sábado, p. 5.

\_\_\_\_\_. MPB: Música Plural Brasileira. **O Povo**, Fortaleza, 28 abr. 1999. Vida & Arte, p. 3.

\_\_\_\_\_. Jeffe e a fortaleza da música. **O Povo**, Fortaleza, 5 jan. 2021. Opinião, p. 16.

PIGNATARI, Dante. **Canto da língua. Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira**. São Paulo: USP, 2009.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Epoque: reformas urbanas e controle social (1860-1930) – 2ª ed.** – Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

RENNÓ, Carlos. **Cole Porter: canções, versões**. São Paulo: Pauliceia, 1991.

\_\_\_\_\_. **O voo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash, 2014.

RESENDE, Viviane, RAMALHO, Viviane. **Análise do Discurso Crítica**. São Paulo: Contexto, 2006

RIOS, Audifax. **Mucuripe**. Fortaleza: [s.n], 2013.

RODRIGUES, Ana Germana Pontes. **Ramo rê se rai dá certo**: o enfraquecimento da fricativa /v/ no falar de Fortaleza. Fortaleza: s.n., 2013. Dissertação (Mestrado) – UECE.

ROGÉRIO, Pedro. **A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 que ficaram conhecidos como Pessoal do Ceará**. Fortaleza: s.n., 2011. Tese (Doutorado) – UFC

\_\_\_\_\_. **Pessoal do Ceará**: Formação de um campo e de um *Habitus* Musical na Década de 1970. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2006.

\_\_\_\_\_. **Pessoal do Ceará**: habitus e campo musical na década de 1970. Fortaleza: Edições UFC, 2008

\_\_\_\_\_. **Pessoal do Ceará – uma breve História entrelaçada de histórias (1972 - 1980)**. In: FORTALEZA, Pingo de (org). **Pérolas do Centauro**: 40 anos da música cearense; 30 anos da musicalidade de Pingo de Fortaleza; 1972-2012 – Compositores e Intérpretes. Ed. SOLAR, 2013. p. 31-42.

SALGUEIRO, Pedro. **Fortaleza voadora**. Fortaleza: Imprece, 2007.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro – 1917-1930. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SARAIVA, José Américo Bezerra. **Pessoal do Ceará**: a identidade de um percurso e o percurso de uma identidade. Fortaleza: s.n., 2008. Tese (Doutorado) – UFC.

\_\_\_\_\_. A constituição de um ethos discursivo em “A palo seco”. In: COSTA, Nelson Barros da (org). **O charme dessa nação**: música popular, discurso e sociedade brasileira. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2007. p. 105-129.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Uma história da música popular brasileira** – 2ª ed. – São Paulo: Editora 34, 2013.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, v. 1. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOARES, Aládia Quintella. **Compositores e intérpretes cearenses**: o campo da música independente no Ceará dos anos 1980 e 1990. Fortaleza: s.n., 2015. Dissertação (Mestrado) – UFC.

SOUSA, José Ednardo Soares Costa (Org.). **Massafeira**: 30 anos – som, imagem, movimento, gente. Fortaleza: Edições Musicais, 2010.

SOUZA, Geraldo Tadeu. **Introdução à teoria do enunciado concreto do círculo Bakhtin/ Medvedev/ Volochinov.** São Paulo: Humanitas, 2002.

TATIT, Luiz. **A canção:** eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1987.

\_\_\_\_\_. **O cancionista.** São Paulo: EDUSP, 1996.

\_\_\_\_\_. **O cancionista** – 2ª ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **O século da canção.** Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_; LOPES, Ivan Carlos. **Elos de melodia e letra:** análise semiótica de seis canções. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TEZZA, Cristóvão C. Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin. In: FARACO, C. A. [et al.]. **Uma introdução a Bakhtin.** São Paulo: Hatier, 1988, p.51-71.

\_\_\_\_\_. Poesia. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin:** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006, p.195-218.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular:** teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972.

\_\_\_\_\_. **As origens da canção urbana.** Lisboa: Caminho, 1997a.

\_\_\_\_\_. **Música popular:** um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997b.

\_\_\_\_\_. **Cultura popular:** Temas e questões. São Paulo: Editora 34, 2006.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso.** Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

\_\_\_\_\_. **Mikhail Bakhtine:** le principe dialogique. Paris: Seuil, 1981.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. **Produção Independente de Música nos anos 90 – tecnologia e terceirização:** bases para o sistema aberto de produção. 1º Encontro da Ulepicc-Brasil – Economia Política da Comunicação: Interfaces Sociais e Acadêmicas do Brasil. Niterói, 18 a 20 out. 2006.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música popular:** de olho na fresta. São Paulo: Graal, 1977.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade:** niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Lisboa: Editorial Presença, 1987.

VICENTE, Eduardo. **A música independente no Brasil:** uma reflexão. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Uerj, RJ, 5 a 9 de setembro de 2005.

\_\_\_\_\_. **A vez dos independentes (?)** um olhar sobre a produção musical independente do país. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós. Dezembro de 2006.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense. In: **O nacional e o popular: música**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

\_\_\_\_\_. Onde não há pecado nem perdão. In: **Almanaque nº 6**, 1978.

\_\_\_\_\_. **Sem receita: ensaios e canções**. São Paulo: Publifolha, 2004.

[Digitais]

<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/>

<http://institutocravoalbin.com.br/>

<http://musicadoceara.blogspot.com.br/>

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

<http://www.ednardo.art.br/>

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

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

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

[Discográficas]

ALCÂNTARA das Luzes. **Pipoca e Cruz**. Fortaleza: Edição do Autor, p1995. 1 disco sonoro.

APARECIDA Silvino. **Presente**. Fortaleza: Edição do Autor, p2001. 1 disco sonoro.

ALCIONE. **Gostoso veneno**. Rio de Janeiro: Philips, p1979. 1 disco sonoro.

BELCHIOR. **Alucinação**. Rio de Janeiro: Polygram, p1976. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Medo de avião**. São Paulo: BMG, p1990. 1 disco sonoro.

BERNADO Neto. **Barra do Ceará**. Fortaleza: Edição do Autor, p2010. 1 disco sonoro.

BORA! Ceará Autoral Criativo. **Bora! Ceará Autoral Criativo**. Fortaleza: Radiadora Cultural, p2010. 1 disco sonoro.

CAETANO Veloso. **Sem lenço sem documento**. São Paulo: Polygram, p1989. 1 disco sonoro.

CALÉ Alencar; PINGO DE Fortaleza; DILSON Pinheiro. **Dragão vivo**. Fortaleza: Casa da Memória Equatorial, p2000. 1 disco sonoro.

CALÉ Alencar. **Estação do Trem Imaginário**. Fortaleza: Edição do Autor, p1992. 1 disco sonoro.

CELINHO Barros. **A mais bela paixão**. Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

CHICO Buarque. **Almanaque**, Rio de Janeiro: Ariola/Philips, p1981. 1 disco sonoro.

COSTA Senna. **Fábrica de Universos**. Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

DANIELA Mercury. **Elétrica (ao vivo)**. São Paulo: Sony Music, p1998. 1 disco sonoro.

DAVI Silvino. **Produto local**. Fortaleza: Radiadora Cultural, p2011. 1 disco sonoro.

DIASSIS Martins. **Cheiro de Amor**. Fortaleza: Edição do Autor, p1989. 1 disco sonoro.

DICK Farney. **Convite para ouvir**. Rio de Janeiro: RGE, p1989. 1 disco sonoro.

EDNARDO. **Acervo especial**. São Paulo: BMG Ariola, p1993. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Azul e Encarnado**. São Paulo: RCA Victor, p1977. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Ednardo e o Pessoal do Ceará (Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem)**. São Paulo: Continental, p1973. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **O romance do Pavão Mysteriozo**. São Paulo: BMG, p1974. 1 disco sonoro.



ELIS Regina. **Personalidade**. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda, p1993. 1 disco sonoro.

EUDES Fraga. **Por todos os cantos**. Fortaleza: Edição do Autor, p1994. 1 disco sonoro.

EUGÊNIO Leandro. **Castelo Encantado**. Fortaleza: Edição do Autor, p2001. 1 disco sonoro.

EVARISTO Filho. **Miragens**. Fortaleza: Edição do Autor, p2001. 1 disco sonoro.

IDILVA Germano. **Urbanita**. Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

JOANA Angélica. **Coisas de cá**. Fortaleza: Radiadora Cultural, p2007. 1 disco sonoro.

LENINE. **O dia em que faremos contato**. Rio de Janeiro: Universal Music, p1997. 1 disco sonoro.

MARCUS Britto, **Digital**. Fortaleza: Edição do Autor, p1996. 1 disco sonoro.

MILTON Nascimento; LÔ Borges, **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1972. 1 disco sonoro.

PINGO DE Fortaleza. **Solo feminino. Fortaleza: Edição do Autor, p2002**. 1 disco sonoro.

QUINTETO Agreste. **Sol Maior**. Fortaleza: Edição do Autor, p1982. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Caminhando Sempre.** Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

RAIMUNDO Fagner. **Fortaleza.** Rio de Janeiro: Som Livre, p2007. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Raimundo Fagner.** Rio de Janeiro: CBS, p1976. 1 disco sonoro.

\_\_\_\_\_. **Cavalo Ferro.** Rio de Janeiro: CBS, p1972. 1 disco sonoro.

RODGER Rogério; TETI. **Chão Sagrado.** Rio de Janeiro: RCA, p1975. 1 disco sonoro.

ROGÉRIO Franco. **Estação Fronteira.** Fortaleza: Edição do Autor, p1995. 1 disco sonoro.

SERRÃO. **Palavras no Varal.** Fortaleza: Edição do Autor, p1999. 1 disco sonoro.

VALDO Aderaldo; PAULA Tesser. **Retrato do Vento.** Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

VÁRIOS. **Canta Nordeste.** Rio de Janeiro: Som Livre, p1995. 1 disco sonoro.





“Fortaleza Cantada: um diálogo lítero-musical sobre a cidade” é um escrito sobre canções que cantam sobre a cidade que muitas vezes se cala de si mesma, que cala os seus sob o sol, que oferta ao estrangeiro o seu pecado e a sua pureza, seu quase tudo à beira-mar e esquece os seus desdentados pelos jardins de asfalto e lixo. Cidade que, de quando dos olhos pro mar, é linda de doer a memória esburacada qual suas ruas periféricas longe dos condomínios públicos da burguesia inculta e vaidosa de suas origens das modernagens caravélicas de oligarquias coronelistas. Cidade de uma poesia esplêndida abafada na gritante voz do inútil de seus cantores e cantoras sem palco, sem público, sem “palmas pra dar ibope”... sem verba, mas com o verbo afinadíssimo com uma boniteza encantada e forte, e, em muito, sem igual.

