



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ**

**CENTRO DE HUMANIDADES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA APLICADA – PosLA**

**MESTRADO ACADÊMICO EM LINGUÍSTICA APLICADA**

**ALAN GEORGE FÉLIX MENDONÇA**

**A FORTALEZA CANTADA: O DIÁLOGO SUJEITO-CIDADE NO DISCURSO  
LÍTERO MUSICAL CEARENSE DA DÉCADA DE 1990 E SEUS ARREDORES**



**FORTALEZA – CEARÁ**

**2016**

ALAN GEORGE FÉLIX MENDONÇA

A FORTALEZA CANTADA: O DIÁLOGO SUJEITO-CIDADE NO DISCURSO LÍTERO  
MUSICAL CEARENSE DA DÉCADA DE 1990 E SEUS ARREDORES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira.

Co-orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa

FORTALEZA – CEARÁ

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Mendonça, Alan George Félix .

A Fortaleza cantada: o diálogo sujeito-cidade no discurso lítero musical cearense da década de 1990 e seus arredores [recurso eletrônico] / Alan George Félix Mendonça. - 2016.

1 CD-ROM: 4 ¼ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 268 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Fortaleza, 2016.

Área de concentração: Linguagem e Interação.

Orientação: Prof.<sup>a</sup> Dra. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira .

Coorientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

1. Discurso. 2. Canção. 3. Dialogismo. I. Título.

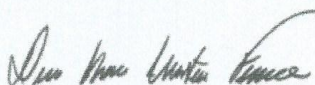
ALAN GEORGE FÉLIX MENDONÇA

A FORTALEZA CANTADA: O DIÁLOGO SUJEITO-CIDADE NO DISCURSO  
LÍTERO MUSICAL CEARENSE DA DÉCADA DE 1990 E SEUS ARREDORES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, do Centro de Humanidades, da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Linguística Aplicada. Área de concentração: Linguagem e Interação.

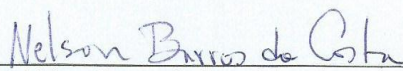
Aprovada em: 26 de fevereiro de 2016

BANCA EXAMINADORA



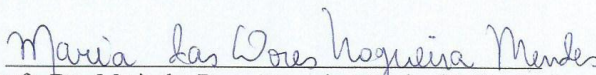
Profª. Dra. Dina Maria Machado Andréa Martins Ferreira (Orientadora)

Universidade Estadual do Ceará – UECE



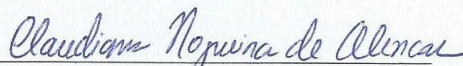
Prof. Dr. Nelson Barros da Costa (Co-orientador)

Universidade Federal do Ceará – UFC



Profª. Dra. Maria das Dores Nogueira Mendes (1º Membro)

Universidade Federal do Ceará – UFC



Profª. Dra. Claudiana Nogueira de Alencar (2º Membro)

Universidade Estadual do Ceará – UECE

A Claudiana, pelas sete cantigas pra voar.

## AGRADECIMENTOS

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

A Claudiana Nogueira, Maria das Dores, Benedita Sipriano, 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;

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

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

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

A tia Socorro, pelas cançõeszinhas de tudo;

A 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;

A Lauriene Marreiro, pelo “luar do sertão” e a “estrada de Canindé”, e a “cabecinha no ombro” a ouvir estrelas e estórias;

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

A FUNCAP, pelo financiamento dessa pesquisa.

“Uma só voz nada termina, nada resolve.

Duas vozes são o mínimo de vida.”

(Mikhail Bakhtin)

## RESUMO

Este trabalho, intitulado “A Fortaleza Cantada – o diálogo sujeito-cidade no discurso lítero musical cearense da década de 1990 e seus arredores”, segue a linha dos Estudos Críticos da Linguagem e trata-se de uma investigação das práticas discursivas e práticas sociais “ditas” 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 cearense da década de 1990, promovendo uma revisão teórico-metodológica das análises efetuadas na Linguística, na Literatura, na Psicologia Ambiental, bem como da sua relação dialógica com as diversas análises do discurso que observamos nos autores do chamado Círculo de Bakhtin e em Dominique Maingueneau, além do que acreditamos serem os mais “completos” autores nas áreas pelas quais estudaremos. Este trabalho apresenta 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 na década de 1990 dentro do contexto histórico do movimento que ficou conhecido como Música Plural. A partir das teorias do Círculo de Bakhtin para o estudo dos gêneros discursivos, realizamos uma descrição do gênero canção popular, dando atenção ao seu caráter dialógico. Juntamente com as teorias do Círculo de Bakhtin, trabalhamos com as propostas de Dominique Maingueneau para o estudo da enunciação e propomos um modelo de análise discursiva da canção popular fundamentado nos conceitos de *ethos*, cenas de enunciação e interdiscurso. Esta escrita pretende identificar as marcas do diálogo sujeito-cidade nas letras da canção cearense; analisar a constituição do sujeito-artista a partir de suas marcas autorais dialogadas com a cidade cantada; analisar a construção da imagem do interlocutor-cidade-povo a partir de elementos textuais inseridos no cantar verbal dessas referidas criações.

**Palavras-chave:** Discurso. Canção. Dialogismo.



## ABSTRACT

This paper, entitled "The Fortaleza Sung - the subject-city dialogue in Ceará Music literary discourse of the 1990's and its surroundings", follows the line of Critical Studies of Language and it is an investigation of the discursive practices and social ones "said" by the subterfuge of the songs, by analyzing the semantic-discursive processes present in the creations of a city sung by his word artists in music, in the way for understanding how it gives the constitution of passersby sense by the subject-city dialogue in literary discourse Ceará Music of the 1990s, promoting a theoretical and methodological review of analyzes made in linguistics, literature on environmental psychology, as well as its dialogic relationship with the various analyzes of discourse we observe in the authors of so-called Bakhtin Circle and in Dominique Maingueneau, by far we believe are the most "complete" authors in the areas in which we will study. This paper presents a dialogical discursive study of the genre Brazilian popular song, focusing on the aspect produced in the state of Ceara, more specifically in the city of Fortaleza, and the subject-city dialogue in the 1990's within the historical context of what became known as Plural music. From the Bakhtin Circle theories to the study of genres, we conducted a description of the genre popular song, paying attention to the dialogic character. Along with the theories of the Bakhtin Circle, we work with proposals of Dominique Maingueneau for the study of enunciation and discourse analysis. Therefore, we propose a model of the popular song based on the concepts of ethos, scenes of enunciation and interdiscourse. This writing aims to identify the marks of the subject-city dialogue in the lyrics of the Ceará songs; analyze the constitution of the subject-artist from their copyright marks dialogued with the sung town; and finally analyze the construction of the image of the "party-town-people" from textual elements inserted into these verbal-sung creations.

**Keywords:** Speech. Song. Dialogism.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2</b>	<b>A FORTALEZA CANTADA: O CONTEXTO .....</b>	<b>15</b>
2.1	A CANÇÃO POPULAR CEARENSE: NOMES E HISTÓRIAS DE UM CANTO APALAVRADO.....	15
2.1.1	A música plural cearense: a década de 1990 e seus arredores.....	27
2.1.2	A Fortaleza: a cidade e o território.....	43
<b>3</b>	<b>PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....</b>	<b>49</b>
3.1	GÊNEROS DISCURSIVOS.....	49
3.1.1	Canção popular brasileira: o gênero.....	54
3.1.2	Gênero canção popular brasileira: a evolução da alegoria.....	57
3.2	A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E O DIALOGISMO.....	65
3.2.1	Da parte ao todo: o enunciado e o dialogismo.....	65
3.2.2	Na ponta da agulha: as relações dialógicas.....	74
3.2.3	A canção popular brasileira e as relações dialógicas .....	76
3.2.3.1	Canções entre canções: o intradialogismo.....	77
3.2.3.2	Um canto por cada canto: o interdialogismo.....	92
3.3	A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E A LETRA EM AMPLIFICAÇÃO.....	96
3.3.1	Do ato de fala ao ato de canto: a amplificação.....	96
3.3.2	Por ser e por ter de ser: os gêneros primários na canção.....	100
3.3.3	Poesia de papel e letra de canção: o expresso complexo dos dois.....	105
3.4	A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E A ENUNCIÇÃO DISCURSIVA.....	116
3.4.1	O ato de enunciar em palavras: a enunciação.....	116
3.4.2	A canção popular brasileira e o <i>ethos</i> discursivo.....	121
<b>4</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>137</b>
4.1	CORPUS.....	137
4.2	PROCESSOS DE SELEÇÃO DO CORPUS E DOS DADOS.....	138
4.3	MODOS E PROCESSOS DE ANÁLISE.....	141
<b>5</b>	<b>O DIÁLOGO SUJEITO-CIDADE NA CANÇÃO POPULAR CEARENSE....</b>	<b>144</b>
5.1	NA PONTA DA AGULHA: AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS.....	144
5.2	A CANÇÃO POPULAR CEARENSE E AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS.....	152
5.2.1	O discurso de exaltação.....	153

5.2.2	O discurso de chegada.....	163
5.2.3	O discurso de saída.....	171
5.2.4	O discurso de saudade.....	177
5.2.5	O discurso de estranheza.....	185
6	CONCLUSÃO.....	197
	REFERÊNCIAS.....	201
	APÊNDICES.....	213
	APÊNDICE A – HISTÓRIAS DE VIDA DOS SUJEITOS-CRIADORES.....	214
	APÊNDICE B – DISCOS DE AUTORES CEARENSES LANÇADOS NA DÉCADA DE 1990.....	235
	APÊNDICE C – RELAÇÃO DAS CANÇÕES CITADAS.....	266

## 1 INTRODUÇÃO

Não é possível iniciar um trabalho que envolva música popular sem descrevermos o 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 esse processo 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.

Seguindo os estudos de Caretta (2011), podemos observar que, durante o século XX, muitos autores debruçaram-se ao estudo da canção popular brasileira, tais como Mário de Andrade (1972;1976;1991;1999) e Oneyda Alvarenga (1982), os primeiros a atentarem-se sobre a canção popular urbana, embora haja em seus estudos a clara oposição entre música urbana e música folclórica, com nítida maior valorização desta última. Além destes, outros, pertencentes ao círculo social dos compositores, escreveram obras pioneiras sobre a música popular urbana, tais como Vagalume (1933), Orestes Barbosa (1978) e Almirante (1977). 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 próprio 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 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, Mello 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*, 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. Para tanto, foram incorporadas teorias linguísticas e discursivas predominantes nas últimas décadas do século XX. Possibilitando um modelo de análise bastante prolífero, idealizada por Luiz Tatit, apresentava-se a Semiótica da Canção e, seguindo outra tendência teórica, Costa (2001) adaptava os conceitos de enunciação sugeridos por Maingueneau ao estudo da música popular brasileira. Nos dias de hoje, a admissão da relevância da canção popular na composição da cultura brasileira é vasta.

Ainda de acordo com Caretta (2011), no século XXI, os estudos da canção convergem para o discurso, isso pela necessidade de ser abrangido também o contexto histórico. Pela compreensão do enunciado como fruto de uma conjuntura discursiva e da enunciação como o elo entre as condições de produção e o enunciado, a Análise do Discurso disponibiliza a viabilidade de estudar a canção na sua relação com o contexto social e histórico, através da apreciação do posicionamento discursivo do enunciatador no interdiscurso. Por estes tempos, batem à porta dos estudos literários e linguísticos do Brasil, Mikail Bakhtin e suas concepções escritas no percurso do século XX. Tais concepções transmutaram as pesquisas literárias, linguísticas e discursivas. Em *Os gêneros do discurso* (2003 [1951-1953]), assinala os seus alvítes e deixa abertas as portas (e janelas) para a evolução dos estudos discursivos, não só dos textos linguísticos, mas também de textos sincréticos como a canção popular brasileira.

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. A partir desses estudos, buscamos traçar uma descrição do gênero canção popular no início do século XX. Na esteira das teorias bakhtinianas, laboraremos com

as sugestões de Maingueneau sobre a enunciação e a gênese do discurso, concebendo, assim, um modelo e análise da canção popular fundamentado nas teorias dialógico-discursivas, a partir dos elementos presentes no enunciado, concebidos como resultado das escolhas do enunciatador. Desta maneira, o discurso de uma canção pode ser entendido vislumbrando-se como esse enunciatador 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 assentado nas relações dialógicas entre os gêneros primários e secundários da comunicação. Para o estudo da enunciação, laboraremos com o conceito de posicionamento enunciativo, sugerido por Maingueneau, que a entende como uma cena fabricada por um enunciatador 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 analisaremos 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 fazemos por nos faltar perícia específica para tal ação e por sermos sabedores de quão complexo ficaria o desenvolver de nosso trabalho.

Para a montagem do arcabouço teórico sobre a música cearense, nos baseamos em uma série de autores que têm como base de suas pesquisas elementos da canção cearense, mesmo que desenvolvam seus estudos em diversas áreas do conhecimento, não propriamente na linguística, como é o caso dos estudos em educação de Rogério (2008; 2011; 2013) e Soares (2015); na área da história, com Aires (2006), Castro (2008) e Guedes (2012); na área da comunicação social, com Paiva (1994; 1996; 1999; 2006; 2015), Barros da Costa (1999), Augusto (2013), Marques (2013) e Mendonça (2013); na área da memória, com Nirez (2013) e Fortaleza (2013); e, por fim, na área da linguística, com Carlos (2007), Mendes (2007a; 2007b), Nogueira de Alencar (2011) e Saraiva (2008).

Segundo Caretta (2011), as teorias dialógicas são capazes de colaborar para o desenvolvimento dos estudos sobre a canção popular brasileira, por disponibilizarem uma estrutura teórica que viabiliza perceber a formação dos enunciados no dialogismo interdiscursivo. A interdisciplinaridade entre as teorias dialógico-discursivas e as sugestões da Análise do Discurso proporciona um estudo vasto e significativo e, essencialmente, dialógico do gênero canção.

Apresentaremos neste trabalho, após esta introdução, o contexto da Fortaleza cantada, com escritos sobre a canção popular cearense, nomes e histórias da palavra por música, como também um texto sobre a música plural cearense – a década de 1990 e seus arredores e, ainda, escritos sobre a cidade e o território Fortaleza. Logo em seguida, apresentaremos um capítulo destinado aos pressupostos teóricos, onde discorreremos sobre os gêneros discursivos; o gênero canção popular brasileira e sua evolução, onde trabalharemos com músicas da primeira metade do século XX por acreditarmos que o gênero “canção” se “consolida” naquele momento histórico. Depois disso, a sequência é uma variação sobreposta de estilos. Escreveremos sobre os conceitos de enunciado e dialogismo no bojo da canção popular brasileira, como também as relações dialógicas: o intradialogismo e o interdialogismo. Estudaremos o conceito de amplificação proposto por Todorov (1980) e os gêneros primários na canção, como também elementos da relação complexa entre “poesia de papel” e “letra de canção”. Por fim, trabalharemos a relação entre a canção popular brasileira e a enunciação discursiva, estudando os conceitos de enunciação e de *ethos* discursivo. Após este capítulo teórico, apresentaremos a metodologia usada em nossa pesquisa: o nosso corpus; os processos de seleção do corpus e dos dados; e os modos e processos de análise. Em seguida, chegamos ao capítulo principal de nosso trabalho, onde estudaremos sobre o diálogo sujeito-cidade na canção popular cearense a partir das relações interdiscursivas presentes no recorte que escolhemos como corpus, dividido entre cinco tipos de discurso que observamos em nossos estudos: o discurso de exaltação; o discurso de chegada; o discurso de saída; o discurso de saudade; o discurso de estranheza. Por fim, apresentaremos nossas conclusões, referências e apêndices, a saber: histórias de vida dos sujeitos-criadores; discos de autores cearenses lançados na década de 1990; e relação das canções citadas.

Por fim, desejamos, sobremaneira, com este escrito, colaborar com os desenvolvimentos adquiridos pelos estudos linguísticos da canção popular brasileira.

## 2 A FORTALEZA CANTADA: O CONTEXTO

### 2.1 A CANÇÃO POPULAR CEARENSE: NOMES E HISTÓRIAS DE UM CANTO APALAVRADO

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 conseguimos saber das primeiras gentes e seus sons. Esse trabalho 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 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.

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 flutuante, 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 aflorou 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 Menezes "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 ocorrerem 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 Lumar. 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 terce 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.

Enumerarei, agora, em concordância com Nirez (2013), alguns nomes bastante 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 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 *Seus 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  
Afinal 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 *Pereququinho 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 memorialista, 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, Adimir Moura, Cleide Moura, estas da família Moura, toda de artistas, 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, Hortêcio Aguiar, Olavo Barros, José Marçal, Mundico Calado, Miranda Golignac, Francisco Anísio "Chico Anísio", Augusto Borges, Irapuan Lima, Mário Filho, Joran Coelho, Holanda Júnior, Ayla Maria, Salete Dias, Milton Santos, Vera Lúcia, César Coelho, 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, Antônio 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.

Vários dos artistas referenciados até aqui continuam em ampla produtividade, todavia em outras carreiras, outras atividades profissionais, já que 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.

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, 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 propagada 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 continuar a ser contada de várias maneiras, pelo prisma da vida de diversos personagens, como sugere Pedro Rogério (2013).

Fagner nasceu em Orós, a 13 de outubro de 1949. Viveu em Orós, em Fortaleza, cresceu encantado pelo rádio, tornou-se cantor e compositor, mudou-se pra Brasília, ganhou prêmios e festivais, mudou-se para o Rio de Janeiro, morou na casa da cantora Elis Regina, casada então com o jornalista e compositor Ronaldo Boscoli. Sua canção *Mucuripe*, parceria com Belchior, recebeu gravações de Elis e Roberto Carlos. E a história de lá para cá segue longa. Como diz Pedro Rogério (2013, p. 33), “e esta história conta parte da História do Pessoal do Ceará”. Catalogamos a seguir parte relevante da produção fonográfica de Fagner até 1980: Cirino e Fagner (RGE - compacto simples), em 1971; Cavalo Ferro (Philips - compacto duplo), em 1972; Fagner & Caetano (Disco de Bolso de Pasquim), em 1972; Manera Fru Fru, Manera (Polygram - LP), em 1973; Ave Noturna (Continental - LP), em 1975; Ney Matogrosso e Fagner (Continental - compacto simples), em 1975; Raimundo Fagner (CBS - LP), em 1976; Orós (CBS - LP), em 1977; Eu canto – Quem viver chorará



(CBS - LP), em 1978; Beleza (CBS - LP), em 1979; Soro (CBS - LP), em 1979; Raimundo Fagner (CBS - 1980), em 1980.

Belchior nasceu em Sobral, no dia 26 de outubro de 1946. Foi viver em Coreaú, cidade pequena ao norte do Ceará, com a família. Era alucinado por rádio. Voltou para Sobral, entrou para o seminário, onde, por muitos anos, estudou música. Foi para Fortaleza, matriculou-se no Liceu do Ceará, depois ingressou no curso de Medicina da UFC, largou-o no quarto ano ao decidir seguir a carreira musical. Foi para o Rio de Janeiro, ganhou festivais, e Elis Regina, a “Midas” da música popular brasileira de então, gravou duas músicas suas: “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”. Da mesma forma que fizemos com Fagner, catalogamos a seguir parte relevante da produção fonográfica de Belchior até 1980: Na Hora do Almoço (Copacabana - compacto), em 1971; Sorry, Baby (Copacabana - compacto), em 1973; Mote e Glosa (Continental - LP), em 1974; Alucinação (Polygram - LP), em 1976; Coração Selvagem (Warner - LP), em 1977; Todos os Sentidos (Warner - LP), em 1978; Era uma Vez um Homem e Seu Tempo (Warner - LP), em 1979; Objeto Direto (Warner - LP), em 1980.

Ednardo nasceu em Fortaleza, no dia 17 de abril de 1945. Morou, na infância, na escola de seu pai, o professor Oscar Costa Sousa, situada na Av. Visconde do Rio Branco, no bairro Joaquim Távora da capital cearense. Estudou piano erudito e popular, acordeom, porém optou pelo violão como parceiro de vida. Perambulava por auditórios de TV e rádio, e maravilhou com os maracatus que desfilavam no Centro da cidade. Graduou-se em Química na Universidade Federal do Ceará, tempo histórico do encontro decisivo com Augusto Pontes, sobre o qual, Pedro Rogério (2013, p. 35) comenta:

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, 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 Misteriozo, 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.

Da mesma forma que fizemos com Fagner Belchior, catalogamos a seguir parte relevante da produção fonográfica de Belchior até 1980: *Meu corpo minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará – Ednardo, Rodger e Tėti (Continental - LP), em 1973; O romance do pavão mysteriozo (RCA - LP), em 1974; Berro (RCA - LP), em 1976; O azul e o encarnado (RCA - LP), em 1977; Cauim (WEA - LP), em 1978; Ednardo (CBS - LP), em 1979; Imã (CBS - LP), em 1980; Massafeira (CBS - LP Duplo Coletivo), em 1980.*

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, Tėti 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 cariariense de Valdemar Ressurreição, João de Crato, Luiz Carlos Salatiel, dos irmãos Pachelly e Abidoral Jamacaru, Geraldo Urano, Xico Bizerra, Zé Guilherme, Alembert Quindins, Di Freitas, Jorde Guedes, Lívia França, Samuel Macêdo, Zabumbeiros Cariris, Arice Moraes 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 Figueredo, Tony Maranhão, Ermano Morais, Cleydson Catarina...

### **2.1.1 A música plural cearense: a década de 1990 e seus arredores**

Em meados da década de 1990, como forma de preservar a tradicional sigla da MPB, mas abrindo possibilidade de percepção das identificações sonoras da variedade musical do Brasil, o jornalista e compositor Flávio Paiva defende o conceito de Música Plural Brasileira.

Segundo este autor (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 robustez da pluralidade da musica 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)

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 (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 danças 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.

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”.

De acordo com Paiva (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.

Explanaremos 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 *Brilho*, 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 refutava as 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, inculcada 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 querer, 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 relevantemente 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, Pingo 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 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.

Pois bem que o tempo passa e o mundo gira, “circuladô” de pequenas e grandes revoluções, “um museu de grandes novidades”, como nos versos de Cazuza, 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, quando foi lançado o primeiro Compact Disc, que popularizou-se pela sigla: CD. Assim, a década de 1990 é marcada por uma enorme mudança, primordialmente no que se alude ao feitio de sua veiculação, da música popular em todo o mundo.

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 *Maculelê – 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 Aduino 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 & 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 Sonhador*, 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 Jamacaru; *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 Badolim*, 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 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 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”.

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

obtem, 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 baxo”, 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, incedível 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).

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 seu conjunto pela cearensidade, simplesmente porque fazem parte de sua essência e do seu potencial culturalmente edificante e socialmente transformador. (PAIVA, 2015, p. 190-191).

### 2.1.2 A Fortaleza: a cidade e o território

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 fazermos 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 oposicionistas 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... afloraram 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.

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 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 perpassou, 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, tomara 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)

Garcia (1996) nos traz o conceito de território “semantizado”, 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 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) afirma 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.

### 3 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

#### 3.1 GÊNEROS DISCURSIVOS

Comentaremos agora um pouco sobre os gêneros do discurso e iniciaremos essa sessão com uma citação de Bakhtin sobre o enunciado, o qual deve ser estudado tendo em vista o seu gênero:

A língua materna – sua composição vocabular e sua estrutura gramatical – não chega a nosso conhecimento a partir de dicionários e gramáticas, mas de enunciações concretas que nós ouvimos e nós mesmos reproduzimos na comunicação discursiva viva com as pessoas que nos rodeiam. Nós assimilamos as formas da língua somente nas formas de enunciações e justamente com essas formas. As formas da língua e as formas típicas do enunciado, isto é os gêneros do discurso, chegam à nossa experiência e à nossa consciência em conjunto e estreitamente vinculadas (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.282-3).

A partir desse preceito, demonstraremos, nesta sessão, uma parte teórica na qual ressaltaremos os pontos primordiais da teoria do Círculo de Bakhtin que abordam os gêneros discursivos. Na sequência, evidenciando o caráter histórico do gênero, apresentaremos o desenrolar do processo de avanço e alicerçamento do gênero canção popular brasileira.

Com a assinatura de Medvedev, a obra *O método formal no estudo literário: uma introdução crítica à poética sociológica*, lançada em 1928, já apresenta o conceito de gênero discursivo, inaugurando este estudo no Círculo de Bakhtin. Em *Os elementos da construção artística*, a questão do gênero é retratada como uma crítica às propostas formalistas para o estudo da linguagem poética. Segundo Bakhtin/Medvedev (1994, p. 207), ao definirem o gênero como “certo agrupamento permanente e específico dos procedimentos com uma dominante determinada” os formalistas expressam não perceber a sua relevância. Esse posicionamento seria resultado de uma cinca metodológica na teoria formalista, que só se dedicou ao tema dos gêneros depois do estudo da estrutura poética. Já a poética sociológica proposta por Bakhtin/Medvedev tem como raiz o estudo do gênero, pois “uma obra só é real na forma de um gênero determinado. A importância estrutural de cada elemento só se pode compreender unicamente em relação ao gênero” (1994, p. 208).

Os gêneros discursivos são formas institucionalizadas que contém a elaboração dos enunciados que, através dos quais, a linguagem adquire sentido. Cada gênero é elaborado, transmitido e estabilizado, entendido como um complexo de recursos e jeitos de lidar com o real através da linguagem, para que a consciência humana seja capaz de dar conta dos

variados aspectos da sociedade. Dessa maneira, os gêneros exercem papel de suma importância na apreensão do real, pois por intermédio deles o homem sistematiza, compreende e realiza análises sobre o seu mundo. Uma vez que os gêneros e a realidade alcançável por meio deles estão intrinsecamente associados, uma poética do gênero só pode ser engendrada como uma sociologia do gênero.

Segundo Caretta (2011, p.24-25):

As diversas esferas da comunicação constituem-se e relacionam-se por meio de enunciados concretos. Uma esfera de comunicação, compreendida como um conjunto de relações entre enunciados, parte do pressuposto de que seus enunciados se constituem por um processo dialógico. Os gêneros discursivos, por um lado, apresentam-se como realizações das interações produzidas na esfera da comunicação verbal e, por outro, como resultado da expansão para outras esferas, graças à dinâmica dialógica dos códigos culturais. O conceito de esfera discursiva é de grande importância para o estudo dos gêneros.

A experiência discursiva constitui-se e amplia-se pela comunicação entre enunciados no decurso de assimilação do “outro”. Sobre isso, Caretta (2011, p.25) nos diz:

Todo enunciado é pleno de palavras de outros em graus diversos de alteridade, de assimilabilidade, de apercetibilidade e de relevância. A experiência discursiva forma-se e desenvolve-se pelo diálogo entre enunciados no processo de assimilação do “outro”. Esse “outro” empresta ao enunciado o seu tom valorativo que é assimilado e reelaborado. Assim, a expressão de um enunciado será sempre reflexo da expressão alheia.

Bakhtin (2003 [1951-1953], p.296) sugeriu a premissa de que “todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva de um determinado campo”. E assim o fez o teórico russo a partir das considerações de que um enunciado nunca é indiferente aos outros, pois ele não se basta. Desta maneira, os enunciados de uma esfera discursiva reverberam-se, podendo dialogar, também, com os de outras esferas. Esse fato determina-lhes um caráter de resposta aos enunciados precedentes, e de modelo aos subsequentes, como se estivessem constantemente dialogando. Então, a partir dos estudos de Bakhtin, considerando o enunciado como um produto dialógico, seremos capazes de entender como os gêneros discursivos se constituem nos seus meios de ação.

De acordo com Grillo (2006, p. 147),

[...] a noção de campo/ esfera está presente em toda a obra do Círculo de Bakhtin. Ela se constitui em importante alternativa para pensar as especificidades das produções ideológicas (obras literárias, artigos científicos, reportagens de jornal, livro didático, etc.), sem cair na visão imanente da obra de arte do formalismo nem no determinismo do marxismo ortodoxo. As esferas dão conta da realidade plural da

atividade humana. Essa diversidade é condicionadora do modo de apreensão e transmissão do discurso alheio, bem como da caracterização dos enunciados e de seus gêneros.

A definição de esferas discursivas é essencial para o estudo do enunciado e dos gêneros, pois os elementos que compõem o enunciado são definidos pelas aspectos de sua esfera. Segundo Souza (2002, p.104),

O enunciado concreto encontra seu lugar nas relações com enunciados anteriores do mesmo tipo. Nesse sentido, o conjunto de enunciados típicos, ou seja, que pertence a uma determinada esfera de sentido, é o que o Círculo chama de gêneros do discurso.

A definição de gêneros primários e secundários e os transcurso de interação entre os dois é um dos pontos essenciais da teoria sobre os gêneros apresentada por Bakhtin:

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gênero do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.262).

Bakhtin, frente a essa multiplicidade dos gêneros discursivos, sugere que, para se precisar a natureza geral do enunciado, devem ser consideradas as diferenças e as relações entre os gêneros primários (simples), que fazem parte da comunicação do dia-a-dia, e os secundários (complexos), que 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.

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, a consciência humana detém uma galeria de gêneros para produzir, apreender e dizer a realidade. Certos aspectos da vida só podem ser entendidos por específicos gêneros, os quais só podem ser aplicados sob condições estabelecidas pela sua esfera de atividade e cada gênero possui os seus próprios meios de ver e de engendrar a realidade que são acessíveis somente a ele:

Um artista deve apreender a realidade mediante a ótica de um gênero. Certos aspectos da realidade só podem ser compreendidos em relação com os determinados

modos de sua expressão. Por outro lado, esses modos de expressão só podem aplicar-se a determinados aspectos da realidade (BAJTÍN/MEDVEDEV, 1994, p.214).

Ao apresentar as propostas de Bakhtin para o estudo do gênero, Fiorin (2006, p.62) afirma que "o conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas um domínio de sentido de que se ocupa o gênero".

Entendido dessa maneira, o conteúdo temático determina a seleção dos aspectos da realidade com os quais o gênero opera: a profundidade de apreensão do real, a ocupação do espaço na comunicação social e o posicionamento axiológico, que orienta a entonação valorativa e a expressividade do enunciado.

O estilo é determinado pela esfera e pelo gênero; porém, quando pensamos em estilo individual, segundo as teorias do Círculo, vemos que ele se constitui sempre de forma dialógica:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para o outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou (BAKHTIN, 2005, p.203).

É indispensável olhar a palavra não somente dentro do enunciado concreto, mas na rede da comunicação verbal, pois para absorver a palavra em sua amplitude, é necessário reputá-la na vinculação com outras palavras. Da mesma forma, o estilo deve ser entendido nas vinculações do enunciado concreto com outros enunciados, já que ele também se forma dialogicamente:

O enunciado é pleno de tonalidades dialógicas, e sem levá-las em conta é impossível entender até o fim o estilo de um enunciado. Porque a nossa própria idéia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p. 298).

Beth Brait (2005a, p. 94-95), ao explicar sobre a concepção bakhtiniana de estilo, designa:

O estilo pode ser objeto de um estudo específico, especializado, considerando-se, dentre outras coisas, que os estilos têm a ver, também, com o gênero, o que implica coerções linguísticas, enunciativas e discursivas, próprias da atividade em que se insere.

Os gêneros discursivos não se reduzem a aglomerados de dispositivos formais, nem a formas pré-estabelecidas de arranjo dos elementos linguísticos. Eles viabilizam a concepção de enunciados que retratam uma avaliação axiológica da realidade.

Segundo Caretta (2011, p. 31-32),

Como a comunicação humana ocorre por meio de enunciados, que são formulados segundo os princípios de determinados gêneros; todo artista, para criar, deve apreender a realidade com os olhos de um gênero. Isso quer dizer que ele deve observar os aspectos aos quais o gênero é adaptado, visualizá-los à maneira do gênero e organizar o conteúdo segundo as suas possibilidades e normas. Os autores que contribuem para esse conjunto de enunciados aprendem a experimentar o mundo segundo o próprio gênero e sua obra enriquece a capacidade de o gênero abordar a realidade.

Os gêneros discursivos trazem escórias de condutas passadas e guiam condutas futuras, apresentando uma orientação retrospectiva e prospectiva. Todo gênero porta um aglomerado de valores e experiências da realidade que são amodernados pelas novas conjunturas históricas e sociais.

Ainda de acordo com Caretta (2011, p. 32),

Cada cultura possui um vasto âmbito de atividades sociais, o que exige uma variedade de gêneros. Assim como os eventos e as atividades que se perpetuam na história de uma sociedade, essas culturas possuem gêneros cristalizados em sua memória que transmitem grande parte de sua sabedoria, principalmente a prosaica. As próprias transformações linguísticas ocorridas na história de uma língua são inseridas na linguagem por meio dos gêneros, logo os gêneros discursivos são um vínculo entre a história social e a linguística.

As relações entre as pessoas e sua realidade podem ser entendidas por intermédio dos gêneros discursivos. As conjunturas sociais e históricas que engendram e determinam a ideologia modeladora de um gênero são denominadas por Bakhtin de cronotopo, categoria da forma e do conteúdo que efetua o amálgama dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto:

Pois nos importa o seguinte: para entrar na nossa experiência (experiência social, inclusive) esses significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma sgnica audível e visível por nós (um hieroglifo, uma fórmula matemática, uma expressão verbal e linguística, um desenho, etc.). Sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata. Consequentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos (BAKHTIN, 2002a, p. 361-2).

Cronotopo, adunado aos gêneros, formas coletivas e historicamente estabelecidas, remete a visões típicas do homem. O seu conceito é entendido como uma matriz espaço-temporal de onde os discursos são produzidos na história. Certas produções culturais, como as literárias, por causa de seu poder de síntese e precisão, oportunizam o reconhecimento desse cronotopo:

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica (Bakhtin, 2002a, p.212).

Fiorin (2006, p.64), ao explicar sobre a definição de gênero exposta por Bakhtin – “tipos relativamente estáveis de enunciado” –, realça o advérbio “relativamente”, salientando que essa relatividade se deve às transformações que o gênero sofre em sua historicidade e também à própria variação de seus aspectos no enunciado concreto.

Para se pesquisar sobre um gênero é significativo observar a sua evolução histórica. Os gêneros formam-se historicamente, tanto por conservarem a memória de um passado, quanto por atenderem às contingências constitutivas de um certo tempo histórico:

A ideologia modeladora da forma (ou "força modeladora da forma") é o nome que Bakhtin aplica a tudo o que faz de um gênero o que ele é: seu modo de ver o mundo, as formas que encerram os traços de um pensar criativo anterior, seu registro de interações com outros gêneros, seu potencial para um desenvolvimento futuro e - acima de tudo - seu tipo de energia característico. Uma ideologia modeladora de forma não é "transcritível com nenhum resíduo" num conjunto de proposições ou complexo de formas; semelhante transcrição supersimplificaria necessariamente o modo de visualizar do gênero e excluiria o seu potencial genérico. Além disso, essas transcrições podem ser muito valiosas como degrau para uma compreensão do gênero, um modo de colocar-nos na direção certa. Desde que não tomemos a transcrição por uma explicação plena, e desde que estejamos cômnicos daquilo que é deixado necessariamente de fora, a transcrição pode ser um instrumental crítico crucial para os estudos literários (MORSON, 2008, p.324).

### **3.1.1 Canção popular brasileira: o gênero**

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 transcurros 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”. Trabalhamos aqui, neste estudo, com artistas do gênero canção e, mais especificamente, o gênero canção popular brasileira. Falaremos um pouco agora sobre este gênero. Mais adiante, em nossos estudos, voltaremos a nos 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 cancionero imediatamente associado à chegada ao Brasil dos grandes meios de comunicação de massa e do uso desses pela política. De acordo com 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 Flávio Paiva, em seu artigo *Festa da cumplicidade*, 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 auto-estima e passividade cidadã.



Dentro dessa mesma linha de criticidade, Edson Natale (PAIVA, 2015, p. 11-12) afirma, a respeito da história da música brasileira, que: “(...) ela ainda estar por ser contatada por inteiro – cada pedaço de cada estado brasileiro –, só assim a vastidão de nossa música será verdadeiramente conhecida por cada um de nós, pelo Brasil e pelo mundo”.

Ícone do poder inventivo de uma cultura multiétnica, a música no Brasil, em sua universalidade e cosmopolitismo, tem tantas vertentes de ritmos, temas, estilos e gêneros quanto às possibilidades antropológicas da nossa miscigenação. Ela, a música no Brasil, é mais do que a crônica da história do País, pois, no entendimento do jornalista carioca, Leonel Kaz, é na música que o país toma jeito, uma vez que é por ela que somos, enfim, índios, brancos e negros. A maior parte da população não vislumbra isto porque, segundo ele, “O Brasil vive se escondendo. É necessário encontrá-lo. Todos os dias” (KAZ, 2004, p.23).

Como um exemplo do Brasil escondido, mostramos o pensamento de Dante Pignatari (2009, p. 63), o 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, colhemos 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.

Todavia, infelizmente, mesmo tão imenso e encantador, isto não está no dia-a-dia do nosso orgulho cotidiano. De acordo com Paiva (2015, p.193), “é inconcebível um País com tanta riqueza musical não oferecer a cada cidadã e a cada cidadão o direito e o privilégio de ter uma vida sensibilizada pela música”. A visão patrimonialista de poder e a apartação midiática e regional no contexto da música faz nosso povo desmilinguir-se em essências. Paiva (2015, p.193) complementa: “Precisamos de mais vasos comunicantes funcionando para descobrirmos o potencial desse tesouro renovável que viceja Brasil adentro e Brasil afora”.

### 3.1.2 Gênero canção popular brasileira: a evolução da alegoria

A evolução e consolidação do gênero canção popular brasileira é um tema que sempre chamou-me a atenção, o interesse, mesmo bem antes do início de qualquer estudo acadêmico. Perguntas tais como esta sempre me rondaram o pensamento: porque a música, em contraste com outras expressões artísticas, é tão presente nas vidas, nos lares, no cotidiano dos brasileiros? 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. Esse momento de nosso escrito almeja expor o transcurso de origem, formação e consolidação da canção popular urbana no Brasil.

De acordo com este pesquisador, 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 coletivos.

Segundo 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.

Segundo Tinhorão (1997a, p. 51),

[...] o moderno estilo de canto melódico solista harmonicamente acompanhado, característico da canção urbana, hoje chamada de música de massa, deriva em linha reta da mais antiga forma de monodia vocal-instrumental: a recitação cantada de poemas épicos.

De acordo com Caretta (2011), esse tipo de canto diferencia-se daqueles da dança, entoados em coro como resposta a um refrão. Cantores populares e modestos propalavam obras de poetas cultos sobre o cotidiano das comunidades, as lendas, os feitos heroicos e os temas religiosos. Naquele tempo, a canção estava a meio caminho da música, como uma fala recitada, de certa monótona, desrítmica e sem mudanças melódicas. Com o avanço desse tipo de canto, o ritmo da fala nas canções começa a acompanhar a arrumação das sílabas fortes, tônicas, cuja sequência define os compassos. As imperfeições nos espaços entre as tônicas, concatenadas ao compasso, ocasionava uma mudança de lugar do acento, conhecida como síncope. Esse canto segue se popularizando e buscando outros temas. O tema do amor e das paixões novelescas torna-se um tema muito presente como também a prática conhecida como

a “arte da galanteria”, pois, com a ascensão burguesa e a nova condição das mulheres no âmbito social, foi um incentivo para a composição de canções com a finalidade de enviar-lhes recados sedutores.

O surgimento da imprensa, que estreava uma literatura de cordel poético-musical; canções criadas por compositores conhecidos para serem executadas por artistas populares; o comércio de composições; e a própria produção de artistas das classes populares são aspectos motivadores pela democratização do “cantar romance”. A produção de artistas das classes populares desagradava a Igreja e os poetas palacianos; aquela criticando a tradição pagã, estes lamuriando a deterioração da arte poético-musical. Como se percebe neste comentário de Tinhorão (1997a, p.66):

O que se vê, infelizmente, é gente sem instrução que, por saber tocar um pouco um instrumento qualquer, sai a pedir esmolas pelas ruas; e outros que, a cantar sem tom nem som pelas praças, ignoram quem é quem no meio da turba grosseira, não relutando em entrar em tabernas, em vez de procurar pessoas de qualidade para exhibir-se.

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.

Albin (2003) noticia que, no Brasil, os moldes musicais populares que havia, durante os três primeiros séculos de colonização portuguesa, eram os batuques dos escravos, as danças ritualísticas dos índios e as cantigas dos europeus colonizadores. Contemporaneamente ao desenvolvimento das cidades, a população passa a pleitear novos

meios de lazer e de produção cultural, então, começa a formação de uma música popular urbana alastrada pelos agrupamentos populares.

De acordo com Napolitano (2002, p. 39),

A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas.

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, 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 do 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 aceitamento 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

jocosos, que cantam 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 propagação. Os lundus-canções mantiveram o ritmo dos batuques e incorporavam a melodia do canto, estimulando 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 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 européias 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 de anos de 1910, operavam improvisos que condicionavam 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 ante-salas, 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 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:

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 (NAPOLITANO, 2007, p.19).

Dava-se início, então, a “Era do Cancionista”, fomentada pelas modernidades da tecnologia, pelos novos hábitos urbanos, pelo mercado fonográfico e 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 (TATIT, 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 a 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 instituiu 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 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 (bataque 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 (TATIT, 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 sínopes, 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 (TATIT, 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 serestas, 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.

## 3.2 A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E O DIALOGISMO

### 3.2.1 Da parte ao todo: o enunciado e o dialogismo

É necessário reputar o enunciado como uma unidade da comunicação verbal, seja no âmbito do cotidiano ou no âmbito artístico, por meio de gêneros primários ou secundários, para melhor estudá-lo. A concepção de enunciado é característica do feitiço dialógico que conduz os pensamentos do Círculo de Bakhtin:

Reiteremos: o enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas (BAKHTIN, 2003 [1920-1924], p.21).

O enunciado é grávido das reverberações de outros enunciados, com os quais está cotejado, pois as relações dialógicas estão presentes nas conversas do dia-a-dia da linguagem oral, no macrodiálogo dos atos verbais e não-verbais humanos, como, da mesma forma, no microdiálogo interior do falante. O enunciado é continuamente uma réplica a enunciados anteriores, seja contrapondo-os, atestando-os ou analisando-os:

A obra é um elo na cadeia de comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.279).

Segundo Caretta (2011), “o enunciado é o local onde diversas vozes sociais se entrecruzam em uma intrincada cadeia de responsividade. Ele, como resposta, será sempre orientado para o que já foi dito e para uma possível réplica”. Isso fundamenta o dialogismo definido pelos pensadores do Círculo: as relações de sentido entre enunciados.

De acordo com Caretta (2011, p. 49),

Como o dialogismo é um fenômeno discursivo, ele não ocorre entre as estruturas linguísticas, mas entre os enunciados. Para que as relações dialógicas ocorram, é necessário que um determinado material semiótico transforme-se em enunciado, fixando o discurso de um sujeito social frente a outros discursos. Ao contrário das unidades linguísticas, o enunciado possui um acabamento específico que torna possível a réplica por parte de um destinatário. Todo enunciado tem um autor, que lhe atribui entonações, às quais subjazem emoções e avaliações sociais, logo não pode ser compreendido apenas como um conjunto de relações entre palavras, mas como um complexo de relações entre diversas posições discursivas. Essas características determinam dois processos dialógicos: a interação verbal entre destinador e destinatário e o dialogismo constitutivo do enunciado.

Entre as peculiaridades que instituem o corpo do enunciado e o abalizam face ao enunciado do “outro” expostas por Bakhtin em "Os gêneros do discurso" (2003 [1951-1953], p.277), a alternância do sujeito-falante é o primeiro elemento definidor do enunciado, cuja natureza dos limites é a mesma tanto nos diálogos do dia-a-dia, quanto nas obras artísticas. O segundo elemento é a conclusibilidade do enunciado, definida por três fatores: a exauribilidade do objeto e do sentido, a intenção discursiva do falante e as formas típicas composicionais.

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.

Segundo Caretta (2011, p. 49-50),

A exauribilidade do objeto e do sentido é a capacidade de o discurso se exaurir, ou seja, esgotar-se. O objeto é inexaurível, mas ao se tornar tema do enunciado ele ganha uma relativa conclusibilidade em determinadas condições e em dado material. A exauribilidade de um objeto pode ser plena, como nas esferas em que os gêneros são de natureza padronizada, e o elemento criativo não está presente, como uma ordem militar. Já nas esferas artísticas, a exauribilidade é relativa; há um mínimo de acabamento discursivo, subentendendo-se uma atividade responsiva do receptor, a interpretação. A intenção discursiva, ou intencionalidade, corresponde a um posicionamento axiológico constitutivo do aspecto semântico, vinculado a uma situação de comunicação discursiva, em determinadas circunstâncias enunciativas e em resposta a outros enunciados. Está diretamente relacionada à conclusibilidade e determina a escolha do objeto, a sua exauribilidade, a avaliação axiológica e o gênero. Os participantes da situação de comunicação, ao compreenderem a intenção discursiva, já antevêm o todo do enunciado.

Os gêneros do discurso, as formas típicas composicionais, guiam a conclusibilidade. A especificidade da esfera de comunicação, os participantes no ato comunicativo e a intenção discursiva que se amplifica e se substancia no gênero designam a triagem do gênero.

Outro elemento essencial na formação e na conclusibilidade do enunciado é o tema. Entendido como um ato discursivo sócio-histórico, indissociável tanto da sua situação de enunciação como dos elementos linguísticos, ele não é um elemento da língua, mas do enunciado. Condiz a parte não-verbal do enunciado, entendendo que este é compreendido pelo conjunto de uma parte verbal e de uma parte não-verbal.

No capítulo “Tema e significação” de *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochinov sugerem designar as dessemelhanças e afinidades entre o conceito de tema e de significação:

O tema é um sistema de signos dinâmico e complexo, que procura adaptar-se adequadamente às condições de um dado momento da evolução. O tema é uma reação da consciência em devir ao ser em devir. A significação é um aparato técnico para a realização do tema. Bem entendido, é impossível traçar uma fronteira mecânica absoluta entre a significação e o tema. Não há tema sem significação, e vice-versa (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.129).

Definido por elementos verbais e não-verbais, o tema, propriedade de cada enunciado, é real como seu instante histórico e funda-se como a expressão de uma conjunção que deu gênese ao enunciado. Por conseguinte a isso, ele é irreduzível à análise, quer dizer, ao contrário das formas linguísticas, ele não pode ser segmentado:

Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. O tema deve ser único. Caso contrário, não teríamos nenhuma base para definir a enunciação. O tema da enunciação é na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não

reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.128).

O tema é um elemento do enunciado. Ele não é sinônimo de conteúdo temático. Pelas teorias do Círculo, o conceito de tema não pode ser confundido com a definição de tema como “assunto de um texto”.

De acordo com Bakhtin/Volochinov (2004, p.128),

[...] o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas, ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não-verbais da situação. Se perdermos de vista os elementos da situação, estaremos tão pouco aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. Isto é o que se entende por tema da enunciação.

O tema, que é ágil e flexível às circunstâncias de um algum átimo da evolução, é próprio a cada signo, manifestação verbal e enunciado, ou seja, estes têm o seu próprio tema, sem o mesmo não são capazes ser entendidos. O signo linguístico é incessantemente ideológico, nas proposições do Círculo, e o seu tema condiz à realidade social.

Bakhtin/Volochinov (2004, p.136) expõem o subseqüente exemplo para elucidar a noção dinâmica do tema:

O criador de gado pré-histórico não tinha preocupações, não havia muita coisa que realmente o tocasse. O homem do fim da era capitalista está diretamente relacionado com todas as coisas, seus interesses atingem os cantos mais remotos da terra e mesmo as mais distantes estrelas. Esse alargamento do horizonte apreciativo efetua-se de maneira dialética. Os novos aspectos da existência que foram integrados no círculo de interesse social, que se tornaram objetos da fala e da existência humana, não coexistem pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; pelo contrário, entram em luta com eles, submetendo-nos a uma reavaliação, fazendo-nos mudar de lugar no interior da unidade do horizonte apreciativo. Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la.

De acordo com o método sociológico que conduz a obra *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochinov assenta, a seguir, as suas considerações no tocante ao liame entre o tema e a significação:

A sociedade em transformação alarga-se para integrar o ser em transformação. Nada pode permanecer estável nesse processo. É por isso que a significação, elemento abstrato igual a si mesmo, é absorvida pelo tema, e dilacerada por suas contradições vivas, para retornar enfim sob a forma de uma nova significação com uma

estabilidade e uma identidade igualmente provisórias (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.136).

O tema exprime aspectos ideológicos, históricos e sociológicos. Haja vista o preceito que guia as teorizações do Círculo sobre o enunciado, o tema também é dialógico:

Em realidade, repetimos, todo enunciado, além de seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados do outro que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia-a-dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural) (BAKHTIN, 2003 [1951-1953], p.300).

Considerando esse feito dialógico, o tema jamais será virgem, haja vista que já foi ressalvado, contestado, elucidado e avaliado. Desta maneira, por ele se trespassam distintos pontos de vista:

O tema, como um dos fatores de acabamento do enunciado concreto, exige que o percebamos dentro do mesmo princípio dialógico que orienta esse enunciado, ou seja, para uma compreensão ativa do tema, não podemos nos esquecer que “o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica” (SOUZA, 2002, p.115).

Partindo do que sugerem os estudos do Círculo de que o tema e seu lugar na realidade medram-se organicamente na unidade do gênero, apontamos um pequeno número de reflexões existentes no capítulo “Os elementos da construção artística” da obra *O método formal nos estudos literários* com a intenção de entender as correspondências entre esses elementos constituintes do enunciado.

Advindo da afirmativa de Bakhtin/Medvedev de que uma obra só existe na forma de um gênero, entendemos que a relevância basilar de cada elemento só pode ser investigada com referência a esse gênero, pois ele é uma forma peculiar de arquitetar e de finalizar a totalidade do enunciado. Dessa maneira, os gêneros discursivos demarcam e designam a abordagem do tema.

Consoante a Bakhtin/Medvedev (1994, p.210), o gênero tem uma díade orientação na realidade, em direção aos seus ouvintes em dadas condições de execução e à realidade, sob a ótica de seu conteúdo temático:

Cada gênero é capaz de abordar determinados aspectos da realidade. Cada gênero possui determinados princípios de seleção, determinadas formas de visão e

concepção da realidade, determinados graus na capacidade de abarcá-la e na profundidade de penetração nela.

Bakhtin/Medvedev (1994, p.211), ao discorrerem em relação à unidade temática da obra, reprovam a ideia de que o tema de um enunciado seja formado pelo arranjo de frases combinadas segundo uma ideia central:

O tema não é a soma destes significados, o tema tampouco se constitui com a sua ajuda, como com a ajuda de todos os elementos semânticos da língua sem exceção. Com a ajuda da língua, dominamos o tema, mas de nenhuma maneira devemos incluí-lo na língua como se fora seu elemento.

O tema, que, de acordo aos pensamentos do Círculo, é um elemento que ultrapassa a língua, é um ato sócio-histórico dado, indissociável da condição de enunciação e dos elementos linguísticos. Não se pode conceber que ele seja colocado e empacotado em um enunciado, pois os elementos verbais de uma obra são somente meios para dominá-lo. Não é somente a palavra que é orientada para o tema, mas o enunciado em sua totalidade e suas formas, entendido como atuação discursiva. A díade orientação do enunciado, a sua unidade temática e o lugar que ele ocupa na sua esfera de atuação social consubstanciam-se na unidade do gênero.

O propósito do locutor, além do gênero e do tema, designa o remate do enunciado. A orientação expressiva é parcela dessa intenção discursiva que designa a maneira de dizer – o estilo – do locutor e está essencialmente associada aos aspectos do gênero discursivo. Todo enunciado detém uma orientação expressiva, que indica a correspondência valorativa do locutor para com o tema, reputado como objeto do discurso.

Igualmente ao enunciado, a orientação expressiva, que edifica a relação entre o estilo e o tema, retratando um posicionamento axiológico manifestado na entonação do enunciado, é dialogicamente constituída. Ela, que se aflora na entonação, é constantemente uma réplica ao enunciado do “outro”, cujo tom valorativo é apreendido e reestruturado.

A entonação que, assim como o tema, situa-se na fronteira entre a vida e o discurso, é, na ótica do Círculo, de natureza social e tem como orientação a correspondência com o ouvinte e a avaliação do objeto. Ela é fruto de uma situação discursiva, em um contexto social e ideológico de um dado instante histórico. A entonação é a forma da expressão axiológica, e todas as características da palavra estão conectados a ela. Entonação, tonalidade, acento e tom são sinônimos nos estudos do Círculo, constantemente vinculados ao conceito de valor. Segundo Souza (2002, p. 129), “[...] a entonação ocupa, no todo da palavra, o aspecto

emotivo-volitivo, em interação orgânica com o aspecto de conteúdo/sentido (a palavra como conceito) e o aspecto palpável-expressivo (a palavra como imagem)".

Intermediada pela entonação, a palavra pode explicitar a multiplicidade de relações axiológicas do falante com o conteúdo do enunciado do “outro”, haja vista que ela, afora a vinculação com o ouvinte, é guiada pela relação emotivo-valorativa do falante com o objeto do discurso.

A orientação expressiva é discorrida na correspondência entre tema e significação em *Marxismo e filosofia da linguagem*:

Toda palavra usada na fala real possui não apenas tema e significação no sentido objetivo, de conteúdo, desses termos, mas também um acento de valor ou apreciativo, isto é, quando um conteúdo objetivo é expresso (dito ou escrito) pela fala viva, ele é sempre acompanhado por um acento apreciativo determinado. Sem acento apreciativo não há palavra (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p.132).

Dostoiévski, em um trecho do *Diário de um escritor*, ilustra de forma excelente a variação de entonação, de tema e de significado de uma mesma palavra expressada por sujeitos diferentes com intenções discursivas diferentes: Expomos, na sequência, o referido trecho:

Certa vez, num domingo, já perto da noite, eu tive ocasião de caminhar ao lado de um grupo de seis operários embriagados, e subitamente me dei conta de que é possível exprimir qualquer pensamento, qualquer sensação, e mesmo raciocínios profundos, através de um só e único substantivo, por mais simples que seja. (Dostoiévski está pensando aqui numa palavrinha censurada de largo uso). Eis o que aconteceu. Primeiro um desses homens pronuncia com clareza e energia esse substantivo para exprimir, a respeito de alguma coisa que tinha sido dita antes, a sua contestação mais desdenhosa. Um outro lhe responde repetindo o mesmo substantivo, mas com um tom e uma significação completamente diferentes, para contrariar a negação do primeiro. O terceiro começa bruscamente a irritar-se com o primeiro, intervém brutalmente e com paixão na conversa e lança-lhe o mesmo substantivo, que toma agora o sentido de uma injúria. Nesse momento o segundo intervém novamente para injuriar o terceiro que o ofendera. “O que há, cara? quem tá pensando que é? A gente tá conversando tranquilo e aí vem você e começa a brônquear!” Só que esse pensamento ele o exprime pela mesma palavrinha mágica de antes, que designa de maneira tão simples um certo objeto; ao mesmo tempo, ele levanta o braço e bate no ombro do companheiro. Mas eis que o quarto, o mais jovem do grupo, que se calara até então e que aparentemente acabara de encontrar a solução do problema que estava na origem da disputa, exclama em um tom entusiasmado, levantando a mão: ... “Eureka!” “Achei, achei!” é isso que vocês pensam? Não, nada de “Eureka”, nada de “Achei”. Ele simplesmente repete o mesmo substantivo banido do dicionário, uma única palavra, mas com um tom de exclamação arrebatada, com êxtase, aparentemente excessivo, pois o sexto homem, o mais carrancudo e mais velho dos seis, olha-o de lado e arrasa num instante o entusiasmo do jovem, repetindo com uma imponente voz de baixo e num tom rabugento... sempre a mesma palavra, interdita na presença de damas para significar claramente: “Não vale a pena arrebentar a garganta, já compreendemos!” Assim, sem pronunciar uma única outra palavra, eles repetiram seis vezes seguidas sua



palavra preferida, um depois do outro, e se fizeram compreender perfeitamente.” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2004, p. 133).

A respeito dessa ilustração, Bakhtin/Volochinov (2004, p.134) rematam:

Em todos esses casos, o tema que é uma propriedade de cada enunciação [...] realiza-se completa e exclusivamente através da entonação expressiva, sem ajuda da significação das palavras ou da articulação gramatical. Os acentos apreciativos dessa ordem e as entoações correspondentes não podem ultrapassar os limites estreitos da situação imediata e de um pequeno círculo social íntimo. Podemos qualificá-los como auxiliares marginais das significações linguísticas.

Qualquer enunciação externa, antes de tudo, de forma autônoma à relevância de seu tema ou de sua audiência, uma orientação expressiva existente na entonação. Essa expressividade guia a escolha, o arranjo e a entonação dos elementos no enunciado.

Correspondendo a orientação expressiva ao aspecto sócioeconômico na constituição do conteúdo semântico do enunciado, ao final, Bakhtin/Volochinov (2004, p.135-136) esclarecem:

É justamente para compreender a evolução histórica do tema e das significações que o compõem que é indispensável levar em conta a apreciação social. A evolução semântica da língua é sempre ligada à evolução do horizonte apreciativo de um dado grupo social e a evolução do horizonte apreciativo – no sentido da totalidade de tudo que tem sentido e importância aos olhos de um determinado grupo – é inteiramente determinada pela expansão da infra-estrutura econômica. À medida que a base econômica se expande, ela promove uma real expansão no escopo de existência que é acessível, compreensível e vital para o homem.

Assim, entende-se que a entonação expressiva, constituindo-se como um meio para manifestar a relação axiológica do enunciado com o tema, não existe exteriormente ao enunciado e corresponde-se com ele por intermédio da orientação expressiva. Do modo como podemos observar em Flores (2009, p.45):

O acento de valor (apreciativo, avaliativo) acompanha toda forma de enunciação, sendo uma condição para sua existência. Por isso, para uma dada unidade da língua tornar-se enunciado, ela deve receber um tratamento avaliativo, que acontece quando um locutor na relação com outro toma atitude responsiva frente a uma realidade específica. Logo, todo enunciado compreende uma orientação valorativa que permite a criação de variados sentidos a um mesmo segmento linguístico.

Logo, o enunciado detém uma dimensão axiológica que exprime um posicionamento social valorativo, gerado e analisado dialogicamente. Novamente, de acordo com Flores (2009, p.45):

A expressividade do enunciado, situada na fronteira entre o verbal e o não-verbal, o dito e o não-dito, é uma resposta que faz emergir a relação do locutor não só com o próprio objeto do discurso, mas também com os enunciados do outro sobre o mesmo objeto, o que reflete a dialogicidade constitutiva (entre discursos e sujeitos) e a sua dimensão social. Enunciar, dessa forma, é atribuir valor ao que se diz e aos outros dizeres, é se posicionar ideologicamente em relação ao outro.

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).

O enunciado, considerado como o discurso do sujeito conseqüente da tensão entre as várias vozes integradas no seu diálogo social e existentes em sua memória discursiva, com as quais ele poderá constituir variadas relações: polêmica, paródia, aceitação etc, mostra-se mais multifário e ágil, não se restringindo a ser somente a expressão da intenção de um sujeito.

O sujeito, na busca de particularizar-se em meio a essa pluralidade dialógica das várias vozes sociais, imputa-se posicionamentos discursivos e abaliza fronteiras, porém, concomitantemente, constitui relações dialógicas entre o seu discurso e o discurso do “outro”.

O enunciado adota, na teoria dialógica do Círculo de Bakhtin, o papel central. Entendemos isto tendo em vista as características cá apresentadas e ratificadas por Souza (2002, p. 91):

O que vamos percebendo, na medida em que vamos evoluindo na leitura das obras é que essa noção de enunciado concreto serve de base para que Bakhtin, Volochinov e Medvedev reflitam sobre a realidade da palavra-enunciado e os vários gêneros do discurso engendrados por ela no processo de comunicação social: o enunciado poético, o enunciado prático, o enunciado cotidiano, o enunciado científico, o enunciado interior, etc. É considerando o enunciado concreto como uma unidade da comunicação verbal que podemos analisar cada uma dessas manifestações do material verbal, ou seja, cada um desses gêneros do discurso.

### 3.2.2 Na ponta da agulha: as relações dialógicas

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1929, Bakhtin otimiza seus estudos a respeito das relações dialógicas. Em meio às pesquisas de Bakhtin, o dialogismo é uma característica discursiva que foi digna de desvelo em todos os momentos da obra de Bakhtin.

No início do capítulo “O discurso em Dostoiévski”, Bakhtin expõe um pequeno número de observações metodológicas a respeito do conceito de discurso. Preliminarmente, é necessário observar o sentido que discurso obtém no pensamento bakhtiniano, pois a palavra não é apreendida com base em suas unidades linguísticas, mas discursivas. Ademais, para escapar de prováveis anacronismos, a concepção de discurso em sua obra não pode ser baralhada com aquela presente nos estudos discursivos do fim do século XX.

O discurso é definido por Bakhtin (2005, p. 181) como "a língua em sua integridade concreta e viva". Assim, o teórico russo propõe uma metalinguística, cuja finalidade é estudar a palavra a partir dos seus princípios dialógicos. A palavra ou o discurso são compreendidos pela metalinguística como sempre carregando em si outras vozes. Isto por serem constituídos dialogicamente na relação com o “outro”. O diálogo entre essas vozes é conteúdo de estudo da metalinguística, sugerida por Bakhtin como opção para a moderação dos estudos linguísticos e literários no início do século XX, que não ofertavam uma metodologia para o entendimento das conexões entre a língua e o discurso:

As pesquisas metalinguísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam um mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam sob diferentes aspectos e diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se. Na prática, os limites entre elas são violados com muita frequência (BAKHTIN, 2005, p. 181).

A metalinguística, ao relegar o estudo das estruturas linguísticas pela análise das relações dialógicas que constituem o enunciado, instala outro padrão. A definição de dialogismo consiste nos liames que cada enunciado nutre com outros que já foram e que ainda serão gerados. As relações dialógicas, conteúdo de pesquisa da metalinguística, designam todas as características discursivas do enunciado – estilo, conteúdo temático, gênero, forma, tema, entonação, avaliação social etc. Isso suscitou uma nova ótica epistemológica que viabilizou entender com mais clarividência as definições de enunciado, autoria, posicionamento ideológico, acabamento estético, entre outrem.

Segundo Caretta (2011), Bakhtin prioriza como conteúdo de pesquisa da metalinguística o discurso bivocal, haja vista ser nele que o dialogismo entre a palavra do falante e do “outro” é notabilizado. O falante, ou autor, ou compositor; de modo respectivo à esfera cotidiana, literária ou musical, adquirem existência por intermédio de um enunciado; seja uma resposta de diálogo, um romance ou uma canção. Introduzido no enunciado, o autor obtém um corpo e uma voz sociais, determinados de acordo com as características do “outro” com o qual nutre relações dialógicas. Bakhtin analisa o decurso dialógico da bivocalidade na paródia, na qual as vozes do autor e do “outro” estão salientadas pela oposição entre os discursos. Ao parodiar as palavras do “outro”, o autor imputa-lhes significados novos e avessos. O discurso é um ringue em que as várias vozes de outros enunciados ecoam em harmonia ou desarmonia; como na paródia, na qual estão presentes todas as formas de ironia e ambiguidade para com o discurso do “outro”. Na linguagem do dia-a-dia, ela mostra-se corriqueiramente nos diálogos; a título de exemplo, quando um falante imita seu interlocutor com nova entonação de deboche, espanto, dúvida, indignação etc.

Bakhtin (2005, p. 200), categorizando o discurso bivocal segundo a sua orientação para o discurso do “outro”, distingue o discurso de orientação variada, como a paródia; do discurso de orientação única, como a estilização e a narração do narrador. Embora que com intuítos variados, tanto na paródia quanto na estilização, as palavras do “outro” são retomadas, remanuseadas e reburiladas pelo criador. Todavia, na paródia as palavras do enunciador e do “outro” coabitam de maneira querelada, em controvérsia, e, na estilização, esta convivência acontece em consenso.

Isso não ocorre no terceiro modelo de discurso bivocal, o modelo ativo, em que a palavra do “outro” não acomete as divisas do discurso do autor. Porém, ainda que a palavra outra não seja manipulada, a sua voz está existente, como acontece na polêmica velada e na réplica do diálogo. Nessas ocorrências, o discurso do “outro” opera ingerência no enunciado de fora para dentro. A palavra do “outro” não está entreposta, mas repercute no enunciado designando-lhe o tom e a significação. Na polêmica velada e na réplica do diálogo, a voz do “outro” ecoa sempre na voz do enunciador:

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada. Por isso, a orientação da palavra entre palavras, as diferentes sensações da palavra do outro e os diversos meios de reagir diante dela são provavelmente os problemas

mais candentes do estudo metalinguístico de toda palavra, inclusive da palavra artisticamente empregada (BAKHTIN, 2005, p.203).

### 3.2.3 A canção popular brasileira e as relações dialógicas

Principiaremos, com a intenção de estudarmos as relações dialógicas na canção popular, da premissa de que elas, as relações dialógicas, podem suceder entre enunciados de mesmo gênero dentro da própria esfera ou entre enunciados de gêneros e esferas distintas; desta maneira, examinaremos como a canção popular dialoga não só com outras canções, mas também com enunciados de outras esferas coexistentes no decurso da comunicação social. Sugerimos denominar de intradialogismo às relações dialógicas entre as canções dentro da esfera musical e interdialogismo às relações entre a canção e gêneros de outras esferas. O dialogismo na canção popular é, concomitantemente, constitutivo, uma vez que o discurso da canção se constitui na correspondência, no liame, com outras canções, e constituinte, dado que nutre a cadeia enunciativa da própria esfera e incita a produção de enunciados em outras esferas correlatadas à canção, como o teatro de revista, o cinema e a esfera do cotidiano.

Laboraremos com as definições de intertextualidade e interdiscursividade para examinarmos as relações intradialógicas e interdialogicas na canção popular. Diante da variedade de sentidos que essas concepções obtiveram nas pesquisas discursivas no transcurso do século XX, acompanharemos o argumento de Fiorin (2006b, p.191):

Se em Bakhtin há uma distinção entre texto e enunciado e este pode ser aproximado ao que se entende por interdiscurso – já que se constitui nas relações dialógicas, enquanto aquele é a manifestação do enunciado – a realidade imediata dada ao leitor, pode-se fazer uma diferença entre interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é qualquer relação dialógica entre enunciados; esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas. Cabe entender que, por materialidade textual, pode-se entender um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos linguísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante linguística, etc. O caráter fundamentalmente dialógico de todo enunciado do discurso impossibilita dissociar do funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro.

Entendemos que, dessa maneira, na intertextualidade, um enunciado retrata excertos de outros, referindo-os, estilizando-os ou mencionando-os. Na interdiscursividade, um enunciado relaciona-se com outro por intermédio de seus aspectos discursivos – gênero, interação enunciativa, estilo, avaliação social etc.

### 3.2.3.1 Canções entre canções: o intradiálogo

Se liames dialógicos acontecem entre canções no intrínseco do meio musical, chamamos essas relações de intradiológicas. Elas podem ser geradas por intertextualidade ou interdiscursividade. Como exemplo de intertextualidade, quando há na canção a citação de outras canções, vejamos a polca *No bico da chaleira*, de Juca Storoni, criada para o carnaval de 1909, provando ser este um expediente utilizado desde o início do século XX:

Iaiá me deixa subir nesta ladeira  
 Eu sou do bloco que pega na chaleira  
 Quem vem de lá  
 Bela iaiá  
 Ó abre alas  
 Que eu quero passar  
 Sou Democrata  
 Águia de Prata  
 Vem cá, mulata  
 Que me faz chorar

Como podemos perceber, o transcurso de composição dessa canção possibilita-lhe dialogar com outras do repertório carnavalesco da primeira década do século XX. A intertextualidade acontece na citação da marchinha *Ó abre-alas*, de Chiquinha Gonzaga – *Ó abre alas / que eu quero passar* –, sucesso carnavalesco uma década antes, na passagem *Vem cá mulata*, título de um tango-chula do próprio compositor e no verso *Que me faz chorar*, recuperado, de acordo com Tinhorão (1972, p. 22) de uma quadra sobre a qual não se sabe a autoria de muita popularidade nos carnavais dos primeiros anos do século XX:

Há duas coisa  
 Que me faz chorá  
 É nó nas tripa  
 E batalhão navá [...]

Há ocorrência também de interdiscursividade na constituição dialógica de *No bico da chaleira*, pois, no trecho *Eu sou do bloco que pega na chaleira*, a expressão *pega na chaleira* somente pode ser entendida no dialogismo com outros enunciados, especialmente das esferas política e prosaica da época, tornando clara a relevância do tema para o significado do enunciado.

Segundo Alencar (1979, p. 102), a sentença *pega na chaleira* refere-se ao círculo político do Senador Pinheiro Machado, líder do Partido Republicano Conservador. As sentenças, *chaleira*, *chaleirar* e *pegar no bico*, utilizadas naquele tempo com o significado de

*puxa-saco* e *puxar o saco*, foram chapadas por causa de piadas sobre a bajulação dos correligionários para com o senador. Nos encontros políticos, eles pleiteavam com tanto alvoroço a primazia em servir-lhe água para o chá que agarravam no bico quente da chaleira, queimando-se.

O samba *Camisa Listrada*, de Assis Valente, gravado por Carmem Miranda em 1938, resgata a sentença *Mamãe eu quero mamar* da marchinha *Mamãe eu quero*, de Vicente Paiva e Jararaca, sucesso no carnaval anterior, exemplificando que a intertextualidade intradialógica continuamente foi um recurso peculiar de formação do cancionário popular brasileiro:

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí  
 Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati  
 Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
 E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão  
 Tirou o anel de doutor para não dar o que falar  
 E saiu dizendo eu quero mamar  
 Mamãe eu quero mamar, mamãe eu quero mamar  
 Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão  
 E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão  
 Levou meu saco de água quente pra fazer chupeta  
 Rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia  
 Abriu o guarda-roupa e arrancou minha combinação  
 E até do cabo de vassoura ele fez um estandarte para seu cordão  
 Agora a batucada já vai começando não deixo e não consinto  
 O meu querido debochar de mim  
 Porque ele pega as minhas coisas vai dar o que falar  
 Se fantasia de Antonieta e vai dançar no Bola Preta até o sol raiar

Porém, nesse exemplo, não se reporta a uma citação, mas a uma alusão, já que em *Camisa listrada* a entonação da sentença e, por conseguinte, a sua orientação expressiva que revela a sua avaliação axiológica, são modificadas, uma vez que a sentença é expressa por uma mulher descontente com as peripécias de seu consorte durante o carnaval. Essas circunstâncias imputam-lhe outros significados tais quais “entregar-se ao espírito carnavalesco”, “aproveitar ao máximo as folias momescas” e, logicamente, novas entonações, haja vista que a mulher menciona a fala do consorte com um “que” de censura, reprovação.

Segundo Caretta (2011, p. 66):

Tanto na citação quanto na alusão, a intertextualidade atribui às passagens recuperadas de outras canções novas entonações. Esses processos ocorrem com muito maior frequência na letra, entretanto, alguns casos de intertextualidade melódica podem ser observados na canção popular brasileira.

Noel Rosa compõe o primeiro verso do samba *Com que roupa?*, de 1930, uma sátira à condição sócio-econômica do país àquele momento histórico, sobre os primeiros compassos da melodia do Hino Nacional Brasileiro. Trata-se, então, de uma citação de um trecho da melodia de Francisco Manuel da Silva, que, de acordo com Máximo J. & Didier C. (1990, p.120), representa uma paródia.

A intertextualidade melódica em *Rede e pescador*, samba-maxixe de Sinhô, de 1921, é ocorrida com o usufruto completo da melodia:

(Pescador)  
 Eu queria saber a razão  
 Por que o peixe em ti cai! Coração?  
 (Rede)  
 É por causa da rede que tem  
 Malhazinha apertada, meu bem!  
 (Estribilho)  
 Ai! Como é bom pescar  
 À beira-mar  
 Quando faz luar [...]

Por intermédio de paródias, a melodia dessa canção ganhou várias outras letras populares depois de seu triunfo no carnaval de 1921:

Eu queria saber por que é  
 Que no mar não se vê jacaré  
 Eu queria saber por que foi  
 Que no mar não se viu peixe-boi.

A marchinha *Jardineira*, de Benedito Lacerda e Orlando Porto, uma das mais executadas no carnaval de 1939, é um exemplo de a intertextualidade pode também abranger letra e melodia:

Ó jardineira por que estás tão triste  
 Mas o que foi que te aconteceu  
 Foi a camélia que caiu do galho  
 Deu dois suspiros e depois morreu  
 Vem jardineira  
 Vem meu amor  
 Não fique triste  
 Que este mundo é todo teu  
 Tu és muito mais bonita  
 Que a camélia que morreu



Segundo Alencar (1979, p.272), a primeira parte é uma citação linguística e musical da marcha criada, em 1906, por Candinho das Laranjeiras para o bloco "Flor" ou "Filhos da Primavera":

Bela pastora  
 Porque tanto choras  
 Vem contar o que te aconteceu!  
 Foi a camélia que caiu do galho  
 Deu dois suspiros  
 E depois morreu...

De acordo com Alencar (1979, p.272), seguindo a conjuntura social da época, esta mesma melodia prestara para que novas letras fossem moldadas a ela, como da chegada de Sacadura Cabral e Gago Coutinho, aviadores portugueses que consumaram a primeira travessia atlântica, ao Rio de Janeiro:

– Ó Saquadura porque estás tão triste  
 Mas o que foi que te aconteceu?  
 – Foi o abião que caiu na água  
 Deu dois pinotes e desapareceu.

Em consonância com Caretta (2011, p. 68), observamos que:

A interdiscursividade, processo dialógico em que um enunciado remete a outro, porém sem apresentar passagens textuais como na intertextualidade, pode ocorrer de diversas formas na canção popular brasileira. As relações de interdiscursividade são importantes na constituição dos estilos musicais da canção. Agrupadas pelo aspecto rítmico da música e depois pela letra, as canções de um estilo musical apresentam características que as classificam como samba, marcha, baião etc. Essas relações interdiscursivas estabelecem um conjunto de características que determinam o acabamento do enunciado. Na forma composicional, as canções de um estilo musical apresentam modos de organização do material linguístico-musical similares; a marchinha, por exemplo, na grande maioria das vezes, apresenta um refrão, elemento estratégico para o sucesso da canção durante o carnaval. No estilo, a marcha é carnavalesca, pois as suas letras, na maioria das vezes, tratam os temas de forma irreverente. Com a finalidade de fazer os foliões dançarem e cantarem nos salões e blocos durante o carnaval, a melodia explora a repetição dos motivos melódicos, estimulando os movimentos corporais. A marcha apresenta um conteúdo temático que permite trabalhar com qualquer aspecto da realidade, geralmente de forma irreverente.

É possível de suceder a interdiscursividade por intermédio da avaliação axiológica dos temas tratados nas canções. Constatamos esse fenômeno com o tema do amor. No sambacção *Esses moços*, de 1948, de autoria de Lupicínio Rodrigues, o amor é abordado fora do mítico romântico da perfeição, como ao contrário disto, como um não-amor, des-amor, e relacionado ao infortúnio, por ludibriar e oferecer somente tristeza:

Esses moços, pobres moços  
 Ah! Se soubessem o que eu sei  
 Não amavam, não passavam  
 Aquilo que eu já passei [...]

Este tema, o amor, é apreçado dessa maneira em várias canções, feito que proporciona a interdiscursividade entre elas. O que podemos perceber em *Nada além*, de 1936, canção de Custódio Mesquita e Mário Lago:

Nada além  
 Nada além de uma ilusão  
 Chega bem  
 E é demais para o meu coração.  
 Acreditando em tudo que o amor  
 Mentindo sempre diz  
 Eu vou vivendo assim feliz  
 Na ilusão de ser feliz  
 Se o amor  
 Só nos causa sofrimento e dor,  
 É melhor, bem melhor  
 A ilusão do amor  
 Eu não quero e não peço  
 Para o meu coração,  
 Nada além  
 De uma linda ilusão...

Sempre que um discurso atesta outro, afirmamos que a relação de interdiscursividade instaurada é contratual. Todavia, sempre que duas canções mostram avaliações antagônicas, afirmamos que a relação é polêmica. Isto acontece, citando caso análogo, entre *Esses moços* e *Carinhoso*, posto que esta canção expõe a aliança amorosa como sinônimo de ventura:

[...]  
 Vem matar essa paixão  
 Que me devora o coração  
 E só assim então  
 Serei feliz, bem feliz.

A batucada *Na Pavuna*, de Almirante e Candoca da Anunciação, sucesso no carnaval de 1930, um exemplário do discurso estabelecido do culto à malandragem nos sambas cariocas daquela década, demonstra que as relações dialógicas igualmente suscitam a interdiscursividade ao concatenar canções em derredor de uma mesma tônica:

Na Pavuna

Na Pavuna  
 Tem um samba  
 Que só dá gente reiúna  
 O malandro que só canta com harmonia,  
 Quando está metido em samba de arrelia,  
 Faz batuque assim  
 No seu tamborim  
 Com o seu time, enfezando o batedor.  
 E grita a negrada:  
 Vem pra batucada  
 Que de samba, na Pavuna, tem doutor  
 Na Pavuna  
 Na Pavuna, tem escola para o samba  
 Quem não passa pela escola não é bamba.  
 Na Pavuna, tem  
 Canjerê também  
 Tem macumba, tem mandinga e candomblé.  
 Gente da Pavuna  
 Só nasce turuna  
 É por isso que lá não nasce "mulhé".

Esta batucada corresponde-se dialogicamente por interdiscursividade com o samba, similarmente de 1930, *Eu vou pra Vila*, composto por Noel Rosa. Esta e aquela engrandecem a representação do sambista malandro, vinculando-o aos bairros do Rio de Janeiro, com a finalidade de glorificá-los:

Não tenho medo de bamba  
 Na roda de samba  
 Eu sou bacharel  
 Andando pela batucada  
 Onde eu vi gente levada  
 Foi lá em Vila Isabel...  
 Na Pavuna tem turuna  
 Na Gamboa gente boa  
 Eu vou pra Vila  
 Aonde o samba é da coroa.  
 Já saí de Piedade  
 Já mudei de Cascadura  
 Eu vou pra Vila  
 Pois quem é bom não se mistura  
 Quando eu me formei no samba  
 Recebi uma medalha  
 Eu vou pra Vila  
 Pro samba do chapéu de palha.

É um expediente significativo para a formação intradialógica do cancionário popular brasileiro a interação enunciativa, recurso em que os enunciados executam a função de réplicas do diálogo. As "polêmicas musicais", na primeira metade do século XX, são exemplários desse recurso que inevitavelmente presume a interdiscursividade e opcionalmente explora a intertextualidade no dialogismo entre os sambas-resposta.

Sinhô tece seu inaugural sucesso carnavalesco, o samba *Quem são eles?*, em 1918:

A Bahia é boa terra  
Ela lá e eu aqui, Iaiá  
Ai, ai, ai  
Não era assim que o meu bem chorava [...]

Consoante às pesquisas de Tinhorão (1972, p. 119),

O título do samba de J.B. da Silva - cujo nome apareceria grafado daí por diante assim, nos selos dos discos, seguido do apelido de Sinhô entre parênteses - estava destinado a constituir o ponto de partida para a primeira polêmica musical da história do samba carioca. É que frequentadores da casa da Tia Ciata, principalmente os companheiros Donga, Pixinguinha e seu irmão China, enxergaram na pergunta "Quem são eles?" uma ironia dirigida a seu grupo. Da mesma forma, a turma dos baianos, liderados pelo pioneiro Hilário Jovino Ferreira, entendeu que, além da alusão do título, os versos "A Bahia é terra boa/ ela lá e eu aqui" só podiam dirigir-se a eles. E foi assim que, uns e outros, percebendo pelo sucesso do samba que havia um filão a explorar, entraram todos a compor respostas à uma suposta ironia, abrindo uma curiosa polêmica musical [...]

Sucederam os lançamentos dos sambas *Não és tão falado assim*, de Hilário Jovino, e *Fica calmo que aparece*, de Donga, como réplicas a *Quem são eles?* Todavia, *Já te digo*, de Pixinguinha e seu irmão China, seria o "samba-resposta" que atingiria maior popularidade no carnaval de 1919. A compreensão do tema desses enunciados, quer dizer, dessas circunstâncias históricas de produção, é essencial para decifrar esses enunciados, uma vez que o seu real significado somente pode ser entendido nessa querela que lhes designa a entonação:

Um sou eu, e o outro não sei quem é  
Um sou eu, e o outro não sei quem é  
Ele sofreu pra usar colarinho em pé  
Ele sofreu pra usar colarinho em pé  
Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo  
Vocês não sabem quem é ele, pois eu vos digo  
Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio  
Não tem medo de perigo  
Ele é um cabra muito feio, que fala sem receio  
Não tem medo de perigo  
Ele é alto, magro e feio  
É desdentado  
Ele é alto, magro e feio  
É desdentado  
Ele fala do mundo inteiro  
E já está avacalhado no Rio de Janeiro  
Ele fala do mundo inteiro  
E já está avacalhado no Rio de Janeiro

*Pé de anjo*, enunciado que instaura várias relações dialógicas, é lançado por Sinhô no carnaval de 1920 com muito êxito. Essa marcha está, a princípio, agregada à polêmica entre o Rei do Samba e seus desafeiçoados, do modo que, claramente, a letra evidencia:

Eu tenho uma tesourinha  
 Que corta ouro e marfim  
 Serve também pra cortar  
 Línguas que falam de mim  
 O pé de anjo, pé de anjo  
 És rezador, és rezador  
 Tens o pé tão grande  
 Que és capaz de pisar nosso senhor [...]

De acordo com Tinhorão (1972, p. 122-123), o refrão desta marcha faz uma alusão escancarada ao “adversário” China, irmão e parceiro de Pixinguinha em *Já te digo*, por causa daquele ter pés avantajados. A melodia da valsa francesa *Genny (C'est pas difficile)* serviu de base para a composição dos versos desse refrão, o que estabelece uma relação intradialógica por intertextualidade melódica. Ademais, a popularidade dessa marcha no carnaval de 1929 possibilitou a entrada de Sinhô no teatro de revista, onde ele estreou, em abril de 1930, a peça *O pé de anjo*, estabelecendo uma relação interdialógica.

Segundo Caretta (2011, p. 73), “a interdiscursividade promovida pela interação enunciativa entre as canções é um processo que remete à própria constituição dos estilos musicais na música popular brasileira”. Isto é o que ocorria, por exemplo, com as polcas, que amiúde se retratavam em títulos jocosos, tal qual *Vesgo não namora*, *Capenga não forma*, *Gago não faz discurso*. Havia similarmente as conhecidas “polcas de pergunta e de resposta”, como *Se eu pedir você me dá?* e *Peça só e você verá*; *Que é da chave*, *Não sei da chave* e *Achou-se a chave*.

Sobre estes elementos de nossa música popular, Sandroni (2001, p. 70-1) elucidada:

Os títulos das polcas brasileiras pareciam querer esgotar todas as possibilidades contidas num paradigma dado, como os grupos de mitos estudados por Lévi-strauss (*Le cru et le cuit*, p.388-9 e passim). A série inaugurada pelo “Capenga”, por exemplo, traria ainda a “Dentuça não fecha boca”, a “Barrigudo não dança”, a “Careca não vai à missa”, a “Corcunda não perfila”, e talvez continuasse se não fosse providencialmente arrematada pelas “Lamúrias do capenga e do careca”. Nem todos os paradigmas eram, porém, tão fecundos, como mostra o caso do trio “Como se morre”, “Como se vive” e “Como se pula”, ou desse primor de concisão que é a dupla “Moro longe” e “Mude-se para perto”.

Em um período de firmamento da música popular brasileira, esses títulos provocavam um diálogo intradiscursivo que engendravam a consolidação do estilo musical.

Conforme Sandroni (2001, p.76),

Quando um compositor de polcas entrava no diálogo dos títulos, estava postulando implicitamente uma afinidade musical genérica entre as peças correspondentes - do mesmo modo que um compositor erudito, ao chamar sua obra de “sonata” ou “sinfonia”, postula implicitamente um diálogo musical com gêneros precisos.

Nos anos de 1930, uma das mais célebres contendas da música popular brasileira, que colaborara imensamente para a significação e consolidação do samba. Trata-se da polêmica musical entre Noel Rosa e Wilson Batista, o qual deu início à querela em 1933 gravando o samba *Lenço no pescoço*, enaltecendo a malandragem:

Meu chapéu do lado  
 Tamanco arrastando  
 Lenço no pescoço  
 Navalha no bolso  
 Eu passo gingando  
 Provoco e desafio  
 Eu tenho orgulho  
 Em ser tão vadio  
 Sei que eles falam  
 Deste meu proceder  
 Eu vejo quem trabalha  
 Andar no miserê  
 Eu sou vadio  
 Porque tive inclinação  
 Eu me lembro, era criança  
 Tirava samba-canção  
 Comigo não  
 Eu quero ver quem tem razão  
 E eles tocam  
 E você canta  
 E eu não dou

O Poeta da Vila, Noel Rosa, retruca cantando, naquele mesmo ano, no Programa Casé, o samba *Rapaz folgado*. Araci de Almeida fez a primeira gravação desta canção somente em 1938:

Deixa de arrastar o teu tamanco  
 Pois tamanco nunca foi sandália  
 E tira do pescoço o lenço branco  
 Compra sapato e gravata  
 Joga fora esta navalha que te atrapalha  
 Com chapéu do lado deste rata  
 Da polícia quero que escapes  
 Fazendo um samba-canção

Já te dei papel e lápis  
 Arranja um amor e um violão  
 Malandro é palavra derrotista  
 Que só serve para tirar  
 Todo o valor do sambista  
 Proponho ao povo civilizado  
 Não te chamar de malandro  
 E sim de rapaz folgado

Percebe-se que os dois sambas estão dialogicamente correlatados em uma interação enunciativa, sendo o samba *Rapaz folgado* uma resposta a *Lenço no pescoço*. A bivocalidade do enunciado é clarividente nos elementos resgatados do samba de Wilson Batista. O enunciador de *Rapaz folgado* vale-se da palavra do “outro”, no caso o enunciador malandro de *Lenço no pescoço*, parodiando-o com a finalidade de desprestigiá-lo. Assim, segundo Caretta (2010, p. 75) o samba do Poeta da Vila, Noel Rosa, “constitui-se intradlogicamente tanto pela interdiscursividade, pois é uma réplica ao samba de Wilson Batista, quanto pela intertextualidade, porque recupera e subverte elementos desse enunciado”, como podemos observar nos trechos *Deixa de arrastar o teu tamanco, E tira do pescoço o lenço branco, Joga fora esta navalha, Com chapéu do lado deste rata*.

Wilson Batista responde, na sequência, com *Mocinho da Vila*:

Você que é mocinho da Vila  
 Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais  
 Se não quiser perder  
 Cuide do seu microfone e deixe  
 Quem é malandro em paz  
 Injusto é seu comentário  
 Falar de malandro quem é otário  
 Mas malandro não se faz  
 Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz

Para além de uma mera alcunha para refutar o enunciador de *Rapaz folgado*, *Mocinho da Vila* estabelece posicionamentos discursivos e ideológicos adversos. Então, assim, percebemos que o samba-resposta de Wilson Batista forma-se por intermédio do dialogismo intradiscursivo que correlata dialogicamente os discursos destes enunciadores.

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 Rádio difusão 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).

De acordo com Caretta (2011, p. 76-77), tecendo seus comentários sobre esta famosa polêmica musical, subjazem às alcunhas *rapaz folgado* e *mocinho da Vila*, haja vista essa conjuntura que designa o tema do enunciado, duas perspectivas ideológicas discordes: uma em anuência com os princípios de uma elite cultural, outra em discrepância. Essa oposição axiológica, que confere à polêmica entre os autores uma dimensão sócio-política, é explicitada linguisticamente no enunciado por meio da entonação e da triagem lexical. O diminutivo *mocinho* tem aspecto irônico e, junto ao qualificador *da Vila*, faz uma menção clara a Noel Rosa, referindo-se a ele como um zelador dos bons costumes. O trecho *Fala muito em violão, barracão e outros fricotes mais* deixa isto perceptível, pois o enunciador satiriza, por intermédio do substantivo *fricote*, o universo do "mocinho", contrapondo-o ao universo do malandro. A divergência entre os discursos dos enunciadores é evidenciada similarmente no trecho *Falar de malandro quem é otário*, onde a efígie do malandro é contraposta à do otário – correspondências que reportam-se à política de edificação da valorização do trabalho articulada pelo governo Getúlio Vargas nos anos de 1930 –, e no derradeiro verso *Eu de lenço no pescoço desacato e também tenho o meu cartaz*, onde o enunciador abaliza seu território de intervenção na sociedade: um malandro compositor de sambas, proveniente do morro, que tem reconhecimento social, que faz sucesso. Desta maneira, observa-se que, nessa querela, os enunciadores caracterizam-se pela divergência de seus discursos e pelo feitio de posse de uma área social, quer dizer, salvaguardam discursos opostos de acordo com os valores válidos no contexto social daquele momento histórico.

Sobre este assunto, Napolitano (2007, p.50-51), comenta:

Mais do que a polêmica envolvendo o talento e o desafio egocêntrico de dois sambistas, estava em jogo a definição do lugar social do samba. A coincidência da data - o ano de 1933 - entre o início da polêmica musical e consolidação do "paradigma do Estácio" - como forma padrão do samba urbano carioca não era mero acaso histórico. Naquele ano teve início um grande debate sobre o samba, sua história, seu lugar sociocultural e sua estética, do qual a polêmica musical entre Noel Rosa e Wilson Batista pode ser considerada um dos capítulos mais criativos. Esse debate foi desdobramento, indireto talvez, do impacto causado pelo novo e ampliado circuito de divulgação de sambas representado pelo rádio. Noel não apenas ressitua o "lugar do samba", rompendo sua geografia étnica tradicional - o morro -, mas também problematizava a felicidade do malandro. Mas como bom sambista, não podia fugir à sua caracterização, ora irônica, ora elegíaca [...].



Noel Rosa compõe e expõe, em 1934, uma verdadeira apologia à Vila Isabel, bairro de referência do compositor, o samba *Feitiço da Vila*, onde, ainda que satirizando a efígie do malandro folgado, o Poeta da Vila associa-se ao discurso da malandragem; porém, valorizando a efígie do "bom malandro":

Quem nasce lá na Vila  
Nem sequer vacila  
Ao abraçar o samba  
Que faz dançar os galhos,  
Do arvoredo e faz a lua,  
Nascer mais cedo.

Lá, em Vila Isabel,  
Quem é bacharel  
Não tem medo de bamba.  
São Paulo dá café,  
Minas dá leite,  
E a Vila Isabel dá samba.

A vila tem um feitiço sem farofa  
Sem vela e sem vintém  
Que nos faz bem  
Tendo nome de princesa  
Transformou o samba  
Num feitiço decente  
Que prende a gente

O sol da Vila é triste  
Samba não assiste  
Porque a gente implora:  
"Sol, pelo amor de Deus,  
não venha agora  
que as morenas  
vão logo embora"

Eu sei tudo o que faço  
sei por onde passo  
paixão não me aniquila  
Mas tenho que dizer,  
modéstia à parte,  
meus senhores,  
Eu sou da Vila!

Depois da gravação deste samba, apresentando-se no *Programa Casé*, Noel acrescentou à canção, que supostamente não tinha correspondência com a querela musical, os versos expostos abaixo:

A zona mais tranquila  
É a nossa Vila  
O berço dos folgados

Não há um cadeado no portão  
Porque na Vila não há ladrão

Tais versos foram entendidos por Wilson Batista como um afronte e sua réplica veio prontamente com o samba *Conversa fiada*:

É conversa fiada dizerem que o samba na Vila tem feitiço  
Eu fui ver para crer e não vi nada disso  
A Vila é tranquila, porém eu vos digo: cuidado!  
Antes de irem dormir dêem duas voltas no cadeado  
Eu fui à Vila ver o arvoredo se mexer e conhecer o berço dos folgados  
A lua essa noite demorou tanto  
Assassinaram o samba  
Veio daí o meu pranto

Segundo Caretta (2011, p. 79), “além da interdiscursividade estabelecida pela interação discursiva, por meio de uma réplica, a intertextualidade também é responsável pelo intradiálogo entre *Feitiço da Vila* e *Conversa fiada*”. Na concepção deste enunciado, Wilson Batista elege elementos daquele para desaprová-lo. Esse recurso torna o discurso bivocal, haja vista que a palavra do “outro” está destacada, todavia manuseada de maneira paródica como uma conversa fiada, ou seja, desvalorizada. Isso pode ser observado na totalidade dos versos da canção, onde a voz do enunciador menospreza desqualificando os predicados do bairro de Vila de Isabel expostos em *Feitiço da Vila*.

Noel, na sequência, remete com *Palpite infeliz*, de 1935:

Quem é você que não sabe o que diz?  
Meu Deus do Céu, que palpite infeliz!  
Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira,  
Oswaldo Cruz e Matriz  
Que sempre souberam muito bem  
Que a Vila não quer abafar ninguém,  
Só quer mostrar que faz samba também  
Fazer poema lá na Vila é um brinquedo  
Ao som do samba dança até o arvoredo  
Eu já chamei você para ver  
Você não viu porque não quis  
Quem é você que não sabe o que diz?  
A Vila é uma cidade independente  
Que tira samba, mas não quer tirar patente  
Pra que ligar a quem não sabe  
Aonde tem o seu nariz?  
Quem é você que não sabe o que diz?

Sobre esta canção, Caretta (2011, p.79-80), observa:

Em uma relação de interdiscursividade, o enunciador desqualifica as considerações do enunciador de *Conversa fiada* como um palpite. Essa referência a um gênero da língua falada é comum em sambas da época, visto que as canções se constituíam em intenso interdialogismo com o discurso do cotidiano, como no título *Conversa fiada*. Para desqualificar o discurso do “outro”, o palpite para que se tenha cuidado ao visitar a Vila Isabel, por não ser um lugar seguro, é tachado de infeliz. Ainda que busque um discurso conciliador com o universo social do samba, presente nas passagens *Salve Estácio, Salgueiro, Mangueira / Oswaldo Cruz e Matriz / que sempre souberam muito bem / que a Vila não quer abafar ninguém / Só quer mostrar que faz samba também*, o enunciador assume um tom ofensivo para com o seu interlocutor. O verso inicial *Quem é você que não sabe o que diz?* desqualifica-o por, primeiro, pressupor que ele seja uma pessoa sem cartaz no meio dos sambistas e, segundo, menos prezar as suas palavras. O tom mais ofensivo é evidente nos versos *Pra que ligar pra quem não sabe / Aonde tem o seu nariz*.

Wilson Batista, diante desse ultraje, exacerba o feito de agressão da querela com a composição do samba *Frankenstein da Vila*, em uma alusão reta a uma disformidade facial de Noel Rosa, pois, conforme Máximo e Didier (1990, p.26), o Poeta da Vila padecia de um afundamento facial no decurso do parto por causa do uso incorreto do fórceps, estigma que o escoltou por toda a sua vida:

Boa impressão nunca se tem  
 Quando se encontra um certo alguém  
 Que até parece um Frankenstein  
 Mas como diz o rifão: por uma cara feia perde-se um bom coração  
 Entre os feios és o primeiro da fila  
 Todos reconhecem lá na Vila  
 Essa indireta é contigo  
 E depois não vá dizer  
 Que eu não sei o que digo  
 Sou teu amigo

A interação enunciativa conserva o intradialogismo entre os enunciados pelo recurso da interdiscursividade, porém, no trecho *E depois não vá dizer / Que eu não sei o que eu digo*, a intertextualidade demonstra o vínculo dialógico entre os enunciados.

De acordo com os estudos sobre a canção popular brasileira, *Frankenstein da Vila* não recebeu réplica de Noel Rosa. Wilson Batista, mesmo assim, persistiu com *Terra de Cego*, todavia, a querela findara:

Perca essa mania de bamba  
 Todos sabem qual é o teu diploma no samba  
 És o abafa da Vila, bem sei  
 Mas em terra de cego,  
 Quem tem um olho é rei

A polêmica musical protagonizada por Wilson Batista e Noel Rosa engendra um dialogismo intradiscursivo constituinte da esfera musical popular da época; uma vez que, mais que suscitar a “fabricação” de enunciados novos, determinava os critérios para o samba novo que emergia na capital federal daquele tempo, o Rio de Janeiro. 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 enunciator 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 enunciator da resposta que expressará a sua avaliação por meio do tratamento dado à palavra do “outro”. Nas relações dialógicas, a entonação do enunciator não se define somente em função do tema, mas também da avaliação axiológica do “outro” sobre o tema.

Percebida nas relações intradialógicas, a polêmica musical entre Wilson Batista e Noel Rosa expõe a abordagem utilizada pelos compositores ao discurso do “outro”, clarividente na entonação expressiva; e a atuação dos processos de interdiscursividade e intertextualidade na formação dialógica dos enunciados. Uma vez que se expõem como respostas ou réplicas à outra, presumindo que essas canções correspondem-se por interdiscursividade, somos capazes de observar como as relações dialógicas designam a abordagem do tema no gênero canção, especificamente no samba da década de 1930.

### 3.2.3.2 Um canto por cada canto: o interdialogismo

As relações dialógicas que o discurso da canção constrói com discursos de outras esferas, constituindo-se e constituindo-os concomitantemente, são entendidas como interdialogismo. Na primeira situação, o discurso da canção apodera-se de enunciados de outras esferas; na segunda, concede-lhes.

Apresentam-se muito prolíferas as relações interdialogicas do discurso da canção com a esfera do cotidiano, dado que é na linguagem do dia-a-dia que, frequentemente, os autores capturam elementos – temas, expressões, entonações etc – para a elaboração dos seus enunciados, tal qual é perceptível na polca *Rato, rato*:

Rato, rato, rato  
 Por que motivo tu roeste meu baú?  
 Rato, rato, rato  
 Audacioso e malfazejo gabiru.  
 Rato, rato, rato  
 Eu hei de ver ainda o teu dia final  
 A ratoeira te persiga e consiga  
 Satisfazer meu ideal.

De acordo com Alencar (1979, p.92):

É nesse mesmo ano [1903] que Pereira Passos modifica a cidade. Oswaldo Cruz cuida do saneamento. Terrível é sua ofensiva contra a febre amarela e a peste bubônica. Para debelar a última é empreendida guerra de extermínio aos ratos. São muitos os compradores de gabirus espalhados pelas ruas do Rio que depois os revenderão à Saúde Pública a tostão e dois tostões por cabeça. De saco às costas, os singulares comerciantes apregoavam:

– Rato, rato, rato.

Casemiro Rocha, pistonista da Banda do Corpo de Bombeiros, e Claudino Costa aproveitam o motivo e compõem a polca *Rato, Rato*, que acabaria sendo bastante cantada no carnaval de 1904.

O movimento inverso, no entanto, pode acontecer e a canção contribuir com o discurso popular, cotidiano, cedendo-lhe sentenças que, sendo bastante executadas, passam a ser reproduzidas pela fala popular, frequentemente são associadas à conjuntura político-social. Vemos isto no trecho *foi a camélia que caiu do galho*, da marchinha *A Jardineira*, de Oswaldo Lacerda e Humberto Porto, muito executada no carnaval de 1939, revertendo-se em uma gíria de uso corriqueiro naquele momento histórico – "a camélia caiu do galho" –, empregada pelo povo aludindo à decaída de um político.

Mais um exemplário de interdialogismo entre o discurso da canção e o discurso popular, corriqueiro, é *Sassaricando*, marcha carnavalesca apresentada em 1952 por de Luiz

Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães, divulgando, por causa do imenso êxito de popularidade atingido por essa canção, o neologismo "sassarico".

Sassassaricando  
 Todo mundo leva a vida no arame  
 Sassassaricando  
 A viúva, o brotinho e a madame  
 O velho na porta da Colombo  
 É um assombro  
 Sassaricando

Quem não tem seu sassarico  
 Sassarica mesmo só  
 Porque sem sassaricar  
 Essa vida é um nó

Outros círculos da linguagem social, como o teatro de revista, também eram pontes dialógicas constituintes do discurso da canção popular na primeira metade do século passado. O teatro de revista, esfera discursiva identificada pelo encontro artístico-cênico entre a esfera teatral e a musical, era, concomitantemente, constituída pelo discurso da canção popular e constitutiva dele:

Era mais do que evidente, pois, que desse fim da primeira década do novo século em diante, os compositores descobrissem a vantagem de incluir suas músicas em números de revista, como primeiro passo para torná-las nacionalmente conhecidas. Os novos revistógrafos [...] começaram a perceber, por seu turno, a oportunidade de aproveitar o agrado popular de determinadas músicas do momento, podendo datar-se de então a alternância de interesses que marcaria as relações entre a música popular e o chamado teatro ligeiro: ora a revista lançava a música para o sucesso, ora o sucesso da música é que era aproveitado para atrair o público ao teatro (TINHORÃO, 1972, p. 21).

Uma revista musical frequentemente originava-se do sucesso de uma canção. Tal processo interdialogico ocorreu, por exemplo, com a polca *No bico da chaleira*, de Juca Storoni, que originou uma peça de autoria de Raul Pederneiras e João Cláudio, encenada no Teatro Apolo em novembro de 1909, intitulada *Pega na chaleira*. Com a renomada marcha *Ó abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga aconteceu o mesmo fenômeno, pois, posteriormente ao sucesso no carnaval de 1899, foi utilizada por Armando Rego e Rego Barros com destaque na revista de mesmo nome, encenada em 1913. Henrique Júnior, em 1917, incluiu o samba *Pelo telefone*, lançado no mesmo ano e considerado o primeiro a ser gravado que atingiu eloquente êxito, a sua revista musical homônima.

Segundo Caretta (2011, p. 85),

O processo inverso também era comum. Uma canção pertencente a uma revista musical caía no gosto popular, era gravada em disco e tocada nas rádios, tornando-se um sucesso nacional, promovendo, assim, o discurso da canção. Isso ocorreu, por exemplo, com *Linda flor*, de Henrique Vogeler e Cândido Costa, considerada o primeiro samba-canção de estilo moderno. Lançada em 1928 na comédia *A verdade ao meio-dia*, de J.G. Traversa, a canção foi gravada por Vicente Celestino. Relançada na revista *Miss Brasil*, de Marques Porto e Luís Peixoto, ainda no mesmo ano, a melodia de *Linda flor*, composta por Henrique Vogeler, receberia nova e definitiva letra de Luís Peixoto.

Interessante ressaltar que essa canção, que fora interpretada no teatro por Araci Cortes, seria regravada por esta mesma artista com o título *Iaiá*, atingindo imenso sucesso, porém, o seu primeiro verso *Ai, ioiô* determinou como ficaria sendo chamada:

Ai, Ioiô!  
 Eu nasci pra sofrê,  
 Fui oiá pra você,  
 Meus oinho fechô [...]

Gravada pela vedete Virgínia Lane, a marcha *Sassaricando* é igualmente proveniente do teatro de revista e fora encenada na revista *Eu quero sassaricá*, de Freire Júnior e Luiz Iglesias, em 1952. De acordo com Tinhorão (1972, p. 28), esse é o derradeiro exemplário sob o qual se tem provas de uma canção criada para o teatro a transformar-se em um sucesso carnavalesco.

O discurso da canção popular brasileira nutriu igualmente pujantes relações interdialogicas com a esfera cinematográfica na primeira metade do século passado. Esse movimento começou no Rio de Janeiro, conforme nos diz Álvaro Antônio Caretta (2011, p. 85) “logo na primeira década, com os filmes cantantes, filmagens mudas de pequenos quadros de canto posteriormente dublados pelos cantores durante a projeção”.

Era constituinte e constituído o dialogismo do discurso da canção popular com a esfera cinematográfica, tal qual aconteceu com o teatro de revista. Várias canções com êxito de popularidade eram transfiguradas para a linguagem do cinema para suscitar a presença do público às salas. Um exemplo deste fenômeno foi a utilização da afamada polca *No bico da chaleira* no filme *Pega na chaleira*, de 1909:

O certo é que, a partir desse ano de 1909 até 1912 com frequência, e daí até 1916 esporadicamente (como no caso de Pierrô E Colombina, filmado em 1916 com Eduardo das Neves, em cinco partes, para aproveitar o sucesso carnavalesco da valsa do mesmo título), o cinema pioneiro ia aproveitar-se sempre do prestígio das músicas e das figuras dos artistas populares para a conquista do público (TINHORÃO, 1972, p.246).

Há exemplos dessa relação no sentido inverso, tal qual aconteceu com o registro de *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de Baiano, canção retirada do filme cantante homônimo de 1908, onde o filme que suscitou o discurso da canção, dando-lhe elementos. Mais um exemplário é o tango *O verdadeiro fandanguaçu*, de Leopoldo Silva, de 1909, que dialogicamente forma-se como réplica à cançoneta-título do filme *Fandanguaçu*, composta por Augusto Fábregas.

Os vínculos entre o discurso da canção popular e do cinema acentuaram-se no decurso das primeiras décadas do século passado. O primeiro musical brasileiro, *Coisas nossas*, foi produzido em 1930 em parceria com profissionais norte-americanos. *A voz do carnaval*, documentário no qual ocorre a primeira atuação cinematográfica de Carmem Miranda, interpretando as canções *Moleque indigesto*, de Lamartine Babo, e *Good bye!*, de Assis Valente, é projetado em 1933. O primeiro filme pré-carnavalesco, *Alô! Alô! Brasil!*, é difundido no ano de 1935, montado com várias canções já de grande êxito de popularidade, como *Salada portuguesa*, na voz de Carmem Miranda, e *Cidade Maravilhosa*, interpretada por Aurora Miranda.

Segundo Tinhorão (1972, p.254),

[...] já em 1935 a Cinédia - percebendo a vantagem de capitalizar a voga das músicas destinadas ao carnaval - lançava com o famoso *Alô! Alô! Brasil!*, o filme pré-carnavalesco. Esse *Alô! Alô! Brasil!*, por sinal, ia fazer com o rádio da primeira metade da década de 30 o mesmo que a televisão fez com o rádio 25 anos depois: tirar os artistas da frente dos microfones e colocá-los diante das câmeras, mandando-os cantar e dançar.

De acordo com Caretta (2011, p. 87),

Na esteira de *Alô! Alô! Brasil!*, em 1936, o produtor americano Wallace Downey, em parceria com o brasileiro Ademar Gonzaga, lança outro filme, *Alô! Alô! Carnaval!*, que apresentava diversos quadros musicais, cujas canções se tornariam sucesso no carnaval daquele ano, como *A-M-E-I*, de Antônio Nássara e Eratóstenes Frasão, cantada por Francisco Alves; *Cadê Mimi*, de João de Barro e Alberto Ribeiro, com Mário Reis, e *Pierrô apaixonado*, de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, interpretada por Joel e Gaúcho.

O cinema, tal qual o rádio, embora não em igual medida, estimula a criação de canções, contribuindo, assim, com o engrandecimento e a difusão do cancionário popular brasileiro. Como exemplário desse fenômeno, podemos citar o caso de Noel Rosa, que, em 1936, cumpre a encomenda e compõe seis canções para o filme *Cidade mulher*. Braguinha, o João de Barro, já consagrado compositor de marchinhas para o carnaval, torna-se, com muito



êxito, um produtivo compositor e roteirista de cinema. O interdialogismo entre a canção popular e o cinema recebeu um grande impulso com as chanchadas carnavalescas da Companhia Atlântida, como *Este mundo é um pandeiro*, de 1947; *Carnaval de fogo*, de 1949, e *Aviso aos navegantes*, de 1950.

Consoante a TINHORÃO (1972, p.264),

[...] o momento mais rico das relações entre a música popular e o cinema ia ocorrer ainda no fim da década de 1950, ou, mais precisamente, em 1957, quando foram produzidas nada menos de 18 filmes com a participação de cantores e apresentação de números de canções.

A realização das chanchadas carnavalescas minimiza a partir dos anos 1960, modificando as relações interdialogicas entre o cinema e a música popular, passando os compositores a se ocuparem somente da composição de trilhas sonoras.

Em conformidade com Caretta (2011, p. 88),

Concebido como rede de relações dialógicas, o discurso da canção constitui-se pelo princípio do intradialogismo quando um enunciado-canção relaciona-se com outro por meio da interdiscursividade e da intertextualidade. No primeiro caso o princípio dialógico é pressuposto, já que nenhum enunciado é isento da influência de outros. O processo de interdiscursividade no intradialogismo da canção estabelece-se por relações de estilos musicais, temas, posicionamentos ideológicos e interação enunciativa. A intertextualidade institui relações dialógicas nas quais a materialidade de um enunciado é recuperada por outros por meio dos processos de citação, estilização e subversão paródica. Esses dois processos são responsáveis pela constituição da palavra bivocal, resultante das relações dialógicas estabelecidas pela canção em seu processo de composição.

O discurso da canção, assim como seu enunciado, não se constitui isoladamente. Na relação com outras esferas discursivas na comunicação social, ele estabelece relações interdialogicas que podem ser constiuintes ou constitutivas. No primeiro caso, a canção colabora com a criação de enunciados em outras esferas; no segundo, esses enunciados alimentam o discurso da canção. Apesar de enfocarmos apenas o interdialogismo da canção com esferas afins, como do teatro de revista, do cinema e do cotidiano; o discurso da canção estabelece relações interdialogicas com outras esferas da comunicação social como a literária, a jornalística, a acadêmica etc., fato que demonstra a produtividade desse discurso.

### 3.3 A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E A LETRA EM AMPLIFICAÇÃO

#### 3.3.1 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 pronunciem 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?

Os gêneros discursivos, entendidos como instituição, designam, na comunicação social, moldes de produção para destinadores e horizontes de expectativa para destinatários:

Estão aí, com efeito, as duas vertentes da existência histórica dos gêneros [...] Por um lado, os autores escrevem em função do (o que não quer dizer: de acordo com o) sistema genérico existente, aquilo que podem testemunhar no texto e fora dele [...] Por outro lado, os leitores lêem em função do sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer; no entanto, não é necessário que sejam conscientes desse sistema (TODOROV, 1980, p.49).

O gênero considerado como “codificação historicamente atestada de propriedades discursivas” (Todorov, 1980, p. 50) é um objeto aforado nos estudos discursivos, pois é visto como lugar de junção das instituições sociais com os caracteres discursivos e linguísticos do enunciado. 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.

Ecoando as propostas dialógicas de Bakhtin para o estudo dos gêneros discursivos, Todorov (1980) concebe que, se a diferença entre um ato de fala e outro pode ser designada por esses critérios, os gêneros, entendidos como um ato de fala, igualmente podem ser analisados sob esses aspectos.

Com base no pressuposto de que os gêneros se formam a partir de atos de fala por intermédio de uma amplificação (uma figura de retórica que consiste no desenvolvimento de uma ideia, destacando as suas particularidades e acrescentando outros elementos com a finalidade de enfatizá-la), Todorov entende que esse núcleo dos gêneros discursivos é, a princípio, amplificado por elementos retóricos como a narrativização, a expansão temática e a representação verbal. Este autor (1980, p. 58) sugere igualmente que o estudo dos gêneros literários – e discursivos – deve perceber a gênese dos gêneros nos atos de fala e “[...] perceber que não existe abismo entre o que é literatura e o que não é literatura, que os gêneros literários têm por origem, simplesmente, o discurso humano”.

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 meticulosamente, focando, então, no elemento letra.

Bakhtin (2003 [1951-1953]), diante da variedade de gêneros discursivos, elucida 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.

### 3.3.2 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.

Observamos, assim, letras que retratam um diálogo, como *Eu dei*, de Ary Barroso; um lamento, como *Lamento*, de Pixinguinha e Vinícius de Moraes; um apelo, como *Volta*, de Lupicínio Rodrigues; um conselho, como *O Mundo é um moinho*, de Cartola; etc. A letra de uma canção pode igualmente pleitear gêneros da língua escrita, como *Cordiais Saudações*, de Noel Rosa, que resgata o gênero carta.

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 intradiálogo é tão importante na constituição do discurso da canção quanto o interdiálogo, 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 interdiálogo 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 das 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 diálogo. 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.

Rennó (1991, p. 31) expõe a seguir o pensamento do poeta Augusto de Campos sobre este tema:

Esses cruzamentos da linguagem popular e impopular, que rompem fronteiras estilísticas, sinalizam o que se poderia chamar de poetização da canção – o momento em que a letra da música, por vezes banal ou vulgar, sem qualquer valor intrínseco,

mas eficaz porque perfeitamente aderente à melodia, ou valorizada pela interpretação, se sobreleva e atinge o plano da letra-arte: poesia. [...] Noel e Lamartine Babo, Assis Valente, Orestes Barbosa, no passado, estão entre os que mais sofisticaram a linguagem coloquial de nossa canção [...].

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.

Na canção *Quem dá mais?*, de Noel Rosa, gravada em 1930, podemos perceber a amplificação de um gênero primário na canção e seus desenvolvimentos:

Quem dá mais?  
 Por uma mulata que é diplomada  
 em matéria de samba e de batucada  
 Com as qualidades de moça formosa  
 fiteira, vaidosa e muito mentirosa

Cinco mil-réis? Duzentos mil-réis?  
 Um conto de réis?  
 Ninguém dá mais de um conto de réis?  
 O Vasco paga o lote na batata  
 e em vez de “barata”  
 oferece ao Russinho uma mulata

Quem dá mais?  
 Por um violão que toca em falsete  
 Que só não tem braço, fundo e cavalete  
 Pertenceu a Dom Pedro, morou no palácio  
 Foi posto no prego por José Bonifácio?

Vinte mil-réis? Vinte e um e quinhentos?  
 Cinquenta mil-réis?  
 Ninguém dá mais de cinquenta mil-réis?

Quem arremata o lote é um judeu  
 Quem garante sou eu!  
 Pra vendê-lo pelo dobro no museu

Quem dá mais?  
 Por um samba feito nas regras da arte  
 Sem introdução e sem segunda parte  
 Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro  
 e exprime dois terços do Rio de Janeiro

Quem dá mais? Quem é que dá mais  
 de um conto de réis  
 Quem dá mais? Quem dá mais?  
 Dou-lhe uma! Dou-lhe duas! Dou-lhe três!

Quanto é que vai ganhar o leiloeiro  
 Que é também brasileiro  
 e em três lotes vendeu o Brasil inteiro?  
 Quem dá mais?

O enunciador faz uma crítica à situação social do Brasil, apresentado metonimicamente por três elementos representativos do país que estão sendo leiloados: a mulata, o violão e o samba. A canção reproduz as falas de um leilão: os lances, a descrição do lote, a venda, o arremate e, principalmente, a expressão *Quem dá mais*, réplica de um lance. Em alguns trechos, o enunciador alude a situações cotidianas de outras esferas da comunicação como nesse trecho:

O Vasco paga o lote na batata  
 e em vez de “barata”  
 oferece ao Russinho uma mulata

Segundo Máximo e Didier (1990, p. 167), esse fato pertence ao contexto futebolístico da época. No ano de 1930, Russinho, do Vasco da Gama, venceu um concurso que consagrava o jogador mais popular do Brasil e ganhou como prêmio um automóvel Chrysler, carro popularmente conhecido por “baratinha”. Nessa canção, Noel ironiza o fato. O Vasco da Gama, que investiu tanto dinheiro para eleger o seu jogador, poderia muito bem presenteá-lo com uma mulata, em vez de uma “barata”.

Essa alusão a elementos do dia-a-dia social fortalece o caráter prosaico da canção. Trabalhando com temas populares de forma satírica e também lírica, Noel popularizou a canção nas rádios, nos discos e no teatro de revista. Noel Rosa, excelente compositor e letrista da canção popular brasileira, ironizava a padronização das canções:

Quem dá mais?  
 Por um samba feito nas regras da arte  
 Sem introdução e sem segunda parte  
 Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro  
 e exprime dois terços do Rio de Janeiro



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.

Um fato, muito comum nas primeiras décadas do século XX, mostra o processo de adaptação que o samba sofreu para que se tornasse o estilo musical representativo da canção à época: o compositor Noel Rosa, por diversas vezes, escrevia uma segunda parte a partir de algum estribilho criado por compositores do morro, para que o samba fosse interpretado por algum grande cantor e se tornasse sucesso nas rádios.

Nessa canção, as perguntas, as pausas e as afirmações são réplicas de um subentendido diálogo entre o leiloeiro e o comprador, mostrando, assim, que o “modo de dizer” do enunciador de *Quem dá mais?* é orientado pelas inflexões da língua falada. Na interpretação original do próprio Noel Rosa, certos trechos aparecem desacompanhados da melodia: *Ninguém dá mais de cinquenta mil-réis?* ou *Quem dá mais? / Dou-lhe uma! / Dou-lhe duas!*

Em outra canção, *Cordiais saudações*, canção que fora gravada com a indicação "samba-epistolar" no selo do disco, de 1931, Noel Rosa trabalha com a carta, um gênero primário de língua escrita:

(Cordiais saudações!)  
 Estimo que este maltraçado samba,  
 No estilo rude da intimidade,  
 Vá te encontrar gozando saúde  
 Na mais completa felicidade  
 (Junto dos teus, confio em Deus)

Em vão te procurei  
 Notícias tuas não encontrei  
 Eu hoje sinto saudades  
 Daqueles 10 mil réis que eu te emprestei.  
 Beijinhos no cachorrinho,  
 Muitos abraços no passarinho,  
 Um chute na empregada,  
 Porque já se acabou o meu carinho.

A vida cá em casa está horrível,  
 Ando empenhado nas mãos de um judeu.  
 O meu coração vive amargurado  
 Pois minha sogra ainda não morreu  
 (Tomou veneno e quem pagou fui eu)

Sem mais, para acabar,  
 Um grande abraço queira aceitar  
 De alguém que está com fome,  
 Atrás de um convite pra jantar.  
 Espero que notes bem  
 Estou agora sem um vintém.  
 Podendo, manda-me algum...  
 Rio, 7 de setembro de 31!  
 (Responde que eu pago o selo...)

Nesta canção, o enunciador usou como molde de enunciação uma carta. A canção mostra uma situação cotidiana em que um amigo reclama a outro de suas condições precárias de vida, lembrando as dívidas que esse amigo tem para com ele. Diversos elementos característicos do gênero epistolar estão presentes na canção. A abertura *Cordiais saudações*, assume um tom irônico, já que o cumprimento não se mostra assim tão cordial. A sentença *Espero que estas maltraçadas linhas vão encontrá-lo...*, típica do gênero epistolar, aparece parafraseada, *Estimo que este maltraçado samba,/ No estilo rude da intimidade,/ Vá te encontrar gozando saúde*. Nesses versos fica evidente o processo de adaptação de expressões do gênero primário carta na canção.

O enunciador mostra cenas das relações cotidianas de amizade e de parentesco: a cobrança de um empréstimo, a irônica lembrança do “cachorrinho” e do “passarinho”, além da maldade para com a empregada. A antipatia pela sogra, e a dívida com um judeu, estereótipos sociais, dão à canção um caráter prosaico e humorístico.

Ao fim, seguindo o modelo da carta, é apresentada uma data e a solicitação de uma resposta. Mesmo que a canção seja um gênero monologal, ou seja, que não aguarda a intervenção ou a réplica do ouvinte, o fato de sua enunciação edificar-se sobre o modelo de uma carta torna verossímil a ideia de que ela possa ser respondida pelo interlocutor.

Por fazer uso dos gêneros primários da comunicação, a canção herda características dos gêneros prosaicos, como podemos perceber nas canções acima. As marcas discursivas aparecem na representação de situações e expressões populares, na readaptação de modelos composicionais da esfera do cotidiano, e na primazia da fala na orientação das inflexões melódicas.

### 3.3.3 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”.

Tezza (1988, p.57) afirma que: “[...] a chamada ‘literariedade’ não é uma qualidade imanente da palavra, uma essência verbal, uma face autônoma de um sistema abstrato – mas uma espécie de gênero verbal historicamente flutuante”. Com essa afirmação, este autor mostra que Bakhtin entendia a linguagem literária como integrante de uma heteroglossia, diferenciando-se das demais linguagens por ter como norma a literariedade.

Em seus pensamentos sobre o discurso no romance, Bakhtin (2002a [1934-1935]) disserta sobre a relevância do plurilinguismo para a prosa romanesca e, essencialmente, para a constituição do gênero romance. Para tanto, confronta o discurso da prosa com o discurso poético, expondo as diferentes maneiras de assimilação do plurilinguismo em ambos.

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).

Na perspectiva bakhtiniana, as diferentes maneiras de apreensão do plurilinguismo na prosa e na poesia não devem ser percebidas apenas nos elementos formais, como o parágrafo e o verso; na polissemia linguística, denotação e conotação; e nem na triagem de temas avaliados como vulgares ou elevados. Fundamentalmente, as relações dialógicas da prosa e da poesia na heteroglossia devem ser reconhecidas pelo lugar que o “outro” ocupa na linguagem de quem escreve. Como resume Tezza (1988, p. 58):

O que interessa substancialmente é o espaço que dou ao outro, o modo como me aproprio dele, a relação de força entre a minha perspectiva, o meu ponto de vista, a minha linguagem, todo o universo das minhas intenções, e a perspectiva, o ponto de vista, a linguagem e as intenções do outro. O que interessa é como me aproprio do objeto da minha linguagem – se o recebo pela voz alheia, já saturado de vozes sociais que ali ressoam, e me ocultando nelas, ou se trato meu objeto como algo virgem e inexplorado, de modo unilateral e absoluto. Enfim, como o outro aparece pela minha voz?

O discurso da prosa é plurilíngue, pois nele acontece um embate de vozes discursivas. A sua significação estética compreende uma relação dialógico-valorativa da voz de quem narra e organiza o texto com a voz do “outro”, desde a discordância e antipatia, até a concordância e a simpatia. 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. O plurilinguismo, para adentrar nos gêneros literários, seja no romance ou na poesia, deve ser composto literariamente. Todas as vozes com suas significações sociais e históricas subjuga-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).

O romancista fala pela língua de outro, uma vez que é por meio dela que ele designa a medida de sua voz. Dessa maneira, o narrador pode ser qualquer personagem que usa a própria linguagem. A prosa nasce do confronto de linguagens, pois o prosador usa a linguagem e, por conseguinte, a perspectiva ideológica do “outro” para construir sua voz e sua própria visão de mundo. O prosador precisa da palavra alheia, da voz diferente da sua, logo deve respeitá-la e não obscurecer os seus aspectos e subjugar-la à sua voz, como no discurso poético.

Como a prosa tende à heteroglossia, a sua orientação é centrífuga, uma vez que a linguagem do autor busca o dialogismo com outras linguagens; a poesia, de forma contrária, 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 prosador posiciona-se como uma voz entre outras, já 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).

Tanto o discurso poético quanto o prosaico são demarcados social e historicamente, contudo, no poético, refletem-se processos linguísticos de vasta duração, uma vez que há uma tendência à manutenção de estilos como escolas e movimentos literários, tanto que as rupturas são bem perceptíveis. O estilo prosaico é mais sensível às variações sociais cotidianas como os modismos e os jargões. A linguagem da poesia projeta-se atemporal como “eco de uma música eterna” (MORSON, 2008, p.337), ao inverso da prosa, que está viva no uso cotidiano da vida social.

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:

Por causa das exigências analisadas, a linguagem dos gêneros poéticos, quando estes se aproximam do seu limite estilístico, torna-se frequentemente autoritária, dogmática e conservadora, fechando-se à influência dos dialetos sociais não literários. Portanto, em matéria de poesia, é possível a idéia de uma "linguagem poética" especial, de uma "linguagem dos deuses", de uma "linguagem sacerdotal da poesia", etc. (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.95).

Em suas polêmicas considerações a respeito do monologismo do discurso poético, Bakhtin, que usa como parâmetro para suas reflexões a poesia anterior ao século XX, primordialmente, a do século XIX, ratifica que o plurilinguismo social e histórico lhe é incompatível, imperando a unicidade e a individualidade linguísticas:

A exigência fundamental do estilo poético é a responsabilidade constante e direta do poeta pela linguagem de toda a obra como sua própria linguagem, a completa solidariedade com cada elemento, tom e nuance. Ele satisfaz a uma única linguagem e a uma única consciência linguística (BAKHTIN, 2002a [1934-1935], p.94).

O discurso poético pende para o monologismo, pois, no discurso da poesia, a palavra do poeta é soberana e ele busca diferenciá-la de outras vozes usando expedientes linguísticos próprios da poesia que operam com a forma, como, por exemplário, os versos; com a sintaxe, no caso das inversões; com o léxico, no uso de palavras raras; com a sonoridade, no trabalho com as rimas; etc., deixando evidente que a voz que fala no poema é a voz do poeta, única, sem a interferência da voz do “outro”.

Segundo Caretta (2011, p. 105):

Mesmo quando a sua própria linguagem está em cheque, o discurso poético não se volta à heteroglossia. Seguindo a sua orientação centrípeta, aprofunda-se e concentra-se mais em sua linguagem, criando muitas vezes uma linguagem poética especial. Foi o que aconteceu, por exemplo, com os simbolistas e parnasianos, quando a linguagem poética viveu uma crise frente a uma nova realidade histórica que se impunha na virada do século. O mesmo ocorreu com o advento da poesia concreta que buscou no visual gráfico uma nova alternativa pós-modernista.

Por ser a heteroglossia um elemento da realidade linguística das sociedades, a poesia é formada em função dela. Contudo, o discurso poético não utiliza a riqueza do plurilinguismo, que é deixado à margem para os gêneros "baixos". Na feliz metáfora de Bakhtin (2002a [1934-1935], p. 133):

O discurso poético, em sentido estrito, também deve penetrar no seu objeto através do discurso alheio que o incomoda; ele encontra uma linguagem plurilíngue e deve penetrar na sua unidade criada (e não dada e acabada) e na sua intencionalidade pura. Mas esse caminho do discurso poético em direção ao seu objeto e à unidade da linguagem, caminho onde o discurso continuamente se encontra e se orienta de forma recíproca com o discurso alheio, permanece nas escórias do processo criativo, é retirado, como o são os andaimes de uma construção terminada; a obra acabada se eleva como um discurso único e objetivante centrado sobre um mundo "virgem". Essa pureza monovocal e essa franqueza intencional, irrestrita do discurso poético acabado, é obtida a preço de uma certa convencionalidade da linguagem poética.

Cristóvão Tezza (2006) argumenta que a vinculação do discurso literário com a heteroglossia deve ser entendida como um *continuum* da prosa absoluta até a poesia absoluta, sendo que todo enunciado situa-se em algum ponto desse *continuum*. Na poesia, predomina o poético, sempre; contudo, pode haver uma transição do poético para o prosaico.

O extremo poético determina-se pela centralização linguística por intermédio de expedientes como o verso, a métrica e a rima, e pelo isolamento semântico-ideológico, como voz única e soberana. Esses expedientes determinantes do estilo poético isolam a sua linguagem das outras, estremando e abalizando seu território na heteroglossia.

De acordo com Caretta (2011, p. 106):

Nos gêneros poéticos inferiores como as sátiras e as comédias, há espaço para o plurilinguismo, mesmo que apenas representado, reificado e não verdadeiramente como consciência linguística do mundo. As diversas linguagens trabalhadas nos gêneros "baixos", na maioria das vezes, são totalmente alteradas em sua entonação e ritmo de acordo com a linguagem do autor e do estilo do gênero. Para reelaborar o material linguístico do plurilinguismo com que está em constante dialogismo, o discurso poético precisa suprimir as marcas discursivas da vida ordinária.

Um dos artifícios mais relevantes para isso é o ritmo dos versos que designa o estilo poético. O metro é uma força milenar da poesia, ponto de contato com o canto, que se

distancia da linguagem comum e da fala cotidiana, como nos explica Tezza (2006, p. 208), quando diz que “cantar é um ato que transforma o outro imediatamente em ouvinte passivo ou, no máximo, em eco da voz que canta, repetindo-lhe o refrão”.

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 distingue-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, como percebemos na marchinha *Cidade maravilhosa*, gravada em 1934, de autoria de André Filho:

Cidade maravilhosa  
Cheia de encantos mil  
Cidade maravilhosa  
Coração do meu Brasil

Berço do samba e das lindas canções  
Que vivem n'alma da gente  
És o altar dos nossos corações  
Que cantam alegremente

(Refrão)

Jardim florido de amor e saudade  
Terra que a todos seduz  
Que Deus te cubra de felicidade  
Ninho de sonho e de luz

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, como no caso da marchinha *Cidade maravilhosa* que mostra rimas comuns e já bastante assimiladas: *mil-Brasil*, *canções-corações* e *saudade-*

*felicidade*. Dessemelhante do que ocorre em *Com que roupa?*, samba de Noel Rosa, gravado em 1929, que rima palavras prosaicas e inusitadas:

Agora vou mudar minha conduta  
 Eu vou pra luta  
 Pois eu quero me aprumar  
 Vou tratar você com a força bruta  
 Pra poder me reabilitar,  
 Pois esta vida não está sopa  
 E eu pergunto: com que roupa?  
 Com que roupa que eu vou  
 Pro samba que você me convidou?  
 [...]  
 Eu hoje estou pulando como sapo  
 Pra ver se escapo  
 Desta praga de urubu  
 Já estou coberto de farrapo  
 Eu vou acabar ficando nu  
 Meu terno já virou estopa  
 E eu nem sei mais com que roupa  
 Com que roupa que eu vou  
 Pro samba que você me convidou?

Mesmo que seja um expediente demasiadamente utilizado, a letra de uma canção não obrigatoriamente deve ser construída com rimas. Um exemplo é *Súplica*, de Otávio Gabus Mendes, José Marcílio e Déo. Apesar dessa característica incomum para as canções da época, essa valsa obteve imenso reconhecimento popular em 1940 na voz de Orlando Silva:

Aço frio de um punhal  
 Foi seu adeus para mim  
 Não crendo na verdade  
 Implorei, pedi  
 As súplicas morreram  
 Sem eco, em vão  
 Batendo nas paredes frias do apartamento

Torpor tomou-me todo  
 E eu fiquei sem ser mais nada  
 Adormecido tenha  
 Talvez, quem sabe  
 Pela janela, aberta, a fria madrugada  
 Amortalhou-me a dor  
 Com o manto da garoa

Esperança morreste muito cedo  
 Saudade cedo demais chegaste  
 Uma quando parte  
 A outra sempre chega  
 Chorar já lágrimas não tenho  
 Coração, porque é que tu não paras  
 As taças do meu sofrer findaste  
 É inútil prosseguir  
 Se forças já não tenho



Tu sabes bem que ela era minha vida  
Meu doce e grande amor.

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 marchinha *Mamãe eu quero*, sucesso no carnaval de 1937, composta por Vicente Paiva e Jararaca, é um excelente exemplo:

Mamãe eu quero, mamãe eu quero  
Mamãe eu quero mamar!  
Dá a chupeta, ai, dá a chupeta  
Dá a chupeta pro bebê não chorar!

Dorme filhinho do meu coração  
Pega a mamadeira e vem entrar pro meu cordão  
Eu tenho uma irmã que se chama Ana  
De piscar o olho já ficou sem a pestana

Olho as pequenas, mas daquele jeito  
Tenho muita pena não ser criança de peito  
Eu tenho uma irmã que é fenomenal  
Ela é da bossa e o marido é um boçal

A letra dessa bem-humorada marchinha tende ao prosaico. Expressões originárias das relações cotidianas entre a criança e a mãe constituem o refrão e a primeira parte: *Mamãe eu quero mamar*, *Dá a chupeta*, *Dorme filhinho*. Na segunda, o enunciador posiciona-se com expressões debochadas, *Tenho muita pena não ser criança de peito*, e marcadas por gírias *Ela é da bossa e o marido é um boçal*. Os recursos poéticos, ainda que presentes, não são explorados potencialmente. As rimas são simples e os recursos de estilo irrelevantes.

Há letras que equilibram o prosaico com o poético, como *Feitio de oração*, gravada no ano de 1933, composta por Noel Rosa e Vadico:

Quem acha vive se perdendo  
 Por isso agora eu vou me defendendo  
 Da dor tão cruel desta saudade  
 Que, por infelicidade,  
 Meu pobre peito invade

Por isso agora  
 Lá na Penha vou mandar  
 Minha morena pra cantar  
 Com satisfação...  
 E com harmonia  
 Esta triste melodia  
 Que é meu samba  
 Em feitio de oração

Batuque é um privilégio  
 Ninguém aprende samba no colégio  
 Sambar é chorar de alegria  
 É sorrir de nostalgia  
 Dentro da melodia

O samba na realidade não vem do morro  
 Nem lá da cidade  
 E quem suportar uma paixão  
 Sentirá que o samba então  
 Nasce do coração.

O estilo da letra de *Feitio de oração* oscila para o poético em construções como *dor tão cruel desta saudade*, [...] *é chorar de alegria/ É sorrir de nostalgia/ Dentro da melodia*; e para o prosaico, ao recuperar expressões populares *Quem acha vive se perdendo* e *Ninguém aprende samba no colégio*. O uso de palavras não poéticas, segundo os padrões estéticos da poesia romântico-parnasiana que vigorava à época, como *morro*, *batuque*, *samba* e *minha morena* remete ao léxico das classes populares e não letradas.

O poético sempre foi característica das letras de canções. Na primeira metade do século XX, vários letristas imitavam o estilo dos poetas romântico-parnasianos, como o renomado Catulo da Paixão Cearense, que compôs os versos para a o sucesso instrumental *Talento e formosura*, de Edmundo Otávio Ferreira, em 1905:

Tu podes bem guardar os dons da formosura  
 Que o tempo, um dia, há de implacável trucidar  
 Tu podes bem viver ufana de ventura  
 Que a natureza, cegamente, quis te dar  
 Prossegue embora em flóreas sendas sempre ovante  
 De glórias cheia no teu sólio triunfante  
 Que antes que a morte vibre em ti funéreo golpe seu  
 A natureza irá roubando o que te deu [...]

A escolha lexical do letrista nessa canção tem em vista os padrões da poesia culta: as palavras são belas e raras, as metáforas, as inversões e as aliterações vinculam o enunciado a uma estética que valoriza a poesia burilada e sentimental. Esse enunciado distancia-se do plurilinguismo prosaico e investe no poético.

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.

### 3.4 A CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA E A ENUNCIÇÃO DISCURSIVA

#### 3.4.1 O ato de enunciar em palavras: a enunciação

A Análise do Discurso entende a enunciação como o pivô da relação entre a língua e o mundo. Nessa concepção, o processo enunciativo passa pela instauração de um enunciador que, através das limitações impostas e das possibilidades oferecidas pelos gêneros do discurso, produz um enunciado que, ao estabelecer relações interdiscursivas, constitui-se dialogicamente na conjuntura social e histórica. A enunciação, objeto de pesquisa de diversas correntes linguísticas, foi estudada sob distintas metodologias. Benveniste pensou-a como um ato individual de utilização da língua, cuja materialização é o próprio enunciado. Bakhtin utiliza o termo *viskázivanie* tanto para referir-se à enunciação, o ato de enunciar em palavras, quanto ao seu resultado, o enunciado; para o estudioso russo, ambos são constituídos dialogicamente na relação como “outro”.

Pelo fato de a canção ter como principal característica o sincretismo entre a linguagem verbal e a musical, a enunciação nesse gênero discursivo deve ser estudada tendo como princípio essa relação fundamental. Por meio das marcas deixadas pelo enunciador no enunciado, podemos investigar o processo constitutivo da enunciação, que na canção reside na maneira como o cancionista relaciona letra e música. Assim, como o discurso da canção compreende um complexo e rico sistema enunciativo, para estudarmos a enunciação na canção popular brasileira, estabelecemos um método de análise dialógica discursiva, baseado nas teorias do Círculo de Bakhtin e nas propostas da Análise do Discurso, especificamente de Dominique Maingueneau.

Bakhtin propõe em “Formas do tempo e do cronotopo no romance” que ao autor real, exterior à obra literária, e ao autor-criador, inserido na obra, correspondem,

respectivamente, um cronotopo real e um cronotopo representado. Essas duas dimensões da obra, o que é contado e a sua própria narração, ocorrem em tempos e espaços distintos e possuem durações diferentes, como ilustra Bakhtin (2002a [1937-1938], p.360) na seguinte metáfora:

Se eu narrar (escrever) um fato que acaba de acontecer comigo, já me encontro, como narrador (ou escritor), fora do tempo-espaço onde o evento se realizou. É tão impossível a identificação absoluta do meu "eu" de que falo, como suspender a si mesmo pelos cabelos.

Ao autor-criador é devotada a total liberdade no tempo representado, podendo este modificar a sua ordem e dividi-lo como quiser, o que evidencia a diferença entre o tempo real e o representado na obra. O autor-criador contempla esse tempo de sua contemporaneidade inacabada na tangente do cronotopo do mundo representado por ele e, para conduzir a narrativa, ele pode escolher como intermediário um narrador, um personagem ou ele mesmo.

Fiorin (2002, p.63), ao comentar os diferentes níveis de enunciação, enfatiza a diferença entre o autor pertencente ao mundo real e o autor implícito, construído no texto:

Cabe esclarecer, em primeiro lugar, que entre as distintas estâncias enunciativas não está a do falante em carne e osso, ontologicamente definido. Já Booth, teórico do ponto de vista, mostra que o autor que se mascara num narrador em primeira ou terceira pessoa não é o ser real, mas um autor-implícito constituído pelo texto. Esse autor implícito é diferente do homem real e, ao criar sua obra, cria uma versão superior de si mesmo (Booth, 1970, p.6). É exatamente por criar, com toda a liberdade, uma versão de si mesmo e ainda pelo fato de que não se tem acesso ao sujeito senão por aquilo que ele enuncia nas diferentes semióticas que o autor é um autor implícito.

A enunciação presume a correspondência entre um enunciador “eu”, instaurado no enunciado pelo seu próprio ato de dizer; e um enunciatário “tu”, a quem ele se dirige. A instauração do enunciador inaugura o discurso e projeta as categorias de pessoa, espaço e tempo representadas no enunciado. “Aqui” e “agora” são o tempo e o espaço do “eu”, a partir de onde se estabelecem as outras coordenadas espaço-temporais:

Na medida em que, como mostra Benveniste, a constituição da categoria de pessoa é essencial para a constituição do discurso e o eu está inserido num tempo e num espaço, a debreagem é um elemento fundamental do ato constitutivo do enunciado e, dado que a enunciação é uma instância linguística pressuposta pelo enunciado, contribui também para articular a própria instância da enunciação. (FIORIN, 2002, p.43).

Os elementos linguístico e musical são responsáveis, no enunciado-canção, pelo estabelecimento das coordenadas enunciativas de pessoa, de espaço e de tempo, porém essa função é praticamente um privilégio da letra, que apresenta um conteúdo mais concreto, próximo dos elementos da realidade, embora a melodia e o arranjo também pressuponham um enunciador e carregam as coordenadas espaço-temporais no estilo, como, por exemplo: os choros de Pixinguinha, que remetem ao Rio de Janeiro do começo do século, os arranjos de Radamés Gnattali que marcaram a Época de Ouro da canção popular brasileira, ou ainda as marchinhas que evocam o ambiente carnavalesco das festividades momescas. Percebendo-se as marcas discursivas presentes no enunciado de uma canção, podemos estudar o seu processo de enunciação, entendido como a elaboração de um enunciado por um enunciador-cancionista, que o organiza conforme as restrições e possibilidades que o gênero lhe oferece.

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. Esses elementos são determinados pelo cronotopo real, de onde se originam os cronotopos representados na obra:

Naquele tempo-espaço totalmente real onde ressoa a obra, onde se encontra o manuscrito ou o livro, encontra-se também o homem real que criou a língua falada, que ouve e lê o texto. Naturalmente, esses seres reais, autores e ouvintes-leitores, podem se encontrar (e frequentemente se encontram) em tempos-espacos diferentes, separados às vezes por séculos e por distâncias espaciais, mas se encontram da mesma forma num momento uno, real, inacabado e histórico que é separado pela fronteira rigorosa e intransponível do mundo representado no texto. Por isso nós podemos chamar esse mundo de criador do texto: pois todos os seus elementos - a realidade refletida no texto, os autores que o criam, os intérpretes (se eles existem), e, finalmente os ouvintes-leitores que o reconstituem e, nessa reconstituição, o renovam - participam em partes iguais da criação do mundo representado (BAKHTIN, 2002a [1937-1938], p.358).

Todavia, no estudo da enunciação, o compositor do qual nos ocupamos não é a pessoa física – Noel Rosa, Lamartine Babo, Lupicínio Rodrigues etc – mas aquele inserido no enunciado. Esse compositor-criador, a quem podemos chamar de cancionista, é um elemento discursivo, já que só existe a partir de seu próprio discurso e enquanto ele dura. A própria enunciação confere a ele uma corporalidade que será (re)construída pelo ouvinte:

Encontramos autor (percebemos, compreendemos, sentimos a sensação dele) em qualquer obra de arte. Por exemplo, em uma obra de pintura sempre sentimos o seu autor (o pintor), contudo nunca o vemos da maneira como vemos as imagens por ele representadas. Nós o sentimos em tudo como um princípio representador puro (o sujeito representador) mas não como imagem representada visível. Também no auto-retrato não vemos, é claro, o autor que o representa mas tão-somente a representação do pintor. Em termos rigorosos, a imagem do autor é um *contradictio*

*in adjecto*. A chamada imagem de autor é, na verdade, uma imagem de tipo especial, diferente de outras imagens da obra, mas é uma *imagem* e esta tem o seu autor, que a criou. A imagem do narrador na narração na pessoa do eu, a imagem da personagem central nas obras autobiográficas (autobiografias, confissões, diários, memórias etc.), o herói autobiográfico, o herói lírico, etc. Todos eles são mensurados e determinados por sua relação com o autor-homem (como objeto específico de representação), mas todos eles são imagens representadas que têm o seu autor, o portador do princípio puramente representativo. Podemos falar de autor puro parcialmente representado, mostrado, que integra a obra como parte dela (BAKHTIN, 2003 [1959-1961], p. 314).

A enunciação na canção se estabelece na relação entre um enunciador-cancionista “eu” e um enunciatário-ouvinte “tu”, pressupostos na existência do enunciado.

Percebamos essas categorias na canção *Carinhoso*, gravada por Orlando Silva em 1937:

Meu coração, não sei por que  
Bate feliz quando te vê  
E os meus olhos ficam sorrindo  
E pelas ruas vão te seguindo  
Mas mesmo assim  
Foges de mim

Ah se tu soubesses como sou tão carinhoso  
E o muito, muito que te quero  
E como é sincero o meu amor  
Eu sei que tu não fugirias mais de mim  
Vem, vem, vem, vem  
Vem sentir o calor dos lábios meus a procura dos teus  
Vem matar essa paixão que me devora o coração  
E só assim, então, serei feliz  
Bem feliz

Choro instrumental de Pixinguinha, *Carinhoso* ganhou letra de Braguinha, o João de Barro; caso corriqueiro, nas canções populares, de parceria. Este aspecto da autoria conjunta não consta em todos os gêneros. Por exemplo, na poesia, o autor real é sempre uma só pessoa. Na canção, a parceria pode ocorrer de diversas formas. Comumente, um compositor faz a música e o outro, a letra, como em *Carinhoso*. Em muitos casos, ambos fazem letra e música, como ocorria com as composições de Ismael Silva e Noel Rosa, em que este escrevia a segunda parte para os estribilhos daquele. O caso da autoria em parceria põe em destaque a dessemelhança entre o autor real e o autor-criador inserido no texto; já que o ouvinte, ao escutar a canção, ainda que ela tenha mais de um compositor, concebe apenas uma figura, em sincretismo com o enunciador.

*Carinhoso* é uma canção que foi composta e gravada para ser ouvida por uma pessoa, o ouvinte, seja em uma apresentação ao vivo, por meio do rádio ou do disco. Essa



relação entre o compositor, o intérprete e o ouvinte no cronotopo real acontece no transcurso da comunicação social. O processo enunciativo da canção é concedido a um enunciador-cancionista, que responsabiliza-se pelo que é cantado. Segundo Álvaro Antônio Caretta (2011, p. 148), “esse enunciador não é mais o compositor, é uma imagem linguístico-musical formada a partir do que está sendo dito. No enunciado, os compositores são substituídos pelo enunciador-cancionista, unificados sob um ‘eu’ no cronotopo representado”.

Ainda de acordo com Caretta (2011, p. 148):

A letra de *Carinhoso* é uma declaração de amor. Essa situação de locução representada no enunciado exige a instalação de um locutor, um homem que declara o seu amor, e de um locutário, a mulher a quem se dirige a declaração. Em *Carinhoso*, esses papéis estão em sincretismo com o enunciador-cancionista e o enunciatário-ouvinte respectivamente, constituindo-lhes a imagem discursiva.

(...)

Tendo em vista esses diferentes estágios da enunciação, essas categorias podem relacionar-se de formas diferentes. A enunciação em primeira pessoa (*eu, aqui, agora*), confirma o sincretismo do enunciador com o locutor e estabelece uma identificação com o autor, como ocorre em *Carinhoso*. A enunciação em terceira pessoa (*ele, lá, então*) denega essa identificação.

Outro exemplo é a marchinha *Pierrô apaixonado*, de 1936, composta por Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, em que diferenciamos o enunciador-cancionista, responsável pela enunciação da canção, pois a letra expõe uma narrativa e uma situação de locução vividas pelas personagens carnavalescas colombina (locutor) e pierrô (locutário):

Um pierrô apaixonado  
Que vivia só cantando  
Por causa de uma colombina  
Acabou chorando, acabou chorando

A colombina entrou num botequim  
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim  
Dizendo: pierrô cacete  
Vai tomar sorvete com o arlequim

Um grande amor tem sempre um triste fim  
Com o pierrô aconteceu assim  
Levando esse grande chute  
Foi tomar vermute com amendoim

Essas variações enunciativas também acontecem com o enunciatário-ouvinte da canção, que pode estar ou não em sincretismo como locutário. N’*O samba da minha terra*, gravado em 1940, composição de Dorival Caymmi, o enunciatário-ouvinte, “tu”, é pressuposto na relação com o enunciador-cancionista, “eu”, mas não é identificado:

O samba da minha terra deixa a gente mole  
quando se canta todo mundo bole  
quando se canta todo mundo bole

Quem não gosta de samba bom sujeito não é  
É ruim da cabeça ou doente do pé  
Eu nasci com o samba no samba me criei  
e do danado do samba nunca me separei

Em *Aurora*, marchinha de Mário Lago e Roberto Roberti, sucesso do carnaval de 1941, a letra apresenta uma situação de locução em que um locutor subentendido, “eu”, em sincretismo com o enunciador-cancionista, dirige-se a um locutário, *Aurora*, em sincretismo com o enunciatário-ouvinte:

Se você fosse sincera  
Ô ô ô ô Aurora  
Veja só que bom que era  
Ô ô ô ô Aurora  
Um lindo apartamento  
Com porteiro e elevador  
E ar refrigerado  
Para os dias de calor  
Madame antes do nome  
Você teria agora  
Ô ô ô ô Aurora

O enunciatário-ouvinte não estará em sincretismo com o locutário na enunciação em terceira pessoa, uma vez que se trata de uma situação de locução paralela à enunciação, quer dizer, é uma narrativa com outros personagens, como na marcha *Pierrô Apaixonado*, comentada anteriormente, em que o locutário da colombina é o pierrô e o enunciatário-ouvinte, não definido no enunciado, está subentendido na enunciação como aquele para quem o enunciador-cancionista está cantando:

A colombina entrou num botequim  
Bebeu, bebeu, saiu assim, assim  
Dizendo: pierrô cacete  
Vai tomar sorvete com o arlequim

### 3.4.2 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. Para tanto, remetemos às propostas de Dominique Maingueneau a respeito do *ethos*.

Conforme Caretta (2011, p. 150):

O conceito de *ethos*, atribuído à imagem do enunciador pela Análise do Discurso foi emprestado da retórica, para quem *ethos* designa a imagem que os oradores conferem a si próprios. Essa imagem não se constitui apenas pelos feitos e qualidades que o orador se atribui, mas é implicitamente compreendido pela maneira como ele se expressa. O *ethos* estabelece-se, então, não apenas pelo que é dito, mas pela forma como é dito; é uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser.

O *ethos* não se desvela somente pela “imagem-fim” que o enunciador fabrica de si mesmo. Maingueneau (2001, p.137) enfatiza que “[...] o texto não se destina a ser contemplado, é enunciação estendida a um co-enunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido”, assim, a imagem do enunciador é dialogicamente construída na relação com um co-enunciador. Entendido como um efeito de sentido discursivo, o *ethos* é constituído por um caráter e uma corporalidade manifestado na “maneira de dizer” do enunciador:

O enunciador deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ele se atribui uma posição institucional e marca sua relação a um saber. No entanto, ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ele se deixa apreender também como uma voz e um corpo. O *ethos* se traduz também no tom, que se relaciona tanto ao escrito quanto ao falado, e que se apóia em uma “dupla figura do enunciador, aquela de um caráter e de uma corporalidade” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 220).

Na canção, singularmente, essa “maneira de dizer” é definida pelo estilo no trato do material linguístico-musical. Observemos, como exemplário, a composição do *ethos* malandro no samba *Lenço no pescoço*, gravado em 1933, de autoria de Wilson Batista:

Meu chapéu de lado  
 Tamanco arrastando  
 Lenço no pescoço  
 Navalha no bolso  
 Eu passo gingando  
 Provoco e desafio  
 Eu tenho orgulho  
 Em ser tão vadio [...]

O enunciador da canção concebe para si a imagem de malandro, comum entre os sambistas cariocas na década de 1930. Esse é o papel que lhe consentirá parecer crível frente ao ouvinte. Segundo Maingueneau (2001, p.99),

O universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos* como pelas “idéias” que transmite; na realidade essas idéias se apresentam por intermédio de uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, à participação imaginária em uma experiência vivida. [...] O poder de persuasão de um discurso consiste em parte em levar o leitor a se identificar com a movimentação de um corpo investido de valores socialmente especificados.

O *ethos* do enunciador dessa canção é constituído por sua caracterização física, *Meu chapéu de lado, Lenço no pescoço, Navalha no bolso*; seu modo de agir, *Eu passo gingando / Provoco e desafio*; e sua filiação ideológica contrária ao trabalho, *Eu tenho orgulho / Em ser tão vadio*. O seu modo de dizer é portador de um tom típico do “malandro folgado”.

Como salienta Wisnik (2004, p.205),

Aparentemente, o *ethos* do samba nos seus começos, nas décadas de 20 e 30, seria um anti-*ethos*: na malandragem, uma negação da moral do trabalho e da conduta exemplar [...] Mas “o orgulho em ser vadio” (Wilson Batista) corresponde também a uma ética oculta, uma vez que a afirmação do ócio é para o negro a conquista de um intervalo mínimo entre a escravidão e a nova e precária condição de mão-de-obra desqualificada e flutuante. Embora pareça ausente da música popular, a esfera do trabalho projeta-se dentro dela “como uma poderosa imagem invertida”.

Uma vez que o enunciado é uma canção, essa maneira de dizer que forma o *ethos* do enunciador é fruto da correspondência entre os elementos linguístico e musical. Continuando em concordância com os escritos de Wisnik (2004, p.203),

O ritmo do samba [...] fazendo-nos lembrar aquilo que os gregos chamavam o *ethos* da música: o seu caráter, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante. Na teoria musical que nos chegou dos gregos, o *ethos* estaria ligado à melodia musical, embora nada nos impeça de pensar o ritmo como um parâmetro decisivo de definição do caráter de uma música.

O enunciador esquadrinha uma melodia com ritmo sincopado, que guarda no deslocamento dos acentos uma “ginga”, pois trata-se de um samba. O estilo do enunciador, compreendido na relação entre os elementos melódicos e linguísticos da canção mostra um *ethos* de sambista malandro.

O enunciador não só desempenha o seu papel como igualmente constrói uma cena, um palco enunciativo. Maingueneau (2001, p. 86), sugere a enunciação definida por três cenas: a englobante, a genérica e a cenografia.

A cena englobante é o modelo de discurso a que certo enunciado está associado. Por exemplo, a cena englobante de um poema é literária; de uma oração, religiosa; no caso da canção, a cena englobante pode ser entendida como musical.

A cena genérica é designada pelo gênero discursivo ao qual o enunciado está associado. Maingueneau (2001, p.86) afirma:

Dizer que a cena de enunciação de um enunciado político é a cena englobante política, ou que a cena de um enunciado filosófico é a cena englobante filosófica etc. é insuficiente: um co-enunciador não está tratando com o político ou com o filosófico em geral, mas sim com gêneros de discurso particulares. Cada gênero de discurso define seus próprios papéis: num panfleto de campanha eleitoral, trata-se de um “candidato” dirigindo-se a “eleitores”; numa aula, trata-se de um professor dirigindo-se a alunos etc.

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.

A cenografia é a situação de enunciação que o enunciador concebe com a finalidade de validar a sua fala:

A cenografia é, assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra; ela legitima um enunciado que, em troca deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cenografia da qual vem a fala é, precisamente, a cenografia necessária para contar uma história, denunciar uma injustiça, apresentar sua candidatura a uma eleição etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 96).

O enunciador pode fazer uso de cenografias diversas com a finalidade de conseguir a adesão do ouvinte em gêneros que concedem maior liberdade de criação como a canção. São corriqueiras canções que se assemelham a uma declaração de amor, uma confissão, um bate-papo. Diante disso, mesmo estando o ouvinte consciente de que está frente a uma canção, o quadro cênico, construído pelas cenas genérica e englobante, passa para um segundo plano, dando lugar à cenografia. Esse processo discursivo é muito comum em

gêneros que tentam persuadir o destinatário, como os da esfera artística, publicitária e também do cotidiano:

Nem todos os gêneros de discurso são suscetíveis desuscitar uma cenografia. Certos gêneros, pouco numerosos, mantêm-se em sua cena genérica, não suscitam cenografias (cf. lista telefônica, os textos de lei etc.). Outros gêneros exigem a escolha de uma cenografia; eles se esforçam, assim, para atribuir a seu destinatário uma identidade em uma cena de fala. É o caso, por exemplo, dos gêneros ligados ao discurso publicitários: certas propagandas exploram cenografias de conversação, outras de discurso científico etc. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p.97).

Dominique Maingueneau sugere o conceito de cenas validadas, estereótipos enunciativos situados na memória coletiva que o enunciador faz uso em seu discurso:

De fato, as obras podem basear sua cenografia em cenários de enunciação já validados, quer se trate de outros gêneros literários, quer de outras obras, de situações de comunicação de ordem não-literária (cf. a conversa mundana, a fala da camponesa, o discurso jurídico...). “Validado” não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público (MAINGUENEAU, 2001, p.126).

Há certos modelos de enunciação disponíveis no universo da canção que são usualmente utilizados, por exemplo, um bate-papo com o garçom no bar, como em *Conversa de botequim*, gravada em 1935, de autoria de Noel Rosa e Vadico:

Seu garçom faça o favor de me trazer depressa  
 Uma boa média que não seja requentada  
 Um pão bem quente com manteiga à beça  
 Um guardanapo e um copo d'água bem gelada  
 Feche a porta da direita com muito cuidado  
 Que eu não estou disposto a ficar exposto ao sol  
 Vá perguntar ao seu freguês do lado  
 Qual foi o resultado do futebol

Além de uma situação de enunciação, uma cena validada pode ser uma expressão, uma imagem ou um conceito, valorizados ou desvalorizados no universo social. Por exemplo, a imagem do malandro, muito cantada nos sambas da década de 1930, é valorizada no samba, de Wilson Batista, *Lenço no pescoço*; todavia, em *Rapaz folgado*, de Noel Rosa, é desvalorizada.

Investigaremos então, a partir desses conceitos discursivos expostos, como o *ethos* do enunciador se instaura na canção popular, buscando entender como as coerções e as possibilidades que o gênero determina e disponibiliza ao enunciador designam a constituição discursiva de seu *ethos*.

Dentro do quadro teórico da Análise do Discurso, Maingueneau sugere uma abordagem dos gêneros a partir das suas condições de produção, enfatizando a relevância da articulação entre os elementos linguísticos constituintes do texto e sua condição discursiva:

[...] a análise do discurso, contudo, não tem por objeto nem a organização textual considerada nela mesma, nem a situação de comunicação, mas o entrelaçamento de um modo de enunciação e de um lugar social determinados. O discurso é apreendido por ela como atividade reportada a um gênero, como instituição discursiva: seu interesse é não pensar os lugares independentemente das enunciações que eles tornam possíveis e que os tornam possíveis (MAINGUENEAU, 1995, p.7-8).

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. De acordo com Maingueneau (2005, p.97),

[...] esta categoria assenta em critérios situacionais. Com efeito, ela designa dispositivos de significação sócio-historicamente definidos, habitualmente pensados com a ajuda de metáforas como a do "contrato", do "ritual" ou do "jogo", e caracterizados por parâmetros como os papéis dos participantes, os objetivos, o medium, o enquadramento espaço-temporal, o tipo de organização textual que implicam, etc. Faz parte da natureza dos gêneros evoluírem com a sociedade, sem cessar.

Bakhtin suscita a observância dos gêneros primários e secundários, pois quando se trata da questão dos gêneros discursivos, uma das dificuldades para estudá-los é a sua imensa diversidade. Maingueneau, ciente dos obstáculos que o estudo dos gêneros sugere, explana que essa questão é um dos leitos de Procusto nos estudos discursivos.

Segundo Caretta (2011, p. 157):

Na mitologia grega há um mito que se chama leito de Procusto: Procusto era um bandido que vivia em uma floresta e tinha uma cama. Todos os que passavam pela floresta eram presos e colocados por ele nessa cama. Dos que eram muito grandes, Procusto cortava-lhes os pés e dos que eram muito pequenos, esticava-os. O tamanho da cama era o padrão utilizado por ele. Desse mito derivou a expressão "leito de Procusto" que designa o esforço de se submeter um conceito à luz de um determinado método ou corrente de estudos; no caso, o estudo dos gêneros discursivos pela Análise do Discurso.

Dominique Maingueneau (2005, p.97), para trabalhar com a grande diversidade dos gêneros discursivos, preliminarmente, sugere a diferenciação de três categorias, a saber: “Foi no sentido de tomar em consideração essa diversidade que, num trabalho anterior (Maingueneau, 1999), distingi três regimes de genericidade: o dos gêneros ‘autorais’, o dos gêneros ‘rotineiros’ e o dos gêneros ‘conversacionais’”.

Contudo, o professor francês (2005, p.99) chega à conclusão de que essa divisão tripartite não é eficaz, e desenvolve uma nova proposta:

É por isso que, actualmente, me parece preferível distinguir apenas dois regimes de genericidade, como fazem, aliás, muitos especialistas do discurso: o regime dos gêneros conversacionais e o regime dos gêneros que direi instituídos, englobando os "gêneros rotineiros" e os "gêneros autorais".

Percebe-se que a tipologia exposta por Maingueneau vai ao encontro da proposta de Bakhtin sobre os gêneros primários e secundários. Contudo, o professor francês, Dominique Maingueneau (2005, p.100), persevera ao distinguir quatro modos de genericidade instituída:

Relativamente à genericidade instituída, proponho distinguir quatro modos, segundo a relação que se estabelece entre “cena genérica” e “cenografia”. Lembro que a “cena genérica” é imposta pelas normas de um determinado gênero de discurso; a cenografia, pelo contrário, é construída pelo discurso.

A partir das relações entre a cena genérica e a cenografia, Maingueneau (2005, p. 100) sugere quatro modos de gêneros instituídos.

O primeiro é composto por gêneros que não consentem variação cenográfica. Segundo Caretta (2011, p. 158): “Seus esquemas composicionais e suas cenografias são fortemente controlados pelas coerções genéricas. Nesse modo, a ideia de autoria não existe. Temos como exemplo a lista telefônica, o correio comercial e as fichas administrativas”.

O segundo é constituído por gêneros que consentem textos com características individuais, ainda que muito regulados pelas condições impelidas pelo gênero. De acordo com Caretta (2011, p. 158):

Seus textos seguem uma cenografia prevista, porém toleram desvios tendo em vista a originalidade. Temos como exemplo as sinopses de filmes, os relatórios de estágio, os telejornais, gêneros em que o enunciador deve obrigatoriamente seguir um roteiro determinado, porém há espaço para uma apresentação mais original, que se traduz em um estilo próprio do enunciador.



O terceiro compila os gêneros que não detém uma cenografia pré-estabelecida. Conforme Caretta (2011, p. 158):

São característica desses gêneros a inovação, a criatividade e a originalidade na composição. Apesar da liberdade de escolha da cenografia, há determinados estereótipos estabelecidos, que definem posicionamentos e estilos, porém esses gêneros sempre buscam a inovação. É o caso dos anúncios publicitários e dos textos artísticos como a canção, a poesia etc.

O quarto alude-se aos gêneros por sobremaneira autorais. Ainda de acordo com Caretta (2011, p. 158):

Apesar de possuírem características similares às do terceiro grupo, não devem ser confundidos com aqueles, visto que não são saturados, ou seja, implicam a existência de um autor individualizado que categoriza o seu texto segundo as suas próprias intenções. Por exemplo, um poema a que se dá o nome de “meditação”, “fantasia”, ou até mesmo “relatório”.

O avanço atingido por Maingueneau na tipologia dos gêneros discursivos é fruto de suas teorias a respeito das cenas da enunciação:

Um discurso impõe sua cenografia de imediato: mas, por outro lado, a enunciação, em seu desenvolvimento, esforça-se para justificar seu próprio dispositivo de fala. Tem-se, portanto, um processo em espiral: na sua emergência, a fala implica uma certa cena de enunciação, que, de fato, se valida progressivamente por meio da enunciação (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 96).

Segundo Maingueneau (2001, p. 138), o *ethos* é "a dimensão da cenografia em que a voz do enunciador se associa a uma certa dimensão do corpo". Essa voz é responsável por expressar a interioridade do enunciador e envolver o co-enunciador. A apreensão do *ethos* na análise do discurso é decisiva para que se entenda como a cenografia gere a sua vocalidade, uma vez que os diversos tons que o enunciado pode evidenciar estão claramente vinculados à cenografia e, por conseguinte, ao *ethos*.

O *ethos* não é o próprio enunciador, e sim uma imagem em que ele arremete para representá-lo, de acordo com suas intenções discursivas. Aos moldes de um fiador, essa imagem responsabiliza-se pelo que é dito no enunciado:

Trata-se, de fato, dessa representação do enunciador que o co-enunciador deve construir a partir de índices de várias ordens fornecidos pelo texto. Essa representação desempenha o papel de um fiador que se encarrega da responsabilidade do enunciado (MAINGUENEAU, 2001, p.139).

“Incorporação” é como denomina Maingueneau a ação do *ethos* sobre o co-enunciador. Esse recurso expõe três etapas: em primeiro lugar, a enunciação confere uma imagem ao fiador, posteriormente, o co-enunciador incorpora-o, para, por fim, ocorrer a constituição do corpo do enunciador:

Esta perspectiva desemboca diretamente sobre a questão da eficácia do discurso, do poder que tem em suscitar a crença. O co-enunciador interpelado não é apenas um indivíduo para quem se propõe idéias que corresponderiam aproximadamente a seus interesses; é também alguém que tem acesso ao “dito” através de uma “maneira de dizer” que está enraizada em uma “maneira de ser”, o imaginário de um vivido (MAINGUENEAU, 1997, p.48-9).

O *ethos*, por se tratar de uma dimensão da cenografia, se estabelece de acordo com as propriedades discursivas que a constituem:

A cenografia implica, desse modo, um processo de enlaçamento paradoxal. Logo de início, a fala supõe uma certa situação de enunciação que, na realidade, vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação. Desse modo, a cenografia é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra; ela legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém, segundo o caso, a política, a filosofia, a ciência, ou para promover certa mercadoria [...] (MAINGUENEAU, 2001, p. 87).

O *ethos*, da mesma forma que a cenografia, se configura segundo esse paradoxo constitutivo. À medida que a imagem do enunciador ganha corpo por meio da enunciação, ela própria se constitui através desse *ethos*, uma vez que a enunciação efetiva-se por intermédio do código linguístico, que só se torna eficaz se vinculado a uma imagem que lhe relacione.

De acordo com Maingueneau, a constituição do *ethos* por intermédio da linguagem é um processo que compreende a própria corporalidade textual designada em função dos gêneros discursivos:

A “incorporação” que o *ethos* convoca desenvolve-se ela própria a partir de uma corporalidade tão evidente que nos arriscamos a esquecê-la: a do texto. A obra não é apenas um certo modo de enunciação, constitui também uma totalidade material que, enquanto tal, é objeto de um investimento pelo imaginário. Em particular, qualquer obra tem um tamanho determinado e implica uma divisão específica (em partes, capítulos, estrofes...), não independente da cenografia e do conteúdo das obras (MAINGUENEAU, 2001, p.152).

Doravante esse posicionamento de Maingueneau sobre a configuração do *ethos* designado pelos aspectos textuais, podemos atingir as sugestões de Jean-Michel Adam sobre as relações entre gênero e texto na constituição do estilo do enunciador.

Adam (1999, p. 93) diferencia três zonas que designam as alternativas de diversificação do estilo: uma zona normativa, responsável pelas constantes estilísticas, que constitui um núcleo genérico; uma zona de relativa normatividade, que corresponde às possibilidades ofertadas pela gramática da língua e pelos gêneros; e uma zona de variação, em que predomina a variabilidade estilística segundo as características adquiridas pelo texto na prática discursiva.

De acordo com essa proposta, o gênero surge como um fator de estabilidade, enquanto os textos constituem casos de variação. Adam (2002, p. 38) percebe que os gêneros regulam a prática textual por meio de dois princípios, à primeira vista, contraditórios: um princípio de identidade, orientado para a repetição e a reprodução, que remete ao núcleo genérico e um princípio de diferença, responsável pela inovação e pela variação que remete ao texto.

A partir dessas propostas, buscamos prosseguir na investigação sobre a relação entre *ethos* e gênero discursivo. Discini (2003, p. 57) assevera que “Estilo é *ethos*, é modo de dizer, implicando esse *ethos* um policiamento tácito do corpo, uma maneira de habilitar o espaço social [...]”, assim podemos crer que o estilo do enunciador concebe a sua imagem frente ao co-enunciador.

Segundo Caretta (2011, p. 161-162):

O gênero exige do enunciador um estilo que corresponderá a um determinado *ethos*. Por exemplo, no gênero aula, deve predominar um estilo claro, bem organizado, exemplificativo etc.; características que determinam um *ethos* didático. Como esse gênero possibilita ao enunciador uma liberdade na escolha de seu "modo de dizer", ou seja, ele pode optar por um ou outro estilo, uma ou outra cenografia para realizar a sua enunciação, ele pode assumir *ethé* diversos, como intolerante, compreensivo, humorístico, disciplinador etc.

Seguindo esse raciocínio, ao *ethos* exigido pela cena genérica nós chamaremos “inerente”; àquele pelo qual o enunciador pode optar, “assumido”. A fim de constituir o seu *ethos* inerente, o enunciador orienta-se pelo princípio da identidade em direção ao núcleo genérico, respeitando as regras impostas pelo gênero no que diz respeito à constituição textual e ao estilo. Entretanto, em gêneros que permitem uma liberdade de estilos, ao assumir *ethé* diversos, o enunciador adota o princípio da diferença e caminha em direção à instância textual determinada pela prática discursiva.

Podemos perceber o processo de constituição do *ethos* do enunciador 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 enunciador 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) (TATIT, 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.

Esta diferenciação realizada por Caretta (2011) entre a instância da cena genérica e da cenografia origina-se das sugestões de Luiz Tatit ao tratar da persuasão figurativa (1987, p.10). Contudo, aquele autor toma-a do ponto de vista discursivo, não somente atribuindo-lhe nova terminologia, mas, primordialmente, entendendo-a na relação entre o gênero e a cenografia.

Ao diferenciar essas duas instâncias, Caretta (2011, p. 166-167) objetiva demonstrar que o *ethos* do enunciador na canção é resultado da relação entre as instâncias do gênero e da cenografia. Assim, “os conceitos de *ethos* inerente e *ethos* assumido são pertinentes para compreendermos a formação da imagem do enunciador na canção, visto que nos permitem discernir a constituição do *ethos* na instância genérica e cenográfica”.

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 (TATIT, 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. Ele pode, por exemplo, mostrar-se apaixonado como em *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro; pode ser suplicante e desesperado, como em *Volta*, de Lupicínio Rodrigues, de 1957:

Quantas noites não durmo  
 A rolar-me na cama  
 A sentir tantas coisas  
 Que a gente não pode explicar  
 Quando ama  
 O calor das cobertas  
 Não me aquece direito  
 Não há nada no mundo  
 Que possa afastar  
 Esse frio do meu peito  
 Volta!  
 Vem viver outra vez ao meu lado  
 Não consigo dormir sem teu braço  
 Pois meu corpo está acostumado

Ou, como na marcha *O teu cabelo não nega*, de Lamartine Babo e irmãos Valença, de 1932, sutilmente malicioso:

O teu cabelo não nega mulata  
 Porque és mulata na cor  
 Mas como a cor não pega mulata  
 Mulata eu quero o teu amor  
 Tens um sabor bem do Brasil  
 Tens a alma cor de anil  
 Mulata mulatinha meu amor  
 Fui nomeado teu tenente interventor

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.

Os conceitos de *ethos* inerente e *ethos* assumido podem ser melhor compreendidos se estudados a partir das ideias de Jean-Michel Adam. Este autor (1999, p. 93), sugere o percurso estilístico do gênero discursivo ao texto em três etapas: de um núcleo genérico, passa-se a uma zona intermediária gerenciada pela gramática e pelos gêneros discursivos, chegando-se a uma zona mais larga designada pela prática discursiva onde se determinam as singularidades textuais.

Conforme Caretta (2011, p. 168-169),

Tomando o conceito de *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser e entendendo que esse modo de dizer é representado pelo estilo do enunciador, compreendemos que, na canção, o *ethos* do enunciador pode ser apreendido observando-se a seleção, a relação e a organização dos elementos linguísticos e melódicos. Dessa forma, o *ethos* inerente é estabelecido na região do núcleo genérico, onde são determinadas as coerções que devem ser obedecidas pelo enunciador. Orientado pelo princípio da identidade, o estilo do cancionista, logo o seu *ethos*, deve ser obrigatoriamente musical, poético, artístico e criativo a fim de validar a sua enunciação.

Essa reflexão, à primeira vista evidente, obtém maior legitimidade quando pensamos, por exemplo, no estilo dos repentistas. O discurso desses improvisadores deve passar uma imagem de mestria do enunciador, formada pela inventividade das rimas, pela originalidade das comparações e pela própria auto-qualificação. Todos esses elementos têm como objetivo realçar e valorizar o *ethos* inerente a fim de tornar o seu discurso mais eficiente no duelo com o outro repentista.

Singularmente na canção, o estilo – e, por conseguinte, o *ethos* do enunciador – deve ser pensado considerando os estilos musicais. Essa característica deve ser entendida na zona intermediária do roteiro sugerido por Adam, no qual o estilo da canção é designado pelas propriedades gramaticais da língua, da melodia e do próprio gênero.

Investigando a prática discursiva, percebe-se uma maior liberdade na triagem dos elementos discursivos por parte do enunciador. É nessa zona que se forma o *ethos* assumido,

uma vez que no domínio textual o enunciador pode conceber vários *ethé* e cenografias, todavia sem ignorar as coerções designadas pelo núcleo genérico e pelo estilo musical.

O enunciador pode, no samba, por exemplo, ser um malandro folgado, como em *Lenço no pescoço*, de Wilson Batista ou um malandro bamba, como em *Eu vou pra Vila*, de Noel Rosa.

Pode, no samba-canção, ser um amante vingativo, como em *Vingança*, de 1951, da autoria de Lupicínio Rodrigues:

Eu gostei tanto,  
Tanto quando me contaram  
Que lhe encontraram  
Bebendo e chorando  
Na mesa de um bar,  
E que quando os amigos do peito  
Por mim perguntaram  
Um soluço cortou sua voz,  
Não lhe deixou falar.  
Eu gostei tanto,  
Tanto, quando me contaram  
Que tive mesmo de fazer esforço  
Para ninguém notar.

O remorso talvez seja a causa  
Do seu desespero  
Ela deve estar bem consciente  
Do que praticou,  
Me fazer passar tanta vergonha  
Com um companheiro  
E a vergonha  
É a herança maior que meu pai me deixou

Mas enquanto houver força em meu peito  
Eu não quero mais nada  
Só vingança, vingança, vingança  
Aos santos clamar  
Ela há de rolar como as pedras  
Que rolam na estrada  
Sem ter nunca um cantinho de seu  
Pra poder descansar

Ou arrependido, como em *Castigo*, de Dolores Duran, gravada em 1958:

A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer  
Briga pensando que não vai sofrer  
Que não faz mal se tudo terminar  
Um belo dia a gente entende que ficou sozinha  
Vem a vontade de chorar baixinho  
Vem o desejo triste de voltar  
Você se lembra, foi isso mesmo que se deu comigo  
Eu tive orgulho e tenho por castigo  
A vida inteira pra me arrepender

Se eu soubesse  
 Naquele dia o que sei agora  
 Eu não seria esse ser que chora  
 Eu não teria perdido você

O enunciador pode, na marchinha, apropriar-se de um *ethos* exaltador, como em *Cidade maravilhosa*, de André Filho, ou farrista e infantil, como em *Mamãe eu quero*, de Vicente Paiva e Jararaca.

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.

No bojo dos estudos discursivos sobre o gênero, realçam as sugestões de Maingueneau para uma tipologia dos gêneros alicerçada nas interações entre a cenografia e a cena genérica. De acordo com essa tipologia, compreendemos que a canção é um gênero que concede liberdade na triagem das cenografias, uma vez que incita a singularidade, com a finalidade de seduzir o co-enunciador.

Caretta (2011, p. 171-172), comentando sobre os estudos de Maingueneau, nos diz que o autor francês

compreende que o *ethos* do enunciador é uma extensão da cenografia e, assim como ela, constitui-se à medida que a própria enunciação se desenvolve, visto que tanto o *ethos* quanto a cenografia configuram-se pela enunciação que só se estabelece por meio de um corpo que fala de algum lugar. Dessa concepção depreendem-se dois aspectos: primeiro, a canção é um gênero que possibilita ao enunciador assumir *ethé* diversos em diferentes cenografias; segundo, o *ethos* na canção configura-se à medida que a enunciação vai desenvolvendo a relação entre os elementos linguísticos e melódicos.

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.

## 4 METODOLOGIA

### 4.1 CORPUS

A partir de um exercício baseado em amostragens de canções que fomos tendo acesso durante a pesquisa, o que será melhor explicado posteriormente neste trabalho, observamos a existência, no discurso lítero-musical cearense, entre outros possíveis, cinco discursos, que denominamos: discurso de exaltação; discurso de chegada; discurso de saída; discurso de saudade; e discurso de estranheza.

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.

#### 4.2 PROCESSOS DE SELEÇÃO DO CORPUS E DOS DADOS

(...)  
 estou pensando  
 no mistério das letras de música  
 tão frágeis quando escritas  
 tão fortes quando cantadas  
 (...)  
 a palavra cantada  
 não é a palavra falada  
 nem a palavra escrita  
 a altura a intensidade a duração a posição  
 da palavra no espaço musical  
 a voz e o modo mudam tudo  
 a palavra-canto  
 é outra coisa  
 (CAMPOS *apud* TATIT, 2002, p.19).

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.

Como já fora anunciado antes, neste trabalho, focamos nossos estudos e análises apenas nesse elemento da canção: a letra.

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 neste trabalho, 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 deste trabalho, 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 a corpus composto por 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 uma 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, Néó Pinéo, Aparecida Silvino, entre outros;

6) no início dos anos 2010, surge o Movimento Bora! Ceará Autoral Criativo, (do qual participei). Este grupo se propôs a repensar a cidade musicalmente, a voltar a tocar nas praças, a pensar estratégias do 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 nossas influências e comentários de colegas-artistas do meio musical, e, de outro, resulta de pesquisa na imprensa virtual que confirmaria as relevâncias dessa escolha.

Porém, entendemos posteriormente que se tratavam de sujeitos muitos diferentes, pois percebemos que os tempos históricos da música no Brasil trazem diferenças profundas, essenciais, nos sujeitos criadores. Os elementos de saída ou permanência na cidade de Fortaleza, o não existir de uma cena local propícia para a veiculação de seus trabalhos, a tentativa praticamente suicida artisticamente de se tentar construir uma cena local por necessidade de sobrevivência dentro dela, o acesso e o não acesso à grande mídia nacional, o possibilidade de grandes recursos financeiros ou a penúria da não produção e, principalmente, contextos político-culturais e econômico-culturais imensamente distintos fazem com esses sujeitos sejam sujeitos muito diferentes para tecermos parâmetros de semelhança, o que inviabilizou a formação de nossos corpus por esse caminho. Decidimos, então, escolher canções compostas e gravadas em um contexto histórico similar e que cujos compositores pertencessem, até o limite dessa percepção, a uma mesma geração. Então escolhemos a década de 1990 para essa seleção. Como a história não é uma ciência exata, decidimos pela expressão guia: “e seus arredores”, assim, abrimos a possibilidade para a análise de canções das “beiradas” da década, pois acreditamos que a passagem de uma década a outra é fluida tanto em contextos histórico, político e financeiro quanto em estéticas e linguagens. Assim, no nosso corpus definitivo, apresentado na sessão anterior, há canções compostas e gravadas dentro da década de 1990, mas há também canções compostas e gravadas no início da década de 2000.

#### 4.3 MODOS E PROCESSOS DE ANÁLISE

Mesmo sabedores de ser um modelo de análise bastante prolífero, não utilizaremos neste trabalho os conceitos e categorias da Semiótica da Canção, idealizada pelo pesquisador e compositor Luiz Tatit (1987; 1996; 2002; 2004; 2008). Preferimos seguir os estudos do Círculo de Bakhtin, tendo por base as pesquisas de Caretta (2011), como também

os conceitos de enunciação e *ethos* propostos por Maingueneau (1984; 1995; 1997; 1998; 2001; 2005; 2009) e as adaptações desses conceitos ao estudo da música popular brasileira realizadas por Costa (2001; 2007).

Estudamos 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, 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, laboraremos 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 assentado nas relações dialógicas entre os gêneros primários e secundários da comunicação. Para o estudo da enunciação, laboraremos 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 analisaremos 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 fazemos por nos faltar perícia específica para tal ação e por sermos sabedores de quão complexo ficaria e desenvolver de nosso trabalho.

Em resumo, nossa 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. 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.



## 5 O DIÁLOGO SUJEITO-CIDADE NA CANÇÃO POPULAR CEARENSE

### 5.1 NA PONTA DA AGULHA: AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS

As relações dialógicas foram, e mantêm-se sendo, objeto de investigação de diversas correntes dos estudos da linguagem no século passado, como a filosofia da linguagem, a teoria literária e a Análise do Discurso Francesa. Essas relações são responsáveis pelo estabelecimento dos elos discursivos na configuração das redes de comunicação das várias esferas discursivas. As sugestões do Círculo de Bakhtin para o estudo dialógico da palavra obtiveram um solo fecundo para sua propagação no transcurso do século passado.

A datar da década de 1960, os estudos sobre o Círculo de Bakhtin iniciam-se na França. De acordo com Fiorin (BRAIT, 2006), Julia Kristeva publicou, em 1967, na revista *Critique* um artigo precursor a respeito das ideias de Bakhtin. Isto propiciou aos intelectuais da comunidade acadêmica a abordagem dialógica do discurso.

De acordo com Caretta (2011, p. 220-221):

Na esteira do Círculo de Bakhtin, desenvolveram-se diversas linhas teóricas de estudos discursivos: as propostas de Kristeva para a intertextualidade e a interdiscursividade, os estudos de Todorov em *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique* (1981), os conceitos de heterogeneidade mostrada e constitutiva apresentados por Authier-Revuz, as reflexões de Ducrot sobre dialogismo e polifonia, as colaborações de Pechêux para o estudo da alteridade e das relações entre o intra e o interdiscursivo na AD, as considerações filosóficas de Foucault para uma arqueologia do saber, as contribuições de Maingueneau para o estudo do interdiscurso, as propostas de Jean-Michel Adam para a linguística textual e as pesquisas de Bronckard sobre o interacionismo sócio-discursivo. Esse é apenas um panorama dos diversos pesquisadores e linhas de pesquisa que se dedicaram, na França, aos estudos discursivos a partir das ideias do Círculo de Bakhtin.

Na busca de ultrapassar as limitações da Linguística para o estudo do discurso, esses teóricos empenharam-se em pesquisas sobre o dialogismo, os gêneros discursivos, a polifonia, entre outras concepções manifestadas na obra do Círculo de Bakhtin, sugerindo novas teorias que concomitantemente estenderam e aprofundaram o conceito de discurso. As relações dialógicas são entendidas por essas vertentes como eventos constituintes de um interdiscurso, concepção embasada no princípio dialógico.

De acordo com Fiorin (BRAIT, 2006), o termo interdiscurso não circula na obra bakhtiniana, mas, apesar disto, mesmo que *interdiscurso* seja um termo ausente na obra do Círculo, a concepção interdiscursiva da linguagem já era pressuposta como o princípio

dialógico de formação dos enunciados. Para compreender o interdiscurso, é indispensável distinguir nos enunciados as relações dialógico-discursivas que o designam.

Retomando as teorias dialógicas do Círculo de Bakhtin, Dominique Maingueneau, no livro *Genèses du discours* (1984), expõe uma metodologia para o estudo do discurso, de sua origem e de suas relações no interdiscurso. Na apresentação de sua tradução dessa obra, Sírío Possenti elucida:

Ela explica as práticas dos adeptos de um discurso, seu *ethos*, a organização das comunidades discursivas; além disso, permite compreender práticas intersemióticas; e, especialmente, torna inteligível por que a polêmica implica a leitura do Outro na forma do simulacro. Em segundo lugar, no cerne de todo trabalho, está a rigorosa implementação da idéia de que o interdiscurso precede o discurso (MAINGUENEAU, 2005, p. 9).

O discurso é "[...] uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas". Desta maneira, o entende Maingueneau (2005, p.15). Este autor recupera as sugestões do Círculo de Bakhtin para o estudo dialógico da linguagem, compreendendo-o nas relações interdiscursivas:

É-se então naturalmente levado a “redescobrir” as pesquisas de “precursores”, em particular as do “Círculo de Bakhtin” que fazem da relação ao Outro o fundamento da interdiscursividade. De Bakhtin conheciam-se, sobretudo, os trabalhos sobre Dostoiévsky e Rabelais. Em 1981, Todorov publicou uma antologia seletiva de suas reflexões, agrupadas em torno do “princípio dialógico”, isto é do caráter constitutivo da interação enunciativa. [...] essa visão da atividade “linguagreira” converge amplamente com nossas preocupações sobre a interdiscursividade (MAINGUENEAU, 2005, p.34).

Antes de 1980, o estudo do discurso era baseado primordialmente na teoria dos sistemas semióticos, legatária das teorias formalistas e estruturalistas da língua e da literatura. A inserção das teorias dialógicas na França suscitou uma grande transformação nos estudos linguísticos que deu gênese a várias linhas de pesquisa.

Maingueneau, que menciona em seus estudos à obra de Todorov, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique* (1981), disseminou as teorias dialógicas entre os estudiosos da linguagem franceses na década de 80 e buscou posicionar as suas ideias na articulação entre o funcionamento discursivo e sua inscrição histórica. Distintivamente dos estudos estruturalistas que não correlatavam o discurso ao interdiscurso, a Análise do Discurso pesquisa o discurso a partir das relações dialógicas que a enunciação estabelece com o "outro". Este autor sugere algumas hipóteses em sua obra *Genèses du discours*, entre elas o primado do interdiscurso, que infere que as relações dialógicas são a gênese dos discursos.

As relações interdiscursivas proporcionam uma intercompreensão semântica entre os discursos estabelecida nas relações polêmicas entre um discurso e o "outro", que vão além de uma mera oposição, uma vez que trata-se de um dialogismo constituinte. O interdiscurso é um lugar de regularidades pertinentes. Os discursos não se formam apartados dos outros para, em seguida, se conectarem, a sua identidade é interdiscursiva.

O sistema de contratos que inaugura a existência de um discurso pode ser percebido em diversas semióticas e presume uma relação entre a prática discursiva e seu contexto sócio-histórico. O discurso é uma prática intersemiótica, que assimila várias linguagens como a pintura, a música, a poesia etc. O discurso não é somente um amontoado de textos, ele é essencialmente uma prática discursiva, cujo sistema de contratos semânticos consente entender os enunciados na rede institucional de um grupo assumido por uma enunciação.

Maingueneau (2005, p.21) elucida:

[...] evocar “o discurso da arte”, “o discurso feminista” etc... é menos remeter a um conjunto de textos efetivos do que a um conjunto virtual, o dos enunciados que podem ser produzidos de acordo com as restrições da formação discursiva, que ao mesmo tempo delimita a zona do dizível legítimo e impõe ao outro a zona do proibido, do falso dizer.

O sistema de contratos semânticos demarca as normas em vista das quais os enunciados formam sua identidade no conjunto dos enunciados viáveis em certa formação discursiva. A semântica global idealizada por Maingueneau busca reconhecer os contratos a que é exposta uma formação discursiva e em quais circunstâncias ela é possível:

Com efeito, a partir do momento em que são as articulações fundamentais de uma formação discursiva que se encontram presas nesse dialogismo, a totalidade dos enunciados que se desenvolvem através delas são *ipso facto* inscritos nessa relação, e todo o enunciado do discurso rejeita um enunciado, atestado ou virtual, de seu Outro do espaço discursivo (MAINGUENEAU, 2005, p.40).

Ademais dos contratos de ordem histórica, Maingueneau sugere igualmente os de ordem sistêmica. O conteúdo, entendido como categoria semântica de um sistema, é historicamente estabelecido e os sujeitos não definem espontaneamente seus discursos. Ao contrário disso, o enunciador detém uma competência discursiva capaz de distinguir enunciados bem formados de acordo com os contratos da formação discursiva, e de gerar um número ilimitado de enunciados originais relacionados a essa formação. A competência discursiva deve ser entendida como competência interdiscursiva, posto que pressupõe a

atitude de reconhecer a incompatibilidade semântica entre os enunciados, determinar o espaço discursivo que constitui a si e ao outro, traduzir esses enunciados em categorias de seu próprio sistema de contratos e se apropriar de uma posição enunciativa.

De acordo com Caretta (2011, p. 224):

A competência discursiva de um enunciador constitui-se interdiscursivamente, logo pressupõe a presença constante do “outro”. Cada discurso é um universo semântico específico e, para estabelecer o conteúdo desses universos, é necessária a elaboração de um modelo de coerência semântica. Entretanto, o espaço de uma formação discursiva é instável, pois ela não apresenta um limite marcado que separa o seu interior de todo o exterior, pois inscreve-se em diversas outras formações. As fronteiras de uma formação discursiva transformam-se segundo o desenvolvimento de uma luta ideológica.

A significação discursiva deve ser investigada em seu conjunto, na diversidade de suas proporções, de acordo como destaca Maingueneau. Um estudo que parte do princípio da semântica global não pode tomar o discurso priorizando somente um de seus planos, mas agregá-los todos, ao que tange ao enunciado ou à enunciação. Os planos a que Maingueneau faz menção são entendidos com base no interdiscurso, onde são designadas as relações dialógicas que a competência discursiva interpreta como legítimas.

Os temas relacionados a um discurso são aqueles que condizem às articulações essenciais do modelo semântico, como constata Maingueneau. Todavia, o mais primordial não é o próprio tema, e sim o tratamento semântico dado a ele, haja vista que um discurso agrega semanticamente todos os temas que estão de acordo com o sistema de restrições. Maingueneau sugere a partição dos temas em impostos e específicos. Os impostos podem ser compatíveis (convergentes) ou incompatíveis (divergentes), contudo integrados. Os específicos são exclusivos de um discurso e possuem uma relação semântica privilegiada com o sistema de restrições.

Segundo Caretta (2011, p. 225):

O discurso define o estatuto que o enunciador atribui ao seu destinatário para legitimar o seu dizer. A enunciação instaura dêixis espaciais e temporais nas quais o enunciador se posiciona. Essas dêixis orientam o *ethos* e a cenografia do enunciado conforme as restrições da formação discursiva. O discurso não é apenas um conteúdo relacionado a uma dêixis e a um estatuto do enunciador e do enunciatário, ele também é um modo de dizer.

O gênero discursivo é o aspecto tipológico formal do modo de enunciação, para Maingueneau. Ademais do gênero, é necessário considerar o tom, que transluz na relação do enunciador com o co-enunciador. Por intermédio de uma voz, de seu ritmo e intensidade, o

tom obtém corporalidade. Os enunciados de um discurso estabelecem um espaço no interdiscurso mediante esse tom que se sustenta na figura do enunciador, de seu *ethos*, portador de um caráter e de uma corporalidade.

Conforme Maingueneau (2005, p.97), “o modo de enunciação obedece às mesmas restrições semânticas que regem o próprio conteúdo do discurso”. Desta maneira, esses elementos do enunciado, a forma, o *ethos*, o tom e o gênero estão enleados às condições enunciativas de uma certa formação discursiva. Todo enunciado tem o seu corpo textual, instituído como forma composicional de um gênero. Essa forma participa da formação do *ethos*, filiando-o a um determinado discurso. O soneto, como exemplário, é uma forma que se reporta ao *ethos* poético. O *ethos* é formado igualmente pelo tom do enunciado. Lírico, romântico, satírico, exaltativo, trágico, apelativo, são vários os tons que o enunciador assume.

Maingueneau (2005, p.110) afirma que “a formação discursiva não define somente um universo de sentido próprio, ela define igualmente seu modo de coexistência com os outros discursos”. Há discursos que acatam a pluralidade e fundamentam-se no outro para sobrepor-se a ele. Já outros reivindicam o monopólio da legitimidade. Desta forma, o “outro” pode ser avaliado positivamente e reivindicado, ou negativamente e rejeitado. Ao sugerir a hipótese da polêmica como intercompreensão, Maingueneau entende o espaço discursivo como uma rede de interação semântica concebida no processo de intercompreensão e determinada pelas contingências das posições enunciativas em acordo com as normas da formação discursiva. O discurso delimita-se pelas relações polêmicas com o “outro” no interdiscurso.

Segundo Caretta (2011, p. 226):

Um discurso relaciona-se com outro não pelo que ele é realmente, mas com o simulacro que faz dele. A citação, por exemplo, parece inserir fragmentos verdadeiros de outro enunciado, entretanto esses fragmentos são simulacros do “outro”, pois são inseridos em nova condição discursiva. A citação não é uma mera reprodução da materialidade de outro enunciado, ela é regida pelo estatuto do enunciador e o seu tom poderá tanto parafrasear quanto parodiar o “outro”. Na citação, a alteridade manifesta-se. O corpo verbal do “outro” está em conflito com o corpo citante que o envolve. Porém, o elemento citado se destaca, já que ele pertence a um outro universo semântico, compatível ou não com o da enunciação.

Na arena discursiva, os discursos padecem e revidam a golpes de outros discursos. Dentre todos os enunciados, o discurso contrapõe àqueles que mais o intimidam, conforme o seu próprio sistema. Isso é claro, a título de exemplo, no gênero comentário, seja na língua falada ou escrita, no qual o enunciador cita a fala do “outro” para contestá-la ou confirmá-la. Essa filtragem traduz para o registro negativo os elementos do “outro” que estão em

desencontro com o discurso, concomitantemente que integra aqueles que estão de acordo. Os elementos contrários são alterados – extintos, permutados, transpostos, reacentuados – para a citação adaptar-se a um novo sistema semântico. A polêmica introduz o “outro” no enunciado, porém ele está anulado na forma de um simulacro.

O discurso, que necessita da tradição e inventa a sua própria, ingressando-se em uma enunciação anterior, demarca seu espaço pela polêmica. Esse dialogismo localiza-o entre duas memórias convergentes. Uma interna, que aumenta paulatinamente e amplia sua autoridade; e outra externa, que lhe dá legitimidade na linhagem de seus discursos ancestrais.

Segundo Maingueneau (2005, p. 123), “O outro representa esse duplo cuja existência afeta radicalmente o narcisismo do discurso, ao mesmo tempo que lhe permite aceder à existência”. Mesmo que o universo semântico de um discurso exista desde os seus primeiros textos, o aspecto irreduzível dos enunciados é preservado, pois neles está contida a sua história discursiva. Um discurso não é somente um retorno a outros, mas uma transformação. O “mesmo” polemiza com aquilo de que se afastou para poder formar-se. Essa polêmica com o “outro” reitera-se em cada um de seus enunciados.

Os enunciadores demarcam seu estatuto e seu modo de enunciação em companhia de seus co-enunciadores, pondo-se justamente na confluência entre o discurso e as instituições que produzem e propalam os enunciados. O modo de enunciação orienta a prática de comunicação e as relações humanas dentro dos grupos sociais, designando os códigos para a sua organização. Os discursos se distendem em um espaço institucional, e o projeto de Maingueneau busca vincular os discursos e suas instituições por meio de um sistema de restrições semânticas. Maingueneau idealiza uma “instância de embreagem” entre a discursividade e sua inscrição institucional, motivadora do tom e da incorporação dos enunciadores, não somente como realidades textuais, mas igualmente como moldes de interação nos grupos sociais.

A instituição não é uma causa, cujo efeito seria o discurso; uma vez que, no pensamento de Maingueneau (2005, p.134), “A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto que o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização”. A enunciação concebe três instâncias concomitantes. Ela reporta-se ao modo de enunciação de sua formação discursiva, age nas formas de enunciar dentro do grupo e reporta-se a regras que gerem as instituições onde acontece o discurso.

Conforme Caretta (2011, p. 227-228):

A intertextualidade é responsável pelo estabelecimento das regras de um modo de coexistência dos enunciados em um determinado discurso. Maingueneau compara essa relação com uma biblioteca, onde o intertexto discursivo informa quais obras estão relacionadas segundo áreas específicas. Um determinado conjunto de enunciados possui critérios que estabelecem uma posição enunciativa, tecendo uma rede intertextual, pela qual o discurso molda o seu espaço documental. Essa “biblioteca” é um fator de qualificação dos enunciadores pertencentes à formação discursiva, pois ela determina as características da enunciação legítima.

O discurso consiste, mais que sua textualidade, em um interdiscurso onde acontece a intersecção semântica entre os aspectos textuais e não-textuais. Maingueneau faz de seu instrumento de estudo não só o discurso, mas igualmente a sua prática discursiva, buscando entender a articulação entre a inscrição social e semântica dos discursos. A discursividade não pode ser concebida como um processo em forma de cadeia, iniciando pela instituição, fabricando a massa documental, designando enunciadores, estabelecendo ritos genéticos, até a sua difusão e consumo, uma vez que ela é uma rede que gere semanticamente todas essas instâncias.

Consoante a Caretta (2011, p.228):

A competência discursiva impõe condições para a produção de enunciados e para a inscrição dos sujeitos na formação discursiva que podem sofrer variações de acordo com o tipo de discurso; por exemplo, um médico deve ser diplomado, um cientista deve ter publicações; um compositor, gravações etc. Essa autoridade ou vocação enunciativa supõe uma harmonia entre as práticas do autor e as representações coletivas nas comunidades discursivas que acolhem os enunciados. Essas práticas constituem um conjunto de atos realizados por um sujeito ao produzir um enunciado, ao qual Maingueneau denomina ritos genéticos. Além dos elementos de produção, deve-se levar em conta também as condições de emprego e consumo dos textos. O modo de difusão está intrinsecamente relacionado à rede institucional que define as características do público e o estatuto semântico do discurso.

De acordo com Maingueneau (2005, p.146), “O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos de domínios intersemióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas”. O sistema de restrições semânticas não é cerceado ao texto. O modelo da formação discursiva controla as organizações de sentido e assiste às diversas semióticas, como a música, a escrita, a pintura etc.

Conforme Maingueneau (2005, p.148), “Assim como o enunciado, também o quadro, o trecho de música... estão submetidos por sua prática discursiva a um certo número de condições que definem sua legitimidade”. O compositor, o pintor ou o escritor que atuam na mesma prática discursiva utilizam de um mesmo sistema semântico para lidar com a sua linguagem. Eles distinguem as incompatibilidades com o “outro” e as compatibilidades com

sua formação discursiva. A prática discursiva é a unidade de análise propícia que viabiliza relacionar domínios semióticos variados – quadros, textos, músicas etc. O sistema semântico da formação discursiva estabelece restrições orientadas pelas condições discursivas como o contexto histórico e a função social da prática discursiva. Um mesmo sistema semântico atuante em práticas semióticas variadas presume o mesmo preceito de competência discursiva.

A análise discursiva busca detectar quais critérios designam o padrão do espaço discursivo; se uma obra é vinculada a uma prática discursiva e se as seus atributos são semanticamente convergentes com as regras de intercompreensão desse espaço discursivo. O modo de coexistência, a vocação enunciativa, os ritos genéticos e as condições de emprego do discurso estão correlatados à competência discursiva. A linha de raciocínio de Maingueneau é perceber essa competência nos enunciados, deduzir um responsável institucional e prolongar sua validade a outros domínios semióticos.

De acordo com Caretta (2011, p. 229):

A concepção de uma semântica global não impossibilita a observação das práticas discursivas em suas conjunturas históricas. O próprio primado do interdiscurso descarta a possibilidade de um modelo fechado e propõe um espaço de circulação semântica articulado sobre uma descontinuidade fundadora da intercompreensão. A concepção do espaço discursivo exige que se ultrapasse o estudo da estrutura imanente. Esse aspecto diz respeito particularmente aos discursos abstratos: música, filosofia, literatura, religião, pintura etc.

Maingueneau vaticina duas posturas metodológicas, a do especialista e a do analista. Os especialistas realizam uma análise da compacta estrutura textual, como se desarticulassem diminutas peças de uma complexa maquinaria. O analista do discurso observa os textos correlatados ao contexto instantaneamente por meio de discursos “concretos”, como o jornalístico e o político, rejeitando os “abstratos”, como a pintura e a música. Este autor sugere uma semântica global da prática discursiva que transcenda essa divergência e pense a conexão dos discursos abstratos com suas condições de produção. Isso possibilita um estudo que não se restringe às unidades superficiais da interpretação e prospera nas articulações fundamentais do discurso.

O isomorfismo discursivo não é entendido como uma parença formal em detalhes. Ele deve ser percebido em um nível mais abstrato, dos “esquemas construtores” e não das “estruturas constituídas”. Para Maingueneau (2005, p. 181), “...um discurso dominante de um campo deve estar associado a isomorfismos capazes de justificar sua dominação”. Não é possível restringir a uma unidade todos os discursos de um certo momento



histórico, tendo como parâmetro uma constante estrutural, nem registrar a mesma formação discursiva numa lista de isomorfismos. Um discurso não é capacitado para correlatar-se com qualquer outro, é isso que designa a sua especificidade:

Constituir a discursividade em objeto é supor que, em qualquer circunstância não é possível dizer não importa o quê, não importa como e não importa em qual lugar, e que essas coordenadas definem uma identidade enunciativa. Caso contrário, haveria apenas um discurso, sem exterior, infinitamente diverso e infinitamente repisado, tecido de todos os enunciados emaranhados (MAINGUENEAU, 2005, p.188-9).

A sugestão de Maingueneau, ao determinar o primado do interdiscurso para o estudo da origem discursiva, porção do princípio dialógico da linguagem em que a conexão com o “outro” é essencial. O conceito de uma semântica global desenvolve esse princípio ao perceber o discurso na conexão entre as práticas discursivas e os modos de enunciação:

Se, em algum sentido, nosso percurso se inscreve na mesma perspectiva que a de Bakhtin, a de uma “heterogeneidade constitutiva”, operaremos, no entanto, em um quadro restrito, atribuindo a essa orientação geral um quadro metodológico e um domínio de validade muito mais precisos (MAINGUENEAU, 2005, p.34).

## 5.2 A CANÇÃO POPULAR CEARENSE E AS RELAÇÕES INTERDISCURSIVAS

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 é 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 podemos 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, podemos 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 sejam, como poderá ser percebido posteriormente, utilizadas canções com temporalidade fora dos limites que determinamos para o nosso corpus, essas canções só serão utilizadas para ilustrar os diversos discursos que apresentamos, sendo realmente analisadas sob a luz das categorias apresentadas neste trabalho as assinaladas na descrição do nosso corpus exposto um pouco acima.

### 5.2.1 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 e 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 grilhões.

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 amplificada 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 cancioneiro 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 Abidoral Jamacaru, pai dos conhecidos compositores Abidoral Jamacaru e Pachelly Jamacaru, muito respeitados na região do Cariri cearense. Escolhemos as seguintes sentenças desta canção, gravada em 1995, no CD *Balaios da Vida*, de Pachelly Jamacaru, para demonstrar a presença do discurso de exaltação: *Que beleza suprema / na Praia de Iracema / o céu, as estrelas e o mar / o vento a gemer / as ondas a embalar / as brancas areias do mar*. Outra canção que também refere-se 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 / ferra 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 nos fizeram decidir por analisá-la observando nela as categorias de análise que trabalhamos no decorrer desse trabalho, tendo como guia as propostas que expomos 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”.

Inicialmente trabalharemos sobre o seu processo de amplificação, percebendo os elementos que o compõem. Disto, ressaltaremos a enunciação, com a finalidade de entender a constituição do enunciador. Em seguida, analisaremos as relações dialógicas que esse enunciado funda com outros de sua esfera discursiva e de esferas análogas.

Como vimos nos estudos Todorov (1980), 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. Segundo este autor, um discurso é sempre um ato de fala e os gêneros literários, importante para o nosso estudo literomusical, têm por gênese, puramente, o discurso humano.

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 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.

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. 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.

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 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.

A Análise do Discurso entende a enunciação como o pivô da relação entre a língua e o mundo.

Por meio das marcas deixadas pelo enunciador no enunciado, podemos investigar o processo constitutivo da enunciação, que na canção reside na maneira como o cancionista relaciona letra e música. Assim, como o discurso da canção compreende um complexo e rico sistema enunciativo, para estudarmos a enunciação na canção popular brasileira, estabelecemos um método de análise dialógica discursiva, baseado nas teorias do Círculo de Bakhtin e nas propostas da Análise do Discurso, especificamente de Dominique Maingueneau.

A enunciação é um componente essencial no processo de amplificação da canção, uma vez que é por intermédio dela que o enunciador é estabelecido no enunciado e, a partir dele, os outros elementos enunciativos, como o destinatário e as referências espaço-temporais. 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.

Segundo Caretta (2011, p. 175):

Para instalar-se no enunciado, o enunciador cria a sua própria imagem, o seu *ethos*, constituído pela relação entre o *ethos* inerente, exigido pelo gênero, e o *ethos* assumido, apresentado na cenografia. Para efetuar a comunicação, o enunciador precisa convencer o enunciatário de sua competência discursiva apresentando um enunciado construído segundo as tradições do estilo musical.

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 havemos 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 Mesquista e Arlindo Araújo estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico.

Segundo Caretta (2011, p. 180-181)

O conceito de amplificação mostra-se, então, bastante produtivo para o estudo de enunciados do gênero canção. Seu princípio dialógico, que parte do pressuposto de que todo gênero tem sua origem em um ato de fala, permite a identificação do gênero primário que subjaz à canção e, a partir daí, a análise de seu processo de amplificação, primeiramente pela de composição dos elementos linguísticos e musicais e, a seguir, pela observação das estratégias de adequação da letra à melodia. Nesse percurso de amplificação da canção, destacamos a enunciação, processo pelo qual o enunciador instala-se no enunciado por meio de seu *ethos*, constituído na interação da cena genérica – *ethos* inerente – com a cenografia – *ethos* assumido – em função das referências estabelecidas pelo estilo musical.

O locutor subentendido “eu” da canção *Fortaleza Marinha*, em sincretismo com o enunciador-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 térnaria 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.

Tratamos a análise dessa canção, *Fortaleza Marinha*, como um caso exemplar, onde retomamos também pontos explicativos sobre a teoria. Realizaremos, 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 em nosso corpus.

Dando continuidade às nossas análises, atentaremos 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 cancioneiro 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 Fortaleza Marinha 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 Assunção.

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.

### 5.2.2 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 e 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, significativamente 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 cancioneiro cearense a presença de uma Fortaleza cantada como que por um letreiro 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 cancioneiro cearense, a cidade de Fortaleza receber homenagens recorrentes às suas belezas naturais, floreando 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, 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 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.

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  
 arnei 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 intradialógico, 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-convite 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 cancioneiro 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 estilo 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, 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 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 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 Rogério Franco e Evaristo Filho estabelece um interdiálogo com o discurso prosaico. Há também interdiálogo com os discursos gastronômico, turístico e boêmio, quando refere-se aos bares de Fortaleza como no trecho já citado acima. Ocorre ainda interdiálogo 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 interdiálogo.

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 fogueira, 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.

### 5.2.3 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 e 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 cancioneiro 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, 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 légua tirana / (...) Pois o que pesa no norte / pela lei da gravidade / disso 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 cancionário 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...  
 lembrás 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  
 descanssem 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 Rua do Cajueiro, que recebeu posteriormente a 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 intradialogismo 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 intradialogismo, a canção *Até mais* também estabelece relações interdialogicas 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 interdialogismo com o discurso prosaico. Há também interdialogismo 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 enunciador-cancionista intitula a cidade de: *divina ninfeta do sol*. Ocorre igualmente interdialogismo 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 flâneur)*, 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. Uma canção que lembra muito as compostas pelos compositores mineiros do “Clube da Esquina”, principalmente as do cantor e compositor Lô Borges, como, por exemplo, a canção *Um girassol da cor dos seus cabelos*, de Lô e Marcio Borges, presente no LP *Clube da Esquina*, de 1972:

Vento solar e estrelas do mar  
a terra azul da cor do seu vestido.  
Vento solar e estrelas do mar.  
Você ainda quer morar comigo?  
  
Se eu cantar não chore não



é só poesia.  
 Eu só preciso ter você  
 por mais um dia.  
 Ainda gosto de dançar.  
 Bom dia.  
 Como vai você?

Sol, girassol, verde, vento solar.  
 Você ainda quer morar comigo?  
 Vento solar e estrelas do mar  
 um girassol da cor de seu cabelo.

Se eu morrer, não chore não  
 é só a lua.  
 É seu vestido cor de maravilha nua.  
 Ainda moro nesta mesma rua.  
 Como vai você?  
 Você vem?  
 Ou será que é tarde demais?

O meu pensamento tem a cor de seu vestido.  
 Ou um girassol que tem a cor de seu cabelo?

O processo de enunciação da canção *Dois rumos* constitui-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 intradialogismo 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 intradialogismo, 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 interdialogismo com o discurso prosaico.

Há também interdialogismo 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 enunciador-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 enunciador-cancionista está cantando.

#### 5.2.4 O discurso de saudade

Quando vejo no quintal /  
uma pequena saudade /  
Equatorial, vento e varal /  
vejo você.  
(Calé Alencar e 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. Denominamos, 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, recortamos 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 espraia 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 multiplicas nas tuas fábricas com os operários dentro sonhando comunismo, e rezas, como rezas, nas tuas igrejas, Fortaleza de Quase Todos os Santos, pecadora cidade.

Um outro exemplo do uso desse tipo de discurso, agora dentro do universo da canção, é a canção *Rio Antigo*, uma curiosa composição de Nonato Buzar e Chico Anysio. Aquele nascido em Itapecuru-Mirim, no Maranhão, e este nascido em Maranguape, Ceará e ambos autores de uma das belas canções sobre a cidade do Rio de Janeiro do cancioneiro nacional. Esta canção foi gravada em 1979 pela maranhense Alcione no LP *Gostoso veneno*:

Quero um bate-papo na esquina  
 Eu quero o Rio antigo  
 Com crianças na calçada  
 Brincando sem perigo  
 Sem metrô e sem frescão  
 O ontem no amanhã  
 Eu que pego o bonde 12 de Ipanema  
 Pra ver o Oscarito e o Grande Otelo no cinema  
 Domingo no Rian  
 Me deixa eu querer mais, mais paz

Quero um pregão de garrafeira  
 Zizinho no gramado  
 Eu quero um samba sincopado  
 Baioba, bagageiro  
 E o desafinado que o Jobim sacou  
 Quero o programa de calouros  
 Com Ary Barroso  
 O Lamartine me ensinando  
 Um lá, lá, lá, lá, lá, gostoso  
 Quero o Café Nice  
 De onde o samba vem  
 Quero a Cinelândia estreando "E o Vento Levou"  
 Um velho samba do Ataufo  
 Que ninguém jamais agravou  
 PRK 30 que valia 100  
 Como nos velhos tempos

Quero o carnaval com serpentinas  
 Eu quero a Copa Roca de Brasil e Argentina  
 Os Anjos do Inferno, 4 Ases e Um Coringa  
 Eu quero, eu quero porque é bom  
 É que pego no meu rádio uma novela

Depois eu vou à Lapa, faço um lanche no Capela  
 Mais tarde eu e ela, nos lados do Hotel Leblon

Quero um som de fossa da Dolores  
 Uma valsa do Orestes, zum-zum-zum dos Cafajestes  
 Um bife lá no Lamas  
 Cidade sem Aterro, como Deus criou  
 Quero o chá dançante lá no clube  
 Com Waldir Calmon  
 Trio de Ouro com a Dalva  
 Estrela Dalva do Brasil  
 Quero o Sérgio Porto  
 E o seu bom humor  
 Eu quero ver o show do Walter Pinto  
 Com mulheres mil  
 O Rio aceso em lampiões  
 E violões que quem não viu  
 Não pode entender  
 O que é paz e amor.

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 excelente 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 nossas análises a partir das categorias estudadas nesse trabalho, atentaremos 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 pela Radiadora Cultural. Esta canção é um outro exemplo da presença do discurso de saudade no cancioneiro 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 improvisado  
 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 enunciador-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 improvisado / 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* constitui-se dialogicamente pela saudade e nostalgia de uma Fortaleza convivida com pessoas, o que, para o enunciador-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, 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 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 interdialogais 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 improvisado / 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 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” 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 enunciador-cancionista está cantando.

Outro exemplo do uso do discurso de saudade no cancionário 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 luas 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 luas 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* são feitos 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 intradialogismo 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 intradialogismo 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 interdiológicas 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 ruas 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.

### 5.2.5 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:

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 horrível. 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:

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 cancioneiro 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 videoclípe  
 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 calmaria  
 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 descas 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 Caffé) 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 desidentificada. 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 enunciador-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 interdialogismo 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 cancioneiro 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 interdialogicas 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.

## 6 CONCLUSÃO

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 assentado 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.

## REFERÊNCIAS

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: 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. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

ALCÂNTARA das Luzes. **Pipoca e Cruz**. Fortaleza: Edição do Autor, p1995. 1 disco sonoro.

ALCIONE. **Gostoso veneno**. Rio de Janeiro: Philips, p1979. 1 disco sonoro.

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: Vila Rica, 1972.

\_\_\_\_\_. **Música, doce música**. São Paulo: Martins, 1976.

\_\_\_\_\_. **Aspectos da musica brasileira**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991.

\_\_\_\_\_. **Dicionário musical brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

APARECIDA Silvino. **Presente**. Fortaleza: Edição do Autor, p2001. 1 disco sonoro.

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. Fortaleza: 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.

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.

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.

BORA! Ceará Autoral Criativo. **Bora! Ceará Autoral Criativo**. Fortaleza: Radiadora Cultural, p2010. 1 disco sonoro.

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**. 3. 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> Acesso em: 11 fev. 2016.

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.

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. Recitando: 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.

CELINHO Barros. **A mais bela paixão**. Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

CHARAUDEAU, Patrick.; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação de tradução de Fabiana Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.

CHICO Buarque. **Almanaque**, Rio de Janeiro: Ariola/Philips, p1981. 1 disco sonoro.

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.

COSTA Senna. **Fábrica de Universos**. Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

COUTINHO, Fernanda. **Maraponga**. Fortaleza: [s.n], 2013.

DANIELA Mercury. **Elétrica (ao vivo)**. São Paulo: Sony Music, p1998. 1 disco sonoro.

DAVI Silvino. **Produto local**. Fortaleza: Radiadora Cultural, p2011. 1 disco sonoro.

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.

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.

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.

EDNARDO. **Acervo especial**. São Paulo: BMG Ariola, p1993. 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 Misterioso**. 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.

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.

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**. Fortaleza: 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**. 2. ed. Fortaleza: Editora Viver, 1994.

GÓIS, Cezar Wagner de Lima. **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**. 2. 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. 4. 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.

IDILVA Germano. **Urbanita**. Fortaleza: Edição do Autor, p2004. 1 disco sonoro.

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, 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.

LENINE. **O dia em que faremos contato**. Rio de Janeiro: Universal Music, p1997. 1 disco sonoro.

MAINGUENEAU, Dominique. **Genèses du discours**. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

\_\_\_\_\_. **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. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. **Gênese dos discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Criar, 2005.

MARCUS Britto, **Digital**. Fortaleza: Edição do Autor, p1996. 1 disco sonoro.

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. Fortaleza: 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, 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. Fortaleza: 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. Acesso em: 11 fev. 2016.

\_\_\_\_\_. **Música, Ídolos e Poder**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

MILLS, Charles Whight. **O artesanato intelectual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MILTON Nascimento; LÔ Borges, **Clube da Esquina**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1972. 1 disco sonoro.

MINAYO. Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: Pesquisa qualitativa em saúde. 11. 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. 2. 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. Fortaleza: 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**. 2. 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**. Fortaleza: Ed. SOLAR, 2013. p. 161-174.

\_\_\_\_\_. Música Plural Brasileira. In: **Guia Brasileiro de Produção Cultural**. NATALE, Edson (org). São Paulo: Instituto Suba, 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.

PIGNATARI, Dante. **Canto da língua. Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira**. São Paulo: USP, 2009.

PINGO DE Fortaleza. **Solo feminino**. Fortaleza: Edição do Autor, p2002. 1 disco sonoro.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Epoque: reformas urbanas e controle social (1860-1930) – 2ª ed.** – Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999.

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.

RENNÓ, Carlos. **Cole Porter: canções, versões**. São Paulo: Pauliceia, 1991.

\_\_\_\_\_. **O voo das palavras cantadas**. São Paulo: Dash, 2014.

RIOS, Audifax. **Mucuripe**. Fortaleza: [s.n.], 2013.

RODGER Rogério; TETI. **Chão Sagrado**. Rio de Janeiro: RCA, p1975. 1 disco sonoro.

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 Franco. **Estação Fronteira**. Fortaleza: Edição do Autor, p1995. 1 disco sonoro.

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.

SERRÃO. **Palavras no Varal**. Fortaleza: Edição do Autor, p1999. 1 disco sonoro.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

\_\_\_\_\_. **Uma história da música popular brasileira**. 2. 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**. 2. 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.

VALDO Aderaldo; PAULA Tesser. **Retrato do Vento**. Fortaleza: Edição do Autor, 2004. 1 disco sonoro.

VÁRIOS. **Canta Nordeste**. Rio de Janeiro: Som Livre, 1995. 1 disco sonoro.

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**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

\_\_\_\_\_. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

## APÊNDICES

## APÊNDICE A – HISTÓRIAS DE VIDA DOS SUJEITOS-CRIADORES

### ARLINDO ARAÚJO

Natural de Itapipoca, norte do Ceará, nasceu na lúdica Rua do Fogo, num franciscano 4 de outubro do ano de 1951, libriano com ascendente em libra, é Francisco que o pai chamou Arlindo e de sangue Araújo. Fez da vida, uma trama bem urdida com os fios da arte e a filigrana de suas linguagens. Como menino nascido e criado no interior do Ceará, teve a oportunidade de viver e crescer em meio a manifestações culturais autênticas de seu povo – o reisado, o bumba-meu-boi, a lapinha, o pastoril, os grupos de mamulengos, os dramas populares, as cantorias, os repentes, os folguedos juninos, entre outras – e, por elas, se deixar impregnar, verdadeiramente.

Curioso por natureza e audacioso por necessidade, imaginava-se artista da cena ao experimentar dar os primeiros passos no teatro quando fez, na estrada desse rico faz-de-conta, viagens criativas de grande prazer.

Ao vir morar em Fortaleza, descobriu novas possibilidades de desenvolvimento pessoal e, muito cedo, experimentou-se em vários fazeres artísticos: arriscou-se no campo da literatura e descobriu-se talentoso e criativo para a linguagem poética (Clube dos Poetas Cearenses). Depois subiu ao palco e revelou-se apto a realizar encenações teatrais mais elaboradas (Teatro Experimental de Cultura, Teatro Novo e Comédia Cearense). No campo das artes visuais, fez experimentações com o desenho e a pintura (Salão de Abril, Salão Nacional, Setor de Arte da TV Educativa do Ceará). Na música, descobriu-se capaz e, se fez inspirado letrista de canções e ocasional compositor de melodias e, revelou-se um construtor de roteiros musicais caracteristicamente marcados pela originalidade e criatividade (Quinteto Agreste). Na TV Educativa do Ceará, misturou todas essas minhas facetas e escreveu, produziu e apresentou aulas e programas culturais.

### CALÉ ALENCAR

Calé Alencar nasceu em Fortaleza há 60 anos, passou a infância em Juazeiro do Norte, no Cariri, região sul do Estado. Com dez anos de idade, voltou a morar em Fortaleza, onde vive até hoje.

Cantor e compositor, licenciado em Música pela Universidade Estadual do Ceará, sendo uma das personalidades mais destacadas no cenário artístico cearense, Calé Alencar

tem também se dedicado a pesquisar e difundir a cultura popular tradicional, a história e a produção musical do Ceará, tendo lançado livros e discos com participações dos mais representativos autores e intérpretes da música alencarina, atuando ainda como produtor musical e criador de músicas para teatro, cinema e publicidade.

Com um trabalho vigoroso e de forte interação com o público, mesclando elementos da cultura urbana com referências da cultura tradicional, Calé Alencar consolidou seu nome a partir do evento multicultural *Massafeira Livre*, contando com presença destacada no disco que revelou ao Brasil a nova geração de artistas cearenses, no início da década de 1980. Premiado em festivais como autor, intérprete e arranjador, conquistou o 1º lugar na Seleção de Intérpretes para o Projeto Pixinguinha, em 1985. Participou dos programas *Jô Soares Onze & Meia* (SBT), *Som Brasil* (TV Globo), *Metrópolis* (TV Cultura-SP) e *Sem Censura* (TV Educativa-RJ), além de conquistar os prêmios de melhor arranjo, 1º. e 3º. lugares no Festival Universitário da Canção, realizado pela Fundação Universitária de Blumenau, em Santa Catarina.

Calé Alencar realizou palestra sobre os maracatus de Fortaleza durante o I Congresso Internacional de Culturas Afro-Americanas, realizado em Buenos Aires, e apresentou espetáculo musical no Centro Cultural San Martin, um dos mais importantes da capital portenha, ao lado do grupo baiano Araketu. Como pesquisador, reuniu importante banco de dados sobre os maracatus e a produção musical cearense e brasileira, reunindo livros, discos, adereços, figurinos e imagens que têm servido como fonte de pesquisa para estudiosos, pesquisadores e estudantes de nível médio e superior, tendo também realizado importante pesquisa sobre a vida e a obra da maestrina carioca Chiquinha Gonzaga, reunindo informações utilizadas na montagem do musical *Abre Alas*, escrito por Maria Adelaide Amaral, com elenco encabeçado por Rosamaria Murtinho, Zezé Motta e Selma Reis.

Em abril de 1999, Calé Alencar apresentou espetáculo durante as comemorações do primeiro ano do Centro Dragão do Mar de Arte & Cultura, na capital cearense, juntamente com Dilson Pinheiro e Pingo de Fortaleza, reverenciando os 160 anos de nascimento do jangadeiro e líder abolicionista cearense Francisco José do Nascimento, conhecido como Dragão do Mar. O espetáculo foi reapresentado no Teatro do Ibeu e gravado ao vivo, resultando no lançamento do CD *Dragão Vivo*, em 2000, sendo o primeiro disco inteiramente voltado para o registro de loas, timbres e batuques referenciais do maracatu cearense. Através de um trabalho voltado para a valorização e difusão dos hinos da cidade de Fortaleza e do Estado do Ceará, Calé Alencar apresentou-se por diversas vezes em solenidades oficiais da Câmara Municipal e da Assembléia Legislativa, culminando com a solenidade de posse do



Governador do Estado, no ano de 1999, além de outros eventos importantes realizados por instituições governamentais e entidades de classe no Theatro José de Alencar, Centro de Convenções, Ginásio do SESC e Teatro São José. Em março de 2002, participou da solenidade oficial de inauguração do Porto do Pecém, interpretando o Hino do Estado do Ceará e a loa *Dragão do Mar*, de sua autoria.

Com participações em discos individuais e coletivos, Calé Alencar tem músicas gravadas por renomados intérpretes do movimento musical cearense, a exemplo de Teti, Olga Ribeiro, Myrlla Muniz, Coral da Telemar, Humberto Pinho, Nanam Lima, Lúcia Menezes, Carlinhos Patriolino, Marcílio Homem e Nonato Luiz. Começando sua carreira fonográfica em 1980, com o álbum duplo coletivo *Massafeira*, Calé Alencar lançou os discos *Um Pé Em Cada Porto*, em 1990, e *Estação do Trem Imaginário*, em 1992, nos quais apresenta a versatilidade de sua criação musical e a riqueza de arranjos bem elaborados, contando com a participação de grandes nomes da música brasileira, como Paulo Moura, Tetê Espíndolla e Geraldo Azevedo. Realizou espetáculos em várias cidades brasileiras, a exemplo de Brasília, Rio, São Paulo, Florianópolis, Blumenau, Porto Alegre, São Luiz, Teresina, Natal, João Pessoa, Campina Grande e Recife, divulgando seu trabalho musical em países da Europa como França e Bélgica, onde participou de festivais de verão e mostras de cultura popular. Como produtor musical, destacam-se seus trabalhos para a *Coleção Memória do Povo Cearense*, *Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto*, *Lauro Maia Teles*, *Ceará Terra da Luz* e *Viva Patativa*.

Em 2002, Calé Alencar integrou a comissão de seleção do programa Petrobrás Música, a convite do compositor paulista José Miguel Wisnik. No ano seguinte, entre outros trabalhos, produziu a *Caixa Patativa*, contendo dois discos e um livreto com parte significativa da obra do poeta cearense Patativa do Assaré. Em 2004, recebeu o prêmio de melhor produtor da música cearense, em votação aberta ao público, conquistando mais quatro prêmios pela produção do disco *Caixa Patativa*.

Em março de 2005 participou da programação do Ano do Brasil na França, apresentando-se ao lado da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto na Cité de La Musique, em Paris, além de integrar o grupo de artistas cearenses convidados para a 51ª Feira do Livro de Porto Alegre, realizada no período de 29 de outubro a 15 de novembro, onde interpretou o Hino do Estado do Ceará na solenidade de abertura e apresentou seu trabalho no Memorial do Rio Grande do Sul. Em novembro, mostrou seu espetáculo musical no Centro Cultural Banco do Nordeste e no auditório da Câmara Municipal de Fortaleza, na solenidade de entrega da

Medalha Lauro Maia aos compositores cearenses Ednardo, Evaldo Gouveia e Humberto Teixeira e ao Banco do Nordeste do Brasil.

Idealizador do Maracatu Nação Fortaleza, Calé Alencar é também autor de loas apresentadas no desfile carnavalesco em Fortaleza pelos maracatus Az de Ouro, Nação Baobab e Vozes da África, além de sambas compostos para os blocos Fuxico do Mexe-Mexe e Prova de Fogo. Em 2005 lançou *Loas de Maracatu Cantigas de Liberdade*, em show realizado no Anfiteatro do Parque do Cocó, no qual comemorou dez anos de participação no carnaval de rua, reunindo 16 loas interpretadas com seu vigor característico, configurando um trabalho autoral de acentuada qualidade e talento refinado.

Calé Alencar destaca-se no campo da produção musical, onde além de organizar eventos artísticos tem atuado como produtor de discos, contando em sua carreira com 50 títulos lançados, tendo como destaque os registros da obra de Patativa do Assaré, Lauro Maia, Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, Penitentes de Barbalha, Cego Oliveira, Maracatu Cearense, Maracatu Nação Fortaleza e seus trabalhos autorais. Seu mais recente trabalho, o disco *Costumes & Diversões*, reúne experiências sonoras que passeiam por vários ritmos da cultura afro-indígena-brasileira com uma leitura contemporânea.

## CELINHO BARROS

Natural de Fortaleza, Ceará, Celinho Barros é Instrumentista (violonista), compositor e cantor. Estudou violão no Conservatório Alberto Nepomuceno.

Em 1968, classificou sua música "Desafio nordestino" no Festival Cearense de Música.

Mudou-se, em 1974, para Paris, onde participou de recitais e cursou Musicologia na Sorbonne. Vem se apresentando em clubes, teatros, festivais e programas de Rádio e TV européias.

Criou e desenvolveu um violão de oito cordas, o contra-violão, que une as possibilidades musicais do violão e do contrabaixo.

É integrante do “*Jeneusses musicales de France*”, projeto apoiado pelo Ministério da Educação da França, através do qual vem se apresentando para cerca de 75.000 alunos, por ano, com o espetáculo pedagógico “Cantador do Brasil”, divulgando a cultura e a arte do Nordeste de seu país.

Lançou o CD “A mais bela paixão”, contendo suas composições “Xote chato”, “Frevo do Arataca”, “O tango”, “Relembrar o Nordeste”, “Itaiçaba”, “Sensual paraibana”,

“Corpo aflito”, “Areia de Aracati”, “Se o destino é Fortaleza”, “Luiz Gonzaga Eternidade” e “Ceará”, além da faixa-título.

É considerado um dos melhores violonistas em Paris. Ali, exibiu-se, em 2005, no Bar Restaurante Barroco (dirigido por brasileiros), onde foi visto e reverenciado por muitos artistas que participavam do Ano do Brasil na França.

#### DUNGA ODAKAN

Dunga Odakan é o nome artístico do advogado e poeta Osmar Pimentel Machado Jr., autor de dois livros de poesia: o primeiro “Misto de fome e comida”, lançado em 1996; e o segundo “Depois da curva: poemas, letras, insumos”, lançado em 2007. Dunga Odakam teve seus poemas musicados por vários amigos, como Humberto Pinho, Amaro Penna, Régis Soares e Rogério Soares, o que o motivou a lançar, em 2002, o seu próprio CD “Tudo novo sob o sol”. No ano seguinte, 2003, Dunga teve uma de suas composições incluídas no CD do Banco do Nordeste. É poeta bastante versátil e letrista de belas baladas.

#### EUDES FRAGA

Natural Quixadá, Ceará, onde nasceu em 21 de novembro de 1962, o cantor e compositor Eudes Fraga é uma das mais belas vozes da música brasileira.

Em 1984, foi convidado pelo Quinteto Agreste para percorrer o interior do Ceará com o projeto Aratacanto.

Em 1986, participou do Projeto Pixinguinha, ao lado de Zezé Mota e Rosa Passos. No mesmo ano, apresentou-se no Projeto Pixingão (Sala Funarte-Rio), ao lado de Marcos Valle.

É um dos músicos mais premiados em festivais pelo Brasil, tendo conquistado mais de 180 prêmios, incluindo cerca de 60 primeiros lugares e mais de 40 como Melhor Intérprete.

Em 1994, lançou seu primeiro CD, “Por todos os cantos” (Vinnil/Outros Brasis). O disco contou com a participação de Geraldo Azevedo, Dominginhos, Jacques Morelembaum, Claudio Nucci e Manassés.

Em 2002, lançou o CD “Tudo que me Nordestes”, com show no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, em Fortaleza. O espetáculo contou com a participação especial de Fausto Nilo, Waldonys, Manassés, Quinteto Agreste, Dílson Pinheiro, Luizinho Calixto e

Rossé Sabadia, além da banda formada por Pantico Rocha (bateria e percussão), Adelson Viana (piano elétrico e acordeon), Aroldo Araújo (baixo acústico) e Hoto Júnior (percussão). No repertório, suas composições “Pra fazer o meu baião” e “Paixão”, ambas com Paulo César Pinheiro, “Na contramão” (c/ Joãozinho Gomes e Paulo Fraga), “Amor de reis” (c/ Fausto Nilo), “Urubu mestre do vô” (c/ Joãozinho Gomes), “Abençoado” (c/ Paulo César Feital), “Tem que ser nordestino pra dar valor ao Nordeste brasileiro” (c/ Luís Homero e Ivanildo Vilanova), “Dragão do mar” e “Zoím camaleão”, além de “Sinal de inverno” (Luiz Fidélis), Romeiros (Dori Caymmi e Paulo César Pinheiro), “Verdes mares” (João Lira e Paulo César Pinheiro) e “Sertão da minha alma” (Marcos Quinam e Chico Sena).

Tem parcerias com Paulo César Pinheiro, Paulo César Feital, Fausto Nilo, Dudu Falcão, Joãozinho Gomes, Arlindo Araújo, Alan Mendonça, Airtinho Montezuma, Ivanildo Vilanova, Rafael Altério, Kleber Albuquerque, Claudio Nucci, Thiago de Mello e Marcos Quinan, em músicas gravadas por vários artistas, como Jane Duboc, Nilson Chaves, Flavio Venturini, Selma Reis, Eliana Printes, Sergio Santos e Quinteto Agreste, entre outros.

## EUGÊNIO LEANDRO

Nascido em 25 de outubro de 1958, em Fortaleza, Ceará, mas criado na cidade de Limoeiro do Norte, localizada no interior cearense, na região conhecida como Vale do Jaguaribe, o cantor, compositor e produtor cultural Eugênio Leandro é um dos mais importantes nomes da música cearense.

Seus primeiros discos de carreira são o LP “Além das frentes” (1986), o LP “Catavento” (1990) e o CD “A cor mais bonita” (1996).

Em 1997, gravou, com Xangai, Renato Teixeira, e Cida Moreira, o CD “Cantorias e Cantadores”, cujo repertório incluiu suas canções: “Presente” (com Rosemberg Cariry); “As ondas imensas do mar”; “Tonta saudade”; e “Brasil de dentro”. Lançou, em 2001, o CD “Castelo encantado”, contendo suas composições “Oriente”, “Me diz” (com Kátia Freitas), “Coqueiro do Atlântico Sul” (com Petrúcio Maia), “Olhos”, “Não me deixes” (sobre poema de Gonçalves Dias), além de “Noite” e “Tô lá no mar”, ambas de David Duarte, “Enquanto a cidade dorme” (Rafael Torres e Alan Mendonça) e “Pretexto” (Álcio Barroso e Amaro Penna).

## EVARISTO FILHO

Compositor e cantor, José Evaristo de Freitas Filho nasceu em Capistrano (CE), em 26 de abril de 1957. Audodidata, começou a se interessar por música profissionalmente em 1981. Em 1982, obteve o 1º lugar no FESMAP – Festival de Música Maranhense, com a canção *Retrato em Alto Relevo*. Participou, logo após o festival juntamente com outros classificados, do show *Migalhas*, que trazia uma proposta cultural nova de misturar música/humor/mamulengo, e teve uma sensacional repercussão, os meios de comunicação classificaram como a maior ousadia realizada por artistas do interior do estado do Maranhão.

Em 1994, obteve o 1º lugar no Festival Canta Nordeste, Secção Ceará, e o 4º lugar na classificação geral, com *Canto sem Eira nem Beira*, uma parceria com Edmar Gonçalves. Em 1995, lançou o CD *Lua Nova*, que teve a canção título muito veiculada nas rádios cearenses, e duas de suas músicas classificadas no IV Festival de Camocim. Em 1996, obteve o 1º lugar no Festival Canta Nordeste, Secção Ceará, e o 4º lugar na classificação geral, com a música *Miragem*, outra parceria com Edmar Gonçalves. Em 1999, foi o ganhador do primeiro premio Banco do Brasil de música e participou do CD comemorativo dos 190 anos do Banco do Brasil, com a música *Na Lua Cheia dessa Solidão*, em parceria com Fernando Crateús e Rogério Lima, interpretada pela cantora Vânia Abreu. Em 2000, foi selecionado pelo Banco de Talentos da FEBRABAN. Em 2001, lançou o CD *Miragens*.

Foi selecionado novamente para o Banco de Talentos em 2002, com a apresentação no Tom Brasil. Em 2003, obteve o 3º lugar no Festival de Camocim com a música *Afrodite*, uma parceria com Rogério Franco, defendido por Eduardo Assaf, considerado pelo júri o melhor intérprete do referido festival.

Em 2006, o artista lançou o seu 3º CD, intitulado *Minha Bagagem*. Este trabalho, totalmente autoral, trouxe a experiência adquirida em suas andanças misturada com a vontade de criar raízes, é um disco que embora tenha o caráter universal característico da obra do artista, é fincado no chão, na história e na vida de sua terra e seu povo. *Minha Bagagem* traz os parceiros antigos companheiros de viagens de sucesso como: Edmar Gonçalves, Edvando de Sousa, Rogério Franco e os novos destaques da música do Ceará: Alan Mendonça, Fernando Rosa e Paulo César Oliveira.

Em 2014, o artista lançou o seu 4º CD, intitulado “Cantador”.

Evaristo Filho, já representou o Ceará em vários festivais pelo Brasil, mas foi juntamente com Edmar Gonçalves, através dos dois festivais Canta Nordeste 1994 e 1996, onde foram os únicos representantes do Ceará, que influenciaram toda uma nova geração, que

na época formaram caravana de torcida organizada itinerante e hoje brilham nos palcos da cidade.

O compositor Evaristo Filho além de ter registrado 4 CDs autorais, já foi gravado pelos cantores: Ana Fonteles, Anna Magdala, Chico Pessoa, David Duarte, Edmar Gonçalves, Eduardo Assaf, Edvando de Sousa, Fernando Rosa, Grupo vocal 5 em Ponto, Joana Angélica, Juliane Torres, Paulo César Oliveira, Pingo de Fortaleza, Ricardo Black, Rogério Franco, Teti e Vânia Abreu.

O cantor Evaristo Filho já fez show no Tom Brasil e no Clube Caubi de Compositores em São Paulo e já cantou em quase todos os estados da Federação. No Ceará, além dos espetáculos individuais nas melhores casas da cidade, já abriu shows de Alceu Valença, César Nascimento, Jorge Vercilo e Nilson Chaves.

## FAUSTO NILO

Fausto Nilo Costa Júnior nasceu em Quixeramobim, no Sertão Central cearense, em 5 de abril de 1944. Iniciou sua carreira profissional na década de 1970, quando conheceu o Pessoal do Ceará, tendo escrito letras para Fagner, Belchior, Petrucio Maia e Manassés. Em 1972, teve registrado pela primeira vez seu trabalho de compositor, com a gravação de sua música “Fim do mundo”, com Raimundo Fagner, por Marília Medalha. Em 1976, iniciou sua parceria com Moraes Moreira. Cinco anos depois ocupou as paradas de sucesso com suas canções “Pequenino cão” e “Pão e poesia”, gravadas por Simone, “Eu também quero beijar”, por Pepeu Gomes, “Amor nas estrelas”, por Nara Leão, “Zanzibar”, pelo grupo A Cor do Som, “Meninas do Brasil”, por Moraes Moreira e “O elefante”, por Robertinho do Recife. Compôs “Santa fé”, tema de abertura da novela “Roque Santeiro”, da TV Globo, interpretada por Moraes Moreira, e o tema de abertura da novela “Pedra sobre pedra”, também da TV Globo. Autor de mais de 300 músicas gravadas. Ao longo de seus mais de 30 anos de carreira, suas músicas foram registradas ininterruptamente por artistas como Maria Bethânia, Nara Leão, Fagner, Gal Costa, Elba Ramalho, Moraes Moreira, Ednardo, Pepeu Gomes, Ney Matogrosso, Amelinha, Simone, Chico Buarque, Baby Consuelo, Lulu Santos, Ana Karan, Geraldo Azevedo, Caetano Veloso, A Cor do Som, Zé Ramalho e Cidade Negra, entre outros. Vive em Fortaleza, onde trabalha em seu escritório de arquitetura e urbanismo. Registrou, com sua própria voz, uma parte de sua obra no CD “Esquinas do deserto”, gravado em 1994, quando da comemoração aos 50 anos do letrista, sob o patrocínio da Fundação Demócrito Rocha, em Fortaleza. Em 1996, sua composição “Letras Negras”, com Geraldo Azevedo, foi

gravada por Fagner no CD "Fagner", lançado pela BMG Brasil. Em 1998, teve as composições "Astro vagabundo", "Horas azuis", "Retrovisor", parcerias com Fagner, e "Retrato marrom", parceria com Rodger Rogério, gravadas pelo cantor cearense Fagner. Em 2000, teve a composição "Hoje amanhã", parceria com Geraldo Azevedo, gravada por este último em CD com o mesmo título. Em 2001, compôs com Fagner as músicas "O vinho" e "Jardim dos animais", gravadas por Fagner na Sony. Em 2003, "Canhoteiro", com Fagner, Zeca Baleiro e Celso Borges, foi gravada por Fagner e Zeca Baleiro no CD "Fagner e Zeca Baleiro", lançado pela Indie Records. Em 2004, teve as músicas "Dezembros", com Fagner; "Rosa da China", com Fagner; e "Palavras e Silêncios", com Zeca Baleiro, gravadas por Fagner no CD "Donos do Brasil", lançado pela Indie Records. Em 2007, "Esquina do Brasil", com Evaldo Gouveia, foi gravada por Fagner no CD "Fortaleza", lançado pela Som Livre. No mesmo ano, suas músicas com Dominginhos: "Ninguém é melhor que você" e "Casa tudo azul" foram gravadas por Liv Moraes, filha de Dominginhos. Em 2012, teve sua música "Cartaz", com Francisco Casaverde, gravada pela dupla sertaneja Jorge e Mateus, no DVD "A hora é agora", lançado pela Som Livre. Em 2014, voltou a músicas gravadas por Fagner, dessa vez no disco "Pássaros urbanos", lançado pela Sony Music. Elas foram: "Balada fingida", parceria com o próprio Fagner; e "Arranha céu", parceria com Michael Sullivan.

## FLÁVIO PAIVA

Flávio Paiva nasceu, em Independência, sertão dos Inhamuns (CE), no ano de 1959, e mora em Fortaleza desde 1976. É jornalista, colunista semanal do caderno Vida&Arte do jornal O POVO, e autor de livros nas áreas de cultura, cidadania, gestão compartilhada, mobilização social, memória e infância. Uma característica fortemente presente em seu trabalho é a combinação de literatura com música, a exemplo dos livros-cds "A casa do meu melhor amigo" (Cortez Editora) e "Invocado – um jeito brasileiro de ser musical" (Armazém da Cultura). Desde 1979, Flávio Paiva participa de ações culturais e de cidadania, atuação que, juntamente com seu trabalho autoral, vem provocando manifestações de reconhecimento público, tais como o destaque de um dos 30 cearenses mais influentes pela Revista Fale!, o título de Cidadão de Fortaleza, a Medalha Capistrano de Abreu, a comenda fortalezense do Dia da Cultura e da Ciência e a condecoração do Conservatório Alberto Nepomuceno.

## FRANCISCO SILVINO

Membro da tradicional família musical dos Silvino, Francisco Silvino nasceu em Fortaleza, em 1959, no Bairro do Benfica (onde morou por mais de 15 anos), em períodos intercalados, sendo a maior parte, na Rua Carapinima. Outros 10 anos, morou na Av. dos Expedicionários, próximo ao antigo aeroporto.

É instrumentista, compositor, professor e advogado.

Foi zabumbeiro do grupo folclórico “Grupo de Tradições Cearenses”, em Fortaleza, entre os anos de 1975 a 1982, e componente do Coral da Universidade Federal do Ceará – UFC entre os anos de 1981 a 1986.

Foi morar no Crato no ano de 1987 e está naquela cidade até hoje.

O seu vínculo com Fortaleza se manteve e se mantém, com frequentes idas à cidade, onde mora a maior parte dos familiares.

Como compositor, foi o 1º colocado no 3º Festival Chapada do Araripe de MPB – CHAMA (1994), com a música “Demais”, que recebeu também os prêmios de melhor arranjo e melhor intérprete para Aparecida Silvino; 3º colocado no 4º CHAMA (1995), e melhor arranjo; 1º colocado no Festival de Música Estadual do SESC – Ceará (2001), realizado em Juazeiro do Norte, com a música “Prá Te Confessar”, parceria com Pedro de Lima; 2º colocado no Festival de Música do Crato (2013), com a música “Buscando Te Encontrar, querendo te esquecer”, parceria com Davi Silvino, música gravada no CD Produto Local, de Davi Silvino, em 2011. Teve a sua música “Saudades do Brasil”, parceria com Poty Fontenele e Carlinhos Crisóstomo, interpretada pelo Grupo “Porta Voz”, gravada no LP/CD “10 Anos de Cais Bar”.

Como instrumentista, acompanhou por diversas vezes os shows instrumentais do violonista e compositor Cleivan Paiva, como também os shows de Abdoral Jamaru, João do Crato, Luis Carlos Salatiel, dentre outros. Participou também da trilha sonora do curta “Ana Mulata”, de Jeferson Albuquerque.

Como escritor, publicou 3 crônicas na “Revista Itaytera” - Nº 45/2015, do Instituto Cultural do Cariri.

## JOÃOZINHO GOMES

Joãozinho Gomes nasceu em Belém do Pará, no dia 20 de outubro de 1957. Aos 12 anos escreveu algo que imaginou ser um poema, descobrindo assim, sua vocação para a



poesia. A vida o guiou para a música popular brasileira. Hoje é autor de mais de quinhentas músicas compostas ao lado de seus parceiros (alguns consagrados no cenário musical do país). São eles: Chico César, Luli, Lucina, Cláudio Nucci, Jean Garfunkel, Jane Duboc, Eudes Fraga, Nilson Chaves, Walter Freitas e tantos outros artistas da nossa região amazônica. Ao longo de sua trajetória, parte de sua obra foi gravada por variados intérpretes, entre eles: Leci Brandão, Vânia Bastos, Leila Pinheiro, Selma Reis, Flávio Venturini, Renato Brás, Geraldo Azevedo, Jane Duboc, Vital Lima, e etc. Joãozinho Gomes prepara o lançamento do CD “Constelação de Parentes” em parceria com Val Milhomem, compõe ainda o musical “O Canto (En)Cantado de Oirãdedê”, com Sérgio Souto e Colho Cura (extraído do livro “Sertão do Reino” do escritor e compositor Marcos Quinan) com o próprio Quinan e Sérgio Souto. Prepara ainda o seu primeiro livro de poesias, intitulado “A Flexa Passa”.

## MARCUS ROCHA

Marcus Rocha nasceu em 1965, no Rio de Janeiro / RJ, transferindo-se para Recife e vindo pra Fortaleza / CE em seguida. Mora na capital cearense desde os seis anos de idade. Filho de pais cearenses (pai natural de Arneiroz e a mãe natural de Fortaleza), começou a tocar de forma autodidata aos 15 anos de idade. Formou-se em Música pela UECE e girou o país em cursos de férias por diversos festivais, tipo: Festival de Inverno de Minas Gerais e Festival da Escola de Música de Brasília. Passou 14 anos no Projeto Canto em Cada Canto, como diretor musical. Trabalhou por cerca de 10 anos na Orquestra do Instituto Grupo Pão de Açúcar, atuando como coordenador-pedagógico, regente do coral, grupo de flauta e da Orquestra Nordestina do Instituto Grupo Pão de Açúcar. Deu aula por dois anos na ONG Água (Guaramiranga/CE), trabalhando com os grupos de flautas e de construção de instrumentos. Trabalhou também como regente de coral nos seguintes colégios de Fortaleza: Ari de Sá; Farias Brito; e na Escola Creche Vila. Participou dos seguintes grupos artísticos: Grupo de Violões da UECE; Grupo de Flautas da UECE; Coral da UECE; Coral Porta Voz; Coral Zoada; Coral Corporal; Quinteto Terra Livre; Quinteto Latino; Banda Sol da América; Banda Paranóia; entre outros grupos. Participou de alguns festivais, como o Festival de Camocim e o Festival da TVC. Tem música gravadas por cantores como Jácio Cidade e Eliane Brasileiro e grupos como Cinco em Ponto e Um Canto em Cada Canto. Prepara agora seu primeiro CD, denominado Cirandas de Lugar Nenhum.

## MÁRIO MESQUITA

O cantor e compositor, Mário Mesquita, nasceu em Fortaleza em 1950. Tem sua vida artística vinculada ao grupo Quinteto Agreste, uma das maiores refências da música cearense e nordestina, mas também atuou no teatro como ator e compositor de trilhas sonoras. Emprestou sua voz, junto com Arlindo Araújo e Marta Aurélia, a um disco de poemas recitados sobre a obra de um dos mais talentosos escritores do Ceará: Jáder de Carvalho. Escreveu diversos cordéis para campanhas de cunho cultural e educacional promovidas por instituições dessas esferas em Fortaleza. É autor de diversas músicas fora do contexto litero-musical do Quinteto Agreste, embora, infelizmente, nunca as tenha gravado. Toda a sua discografia é a discografia do grupo. Mário Mesquita é, sem a menor sombra de dúvida, um dos mais talentosos e completos artistas do Ceará.

## OSWALD BARROSO

Oswald Barroso nasceu em Fortaleza na Casa de Saúde São Raimundo, no dia 23 de dezembro de 1947. É filho do poeta, jornalista e professor Antonio Girão Barroso e de dona Alba Cavalcante Barroso. É graduado em Comunicação Social, além de Mestre e Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará, com Pós-Graduação em Gestão Cultural pela ANFIAC/Paris. Foi diretor do Departamento de Ativação Cultural da Secult – CE (1986-1988), do Teatro José de Alencar (1989 – 1991), do Teatro da Boca Rica (1998 – 2004) e do Museu da Imagem e do Som – Ceará (1998 – 2002).

Publicou vinte e três livros, que incluem artigos, biografias, poesia, textos para teatro, reportagens, estudos e organização de antologia, textos e estudos sobre cultura popular. Em sua obra destacam-se as seguintes publicações: *Almanaque Poético de uma Cidade do Interior* (1982), *Reis de Congo – Teatro Popular Tradicional* (1997), *Memória do Caminho* (2006), *Dormir Talvez Sonhar* (2007) e *Entre Ritos, Risos e Batalhas* (2011). Além disso, escreveu vinte textos para teatro, dentre eles: *A Irmandade da Santa Cruz do Deserto* (1987), *A Comédia do Boi* (1995), *Corpo Místico* (1997), *Auto do Caldeirão* (2004) e *A Farsa do Diabo que queria ser gente* (2011).

Recebeu, entre outros, o *Prêmio Estado do Ceará* (1985), o *Prêmio Estímulos à Dramaturgia* (1996) – FUNARTE e a *Medalha Brasileira Folclorista Emérito* (2008), concedido pela Comissão Nacional de Folclore. Trabalhou como coordenador ou membro pesquisador nos projetos *Artesanato*, *Literatura de Cordel e Festas e Folguedos*, do Centro de

Referência Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará; nos projetos das exposições *Admiráveis Belezas do Ceará e Vaqueiros*, do Memorial da Cultura Cearense – Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura; nos projetos *Comédia do Boi*, *Corpo Místico*, *Vaqueiros e Caldeirão*, da Cia. Boca Rica de Teatro; nos projetos *Artesanato e Caminho de São Francisco* (Secult-Sebrae); nos projetos *Memórias do Caminho e Mapeamento da Cultura Imaterial do Estado*, da Secult-Ce, e no Projeto *Inventário dos Dramas Populares do Litoral Leste do Ceará*, do Iphan.

## PÁDUA PIRES

O guitarrista, cantor e compositor, Pádua Pires, nasceu na cidade Fortaleza em 1962. É um dos mais respeitados instrumentistas da cidade. Lançou em 2002, um CD com parte de sua obra cancionista. Alguns anos depois, na segunda metade daquela década, passou um curto período como Coordenador de Música da Secretaria de Cultura de Fortaleza. É autor da simbólica música *Dois rumos*, gravada por Idilva Germano no CD *Urbanita*, de 2004.

## PINGO DE FORTALEZA

João Wanderley Roberto Militão é nome do cantor, compositor, pesquisador e produtor cultural Pingo de Fortaleza, nascido em Fortaleza em 1963. Ganhou o apelido ainda criança devido ao fato de ter nascido prematuramente, sendo a partir de então chamado de Pingo de Gente. Em 1986, ao participar da 3ª Missa dos Mártires de Canudos, ganhou o nome artístico de Fortaleza, nascendo assim o “Pingo de Fortaleza”. Iniciou sua carreira artística apresentando-se como cantor em manifestações dos movimentos estudantis secundarista e universitário no Ceará. Trabalhou por algum tempo com teatro de bonecos e foi professor de Educação Artística de 1º e 2º graus. Em 1986, lançou de maneira independente seu primeiro LP, “Centauros e Canudos”, tendo como tema as lutas populares do Nordeste brasileiro. Todo ele acústico, o LP contou com a participação de Jacques Morelembaum no cello, Paulo Russo no baixo acústico e Marquinhos no acordeom. Em seguida, foi convidado a participar da Missa pelos Mártires de Canudos, evento sócio-religioso e artístico realizado às margens do Açude de Cocorobó no sertão baiano, na região onde se localizava o Arraial de Canudos. No mesmo ano, fez a direção musical e a trilha sonora da peça “O conselheiro e Canudos” com a direção de B. de Paiva, com o ator José Dumond no papel principal. A peça percorreu diversas capitais brasileiras e Pingo de Fortaleza participou das temporadas executando a

trilha sonora ao vivo. Em 1988, lançou seu segundo LP, “Lendas e contendas”, com arranjos e acompanhamento do grupo baiano Bendegó. O disco apresenta a recitação de diversas lendas da região, como o “Mourão” e “Guajará da mata”. Em 1991, lançou o LP “Maculelê-Loas Catu Ibyá”, trabalhando com o maracatu cearense. Depois do lançamento desse terceiro disco passou a prestar trabalho de assessoria cultural na cidade cearense de Icapuí, que se destaca internacionalmente por suas iniciativas na área de saúde e educação. Fez um mapeamento cultural do município e elaborou em conjunto com a comunidade um plano de ação cultural. Em 1992, produziu e dirigiu o LP “Icapuí por todos os cantos” com compositores da cidade, em sua grande maioria pescadores. Em 1993, gravou seu primeiro disco ao vivo, o CD “Pingo de Fortaleza ao vivo”, durante apresentação no Teatro José de Alencar em Fortaleza, comemorando 10 anos de carreira. Neste show lançou diversas composições de sua autoria, dentre as quais “Mourão”, em parceria com Guaracy Rodrigues, “O fio e a adaga”, com Laerte Magalhães, “Amanheceu o Beberibe”, faixa instrumental, além de “Ladainha pra Canudos”, de Gereba, e João Bá, e “A História fará sua homenagem, à figura de Antônio Conselheiro”, de Ivanildo Vilanova. Em 1994, recebeu o convite da ONG sueca “Terra do futuro”, realizou uma turnê de três anos e meio pela Europa. Somente na Suécia apresentou 28 shows, tendo cantado na Casa da Cultura em Estocolmo, considerada por alguns uma das maiores salas de espetáculos da Europa. Apresentou-se em Genebra, Lausanne e Zurique, na Suíça. Em 1995, fez o lançamento de seu CD ao vivo em diversas capitais brasileiras, apresentando-se no Sesc Pompéia em São Paulo, Teatro Clara Nunes, em Diadema, São Paulo, Teatro da UFMG, em Belo Horizonte, Teatro Hall, em São Paulo e Café do Teatro, em Florianópolis. No mesmo ano, apresentou-se no show de abertura do Congresso do MST em Brasília juntamente com Zé Geraldo e Sérgio Ricardo. Em São Paulo, esteve nos programas “Jô Soares onze e meia”, então na TV SBT e no “Viola, minha viola”, na TV Cultura. Voltou, em seguida, para Fortaleza onde apresentou no Teatro José de Alencar o show “Solecanto”. Em 1996, lançou no Teatro José de Alencar o CD “Cantares”, seguindo depois para uma excursão pelas principais capitais brasileiras. Em 1997, seguiu para nova excursão ao exterior, apresentando-se na cidade de Colônia, na Alemanha, em seminário sobre os 100 Anos de Canudos. No mesmo ano, fez uma série de shows em diferentes estados brasileiros, especialmente em São Paulo, onde encenou em diversas cidades os shows “Cantares” e “Canudos”. Ainda em função dos 100 anos de Canudos, percorreu o Brasil com o show “Canudos”. Em 1998, participou do CD “Arte em movimento – MST”, em comemoração aos 10 anos do Movimento dos Sem-Terra, juntamente com Leci Brandão, Chico César, Beth Carvalho, Zé Geraldo, Fábio Paes, Cida Moreira, Vânia Bastos e outros. O CD, com capa de

Sebastião Salgado, foi lançado em diversas cidades brasileiras e também na região do Pontal do Paranapanema, em São Paulo. O primeiro show da série aconteceu no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, com a presença dos artistas do CD. No mesmo ano, apresentou-se em diversos shows em sua cidade natal, entre os quais, Teatro José de Alencar, Projeto Seis e Meia, Espaço Cultural do BNB, Teatro do Ibeu Aldeota e Centro. Em 1999, participou como jurado e apresentou-se no show do Festival de Música pela Reforma Agrária, na cidade gaúcha de Palmeira das Missões. No mesmo ano, lançou o CD “Instrumental – Pingo de Fortaleza”, dando início a seu trabalho como produtor, que levará ao relançamento de seus discos anteriores. No CD, gravou todas as músicas de sua autoria, além de fazer os arranjos e tocar violão em todas as músicas. O disco contou ainda com as participações de Manassés de Sousa, Nonato Luiz e Marcos Maia. Ainda em 1999, realizou diversos shows em Fortaleza, tendo-se apresentado na casa de shows Dragão do Mar, a maior de Fortaleza, ao lado de Moraes Moreira. Realizou no mesmo ano, nova excursão à Europa, atuando nas cidades espanholas de Madri, Albacet, Gijon, Valladolid, Santiago de Compostela, Vigo, Barcelona e Zaragoza. De volta ao Brasil, realizou show de lançamento do CD “Instrumental”. Lançou, em seguida, o CD “Lógica” e realizou uma pequena excursão ao norte do país e retornou ao trabalho de assessoria cultural, desta feita ao Município de Santana do Acaraú, no Ceará. Em 2002, lançou o CD “Solo Feminino”. Em 2005, fundou, com Alan Mendonça e Mileide Flores, entre outros, a ONG Solar, no mesmo ano que lançou o CD “Solo Feminino 2”. No ano seguinte, 2006, funda com Decartes Gadelha e Alan Mendonça, entre outros, o Maracatu Solar. A partir de então, vem se dedicando às pesquisas sobre o maracatu e a música cearense, além de continuar o seu extenso trabalho como cantor e compositor.

## ROGÉRIO FRANCO

Rogério Franco Pereira, músico, cantor, compositor e produtor musical, nasceu em Fortaleza, Ceará, no dia 18 de janeiro de 1964 e, em 2012, comemorou trinta anos de carreira artística.

Além da intensa atividade que desenvolve como produtor e pesquisador junto aos músicos e compositores brasileiros e de, no seu último CD, ter gravado ao lado de Dominginhos, Marinês, Waldonys, Adriano Giffoni, Paulinho Pedra Azul, Manassés, Jorge Cardoso, Adelson Viana, entre outros, Rogério Franco continua trabalhando e reunindo condições para que o seu projeto particular e permanente de contribuição cultural possa ter vida longa dentro de uma carreira que começou, oficialmente, em 1982, com o primeiro show

solo intitulado “Esquina Predileta” e apresentado por dois dias no Teatro Universitário Pascoal Carlos Magno – Fortaleza - CE.

Até aqui, muitos festivais e shows pelo país já foram vividos, mas ainda há muito o que viver e plantar. É assim, na mais absoluta fidelidade com sua proposta de contribuição à cultura de seu país, que Rogério Franco produz, num estilo enraizado no sentimento, sem se importar se chega ou parte, se começa ou termina..., importa-se sim e tão somente com o belo, com o que transcende, com o que emociona.

Prepara, este ano, a gravação do seu 3º CD: "Cinema Carruagem", em parceria com o poeta e compositor Alan Mendonça.

## ROSEMBERG CARIRY

Filósofo de formação, cineasta por vocação, Antônio Rosemberg de Moura, de nome artístico Rosemberg Cariry, nasceu em Farias Brito – Ceará, no ano de 1953. Começou sua carreira cinematográfica em 1975. No final da década de setenta, realizou os seus primeiros filmes documentários profissionais. Em 1986, dirigiu seu primeiro filme de longa metragem, o documentário, *A Irmandade da Santa Cruz do Deserto*. Em 1993, filmou *A Saga do Guerreiro Alumioso*, longa-metragem de ficção, finalizado com apoio da Cinequanon de Lisboa e do Instituto Português de Arte Cinematográfica (IPACA). *A Saga do Guerreiro Alumioso* foi um dos cinco filmes realizados no Brasil em 1993, quando o governo Collor de Melo acabou com as instituições de apoio ao cinema brasileiro. O filme, uma apaixonada homenagem ao cinema brasileiro, é tido como um marco do cinema de resistência. Rosemberg Cariry rodou, ao todo, doze filmes de longa-metragem e vários filmes e curta-metragem e programas para TV.

Já realizou inúmeros documentários para TV e doze filmes de longa-metragem: *Folia de Reis* – longa-metragem, ficção (2012) – (em finalização); *Os Pobres Diabos* – longa-metragem, ficção (2013); *Cego Aderaldo – O cantador e o Mito* – longa-metragem, documentário (2012); *O Nordeste de Ariano Suassuna* – longa-metragem, documentário (2012); *Siri-Ará* – longa-metragem – ficção (2008); *Patativa do Assaré, Ave Poesia* – longa-metragem, documentário (2007); *Cine Tapuia* – longa-metragem, ficção (2006); *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* – longa-metragem, ficção (2002); *Juazeiro – A Nova Jerusalém* – longa-metragem, documentário (1999); *Corisco e Dadá* – longa-metragem, ficção (1996); *A Saga do Guerreiro Alumioso* – longa-metragem,

ficção (1993); *O Caldeirão do Santa Cruz do Deserto* – longa-metragem, documentário (1986).

Destes filmes, mais da metade tiveram cenas rodadas na cidade de Barbalha, contando com a participação de artistas populares e grupos tradicionais do município, tendo sempre o apoio de Celene Queiroz. Destacam-se entre estes trabalhos audiovisuais, com forte presença de Barbalha, os documentários que vem realizando sobre a *Festa do Pau da Bandeira de Santo Antônio*, desde o ano de 1986.

Os filmes realizados por Rosemberg Cariry receberam prêmios importantes e participaram de festivais de cinema em vários países: Brasil, Cuba, Argentina, EUA, Itália, Bélgica, França, Portugal, Índia, África do Sul e Turquia, entre outros.

Paralelamente à sua atividade de cineasta, Rosemberg Cariry desenvolveu todo um trabalho como escritor e poeta, tendo publicado livros de poemas, contos e ensaios. Produziu discos e CDs de cantores e artistas populares, notadamente a coleção *Cultura Viva do Povo Cearense*. Teve ativa participação nos movimentos artísticos e literários do Ceará e editou revistas literárias, com destaque para o jornal/revista *Nação Cariri*. Por ter participado amplamente da preservação do patrimônio cultural do povo brasileiro, foi reconhecido, em 1996, com o “*Prêmio Rodrigo de Franco Melo Andrade/ IPHAN*”, outorgado pelo Ministério da Cultura do Brasil. Foi presidente da Associação Brasileira de Cinema – ABD-Ceará, na década de 80. Foi um dos fundadores e primeiro presidente da Associação de Produtores e Cineastas do Norte e Nordeste – APCNN, nos anos de 2003-2004. Foi eleito presidente do Congresso Brasileiro de Cinema – CBC para o biênio 2009/10. Foi eleito para o Conselho Superior de Cinema (MinC) no biênio 2010-2012.

Um traço marcante da obra de Rosemberg Cariry é a busca sempre renovada das fontes e dos encontros culturais: procura extrair o universal do particular, estabelecer ligações entre as diferenças culturais e, em particular, entre as formas eruditas e populares. Assim, o seu trabalho, profundamente imerso na cultura no Nordeste do Brasil, chega ao universal, através de uma dimensão essencialmente humanista.

## RUY VASCONCELOS

O poeta, compositor, tradutor e cineasta brasileiro Ruy Vasconcelos de Carvalho nasceu em Camocim, Ceará, em 1963.

Educou-se em Fortaleza, Coventry e São Paulo. Tem-se caracterizado por relutar em reunir seus poemas em livro, como forma de apontar para a alternativa e o poderio da

mídia digital, bem como para a possibilidade de uma obra sem livros, embora haja sido incluído em importantes antologias, tais como *Nothing The Sun Could Not Explain - Twenty Contemporary Brazilian Poets* (Los Angeles, 1997) e *Alguna Poesía de Fortaleza* (Bahia Blanca, Argentina, 2009). Escreveu uma pequena biografia do poeta simbolista José Albano, *Errante e Peregrino* (Fortaleza, 2000). E, ainda que de temperamento pouco expansivo, exerceu uma considerável influência sobre a formação de poetas mais jovens em Fortaleza – o veículo de divulgação deste grupo era a revista *Afinidades Eletivas*, editada por Alexandre Barbalho. Em especial, por introduzir em meados da década de 80 no Brasil, desde Fortaleza, nomes da literatura norte-americana ainda praticamente desconhecidos no país; tais como Robert Creeley (de quem foi o primeiro tradutor em língua portuguesa), Charles Olson, Denise Levertov, Louis Zukofsky ou George Oppen (sobre quem escreveu uma tese de doutorado, não defendida). Assim como também por redimensionar o cânon do modernismo brasileiro ao sugerir a releitura de nomes como Dante Milano, Rui Ribeiro Couto e Joaquim Cardozo – poeta a quem dedicou vários textos. Em meados dos anos de 1980, colaborou com compositores e músicos de Fortaleza – notadamente o Grupo Latim em Pó – tendo algumas composições gravadas posteriormente.

Tem poemas, ensaios, e artigos diversos traduzidos para o inglês, francês, espanhol, italiano e húngaro, não raro por autores da relevância do poeta francês Henri Deluy ou do norte-americano Michael Palmer. Seus filmes mais conhecidos são *As Vilas Volantes*, 2005 (como roteirista) e *Uma Encruzilhada Aprazível*, 2006 (como diretor). Traduziu o contista norte-americano Harold Brodkey bem como diversos poetas predominantemente de língua inglesa. Durante vários anos foi articulista do jornal *O Povo* (Fortaleza), contribuindo também com periódicos diversos, tais como *Vivercidades* e *Jornal do Brasil* (Rio); *Trópico* e *Zunái* (São Paulo) e *Boxkite* (Sidney, Austrália), entre tantos outros.

Sua concepção de arte é minimalista e de uma acentuada construção formal. Nutre intenso interesse por poesia medieval (em especial a galaico-portuguesa e a provençal) e pelos poetas e cronistas portugueses do século XVI, com singular apreço por Sá de Miranda, Luís de Camões, António Ferreira e Fernão Mendes Pinto. Um ensaio tratando da importância do conceito de "tom" para a tradução de poesia pode ser encontrado *online* na Revista *Espéculo*, da Universidad de Madrid: *Pequena conversa sobre tom e tradução*. Desde 2007 mantém o blog *Afetivagem*, onde se encontram cerca de duzentos e vinte poemas traduzidos de seis diferentes idiomas e mais de 115 diversos autores – alguns destes ainda



inéditos em língua portuguesa; além de artigos, crônicas, resenhas e ensaios sobre cinema, literatura, urbanismo e tradução.

Lecionou na Universidade Estadual do Ceará (UECE), na Universidade de Fortaleza (Unifor), nas Faculdades Integradas do Ceará (FIC) e na Universidade Paulista (UNIP). Ministrou cursos de estética, história do cinema e documentarismo no Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura e na Vila das Artes, em Fortaleza. É também tradutor e redator publicitário *free-lancer*.

Em janeiro de 2010, publicou a plaquete *Mediterrâneo*, em pequena tiragem (60 exemplares numerados e encadernados artesanalmente) (Arqueria Editorial, São Paulo). Em 2013, mediante concurso, incorporou-se ao quadro de docentes do Curso de Cinema da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Seus temas mais recorrentes têm a ver com tempo, memória, a importância do “local”; a relação entre os sexos; e guardam certa ironia em relação à rigidez acadêmica e ao que chama de “ciclo de modas” teóricas – o que inclui algumas reservas aos pós-estruturalistas franceses e à noção de vanguarda em geral. Na área de cinema, desenvolveu um conceito chamado de “minimalismo barroco”, que corteja uma expressão mais sóbria em relação ao derramamento sentimental e carnavalesco da cultura brasileira, tomando, em especial, o filme *o Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade e a obra do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto como precursores dessa sensibilidade mais contida.

## SERRÃO

O cantor, compositor e instrumentista Serrão é um dos mais criativos compositores da música cearense. Fez um amplo passeio na moderna canção nacional em seu único CD intitulado “Palavras no Varal” (1999), injetando sua atmosfera criativa e reciclando um verdadeiro caldeirão sonoro que une a tecnologia eletrônica com os efeitos dos modernos teclados, em perfeita sintonia com os instrumentos tradicionais, principalmente a percussão. Neste CD, Serrão mescla elementos da música pop/rock com pitadas essencialmente nordestinas.

Serrão tem também uma vasta experiência tocando na noite e participando de vários festivais, com destaque para os das cidades paranaenses de Cornélio Procópio (II FEPROMUP-95) e Maringá (FEMUCIC-95), além de se fazer presente como cantor e compositor em diversos discos coletivos cearenses.

## TATO FISCHER

Carlos Eduardo Fischer Abramides, Tato Fischer, nasceu em 20 de junho de 1948, em Penápolis, São Paulo. É músico, ator e diretor teatral. Irmão de Iso Fischer (cantor, compositor e pianista) é Bacharel e licenciado em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. É também formado em Piano pelo Conservatório Musical de Lins (SP). Foi fundador e primeiro pianista do conjunto Secos & Molhados, integrado por Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo. Participou em festivais de música, dirigiu e integrou grupos de teatro como ator e músico, tendo recebido diversos prêmios, dentre os quais o APCA por “Foi bom, meu bem?”, de Luís Alberto de Abreu, juntamente com Wanderley Martins, e o Mambembe de Direção Infantil por “Dom Chicote Mula Manca”, de Oscar von Pfuhl. Trabalhou com Tetê Espindola, Almir Sater, Margareth Menezes, Joyce, Cida Moreyra, Trovadores Urbanos, Beatriz Segall, Rosi Campos, Gabriel Villela, Ney Latorraca, Jonas Bloch, Márcio Aurélio, Carlos Alberto Soffredini, Renato Borghi, Ester Góes, Walter Breda, Alberto Gaus, Paulo Herculano, Samuel Kerr, tendo estudado também com Eugênio Kusnet, Myriam Muniz, Domingos Oliveira, Marcos Leite, Ricardo Oliveira e muitos outros. Desde 1979, faz espetáculos musicais, acompanhando-se ao piano e com banda, completando seu trabalho musical com o humor, o romantismo e a irreverência. De 1994 a 1997, integrou o Coral Standards de Jazz da Universidade Livre de Música Tom Jobim, de São Paulo. Rege e dirige, desde 1994, o grupo vocal Amídalas Cantantes, de Santo André. É idealizador dos projetos “Cantar Pra Ser Feliz” e “Pela PAX!”. Tem realizado por todo o Brasil inúmeras oficinas de voz e canto, com grupos de teatro e coral, grupos de terceira idade e crianças, uma das quais em Lisboa, Portugal. Seu trabalho tem função terapêutica, através do canto. Na área de Consultoria de Empresas, atuou, em 2001, como “facilitador” (termo que designa o regente do trabalho vocal realizado durante uma oficina ou *workshop*) da apresentação de 1200 funcionários dos Laboratórios Aché reunidos num grande coral, como já o fizera em 1998 com os funcionários do restaurante daquela empresa de Guarulhos (SP), e preparou a formação do Coral Cidadão, da Sabesp/unidade Lins (SP), com todos os seus 120 funcionários. Em 2002, novamente com a Sabesp, reuniu 740 funcionários da Região do Baixo Tietê e Grande, no grande Coral Cidadão Sabesp, na cidade de Monte Aprazível (SP), reunindo funcionários de 83 cidades daquela Unidade de Negócios. Assina a coluna “CANTAAAR!”, no website “M-Música”.

## VALDO ADERALDO

Valdo Aderaldo nasceu na cidade Fortaleza, em 1961. É compositor de canções como Coca-Colas e Iguarias, gravada por Kátia Freitas, em 1994, e Saint-Denis Ceará (parceria com Celso Gutfreind), gravada por Mona Gadelha e também por Paula Tesser, em 2004. Ganhou duas vezes o Festival de Música de Camocim com “Balada para ninar empresários” (1986) e Colas-colas e iguarias (1993).

No dia 5 de novembro de 1979, no programa *Caminhos*, apresentado por Arlindo Araújo na TV Educativa (hoje TV Ceara), Valdo Aderaldo recebeu seu primeiro cachê como músico profissional. Nascia ali o *Budega*, grupo batizado e arregimentado pelo compositor que atuou até o início dos anos 90. Desse grupo saíram nomes como Edmundo Jr., Rossé Sabadia e Cristiano Pinho.

Em seguida veio a parceria com a cantora Paula Tesser, com quem gravou em 2004 o CD *Retrato do Vento*. Dessa parceria, resultaram participações nos discos *Boss-a-troniq2* (Warner-Amsterdam, 2001) com “*Arma de abandono*”, Cannes 2001-PalmBeach (Wagram-Paris), com “*Canção de amor banal*” e Kinobox/Realejo Quartet 2002 (Independente-Fortaleza), com “*Samba da vez (Bola da vez)*”.

Valdo Aderaldo também fez trilha sonora para os filmes “De ci, de lá”, de Agnés Varda (Samba do metrô e Bossa mínima, 2011), “Camurupim, o peixe que eu queria” (Linha de pesca, 2011) “Canoa Veloz” (Guardador do mar, 2004), de Tibico Brasil.

Atualmente faz parte da banda Regras da Praia, projeto em parceria com a cantora e compositora Barbara Sena. As regras sempre mudam quando a praia, que parece ser a mesma, muda de tom.

## APÊNDICE B – DISCOS DE AUTORES CEARENSES LANÇADOS NA DÉCADA DE 1990

As informações a seguir foram colhidas das pesquisas feitas pelo jornalista e compositor Nelson Augusto (2013), dos LPs e CDs de minha discoteca particular e dos sites dos cantores e autores que utilizam essa ferramenta para suas divulgações.

Ano de 1990.

O LP *Ana Fonteles*, fora lançado por Ana Fonteles em 1990 de forma independente.

O LP *Lindo, Bonito e Joiado*, fora lançado pelo brega-star Falcão em 1990 de forma independente, contando com o expediente de vale-disco (venda antecipada dos discos) para o dinheiro arrecadado conseguir finalizar e fabricar o LP.

O LP *Catavento* fora lançado por Eugênio Leandro em 1990 de forma independente.

Ano de 1991.

O LP *Maculelê – Loas Catu Ibya*, fora lançado por Pingo de Fortaleza em 1991 de forma independente;

O LP *Vidro e Aço*, fora lançado por Aparecida Silvino em 1991 de forma independente;

O LP *Divina Comédia Humana*, fora lançado por Lúcia Menezes em 1991 de forma independente;

O LP *Rubi (Ao Vivo)*, de Ednardo, seu único disco em toda esta década de 1990 e ainda inédito no formato digital, fora lançado pela AURA em 1991. No repertório, as seguintes canções: Rubi (Ednardo); Flora (Ednardo, Dominginhos, Climério); A manga rosa (Ednardo); É cara de pau (Ednardo, Brandão); Artigo 26 (Ednardo); Terral (Ednardo); Beira mar (Ednardo); Pavão misterioso (Ednardo); Enquanto engomo a calça (Ednardo, Climério); e Carneiro (Ednardo, Augusto Pontes);

O LP *Pedras que Cantam*, de Fagner, é um álbum de estúdio e fora gravado pelo cantor e compositor pela CBS. Ganhou o disco de ouro no Brasil. “Pedras que Cantam” e “Cabecinha no Ombro” foram temas de Pedra sobre Pedra (1992); “Somos Todos Índios” foi tema de Amazônia exibida pela extinta Rede Manchete. (1991 – 1992). Lançado em setembro de 1991, o LP tem onze músicas e apenas uma leva a assinatura de Raimundo Fagner, esta em parceria com Fausto Nilo (Tudo Está Contigo). As outras são Somos Todos Índios (Vinícius Cantuária / Evandro Mesquita), Borbulhas de Amor (José Luís Guerra em versão de Ferreira

Gullar), Me Diz (G. Winkler-F. Rauch, em versão de Fausto Nilo), Pedras Que Cantam (Dominguinhos / Fausto Nilo), Caribe (Moraes Moreira / Luiz Paiva), Saudade (Gonzaguinha), Outra Estória (Nonato Luiz / Abel Silva), No Ceará é Assim (Carlos Barroso), Rio Deserto (Moraes Moreira / Beu Machado), com a participação do grupo Roupas Novas, e Cabecinha no Ombro (Paulo Borges) com a participação da cantora sertaneja Roberta Miranda.

Ano de 1992.

O LP *América*, uma reflexão sobre os 500 anos do Continente, produção do jornalista e compositor Flávio Paiva, com a cantora Olga Ribeiro, álbum ainda é inédito em lançamento digital, fora lançado em 1992 de forma independente pelo produtor;

O LP *Estação do Trem Imaginário*, fora lançado por Calé Alencar em 1992 de forma independente;

O LP *Trem dos Beradeiros*, fora lançado por Adauto Oliveira em 1992 de forma independente;

O LP *Festa de Arromba Cearense*, fora lançado por Juracy Mendonça em 1992 de forma independente;

O LP *A Vitória do Forró*, fora lançado em 1992 de forma independente por César Barreto, no qual ele regravou com sua letra irreverente o clássico "Rato Molhado" e também incluiu a dançante "Esquentinha Moreninha".

O LP *Fagner em Espanhol*, de Fagner, fora lançado pela BMG em 1992, com regravações em língua hispânica das seguintes canções de sucesso nacional: *Retrovisor* (Retrovisor); *A La Sombra De Un Volcan* (A Sombra de Um Vulcão); *Deslices* (Deslizes); *Luna de Leblon* (Lua do Leblon); *Demonio Soñador* (Demônio Sonhador); *Dueña De Mi Cabeza* (Dona da Minha Cabeça); *Usted Enloqueció Mi Corazón* (Você Endoideceu Meu Coração); *Ansiedad de Besarte* (Ansiedade); *Amor Escondido* (Amor Escondido); *Reina de la Vida* (Rainha da Vida). Com versões de Julio Lacarra, foi lançado na Argentina, em outubro de 1992, o segundo elepê de Raimundo Fagner em espanhol, puxado pelo estrondoso sucesso da música Deslizes naquele País. Na feitura do elepê a gravadora BMG utilizou os mesmos fonogramas dos discos originais acrescentando somente a voz de Fagner.

Ano de 1993.

O disco *Ambiguidades*, fora o primeiro lançamento do cantor e compositor cearense Wagner Castro. Gravado entre novembro de 1992 e junho do ano seguinte foi lançado originalmente em vinil e chegou ao CD em 1999. O artista também tem formação

superior em História e algumas de suas letras enfocam diretamente seus aprendizados nesta área, sempre com a ótica crítica da realidade política e social brasileira. Isso se faz patente em “Ambiguidades”, música inspirada e dedicada ao compositor Caetano Veloso e sua palavra cantada que vai na linha de “Podres Poderes”, do cantor baiano. Em “Cidadãos do Mundo” a questão ecológica é colocada de modo criativo e no samba “Zé Pinto”, homenagem ao nosso grande artista plástico, ele desfila na história do Brasil em plena Marquês de Sapucaí. Em “República Metálica” revela sua preocupação de “desmistificar a farsa dos homens bons de gravata”. Além delas, em outra face poética, o lirismo em “Meio a Meio”, com palavras de Paulo Leminski e Evaldo Lima; “Sans Parler”, “Ansiedade”, “Confesso” e “Naturalmente (Bicicleta)”, todas com letra e música de Wagner Castro; “Delírio Puro” com palavras de Chacal e Evaldo Lima, além das criações alheias “Meninos”, da dupla Isaac Cândido e Marcus Dias, e “Calado”, de David Duarte, então três promessas de alto nível da canção cearense de então. No disco há as participações especiais de Chico Batera que executou percussões em “Calado”, música de David Duarte, que também tocou violões; Nonato Luiz em “Delírio Puro”; e as cantoras Aparecida Silvino que fez a voz em inglês em “Sans Parler” e Kátia Freitas que mostrou seu talento em “República Metálica”. A música “Naturalmente (Bicicleta)” foi gravada no Estúdio Clave por Airton Montezuma e mixada por Liduíno Pitombeira.

O CD *Pingo de Fortaleza ao Vivo*, gravado nos dias 21 e 22 de maio de 1993, no palco principal do Theatro José de Alencar, pelo Pró-Áudio Estúdio em Digital Sistema ADAT (DDD) fora o primeiro registro feito em Fortaleza, no momento do encontro do artista com a sua plateia, na nova forma do então “compact disk”. Além do artista principal, João Wanderley Roberto Militão, de voz e violão, as participações especiais dos percussionistas Decartes Gadelha e Nilton Fiore e as atuações vocais de Calé Alencar, Fernando Neri, Marta Aurélia e Ricardo Black. No repertório, criações de Pingo de Fortaleza, ao lado de seus parceiros Guaracy Rodrigues, Laerte Magalhães, Fernando Neri, Oswald Barroso, Ivor Lancellotti e Franzé Rodrigues e as regravações de “Ladainha Prá Canudos” (Gereba e João Bá), “A História Fará sua Homenagem à Figura de Antônio Conselheiro” (Ivanildo Vila Nova) e “Guerra de Facão” (Wilson Aragão).

O CD *Compositores & Intérpretes do Ceará* foi gravado nos estúdios Clave e Pró-Áudio em Fortaleza, Sonoviso no Rio de Janeiro e Scandinavium em Teresina, nos meses de maio e junho de 1993, e é historicamente o primeiro disco autoral e coletivo da geração contemporânea digital. Foi produzido pelo então, NUCIC – Núcleo de Compositores e Intérpretes Cearenses com apoio da SIC – Secretaria de Indústria e Comércio do Estado do

Ceará e a AAMA – Associação dos Amigos da Música. Fazem-se presentes nesse CD: Eugênio Leandro cantando “Criatura”, de Abidoral Jamacaru, e em dueto com Chico Pio, deles, “O Dado”. Aauto Oliveira interpreta ao lado de Josie Daniel, “O Romance da Donzela” e empresta sua voz solo para “Canção de Caminhão”, dele e Fausto Nilo. Amaro Penna interpreta de sua autoria, “Momento” e “Eterno Laço”. A dupla André Lopez & Cristina Francescutti atua em “Do amor” e “Nordestina”. Dilson Pinheiro canta suas composições, “Duende” e “Saudade Boa”, esta, em parceria com Aauto Oliveira. Parahyba interpreta dele e Bené Fonteles “Cajuína” e “Alice no País das Bananeiras”, assinada com Eduardo Braga. A cantora Zezé Fonteles traz a sua “A Idade, o Tempo e o Espelho” e “Espelho”, feita com o mano e instrumentista Jabuti. Marcus Brito, agora Caffé, nos brinda com “A Noite” e “Tendências”, ambas de David Duarte, e Luís Fidélis canta suas “Na Ponta do Pé” e “Beija-Flor”.

O disco *Lauro Maia – 80 Anos* foi colocado no mercado fonográfico em 1993 nas versões em LP e CD resgata em novos registros e gravações antigas, as versáteis criações do compositor que é nome de rua no Bairro de Fátima e seus parceiros, do nível de Humberto Teixeira e Penélope. Trata-se de uma realização da Equatorial Produções, capitaneada por Calé Alencar. Deste disco participam: Fagner e Roberto Menescal em Trem de Ferro; Ayla Maria e Raimundo Arrais em Febre de Amor; Ednardo em Poema Imortal; e Rodger Rogério em Deus me Perdoe. Neste disco ainda há as gravações originais dos anos 40 e 50, como, por exemplo, Samba de Roça, com Orlando Silva; É Muito Tarde, com Gilberto Milfont, Tão Fácil, Tão Bom, com Vocalistas Tropicais; Tenha dó de Mim, com Ciro Monteiro; e Trem ô Lá Lá, com Carmélia Alves, entre outras.

O CD coletivo intitulado *IBEU Canta Ceará* foi uma iniciativa do Instituto Brasil-Estados Unidos para as celebrações do cinquentenário de fundação deste conceituado estabelecimento de ensino da língua inglesa em Fortaleza. No disco, que teve produção de Amaro Penna e foi gravado no Clave Studio, o coral da entidade, com a regência do maestro Marcus Roozgilo, interpreta “Mucuripe” (Fagner e Belchior); “Viola” (Juvenal Galeno e Branca Rangel); “Último Pau-de-Arara” (J. Guimarães, Venâncio e Curumba); “Flor da Paisagem” (Robertinho de Recife e Fausto Nilo); “Cavalo Ferro” (Fagner e Ricardo Bezerra) e “No Ceará Não Tem Disso Não” (Guio de Moraes). Nesses temas, algumas participações de Liduíno Pitombeira no teclado, programação e arranjo. Também no álbum, Amaro Penna canta de sua autoria, “Ilse”; em dueto de Eudes Fraga e Joãozinho Gomes, deles, “Puçangueira”; Álcio Barroso e Messias Batalha interpretam sua parceira com o poeta Luciano Maia, “Banabuiú”; Ana Fonteles em “Pau dos Montes” (Amaro Penna e Eugênio Leandro); Dilson

Pinheiro dele e Adauto Oliveira, “Saudade Boa”; a dupla Glayton e Irapuan assina “Sol Maior”; Teti em “Estação Celeste” (Petrúcio Maia e Carlos Pita); Adauto Oliveira no seu “Trem dos Beradeiros”; Sérgio Sá na sua “Pra Ser Prazer” e Amelinha empresta sua voz para “Nampalla” (Celso Bahia). Além das músicas cantadas, os temas instrumentais, “Lembranças de Mãe” de Nonato Luiz, com ele ao violão e “Deixa Eu Entrar Nessa Pião” sob as teclas do pianista Antônio José Forte, com citações do Folclore Brasileiro.

O CD *Eldorado*, de Belchior em parceria com Eduardo Larbanois e Mario Carrero, dois grandes músicos da Música Popular Uruguaia, fora lançado em 1993 também no formato K7. Traz as seguintes canções: La Vida Es Sueño (Belchior / Larbanois); 1992 (Quinhentos Anos de Quê?) (Belchior / Larbanois / Carrero); No Lleve Flores (Belchior); Donde Esta Mi Corazón (Belchior); Gallos, Noches y Quintales (Belchior); A la Hora del Almuerzo (Belchior); Como Nuestros Padres (Belchior – Versão: E. Magnoni/Guilherme de A. Pinto); Ouro de Tolo (Raul Seixas); Ploft (Belchior / Jorge Mello); Beijo Molhado (Belchior); Tudo Outra Vez (Belchior); Comentários a Respeito do John (Belchior / José Luís Pena); A Palo Seco (Belchior); Apenas Um Rapaz Latino Americano (Belchior). As seis primeiras canções são interpretadas por Larbanois e Carrero, a sétima por Laura Canoura e as demais pelo próprio Belchior.

O CD *Baihuno*, de Belchior, fora lançado pela Movie Play Brasil em 1993, com as seguintes canções: Baihuno (Belchior / Francisco Casaverde); Num país feliz (Belchior / Jorge Mello); Senhoras do Amazonas (Belchior / João Bosco); Notícia de Terra Civilizada (Belchior / Jorge Mello); Quinhentos anos de quê? (Belchior / Eduardo Larbanois – versão: Belchior); Ondas tropicais (Belchior / Caio Sílvio); Onde jaz meu coração (Belchior); Lamento do marginal bem sucedido (Belchior); S.A. (Belchior / João Mourão); Amor e crime (Belchior / Francisco Casaverde); Balada do amor perverso (Belchior / Francisco Casaverde); Elegia obscena (Belchior); Arte-final (Belchior / Jorge Mello / Gracco); Se você tivesse aparecido (Belchior / Gracco); Viva La Dolcezza (Belchior / Gracco); e Até mais ver (Belchior – adaptação de poema de Sierguei Iessiênin).

O CD *Demais*, de Fagner, fora lançado pela BMG em 1993 e disponibilizado também no formato LP. É um disco que revive alguns dos principais temas da Bossa Nova e do samba-canção da música popular brasileira. No repertório, as seguintes canções: Vingança (Lupicínio Rodrigues); Gente Humilde (Garoto, Vinícius de Moraes e Chico Buarque); Alguém Como Tu (Jair Amorim e José Maria Abreu); Minha Namorada (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes); João Valentão (Dorival Caymmi); Eu Sei Que Vou Te Amar (Tom Jobim e Vinícius de Moraes); Dindi (Tom Jobim e Aloísio de Oliveira); Manhã



de Carnaval (Luiz Bonfá e Antônio Maria); Nunca (Lupicínio Rodrigues); Ronda (Paulo Vanzolini); Brigas (Evaldo Gouveia e Jair Amorim); Da Cor do Pecado (Bororó); Demais (Tom Jobim e Aloísio de Oliveira); Folha Morta (Ary Barroso). Raimundo Fagner passou quase dois anos sem lançar um novo disco. De setembro de 1991, quando foi lançado o elepê “PEDRAS QUE CANTAM” a maio de 1993, foram vinte meses de gestação para que o disco “DEMAIS” (BMG, No. 150.0028 e CD No. 10.142) ficasse pronto. Mas quando as rádios do País começaram a tocar Eu Sei Que Vou Te Amar, a primeira música de trabalho do álbum, a Sony Music, antiga gravadora de Raimundo Fagner, começou a colocar no mercado os seus antigos discos, tanto em vinil como no formato CD, como “ORÓS” (1993, No. 184.035/1 e CD No. 746.035/2-464.336), “QUEM VIVER CHORARÁ” (1993, No. 184.034/1 e CD No. 746.034/2-464.335) e “BELEZA” (1993, No. 184.041/1 e CD No. 746.041/2-464.342). A gravadora Som Livre também lançou uma compilação de sucessos de Raimundo Fagner (1993, No. 400.1234) com as músicas Revelação, Fanatismo, Años (com Mercedes Sosa), As Rosas Não Falam, Pensamento, Cebola Cortada, Noturno, Eternas Ondas, Quem Me Levará Sou Eu, Traduzir-se, Último Pau-de-Arara, e destaque para Mucuripe, a mesma gravação incluída no elepê “10 ANOS”, de 1984.

O *Uma Noite Demais – Fagner Ao Vivo* no Japão, lançado em 1993 pela BMG, é um grande encontro musical do cantor e compositor cearense Raimundo Fagner com o músico Roberto Menescal e o craque Zico em um show gravado no Japão. No repertório, as seguintes canções: Trem de Ferro; Penas do Tiê; Guerreiro Menino; As Rosas Não Falam; Revelação; Da Cor do Pecado; Eu Sei Que Vou Te Amar; Manhã de Carnaval; Canteiros; Deslizes; Borbulhas de Amor; Último Pau-de-Arara; Asa-Branca.

Ano de 1994.

O CD *Corpo de Delito*, de 1994, fora um projeto de César Barreto realizado em parceria com o poeta, escritor e membro da Academia Cearense de Letras, Virgílio Maia.

O CD *No Ceará é Assim*, uma realização da Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, foi gravado no ano de 1994 em Fortaleza, no Studio Trilha Sonora, e lançado um ano depois com clássicos da música cearense de compositores de várias gerações e interpretados pela nova geração de cantores da época. O CD teve direção de Manassés (viola de 12 cordas, violão e cavaquinho), o qual assinou os arranjos em parceria com Aroldo Araújo (baixo e violão); Luizinho Duarte (bateria e violão de 7 cordas) e Carlinhos Ferreira (saxofone e teclados). Também tocam no disco, Cristiano Pinho (guitarra), Nilton Fiori (percussão), Maria Helena Lage (teclados) e Ronaldo Pessoa (guitarra). No repertório, “Asa Partida” (Fagner e Abel Silva) – Abreu Marinho; “Palavra de Amor” (Manassés e Fausto Nilo) – Paulo Façanha;

“Passa um Balão” (Antônio Gondim) – Ângela Linhares; “17 Léguas e Meia” (Humberto Teixeira e Carlos Barroso) – Cesar Barreto; “Sorvete” (Stélio Valle, Chico Pio e Alano Freitas) – Paulo Rossglow; “Dois Querer” (Fagner e Brandão) – Têti; “Clara Jericoacoara” (Calé Alencar) – Humberto Pinho, “Pobre Bichinho” (Fagner) – Edmar Gonçalves; “Apaixonadamente” (Stélio Valle e Francis Vale) – Fátima Santos; “Lupiscínica” (Petrúcio Maia e Augusto Pontes) – David Duarte; “Nova Ilusão” (Zé Menezes e Luiz Bittencourt) – Marta Aurélia; “Beira Mar” (Ednardo) – Marcus Britto, agora Caffé; “Papão Feio” (Paurílio Barroso) – Aparecida Silvino; “Sem Dizer Nada” (Aleardo Freitas) – Rodger Rogério e “Adeus Praia de Iracema” (Luiz Assumpção) – Ricardo Black.

O CD *Rolimã – Flávio Paiva em Parcerias*, fora lançado em 1994 e revela a inquietação do compositor e jornalista, cearense de Independência, com a atual realidade do cruel mercado de divulgação da música brasileira. O álbum se enquadra na resistência cultural de qualidade que foge aos ditames da indústria do disco, sobre a qual o artista dispara:

Por trás dos apelos da bundofilia aeróbica, da tautologia axé, do forró bichado, da força da economia breganeja e da pagodização musical brasileira, a nossa diversidade inventiva prossegue, como quem acredita no futuro, sedimentando a sua importância de patrimônio imaterial. (...) Rolimã (...) é (...) movido pelo magnetismo informal que a música sempre provocou em mim, acabei cedendo à tentação de fazer este registro de pulsações mestiças e giros lúdicos universais. ‘Rolimã’ é uma espécie de reportagem de comportamento, de jeito de ser e viver, que me leva a transitar por sensações caóticas, sincronizadas em um ladrilho de distintas peças reais e imaginárias, cuja química compartilho com amigos que são compositores, músicos, intérpretes e, principalmente, parceiros de tantos mimos, crenças e danças (AUGUSTO, 2013, p. 96).

Tudo isso se faz presente numa dúzia de canções, três somente criações de Flávio Paiva, “Baião na Manchete”, por Marta Aurélia, “Escarlate”, na voz de Edmar Gonçalves, e “Bolha”, interpretada por Mona Gadelha. Além delas, as parcerias com Cristiano Pinho e Kátia Freitas, “Estroboscopia”, pela própria Kátia, “O Continente Encontrado”, dividida com Tarcísio José de Lima, na singela voz de Olga Ribeiro, “Luiz Assumpção”, samba com os outros Tarcísios (Sardinha e Matos), com o potente vocal de Ricardo Black, “As Acácias têm Alma”, bossa com melodia de Manuel González e cantada por Eugênio Leandro, “Como me dá!”, balanceio composto ao lado de Calé Alencar e interpretado por Armando Telles, “Cantiga de Bárbara, a borboleta”, que tem música de João Monteiro Vasconcelos e vem na voz de Norberta Viana, “Flávio & Andréa”, escrita com o tecladista Eugênio Matos, onde Aparecida Silvino empresta seu privilegiado talento vocal, e “Sou mais no tempo do Figueiredo”, rock irreverente feito em 1987 com os parceiros Tarcísio Matos e Falcão, dupla

dinâmica do sucesso atual do bregastar cearense, nas vozes de Valdo Aderaldo e Paula Tesser. Somente “Serenata”, que tem a voz de André Vidal, uma modinha ultramarina, não é de autoria de Flávio Paiva. No entanto foi pesquisada e adaptada por ele, quando a colheu num dia de feira em 1986, na cidade de Juazeiro do Norte, com o rabequeiro Cego Oliveira, na época com 74 anos, o qual afirmou ter aprendido a canção quando era criança em Palmeira dos Índios, Alagoas.

O CD *Por Todos os Cantos* fora o primeiro CD solo do cantor, músico e compositor Eudes Fraga, artista cearense radicado em Belém do Pará. Lançado em 1994, o álbum já revela seu amadurecimento num trabalho começado uma década antes nos palcos e nos discos do Quinteto Agreste em Fortaleza e também pelo Brasil afora em vários festivais, notadamente nas regiões sul e sudeste. O álbum contém 13 canções: duas somente de Eudes, “Meu Molequim”, dedicada a seu filho Tiago e “Tô que tô saudade”; oito parcerias, “Por todos os cantos”, “Mudando a rima”, “Minha cidade”, “Puçangueira”, “Mestiço”, “Baião da Mazé”, “Bailarina” e “Espírito dos afogados”, divididas com Guaraciara Barros Leal, Arlindo Araújo, Vinícius Brum, Joãzinho Gomes, Rafael Altério, Eduardo Santana, Dudu Falcão e Airtinho Montezuma, e três de outros autores, “É assim o meu amor” (Mário Mesquita e Roberto Pinto), “Fragmento azul” (Nilson Chaves e Joãzinho Gomes) e “Hora de Silêncio” (Lauro Maia e Jaime de Carvalho). Em todas, a agradável voz de Eudes passeia em mensagens singelas de letras bem construídas. Em “Espírito dos afogados”, contou com a voz e o vocal de Cláudio Nucci e em “Mestiço”, o dueto foi com Geraldo Azevedo.

O CD *Só Forró*, de Amelinha, o décimo disco da cantora cearense, fora lançado em 1994 pela Polydor, trazendo as músicas: Fogo na Cintura (Sergio Sá); Você e Tu (Gereba / Tuzé de Abreu); um *pout-pourri* com as canções Brilho da Lua (Rita de Cássia), Caboclo Sonhador (Maciel Melo) e Capricho dos Deuses (Jauperi / Jorge Zarath); outro com Trem de São João (Walter Queiroz), Minha Fogueira (Walter Queiroz / Gerônimo), Olha Pro Céu (Luiz Gonzaga / José Fernandes); Xote Pra Lua (Ronaldo Pinheiro / Gerude Neto); outro *pout-pourri* com Pisa na Fulô (João do Vale / Ernesto Pires / Silveira Júnior), O Chero da Carolina (Amorim Roxo / Zé Gonzaga), Peba na Pimenta (João do Vale / José Batista / Adelino Rivera); Forró do Pega-rela (Nando Cordel); A Vida do Viajante (Luiz Gonzaga / Hervé Cordovil); Gemedeira (Robertinho de Recife / Capinan); Rancheira (Gereba / Tuzé de Abreu); Cobra de Chifre (Paulinho Lima) e Jesus é Verbo não Substantivo (Ricardo Arjona / Gê / Sergio Sá).

O CD: *Caboclo Sonhador*, de Fagner, disponibilizado também em LP, fora lançado em 1994 pela BMG. No repertório, as seguintes canções: Cavaleiro da

Noite (Alcymar Monteiro); Lembrança de Um Beijo (Accioly Neto); Caboclo Sonhador (Maciel Melo); Nos Tempos de Menino (Maciel Melo); Minha Vidinha (Antônio Barros e Ceceu); Falsa Folia (Dominguinhos e Nando Cordel); Baião da Garoa (Luiz Gonzaga e Hervê Cordovil); Fan Ran Fun Fan (Lauro Maia); Estrela Guia (Assisção); É Proibido Cochilar/Forró Desarmado/Forró Número 1 (Antônio Barros); Casamento da Raposa (Gerson Filho). Lançado também nos Estados Unidos, fora o 18º disco da carreira de Fagner e traz o forró como linha melódica para o disco. Não há no repertório nenhuma música de autoria deste cantor e compositor.

Ano de 1995.

O CD *Trem do Futuro* fora o primeiro CD da banda Trem do Futuro, cuja musicalidade é inspirada no clássico rock progressivo. A banda tem sua formação a partir da década de 80 e em 1995 disponibilizou no mercado este primeiro CD, que leva o nome do grupo. O álbum se espalhou pelo mundo, sendo inclusive chamada como matéria principal de capa da conceituada revista carioca “A Clava do Sol”. No continente europeu, o lançamento também teve citações na *Harmonie Magazine*, da França, e no *Arlequim*, da Itália. Além disso, o disco também recebeu reconhecimento no Japão, onde foi elencado como um dos dez melhores do ano, em sua área específica de rock progressivo.

O CD *Chico Pio*, resgata as composições deste autor divididas com letristas da estirpe de Nertan Moreno, Soares Brandão, Luciano Cléver, Alano Freitas, Neudo Figueiredo, Dunga Odakam, Olímpio Rocha, Eugênio Leandro e Ubaldo Solon. São elas: “Desgaste”, “O Amor e o Defeito”, “Paixão – Noturna”, “Diana de Éfeso”, “Impressionismo”, “Paragem”, “Nau”, “Joana”, “Feedback” e “O Dado”. Nesta última o intérprete cearense Eugênio Leandro também atua em dueto cantante com Chico Pio. Entre o bolero, o reggae e o tempero latino, Pio detona sua rascante voz inoxidável em canções que nos remetem a MPB de qualidade. Parnaibano de nascença e fortalezense por adoção, Francisco Pio Napoleão trabalha com música desde 1962. Em 1975 teve sua principal aparição pública em show ao lado de Ivan Lins, Milton Nascimento, Fagner e Caetano Veloso, no teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, em São Paulo fez apresentações com Clôdo, Climério e Clésio e Jorge Mello. Ao longo de sua carreira, Chico Pio participou de muitos festivais, conquistando o primeiro lugar no “Festival Universitário” (Rio de Janeiro, 1977) e no Festival do BNB (1982), sendo também premiado no “Crédimus da Canção” (1980), “Rádio Jornal O POVO” (1981) e duas vezes no “Verão Musical” (Camocim, Ceará, 1991/1992). Antes de gravar este CD de estreia, Chico Pio já havia tido registros de suas parcerias: “Sorvete”, por Lúcio Ricardo e Paulo Rossglow, em dois registros distintos; “Água”, na voz de Ângela Linhares, e

“Forróbodó”, pelo cantador paraibano Zé Ramalho, além de ter interpretado “Alfa e Beta”, no disco “Liberado”, de Alano Freitas e Francis Valle, e cantado “O que foi que você viu?” e “Jardim do olhar” no álbum duplo “Massafeira”, coordenado no início dos anos 80 por Ednardo.

O CD *Estação Fronteira*, lançado originalmente em 1995, fora a estreia fonográfica do cantor e compositor cearense Rogério Franco. No CD, o artista conta com a participação do seu irmão Rodger Rogério, integrante do Pessoal do Ceará, movimento musical que lançou para a MPB Ednardo, Fagner, Belchior, Téti e Amelinha, entre outros. Rodger divide os vocais com Rogério em “Falando da Vida”, de autoria de Rodger e Dedé Evangelista, e que fora registrada no disco “Meu Corpo, Minha Embalagem, Todo Gasto na Viagem”, de 1973. Além dela, as criações de Rogério Franco, “Bomba de Hidrogênio”, “Mungango de Matuto”, “Capital do Sol” e “Estação Fronteira”. Além delas, suas parcerias, “Eu em Ti”, com poesia de Gilmar Chaves; “Ir Passando”, feita com David Duarte; “Poema a João Cabral”, dividida com Oswald Barroso; e “Estradas”, em comunhão com Aroldo Araújo e Oswald Barroso. Rogério também canta “Baião de Cem”, de Luiz Sérgio, e “Nem Azuis, Nem Beira Mar”, de Rodger Rogério e do letrista baiano, conceituado na MPB, Capinam.

O CD *Um Concerto Bárbaro – Acústico Ao vivo*, de Belchior, fora lançado pela Polygram em 1995. No repertório: A palo seco (Belchior); Galos, noites e quintais (Belchior); Notícia de terra civilizada (Jorge Mello / Belchior); Divina comédia humana (Belchior); Medo de avião (Belchior); Comentário a respeito de John (José Luiz Pena / Belchior); Apenas um rapaz latino-americano (Belchior); Paralelas (Belchior); Hora do almoço (Belchior); Todo sujo de batom (Belchior); Velha roupa colorida (Belchior); Os profissionais (Belchior); Tudo outra vez (Belchior); e Como nossos pais (Belchior).

O CD *Retrato*, de Fagner, 19º álbum solo da carreira do cantor e compositor cearense, fora lançado pela BMG em 1995 e disponibilizado também no formato LP. No repertório, as seguintes canções: Chorei Por Você (Fagner e Fausto Nilo); Melhores Dias (Fagner e Abel Silva); Distância (Fagner e Guilherme de Brito); O Amor Riu de Mim (Altay Veloso); Seca do Nordeste (Waldir de Oliveira e Gilberto Andrade); Baião da Rua (Nonato Luiz e Fausto Nilo); Poeira (Luiz Bonan e Serafin C. Gomes); Acorda, Sorri (Petrúcio Maia e Brandão); Toque a Madeira (Petrúcio Maia e Abel Silva); Rubi Grená (Nonato Luiz e Sérgio Natureza).

Ano de 1996.

O CD *Nave do Futuro*, de Alex Holanda e Nonato Luiz fora totalmente produzido, gravado e mixado em Fortaleza em 1996, e revela uma parceria até tão inédita

entre dois músicos cearenses de alta competência: o violonista Nonato Luiz e o percussionista Alex Holanda, este último ex-integrante da banda Hanói Hanói. A atmosfera musical registrada no CD “Nave do Futuro” foi gravada ao vivo no Estúdio Planeta. Foi utilizado o sistema de *play-back* apenas para colocação de percussões adicionais. Todos os arranjos foram feitos pela criativa dupla em composições de Nonato, “Maracatu em Prelúdio”, “Carioca”, “Caroline” e “Choro de Mariana”; da autoria de Alex, “Mr. Peace” e “Mares de Portugal” e dos dois, “Valsa Negra/Espanha”. Além delas, recriações para “Zambi” (Edu Lôbo / Vinícius de Moraes), “Eleanor Rigby” (John Lennon / Paul McCartney).

O CD *Som de Badolim*, lançado em 1996, fora a estreia em disco do bandolinista, compositor e arranjador, nascido no Rio de Janeiro e criado e radicado em Fortaleza, Jorge Cardoso, e revelava o talento de um artista pronto para ter seu trabalho nivelado aos grandes nomes do choro brasileiro de então. Seu “Som de Bandolim” traz suas próprias composições “Gingando no Choro”, “Modulado”, “Uma Rosa para ela”, “Trocadilhando”, “Impressões Digitais”, “Perna de Alicate” e “Minha Terra” numa atmosfera que nos remete ao samba-choro, valsa, baião, provando sua versatilidade em escrever música, com predominância para o choro, gênero de maior identificação como artista. Além delas, suas inclinações para executar com maestria, ao lado de um competente regional, clássicos consagrados da MPB como “Quanto dói uma Saudade”, de Aníbal Augusto Sardinha, o Garoto; “Espinha de Bacalhau”, de Severino Araújo; “Para eu ser Feliz”, de Amador Pinho; “Quando me Lembro”, de Luperce Miranda e “Lembranças do Recife”, de Rossini Ferreira, todas em perfeita sintonia com criações universais do quilate da valsa “Melancolia Cigana”, de Emile Prodoume e o “Moto Perpétuo” de Paganini, a qual tem um criativo arranjo do próprio Jorge Cardoso pautado com o auxílio luxuoso do regional, impulsionando ao movimento do concerto um tempero do mais autêntico estilo de música nacional, o choro.

O CD *Homenagem a Carmen Miranda* fora o segundo lançamento fonográfico da cantora cearense Lucinha Menezes, uma celebração musical ao fenômeno Carmem Miranda que, embora tenha nascido em Portugal, é reconhecida como a primeira artista brasileira a fazer sucesso nos EUA e conseqüentemente no mundo inteiro. O CD, que fora gravado ao vivo no Teatro São José, em 1996, em Fortaleza, resgata 26 sucessos da Pequena Notável registrados no momento da emoção maior no palco, ao vivo em janeiro de 1996: “I Like You Very Much”, “South American Way”, “Good Bye, Boy”, “Disseram que eu Voltei Americanizada”, “Minha Embaixada Chegou”, “Na Baixa do Sapateiro”, “No Tabuleiro da Baiana”, “Coração”, “Eu Queria Ser Ioiô”, “O Tique Taque do Meu Coração”, “Chica Chica Boom Chic”, “Isto é Lá Com Santo Antônio”, “Balão que Muito Sobe”, “Sonho de Papel”,

“Chegou a Hora da Fogueira”, “Uva de Caminhão”, “Burucuntum”, “Amor! Amor!”, “Eu Dei”, “Camisa Listada”, “... E o Mundo Não se Acabou”, “Adeus Batucada”, “Taí (Pra Você Gostar de Mim)”, “Querido Adão”, “Mamãe Eu Quero” e “Cantores de Rádio”. O CD, além de contar com um grande elenco de músicos, tais quais: Tony Maranhão, Marco Túlio, Denilson Lopes e Jerônimo Neto, entre outros, também contou com a participação especial da Banda de Música do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Ceará, que muito abrilhantou o espetáculo, principalmente na atmosfera carnavalesca, fazendo com que o show que originou o CD permanecesse por muito tempo com sucesso, tanto de público, quanto de crítica, nos palcos em Fortaleza.

O CD *Mona Gadelha*, lançado em 1996, fora o primeiro disco solo da cantora e compositora cearense radicada em São Paulo e mescla informações musicais com temperos do *rock/rhythm and blues* e do *pop* com uma atmosfera essencialmente moderna. Tudo isso se faz presente em suas criações “Cinema Noir”, “Cor de sonho”, “Ilha”, “Identidade secreta”, “Sete vidas”, “Imagine nós” e “Blues diário”, e suas parcerias “Fugitivo” e “Pobre rapaz”, ambas com João Alberto e Sérgio Cruz. Além delas, sua interpretação para “Sinal”, do bluseiro paulista Edvaldo Santana, e a recriação para uma conhecida canção do contrerâneo do Povo do Ceará, Ednardo, dedicada ao artista plástico alencarino, também radicado em São Paulo, Aldemir Martins, a música “Ingazeiras”. Mona Gadelha obteve relevante espaço na mídia, notadamente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Fez parte do movimento Massafeira Livre, no final da década de 70. Sua criação “Cinema Noir”, incluída neste CD primeiro foi também lançada na coletânea “A Gema do Novo – Volume 2”, da Rádio Musical FM de São Paulo.

O CD *Parto*, fora o primeiro disco solo do cantor, compositor e músico cearense Paulo Façanha, um dos mais atuantes “músicos da noite” em Fortaleza. No histórico Festival de Camocim, foi finalista em duas oportunidades: com “Kuarup”, em parceria com Paulo Fraga e “Uma Canção a Mais” feita com Marinho Júnior. Em Fortaleza, conquistou o primeiro lugar e também o prêmio de melhor intérprete do Festival Universitário da Canção, da UFC, de 1993, com “Calabouço”, composta com Marcílio Homem e Beto Paiva. Paulo Façanha gravou em diversos discos cearenses, individuais ou coletivos. No CD “Parto”, que fora muito bem recebido, tanto pelo público, como pela crítica fortalezense, estão suas parcerias com Beto Paiva, Paulo Fraga, Arnaldo Oliveira, Marcílio Homem e David Duarte, “Ávido”, “Kuarup”, “Amor Averso”, “Calabouço” e “Parto” e as alheias “Felt” (Tim Fonteles / Felipe Cordeiro); “Afora” (Eudes Fraga / Airton Montezuma); “Voo Livre” (Manassés / J.

Doma); “Faz Favor” (Tim Fonteles / Zezé Fonteles) e “Falso Blasé” (Flávio Venturini / Ronaldo Bastos), esta última inclusive com a participação de Venturini.

O CD *Cantares* fora o quarto CD do cantor, compositor e músico Pingo de Fortaleza, lançado em 1996, em que o artista começa a experimentar uma nova sonoridade em sua trajetória fonográfica, aliando modernos teclados eletrônicos, jamais incluídos em seus discos anteriores, “Centauros e Canudos”, “Lendas e Contendas” e “Maculelê”, às tradicionais percussões e instrumentos acústicos. As participações especiais ficam por conta de Fernando Néri, que, em sua composição “Claves”, dividiu os vocais com Pingo de Fortaleza; Nonato Natureza, que cantou e tocou violão na sua “Passarinho”, único registro seu; e o Coral Zoada, tendo a frente o regente Elvis Matos, que emprestou suas vozes para “Cantares”, “Belo Monte”, “Solencanto”, “A Cor do Meu Amor (Caramelo)” e “Cabumba”. Na época da gravação, março/abril de 1996, o Coral Zoada tinha a seguinte formação: Sopranos – Vádia Tavares, Fabíola Araújo, Janaína Lopes, Liduína Rodrigues e Simone Sousa; Contraltos – Alcione Gadelha, Clarissa de Castro, Sandra Barroso e Sandra Guimarães; Tenores – Alexandre Havt, Erwin Schrader, Gerardo Viana Jr., Marcelo Santos e José Roberto Almeida; e Baixos – Arnaldo Filgueiras, Fábio Mudo, Luiz Carlos Prata e Otacílio de Almeida.

O CD *Samba do Metrô Amor*, lançado em 1996, do cantor e ator cearense Ricardo Black, sintetiza as diferentes formas de expressão do amor nômade e renitente. Com este CD, ele rompe latitudes e traça um mapa da paixão fugidia ao mesmo tempo em que converge toda a percepção do amor como manifestação de liberdade da sua própria música. O disco apresenta 10 faixas gravadas em Fortaleza e Berlim e conta com a participação de músicos e compositores do Ceará e de cearenses radicados na Europa, além de instrumentistas alemães e filipinos. A cantora Paula Tesser assina a versão de “Canção do amor banal” e divide a interpretação da mesma com Black. A cientista política Angela Küster fez a tradução para o alemão e lê um trecho do texto de “Por que não?” e o compositor David Duarte dirige, toca violão e participa da percussão vocal em “Infinitude”, música de sua autoria em parceira com Ricardo Black. CD “Samba do Metrô Amor” – Faixa por faixa: Amar é... (Humberto Pinho) – Ricardo Black abre o disco descortinando o amor como ilusão e encantamento. Infinitude (David Duarte / Ricardo Black) – nesta faixa ele revê os sonhos amorosos que apesar dos desgastes do tempo merecem ser revistos. Calma coração (Jabuti / Zezé Fonteles) – no tráfego das paixões, Ricardo Black descobre e revela que diante da compulsão o jeito é pedir arrego à razão. Canção do amor banal (Valdo Aderaldo – versão de Paula Tesser) – um convite ao amor, à contemplação e ao compartilhamento da beleza dos instantes. Latitude (Tato Fischer /



Flávio Paiva) – o amor como oferenda na dimensão do infinito inspirado na travessia da fé e da promessa de liberdade. *The shadow of my soul* (Jorge Degas / Naja Storebjerg) – pelos subterrâneos do amor as lembranças são recorrências que nos acompanham eternamente. *Samba do metrô* (Valdo Aderaldo) – canção que se tornou uma espécie de guarda chuva do CD pela força da singularidade do seu olhar sobre o amor errante. *Por que não?* (Jabuti / Zezé Fonteles) – na viagem de Ricardo Black pelos trilhos do amor, salta o conselho de que amar não combina com repressão do desejo. *Notícias boas* (Kátia Freitas) – das janelas do metrô a paisagem dos túneis leva aos amores solitários espalhados por dentro de cada um de nós. *Luar de ânsia* (Eugênio Rodrigues / Anastácia Azevedo) – Ricardo Black conclui no seu tour pelos subterrâneos do amor que sentir é mais importante do que explicar.

O CD *Mostra de Música SESC – 50 Anos de Musicalidade Brasileira*, do SESC Ceará, de 1996, traz a canção “Boizinho”, com a qual Gigi Castro ficou com o prêmio de melhor intérprete desta Mostra, interpretando esta canção, composta em parceria com Ângela Linhares. Também no CD, estão as composições “Dona do Meu Astral” (Bebé de Natércio), “O Motor da Ciranda” (Raimundo Cassundé), “Corisco, O Cavaleiro das Arestas” (Ronaldo Cavalcante e Rogério Franco), “Araguaia” (Everardo Matos, Humberto Ibiapina e Masôr Costa), “Duas Partes” (Acauã e Rosenberg Cariry), “Boi Flecheiro” (Paulo Renato), “Cavalo de Fogo” (Tom Canhoto e Chagas Correia), “Canta Cariri” (Ricardo Bezerra e Chico João), “Jeri” (Rinaldo Lasalvia e Fernando Lima), “Criação” (Cayman) e “Serrado” (Acauã).

O saudoso compositor Petrúcio Maia, que faleceu em 1994, teve seu primeiro CD *Cantos do Planeta*, gravado em parceria com a cantora e compositora mineira Bigha Maia, disponibilizado postumamente em 1996. O CD reúne as parcerias do casal e também músicas que Petrúcio fez com outro grande parceiro seu, Clodo Ferreira. Também presentes no disco outros parceiros importantes e que fizeram história com Petrúcio, como Fausto Nilo e Capinam. No repertório, estão as canções: *Palmeirais de prata* (Petrúcio Maia/Fausto Nilo); *Atmosfera* (Petrúcio Maia/Clodo); *Pensamento belo* (Petrúcio Maia/Bigha); *Coração planetário* (Petrúcio Maia/Capinam); *Magia Andaluza* (Petrúcio Maia); *Maravilha* (Braço-D’Água) (Petrúcio Maia/Bigha); *Não vá embora* (Petrúcio Maia/Bigha); *Brasília Asa Delta* (Petrúcio Maia); *Olho no infinito* (Petrúcio Maia/Bigha); *Festa da lua cheia* (Petrúcio Maia/Bigha); *Saídas* (Petrúcio Maia/Bigha); *Mandala* (Petrúcio Maia); *Quando você me encontrar* (Petrúcio Maia/Clodo/Climério).

O CD *Fruta madura* (1996), de Amelinha, décimo primeiro disco da cantora, fora lançado em 1996 pela Luz da Cidade, trazendo as músicas: *Fruta Madura* (Lua Cheia) (Paulinho Lima); *Bahias* (Beto Marques / Paulinho Lima); *A Estrada* (Luis Ramalho); *Ao*

Gosto Do Coração (Renato Teixeira); Só Com Você (Nando Cordel); Já Era Tempo De Amar (Paulinho Lima / Amelinha); Quanto Dói Uma Paixão (Lagartixa / Netinho dos Teclados); Pra Tirar Coco (Messias Holanda / Hamilton de Oliveira); Siri Na Lata (Carlos Fernando); Que Coisa Bonita (Primavera, Verão) (Gonzaguinha).

O CD *Vício Elegante*, de Belchior, o primeiro como intérprete de composições de outros autores, fora lançado em 1996 por uma parceria entre Paraíso, GPA e Velas e trouxe no repertório as canções: Almanaque (Chico Buarque); Doce mistério da vida [Ah! Sweet mystery of life] (V. Herbert); O tolo (Erasmus Carlos, Roberto Carlos); Taxi boy [Garoto de aluguel] (Zé Ramalho); Esquadros (Adriana Calcanhoto); Aliás (Djavan); Vício elegante (Ricardo Bacelar, Belchior); O nome da cidade (Caetano Veloso); Charme do mundo (Marina Lima, Antônio Cícero); Aparências (Cury, Ed Wilson); Paixão (Kledir Ramil); Eternamente (Liliane, Sergio Natureza, Tunai); e Panis angelicus (Tema Tradicional: adpt. de Sergio Tannus e Zé Américo).

O CD *Raimundo Fagner – Pecado verde*, fora lançado em 1996 pela BMG e marcou os 23 anos de carreira artística deste cantor e compositor. O disco, produzido pelo próprio cantor em parceria com o produtor José Milton, fora batizado de “Pecado verde”, embora na capa conste somente o nome “Raimundo Fagner”. No repertório, as seguintes canções: Pecado Verde (Raimundo Fagner e Fausto Nilo); Pra Quem Não Tem Amor (Fagner e Abel Silva); Letras de Canção (Dominguinhos e Fausto Nilo); Volta ao Sul (vs.: Fausto Nilo/Astor Piazzolla e Fernando Solanas); Letras Negras (Geraldo Azevedo e Fausto Nilo); Recusa (Herivelto Martins); Canção Em Dois Tempos (Vital Farias); Autonomia (Cartola); Apaixonadamente (Francis Vale e Stélio Valle); Um Vestido e Um Amor (Fito Paez/tradução: Fagner); Mucuripe (Fagner e Belchior).

Ano de 1997.

O CD *Marca Carmim*, de Chico Pio & Luciano Cléver, fora o encontro musical entre o jornalista e letrista cearense Luciano Cléver com o cantor compositor e músico piauiense de Parnaíba, mas radicado em Fortaleza desde a infância, Chico Pio, e reúne a participação de instrumentistas e intérpretes cearenses desde o Pessoal do Ceará (Téti e Rodger Rogério), aos que surgiram posteriormente como Olga Ribeiro, David Duarte, Edmar Gonçalves, Ricardo Black, Paulo Façanha, Dunga Odakam, Isaac Cândido e Serrão. Nelson Augusto (2013, p. 90) nos traz as palavras do também jornalista e compositor cearense Flávio Paiva sobre este disco:

Trabalho de autor, (o CD) “Marca Carmim” traz composições de um presente concreto e tem exatos 87,5% de suas melodias criadas pela pulsação musical desse Cyborg lunar chamado Chico Pio. Elas captam eternidades em instantes, como se Luciano Cléver tivesse escrito letra por letra olhando através das lentes de Cartier-Bresson. São músicas basicamente carregadas pelo glacê da paixão, saudade e despedida, geradas em clima de simbiose artística.

Chico Pio canta apenas duas de suas parcerias com Luciano Cléver: “Garça” e “Delta”, esta última em homenagem à cidade de Parnaíba. O restante do repertório é interpretado pelos artistas já citados.

O CD *Pessoa*, de Cristiano Pinho, lançado em 1997, fora um dos primeiros da nova safra de música instrumental no Ceará e traz dez composições deste autor: “Deserto”, “Por Ai”, “Destino”, “Oásis”, “Dança nas Cordas”, “Amolando Faca”, “A Bolha”, “Pesadelo”, “Blue” e “Árvore da Vida”, além de “L’Eternel Désir”, composição de Philip Catherine. Em todas, Cristiano Pinho e banda reverenciam seus talentos para a deusa música. Como guitarrista, violonista, arranjador, programador, diretor musical e produtor, Cristiano Pinho já participou de inúmeros discos gravados em Fortaleza, entre eles: “No Ceará É Assim” (coletivo); “Um Quarto de Lua” (Olímpio Rocha); “Fábula” (Júlio Medeiros); “Rolimã” (Flávio Paiva); “Digital” (Marcus Brito); “Kátia Freitas” (Kátia Freitas); “Parto” (Paulo Façanha); “Com a Boca no Mundo” (Humberto Pinho); e “Esquinas do Deserto” (Fausto Nilo), só para citar alguns. No palco, já participou de shows dos artistas já citados e também com Ednardo, Dominginhos, Mauro Senise e Oswaldinho do Acordeom, entre outros, e atualmente integra a banda de Raimundo Fagner.

O CD *Dentro do Sonho*, de 1997, fora o primeiro álbum solo do cantor, compositor e músico cearense David Duarte um dos mais criativos compositores da atual geração que reside em Fortaleza. Já teve suas composições registradas pelos conterrâneos Kátia Freitas, Rogério Franco, Tėti, Daniela Montezuma, Edmar Gonçalves e Marcus Brito entre outros, sendo inclusive estes três últimos, títulos dos discos deles, “Pela Vida”, “Bússola” e “Matiz”, respectivamente. David Duarte foi finalista no Festival Canta Nordeste, promovido pela Rede Globo, com sua criação “Código”, presente no seu primeiro CD. Sua estreia em disco solo fora uma prova da renovação, um fôlego a mais para a música popular brasileira de então, um disco muitíssimo elogiado pela imprensa da época.

O CD *Álbum de Família* de Djaci Carvalho e Renan do Vale, lançado em 1997, fora resgate em doze faixas das criações da família cearense Vale. A maioria – uma dezena – entre valsas, baiões, choros, marcha, xote e samba, do cantor, compositor e acordeonista ipuense Zezé do Vale, artista muito popular em todo o Ceará, nas décadas de 30 e 40. São

suas as criações: “Dolorosa renúncia”, “Hino do Ferroviário”, “Passados do meu Ipu”, “Baião de dois”, “Cabrocha da Aldeota”, “Xote da Mariana”, a única instrumental, “Complexo de Getúlio”, “Paredão”, “Latada de Oiticica” e o poema “Filho do Ipu”. Além delas, a valsa da dupla da família – Antônio do Vale e Teresinha Vale – “Quilombo do Mateu”, recolhida do folclore do Sítio Salgado, em Ipu, por Florival Vale de Paiva. Todas elas interpretadas pela voz de Renan do Vale e o violão de Djacir Carvalho, ambos netos de Zezé do Vale.

O CD *Artesanato*, de Érico Baymma, instrumental, lançado em 1997, fora uma grande novidade à época, pois fora feito em casa, em MD (com ótimos resultados sonoros), onde o artista fez tudo (de gravação à arte final do disco). Por isso o título: “Artesanato”. O disco fora indicado para o prêmio Sharp 1998 e teve uma ótima recepção da crítica em Fortaleza. Em “Artesanato”, cujo título também foi dado como homenagem aos artesãos de todos os tempos, entre os quais Érico Baymma, mineiro, radicado em Fortaleza, se inclui, o compositor impulsiona sua atmosfera musical, utilizando-se de tecnologias e mostrando os trabalhos marginalmente, numa tentativa de vida à parte da grande indústria fonográfica. No álbum traz seus temas instrumentais, “Reflexões”, “O Trem do Dia”, “A Nave”, “Os Peixes”, “O Mar”, “Caça Submarina”, “Vênus”, “Reflexões II” e “Litoral”, esta última em parceria com Carlinhos Crisóstomo, além da sua recriação, agora apenas tocada, de “Consolança”, criação da dupla cearense Eugênio Leandro e Oswald Barroso.

O CD *Esquinas do Deserto*, lançado em 1997, fora o primeiro CD individual de Fausto Nilo, no qual o artista interpreta suas letras mais representativas, frutos de parcerias com Zé Ramalho, Geraldo Azevedo, Nonato Luiz, Lisieux Costa, Graco, Stélio Vale, Fernando Falcão, Fagner, Moraes Moreira e Petrúcio Maia. O álbum traz uma seleção criteriosa de 14 músicas e, entre elas, destacam-se “Baião de Rua”, “Você se lembra”, “Dorothy Lamour”, “Lua do Leblon”, “Chorando e Cantando”, “Letras Negras”, “Pão e Poesia” e “Cidades e Lendas”. Compositor que, a partir do início da década de 70, teve suas primeiras parcerias gravadas, o cearense de Quixeramobim Fausto Nilo contabiliza atualmente mais de 300 registros para sua grande obra. Entre os talentos que emprestaram voz para suas letras, vale ressaltar nomes da importância de Gal Costa, Simone, Maria Bethânia, Lulu Santos, Moraes Moreira, Dominginhos, Fagner, Ednardo, Téli e Ney Matogrosso, entre outros. Como dublê de cantor, Fausto Nilo já havia atuado no disco “Soro”, de 1979, dividindo os vocais com Núbia Lafayette, no bolero “Coração Condenado”. Ainda no mesmo ano, cantava em dueto no álbum “Melhor que mato verde”, do seu conterrâneo e parceiro Petrúcio Maia, a criação da dupla intitulada “Dorothy Lamour”.

O CD *Terral*, de Fagner, o 21º disco solo deste cantor e compositor, fora lançado pela BMG em 1997, inicialmente no Ceará, o disco relembra o nome da canção mais famosa de Ednardo gravada por este em 1973. No repertório, as seguintes canções: Volta, Morena (João Lyra/Paulo César Pinheiro); O Vendedor de Biscoitos (Gordurinha/Nelinho); Os Sertões (Edeor de Paula); Quero Voltar Pra Bahia (Paulo Diniz/Odibar); Rela Bucho (Genésio Tocantins); Forró do Tio Augusto (Luiz Vieira); Mambo da Cantareira (Barbosa da Silva/Eloide Warthon); Amor Pra Dar (Cecéu/Lindolfo Barbosa); Espumas Ao Vento (Accioly Neto); Terral (Ednardo); Forró do Chiq-tak (Pinto do Acordeon/Aracílio Araújo).

Ano de 1998.

O CD *O Peixe*, fora o segundo lançamento fonográfico do cantor, compositor e músico cearense Abidoral Jamacaru, nascido no Crato, que saiu em 1998. O primeiro foi o então elepê "Avalon", da década de 80 e que anos mais tarde também saiu em CD, pelo projeto Memória 107. Em *O Peixe*, cuja faixa-título é uma parceria com o conterrâneo do Cariri, Patativa do Assaré, mais uma vez o talento criativo de Abidoral revela sua universalidade musical. Além de criações suas, "Cigano", "Incomensurável", "Vá com o Sol, o Vento, a Luz, os Anos", "O Pingo e os Óculos", "Menestrel" e "Canto de Coco pra Azuleika e Asa Branca", esta última registrada originalmente por Eugênio Leandro, as parcerias com Flávio Paiva ("Estrelas Riscantes"), com o irmão Pachelly Jamacaru ("Outros Maios") e, ao lado de Tiago Araripe, "Oxum". Também suas interpretações para composições de outros autores: "Lua de Oslo", da dupla caririense Luiz Carlos Salatiel e Geraldo Urano; "Consolância", de Eugênio Leandro e Oswald Barroso, e "O Vale, a Cidade e Nós", de Pachelly e Célia Regina. Em todas, a marca registrada das cativantes interpretações de Abidoral, cantando sozinho ou dividindo os vocais com João do Crato, Luiz Carlos Salatiel e Eugênio Leandro.

O CD *Bússola*, de 1998, fora o segundo lançamento fonográfico do cantor, compositor e músico cearense Edmar Gonçalves. Egresso dos festivais, o artista já foi finalista de certames na sua cidade natal, Camocim, como também no "Canta Nordeste", promovido pela Rede Globo de Televisão, este último com suas parceiras ao lado de Evaristo Filho, as músicas "Miragem" e "Canto Sem Eira Nem Beira", ambas incluídas neste CD. Além delas, "Temporal", com letra e música de Edmar; "Cigano", dividida com Ademar Carlos e Etinho; "Alcôva", feita com Amicir Pinto; "Loucura", ao lado de Jaqueline Fernandes; "Loucura", em parceria com Mano Alencar e João Duarte; e "Lira da Ilha", em dueto criativo com Ademar Carlos. A faixa-título, "Bússola", é composição do conterrâneo David Duarte, "Vidente", do

autor maranhense Erasmo Dibel; “Violeiro e Canção” somente de Amaro Pena, que também divide “Mariana” com Mano Alencar. Apenas uma regravação. Trata-se do clássico “Que Será”, bolero da dupla Marino Pinto e Mário Rossi, imortalizado pela estrela Dalva de Oliveira, agora com um arranjo moderníssimo de tango/rock do próprio Edmar com o auxílio luxuoso do músico Herlon Robson, que também tocou teclados. O cantor, compositor e músico paraense Nilson Chaves canta, junto com Edmar Gonçalves, a bonita música “Cigano”.

O CD *Esperando a Feijoada*, lançado em 1998, fora o primeiro CD do regional cearense Esperando a Feijoada, cujo nome é inspirado no título de uma música do mineiro Paulinho Pedra Azul. O grupo, formado por Tarcísio Sardinha, Macaúba, Pedro Ventura, Mário Carneiro, Pardal, Gildo e Roberto Carioca, atua desde o início da década de 90 constantemente nas rodas de choro em Fortaleza. Neste registro, o regional traz para o estúdio o mesmo ar boêmio das tardes de sábado, no Cais Bar na Praia de Iracema. No álbum estão os maiores sucessos de quatro dos grandes nomes do choro: Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, Pixinguinha e Waldir Azevedo. São trinta e duas composições, ao longo de dezesseis faixas, que praticamente contam a histórias desse ritmo tipicamente brasileiro. Alegria rítmica e eterno saudosismo em interpretações impecáveis que aliam vigorosa técnica e apaixonante expressividade, com destaque também para as passagens (emendas), nos pot-pourrits, entre uma música e outra.

CD *Filhos do Solo*, de Manassés, Nonato Luiz e Waldonys, gravado ao vivo no Theatro José de Alencar, em 1998, fora o encontro desses virtuosos para tocar um repertório decidido por eles com seus temas preferidos. Com o auxílio luxuoso das percussões de Alex Holanda e Mingo Araújo, os três executam clássicos como “Algodão” (Luiz Gonzaga/Zé Dantas), “Carioca” (Nonato Luiz), “Lamento Sertanejo” (Dominguinhos / Gilberto Gil) e o *medley* com “Ponta de Areia / San Vicente” (Milton Nascimento / Fernando Brant). Waldonys empresta seu talento no acordeom para “Skerzo” (tradicional Italiano) e Nonato Luiz toca violão no *pot-pourri* “Sons de Carrilhões” (João Pernambuco) / “Xangô” (Nonato Luiz) / “Berimbau” (Baden Powell/Vinícius de Moraes) e em “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), e os dois juntos atuam juntos num trecho erudito de Beethoven intitulado por eles de “Quinta Fragmentada”, que tem um belo arranjo de Waldonys. Manassés executa sua viola de 12 cordas na sua criação “Passeio de Ônibus” e na suíte nordestina com tempero clássico que traz “Mulher Rendeira” (folclore) / “Asa Branca” (Luiz Gonzaga / Humberto Teixeira) / “A Volta da Asa Branca” (Luiz Gonzaga / Zé Dantas) / “Bolero” (Maurice Ravel). Em ambas, o criativo arranjo de Manassés em perfeita sintonia com a percussão de Mingo Araújo. São mais

de setenta minutos de uma viagem musical com três talentos nordestinos e suas visões universais de música contemporânea.

O CD *Lembranças* fora o primeiro disco solo do violonista, compositor e arranjador cearense Marcílio Homem. São oito criações do músico que viveu sua infância em Juazeiro do Norte e tem inclinações melódicas de Luiz Gonzaga a Beatles, impulsionando um caráter harmônico com tons universais nos seus temas sonoros “Expresso Brasil”, “Setembro”, “Moça Nua”, “Pomar”, “Difícil Acesso”, “Água do Rio”, “Canção Para Enya Lara” e “Lembrança”, além de também nas alheias “Caminho das Índias”, de Manassés de Souza, o qual energiza seu violão de 12 cordas com maestria, ao lado de uma competente banda, e “Juazeiro”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, numa sutil versão de Marcílio somente com o seu instrumento.

Nelson Augusto (2013, p. 114) nos traz as palavras do artista sobre este disco:

Todos os temas neste disco são símbolos de lembranças marcantes que ressoam todos os dias na acústica da minha memória... Sonoridades que rebuscam a saudade de lugares, amigos, amores e acontecimentos inesquecíveis, assim como uma viagem... nas trilhas do pensamento.

O CD *Ciclos*, lançado em 1998, fora o disco de estreia do violonista, compositor e arranjador cearense Marcos Maia, professor do curso de música da Universidade Estadual do Ceará, e revela uma vertente da nova geração de músicos que criam para o instrumento, como também fazem, entre outros, Marcílio Homem, Marco Túlio, Rogério Jales e Marcos Façanha. Dos 14 temas de “Ciclos” uma dúzia é de autoria de Marcos Maia, “Tosco”, “Amor de mãe”, “Temarina”, “Sem choro”, “Andaluzes”, “Do baião”, “Samboso”, “Tanguito”, “Navio Negreiro”, “Estudo cíclico Nº 1”, “Quartzo verde” e “Ciclos”, outro em parceria com Júlio Serra, “A espera” e um composto pelo amigo de arte, Cristiano Pinho, a música “Pinho”. Pelos títulos das composições podemos imaginar a sonoridade que nos oferece o violonista que também contou com outros músicos, em quatro faixas. Mesmo assim, seu instrumento sempre é o fio condutor de tudo.

O CD *Téti – Do Pessoal do Ceará*, lançado em 1998, fora o primeiro disco solo de Téti. Integrante do grupo de artistas da música cearense que teve grande destaque nacional na década de 70, Maria Elisete Moraes de Oliveira e Rogério, a cantora Téti começou na área musical com seu parceiro Rodger Rogério. Os dois, unindo seus talentos ao de Ednardo, registraram em 1973 o então antológico LP “Meu Corpo, Minha Embalagem, todo gasto na viagem”, o qual, por uma estratégia de marketing da gravadora, acabou assumindo o rótulo de “Pessoal do Ceará”. Ainda com Rodger, Téti gravou ainda “Chão Sagrado” (1975) e sozinha

o conceituado “Equatorial” (1979), ambos inéditos no atual formato do *Compact Disc*. No álbum, que teve direção musical de Manassés, a afinada intérprete burila onze canções de compositores cearenses de variadas gerações: “Comentário a respeito de John” (Belchior / José Luz Penna), “Carruagens” (Rodger Rogério / Clôdo), “Outra Vez” (Beto Fae / Fausto Nilo), “Amor Escondido” (Fagner / Abel Silva), “Sol e Mariana” (Chico Pio / Alano Freitas), “Castelo Encantado” (Rodger Rogério / Pepe Capelo), “Amor demais” (Nonato Luiz / Olímpio Rocha), “Estrada de Santana” (Petrúcio Maia / Brandão), “Vá lá e faça” (Manassés / Ricardo Alcântara), “Amor de Sol” (Francisco Casaverde / Caio Sílvio) e “Outra canção” (David Duarte). Além delas, o desconhecido samba “Teu retrato”, resgatado no repertório do “Metralha” Nelson Gonçalves, parceria dele com Benjamim Baptista, uma sugestão de Fausto Nilo.

O CD *Amelinha*, décimo segundo disco da cantora, fora lançado em 1998 pela Sony Music, trazendo as músicas: Foi Deus Quem Fez Você (Luis Ramalho); Mulher Nova, Bonita E Carinhosa Faz Um Homem Gemer Sem Sentir Dor (Zé Ramalho / Otacílio Batista); Me Usa (Jotinha / Gino Liver); De Janeiro A Janeiro (Zelito Doceiro); Momento De Delírio (Marquinhos Carreira); Meu Vaqueiro Meu Pião (Rita de Cássia); Espumas Ao Vento (Accioly Neto); Sede De Te Amar (Carlúcio); Nossa Canção (Rita de Cássia); Onde O Sonho Mora (Michael Sullivan / Carlinhos Conceição); Calorão (Gaúcho da Fronteira / Jaime Ribeiro); Meu Tesão É Você (Ivan Dantas / Cláudio Padilha); Tudo Deu Em Nada (*Menta Y Limon*) (Roque Narvaja / Carlos Nárea); Pressentimento (Beto Fae / Fausto Nilo); Minha Fogueira (Walter Queiroz / Gerônimo); Trem De São João (Walter Queiroz); Fogaréu (Walter Queiroz); Sonho De Papel (Alberto Ribeiro); Noites Brasileiras (Luis Gonzaga / Zé Dantas); Tum Tum Tum (Ari Monteiro / Cristóvão de Alencar); Cantiga Do Sapo (Jackson do Pandeiro / Buco do Pandeiro); Forró Na Gafieira (Rosil Cavalcanti); Do Som (Moraes Moreira).

O CD duplo *Amigos e Canções*, de Fagner, fora lançado pela BMG em 1998. Um ano depois teve disponibilizado o show ao vivo em DVD. No repertório, as seguintes canções: Revelação (Clodo / Clésio); Semente (Fagner / Mário de Andrade); Distância (Fagner / Guilherme de Brito); Custe o Que Custar (Hélio Justo/Edson Ribeiro); Espere Por Mim, Morena (Gonzaguinha); Horas Azuis (Fagner/Fausto Nilo); Eternas Ondas (Zé Ramalho); Fracassos (Fagner); Noves Fora (Belchior/Fagner); Penas do Tiê (adaptação de Fagner); Retrovisor (Fagner/Fausto Nilo); Sangue e Pudins (Fagner/Abel Silva); Traduzir-se (Fagner/Ferreira Gullar); Retrato Marrom (Rodger Rogério/Fausto Nilo); Mucuripe (Fagner/Belchior); Saudade (Mário Palmério); Monte Castelo (Renato Russo);



Quarto Escuro (Ivan Lins/Fagner); Morro Velho (Milton Nascimento); Astro Vagabundo (Fagner/Fausto Nilo). Fagner divide as interpretações das músicas nesse discos com nomes como: Chico Buarque (em Traduzir-se); Ney Matogrosso (em Retrato Marrom); Djavan (em Mucuripe); Joanna (em Saudade); Ângela Maria (em Monte Castelo); Ivan Lins (em Quarto Escuro); Milton Nascimento (em Morro Velho); Zé Ramalho em (Astro Vagabundo); Fábio Jr. (em Eternas Ondas); Fafá de Belém (em Fracasso); Emílio Santiago (em Nove Fora); Nana Caymmi (em Penas do Tiê); Zezé di Camargo e Luciano (em Retrovisor); Luiz Melodia (em Sangue e Pudins).

Ano de 1999.

O CD *Duas Partes*, de Acauã, que ao contrário do que sugere o nome da ave agourenta do sertão nordestino, traz uma interpretação vocal bastante agradável em uma dezena de cantigas, feitas somente por Acauã ou em parcerias deste com Écio Costa, Rosemberg Cariry, Mano Alencar, Luciano Maia e Claudio. Em todas as composições a sonoridade essencialmente acústica obtida com os instrumentos tradicionais da música popular brasileira, e em particular a nordestina.

O CD *Antologia Lírica – Um Concerto A Palo Seco*, de 1999, é uma homenagem musical de um dos filhos artistas mais ilustres de Sobral, Antônio Carlos Belchior, e é dedicado ao Tombamento do Patrimônio Histórico Cultural desta cidade, localizada na região norte do Ceará, pelo IPHAN e produzido especialmente para a Casa de Cultura de Sobral. O encarte revela fotos de casarões, igrejas e monumentos, além de artistas da música de décadas passadas, das lembranças de poucos, como a primeira banda de música da cidade, a Euterpe Sobralense, do início do século, a Orquestra Jazz Band Alcântara (1937) e Deusdete e seu Conjunto (1950). O álbum é essencialmente acústico e traz a voz de Belchior alicerçada apenas pelos violões, direção musical e arranjos do competente Gilvan de Oliveira. No repertório, uma dúzia de clássicas criações do autor do nível “De primeira grandeza”, “Pequeno mapa do tempo”, “Velha roupa colorida”, “Medo de avião”, “Paralelas”, “Galos, noites e quintais”, “Na hora do almoço”, “Alucinação”, “Tudo outra vez”, “Divina comédia humana”, “A palo seco” e “Mucuripe”, esta última em parceria com o conterrâneo Fagner.

O CD *Beira do Mundo*, lançado em 1999, fora o terceiro lançamento fonográfico do cantor, compositor e músico piauiense radicado no Ceará, Chico Pio onde ele imprime mais uma vez sua digital criativa de compositor. Atua também como cantor, interpretando de modo peculiar com sua voz cortante feito aço inoxidável, as criações de outros autores. São dez composições que revelam suas autorias com Totonho Laprovítera (“Solitudine” e “Beira do Mundo”); “Aquarela Japonesa”, com letra do conceituado Fausto Nilo; “Ecoera”, dividida

com Ricardo Bezerra; “Será Brilhante”, sobre poema de Marcelo Serpa; “Amor Urgente”, em parceria com Luciano Cléver; “Tanta Luz”, compartilhada com Manassés de Sousa e Olímpio Rocha; e “Boi Espacio”, sobre poema extraído do livro “O Sertanejo”, de José de Alencar. Além delas, “Estradas”, de Manassés de Sousa, Herlon Robson e Totonho Laprovítera e “Natureza Noturna”, de Fagner com o poeta baiano Capinam, gravada originalmente por Fagner.

O CD *Dragão Vivo*, de Calé Alencar, Dilson Pinheiro e Pingo de Fortaleza, fora registrado ao vivo no Teatro do IBEU Aldeota em Fortaleza, nos dias 12,13 e 14 de agosto de 1999 esse CD reúne três grandes artistas da música cearense contemporânea: Calé Alencar, Dilson Pinheiro e Pingo de Fortaleza. Os três cantando juntos, em duetos ou individualmente, no momento da emoção maior do palco, com o apoio de uma banda super competente, resgatam todas as nuances do autêntico maracatu cearense, ritmo que ficou conhecido no Brasil inteiro com a criação do conterrâneo Ednardo “O Romance do Pavão Mysteriozo”, canção tema da novela global “Saramadaia”, do início da década de 70. De lá para cá, o maracatu cearense resistiu bravamente, principalmente no carnaval alencarino e desde 1999 vem sendo fortalecido pela nova geração de artistas que está participando ativamente dos grupos na cidade do quilate do Reis de Paus, Az de Ouro, Nação Baobab, Vozes d’África e Nação Pirambu. *Dragão Vivo* é uma homenagem a Francisco José do Nascimento, o Dragão do Mar, como era conhecido entre os jangadeiros. Nasceu em Canoa Quebrada, então distrito de Aracati no dia 15 de abril de 1839. Ao tempo de suas atividades de prático, na Capitania dos Portos, aderiu à causa abolicionista e junto com seus colegas decretou a primeira intervenção política impedindo o comércio de negros no Ceará.

O CD *Frutos Poéticos*, de 1999, fora o primeiro lançamento em CD do poeta popular e compositor cearense Dideus Sales, o qual é recheado com uma dúzia de temas, de sua autoria, parcerias com Geraldo Amâncio e Hernandes Pereira e criações de Luiz Campos, Chico Pedrosa, Daudeth Bandeira, Pedro Bandeira e Zé Laurentino, que oscilam entre a toada de martelo agalopado, poemas, canções e cantoria. Tudo também com a temática essencialmente nordestina e interpretada pelo próprio Dideus Sales: “Minha infância”, “Vicença”, “O Abilolado”, “Meu sertão é assim”, “O plantador de milho”, “Casamento de doidos”, “O mal se paga com o bem” e “Fugitivos da seca”, esta última dividindo os vocais com o cantor Acauã, o qual também canta “Nordestino desgarrado”. Os convidados são: Rogério Franco, intérprete atuante na canção “Lábios de rubi”; Toninho di Moraes na toada de martelo agalopado “Não precisa o Brasil ser dividido”, uma espécie de resposta à criação de Ivanildo Vilanova: “Imagine o Brasil ser dividido e o nordeste ficar independente”, mais

popularizada pela cantora paraibana Elba Ramalho; e a dupla de repentistas Zé Cardoso & Zé Viola na cantoria “Mamãe eu estou morrendo de saudade da senhora”.

O CD *Na Beira do Cais*, de Joaquim Ernesto, lançado em 1999, fora uma produção eminentemente coletiva que reúne a fina flor da atual música em Fortaleza, o CD "Na Beira do Cais", traz a mais recente criação do cantor, compositor e músico Joaquim Ernesto em parceria com seus companheiros de canção e poesia. São 18 composições com melodias do Mestre Quim, cinco delas com colaborações dos músicos Macaúba, Tarcísio Sardinha e Carlinhos Patriolino. Todas divididas com as letras de Luciano Maia, Pardal, Alano Freitas, Chico Barreto, Newton Fortaleza, Sílvio Barreira e Airton Monte. Nelas desfilam os mais variados gêneros musicais, desde o samba em “Meu Pandeiro”, com Paulinho do Pandeiro, “Três gotinhas de Limão”, na voz de Titico e “Passeio no Samba”, cantada por Melquíades; blues em “Futuro Azul”, interpretada magistralmente por Karine Alexandrino, “Abrigo”, com Lúcio Ricardo, “Debaixo do Meu Lençol”, onde Aparecida Silvino empresta seu talento vocal e “Two Beers or not two Beers”, com um ar de rock na voz de Laerte Duarte; boleros em “O Cheiro do Bogari”, com Chico Barreto, "Na Beira do Cais", na interpretação de Arnaldo Sá e “Mona Lisa”, cantada por David Duarte. Choro em “Velho Amigo”, na voz de Valquíria Casé. Baião em “Praia de Iracema”, com Serrão e “Canção de Mar e Paixão”, interpretada por Janaína Cavalcante. Afoxé em “Bailarina”, com Amaro Pena. Samba canção em “Deletando Vozes”, na interpretação de Humberto Pinho. Choro canção em “Meu Oásis”, sob o canto de Ana Fonteles. Valsa canção em “Sete Estrelas”, com o cantor Darwinson; e a cantiga de ninar “Júlia”, com Joaquim Ernesto. O CD “Na Beira do Cais”, que fora a estreia cantante e instrumental de muita gente boa, também traz os intérpretes e músicos consagrados desta nova cena cultural cearense. Tem todos os ingredientes sonoros do ecletismo, da filosofia da composição de qualidade com informação requintada de arranjos, melodia, harmonia e mensagem da letra.

O CD *Outra Esquina*, de 1999, fora o primeiro CD do cantor, compositor e músico cearense Felipe Cordeiro onde ele reúne suas parcerias com os conterrâneos nordestinos, os manos Tim, Zezé e Gilberto “Jabuti” Fonteles, Récio Araújo, Torquato Neto, Érico Baymma, Alano Freitas, David Duarte, Gustavo Krause, Oscar Magalhães e Francis Vale. Nelas, interpretações do grupo Boca Livre para “Juba San” e “Outra Esquina”; Lô Borges em “Estrela Mágica”; Beto Guedes e Kátia Freitas em “Flor de Maio”; Karine Alexandrino em “Olhar de Caramelo”; Zé Renato e Toninho Horta em “Janela do Quintal”; David Duarte em “Rio” e “Letra de Música”; Joyce em “Banda de Lua”; Érico Baymma em “Qualquer Dia”; Kátia Freitas em “Natureza dos Oceanos”, Jorge Vercilo em “Romance da

Noite”; Edmar Gonçalves em “Favela”; Carol Costa em “Anseio”, David Duarte, Edmar Gonçalves, Ana Fonteles e Karine Alexandrino em “Elemental” e Paulo Façanha em “Cecy II”. Além delas, a instrumental “Prelúdio”, da filha de Felipe, Janaína Cordeiro, em parceria com Nonato Luiz. Como se percebe, são cantores cearenses da nova geração de então, ao lado de baluartes da MPB e, em particular, da música mineira. É uma homenagem a Milton Nascimento e aos que fazem o Clube da Esquina com um ingrediente da cultura nordestina.

O CD *Terra dos Bandolins*, fora um disco registrado quando a instrumentista cearense Maria José Leite Araújo, a Dona Mazé do Bandolim já contava com 75 anos, em 1999. O repertório é composto de 14 temas instrumentais inéditos de autores do início do século, em que o clima das retretas das praças das antigas cidades do interior se transporta para a atualidade. Nele o fio condutor é o bandolim da Dona Mazé, que tem o auxílio luxuoso de um regional de primeira qualidade num desfile de *fox*, valsas, choros e maxixes, só para citar alguns gêneros. As faixas são: 01 – Cely Correia (São Roque); 02 – Zezim é Meu (Zé Francisco); 03 – Zé Alves na Feira de Amostra (São Roque); 04 – Hilda (Zé Ribeiro); 05 – Rumba (São Roque); 06 – Luar de Estrelas (São Roque); 07 – Sedutora (São Roque); 08 – Maria Alvení (Zé da Glória); 09 – 4 de Agosto (São Roque); 10 – Dona Euclides (Álvaro Correia); 11 – Um e Dois (São Roque); 12 – Zezim do Maxixe (Zé Facundo); 13 – Miss Crato 1930 (Zé Abelha); 14 – Hino do Aliado (São Roque).

O CD *Expressões Digitais*, de 1999, fora o primeiro e único disco do instrumentista, compositor e arranjador cearense Edison Távora, com mais de trinta anos de intensa e renomada atividade musical. O artista faleceu pouco tempo após o lançamento desse trabalho. No CD, Edison Távora toca acordeom e teclados. Deste último, com os modernos recursos da eletrônica sequenciada, obteve sutilmente a sonoridade de outros instrumentos como a bateria, o violão e a percussão que imprimiram uma atmosfera bastante agradável aos temas executados. Entre eles, as composições de sua autoria: “Secreto”, “Tempos Idos” e “Haydèe”, esta última uma valsa dedicada a mãe do humorista cearense Chico Anysio, que o músico teve a oportunidade de conhecer. Também no repertório os chorinhos “Samambaia” (César Camargo Mariano / Hélio Delmiro), “13 de Dezembro” (Luiz Gonzaga), “Língua de Preto” (Horondino Lopes), “Choro Triste” (Aimoré) e “Um chorinho pra ele” (Hermeto Pascoal); as consagradas internacionalmente “Sur le ciel de Paris” (Dréjac), “All the things you are” (Kern / Harmerstein), “Dizzy Fingers” (Zez Confrey) e “La dança” (Rossini), os clássicos da MPB, como “Nuvens Douradas” (Tom Jobim), “Subindo ao céu” (Aristides Borges), “Olha Maria” (Tom Jobim / Chico Buarque / Vinícius de Moraes) e “Elisa” (José de Freitas). De Fábio Girão, amigo conterrâneo também já falecido, Edison Távora registrou

“Alma Boêmia”. A única faixa cantada é “Deixa eu te seguir”, que é uma parceria de Márcia Távora com Amaro Pena, onde a filha do músico empresta seu criativo talento vocal.

O CD *Música Folclórica Cearense – Ispinho e Fulô*, lançado em 1999, fora o primeiro álbum do Grupo Mira Ira – Música Folclórica Cearense - Ispinho e Fulô, do IFCE – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, e é um verdadeiro panorama sonoro da cultura popular alencarina. O grupo, dirigido por Lurdes Macena, era formado, então, por Nonato Cordeiro, Carlinhos Crisóstomo, Edneymar, Josemberto, Marcelo Leite, Daniel Ruoso, Érica, Isabelle de Moraes, Henriete, Margarida, Ana Paula, Shirley, Castro Segundo e Alexandre.

Nelson Augusto (2013, p. 108) nos traz as palavras da professora Lourdes Macena sobre este disco:

“Ispinho e Fulô” é um CD que contém a música do homem simples cearense. Fala dos seus costumes, cantos, encantos, danças e dores. “Ispinho e Fulô” nasceu da nossa sede de conhecimento sobre a cultura popular do nosso povo. “Ispinho e Fulô” é o universo da vida do homem simples e seus vários momentos e maneiras, criadas pela sua espontaneidade na busca da resolução dos seus problemas cotidianos. “Ispinho e Fulô” fala do cearense que somos – naturalmente – sem a educação global e formal da escola. Fala daquilo que aprendemos em casa, no meio familiar, e que nos torna inconfundíveis. Fala do nosso cheiro local. (...). Nós, do Mira Ira, nos inspiramos na poesia “Ispinho e Fulô”, de Patativa do Assaré, para fazer esse momento de cantar o popular e a vida do homem simples. Fizemos isto, talvez para nos aproximar um pouco mais do universo sensível deste homem que é Patativa do Assaré, que nos orgulhamos de conhecer e ter como cearense.

O CD *A Arte Menor de Intocáveis Putz Band*, lançado em 1999, fora o disco de estreia da banda Intocáveis Putz Band, uma banda que se enquadra no perfil do pop com pitadas de rock com uma mensagem carregada de muito humor e escracho tão característicos dos cearenses. No repertório, títulos como: “Rapariguinhas do bairro”, “Mulher”, “Elizabeth & Flávia”, “AA Alcoólatra”, “Prefácio”, “Manifesto Neo-Maxista Liberal”, “Sexy sou”, “Ovo Virado”, “Meu nome é Mário” e “Severina”, além de “Canto Bregoriano”, do brega *star* Falcão em parceria com o conterrâneo Tarcísio Matos. Com sua voz privilegiada de recursos personalíssimos, a cantora Karine Alexandrino é o grande destaque da Intocáveis Putz Band, tanto que, sempre é convidada para participar de discos outros artistas. O CD tem quatro capas diferentes e no encarte uma história de foto/quadrinhos e a íntegra dos 30 artigos do Manifesto Neo-Maxista. Repasso deste CD a ficha técnica de uma forma mais abrangente, pois, acredito que ela também nos ajuda a dizer do grupo: Toinho Martin (voz, despertador, bateria, violão, vocais), Karine Alexandrino (voz, locução e vocais), Flávio Rangel (voz e guitarras), Emílio Schlaepfer (baixo), Cláudio Gurgel (teclados), Pantico Rocha (bateria),

João Netto (sinos), Fabiana e Luciana Paim (vocaís), Márcio Roger (guitarra solo), Tim Fonteles (guitarra base e programação), Denilson Lopes (bateria), Grupo Vocal Das Águas, Ricardo Kelmer (voz), Jabuti (violões), Moacir Bedê (guitarra), Marcus Vinnie (teclados), Ruthemberg de Brito (guitarras) Rossé Sabadia (voz) e Seu Manel do Ferro Dentro (voz e percussão peitoral).

O CD *Irmãos Aniceto*, lançado em 1999, fora a estreia no universo fonográfico da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto, conjunto instrumental/vocal cearense, da cidade do Crato, o qual une pífanos, zabumba, caixa e prato à voz em 24 faixas de 65min38seg de duração, numa celebração sonora passada de pai para filho de algumas gerações. O CD Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto inaugura a Coleção Memória do Povo Cearense Volume I, capitaneada pelo músico e produtor Calé Alencar e pelo cineasta Rosemberg Cariry, que apresenta o álbum:

Os irmãos Anicetos formam o mais importante grupo musical, de origem popular, do Ceará. São descendentes dos índios Cariri, aldeados na antiga Missão do Miranda, pelos frades italianos da ordem dos Capuchinhos. Os índios Cariri eram tidos como excelentes músicos e improvisadores e, para muitos estudiosos, essa seria uma explicação para a diversidade e a riqueza musical da região. A banda de Pífano ou de Zabumba, ou ainda Banda Cabaçal, mescla as tradições indígenas originais com as influências afro-brasileiras e europeias. O nome popular pife vem do italiano piffero. As antigas bandas, como ainda hoje acontece nos sertões de Canudos, usavam flautas diretas para a dança do Torê.

Segundo Baptista Siqueira, no livro “Os Cariris do Nordeste”, a flauta vertical era um símbolo de masculinidade, sendo proibida para as mulheres. Só posteriormente, com a presença dos religiosos na missão e nos alardeamentos, é que as flautas verticais, desencantadas dos antigos mistérios, transformaram-se nas atuais flautas ou pifes transversais. O sagrado tornou-se profano e, em sua função, a Banda Cabaçal tanto toca nas festas religiosas, como anima os forrós e as festas populares, adquirindo, assim, a graça da alegria e da intenção erótica. Não é por acaso que em Alagoas esse tipo de conjunto é conhecido pelo sugestivo nome de Esquenta Muié.

Quando eu realizava o filme-documentário “Irmãos Anicetos – Pífanos e Zabumbas”, na cidade do Crato, no ano de 1987, entrevistei o velho mestre Chico Aniceto. Perguntei-lhe pela origem da banda e ele, muito sério, respondeu-me: “A Banda Cabaçal vem desde a criação do mundo. Você já viu o retrato do Descobrimento do Brasil? Pois bem, pode reparar direito que lá tem uma banda de música dos índios tocando”. Ao seu modo, o mestre Chico afirmava a antiguidade e a origem indígena da Banda Cabaçal.

Muitas das músicas dos Anicetos são reminiscências de antigas danças sagradas e rituais totêmicos dos índios Cariri: o Caboré, a Acauã, o Cururu, etc.. O mesmo Chico, em sua sabedoria, gostava também de dizer que a sua Banda Cabaçal tinha nascido da cultura: da cultura do algodão, da cultura do milho, da cultura da cana de açúcar... Da cultura da terra, da agricultura. Mas enganaram-se os que pensam que os Irmãos Anicetos são apenas um grupo folclórico a repetir as tradições. Não. Trata-se de artistas de intensa criatividade, sempre no trabalho de reelaboração da herança coletiva.

Esse grupo, onde a música e a dança se harmonizam em elaborada manifestação estética, tem características profundamente brasileiras e deita as suas raízes nas profundezas da alma do povo do Ceará. Os Anicetos, em suas apresentações, vêm fascinando os mais diferentes públicos, populares e eruditos, jovens e velhos, por todo o Brasil. A música/dança dos Anicetos, pela beleza e profundidade, rompe a

camisa de força do original e insere-se em um contexto de universalidade e de contemporaneidade (AUGUSTO, 2013, p. 109-110).

O CD *Isaac Cândido*, lançado em 1999, fora o primeiro CD do cantor, compositor e produtor cultural cearense Isaac Cândido. Traz um material artístico (arte musical e arte gráfica) de alto nível. Reúne a fina flor da música dos que residem em Fortaleza, como também alguns talentos reconhecidos no Brasil inteiro. A voz pessoal de Isaac, aliada ao auxílio luxuoso dos arranjos e as performances dos instrumentistas, resultou num trabalho muito bom para a moderna música popular brasileira de então. O CD tem as participações especiais da cantora Andréa Rincon que dividiu os vocais com ele em “Descontrole”; do ex-Boca Livre, Cláudio Nucci, que cantou em dueto com Isaac em “Segredo”; e do Coral Infantil do Colégio Nossa Senhora das Graças, que fez os vocais em “Bicicleta”, composição de Wagner Castro, sob a regência do maestro Erwin Schader.

O CD *Síntese*, de 1999, fora a estreia solo da cantora e compositora cearense Marta Aurélia e mais uma vez reafirma seu talento de intérprete de voz refinada com repertório de extremo bom gosto. Atuando também como atriz, com um trabalho reconhecido e premiado em várias mostras de cinema e teatro, no ano seguinte ao disco, obteve ótima repercussão pela sua atuação no filme “Milagre em Juazeiro”, a qual lhe rendeu o prêmio de Melhor Atriz Coadjuvante no Festival de Brasília. No disco inaugura suas composições “Rastro”, “Íntima”, “Harbans” e “Sincronicidade”, grava as inéditas “Onde seja” (Lily Alcalay) e “Tambor da madrugada” (Flávio Paiva / Anna Torres) e tatua sua impressão musical em regravações para “Cavalo Ferro” (Fagner / Ricardo Bezerra), “Um Qualquer” (Kátia Freitas), “O ano passado que vem” (Paulinho Moska), “Tudo vale a pena” (Pedro Luís / Fernanda Abreu) e “Síntese” (Flávio Paiva / Rogério Soares / Geo Benjamim). Nesta última, faixa título do CD, no álbum vem com três versões. Marta Aurélia, mística por natureza, imprime essa sua virtude na sua criação “Harbans”, homenagem a uma autoridade no assunto, o indiano radicado em Fortaleza, Harbans Lal Arora, e também quando convida a cantora Laura Finocchiaro que adapta sua voz em “Síntese”, para incluir na composição o “Mantra de Zambala (Divindade da prosperidade)”.

O CD *Utukutu*, lançado em 1999, fora o primeiro álbum da cantora cearense Maruça, radicada desde 1992 na Itália. Produzido por *Radio-Line Edizione*, o disco traz a atmosfera sonora brasileira em todas as faixas, com pitadas de jazz e world music, num repertório que traz desde temas folclóricos nacionais como “Borboleta Pequeninha” e “Muriquinho” e, de Cuba/Angola, “Mama Hue”, além de criações do quilate de “Baba

Alapalá” (Gilberto Gil), “Cantoria” (Chico Cesar), “Serpente Negra” (Itamar Tropicália / Valmir Brito / Gibi Roqui), “Miragem no Porto” (Lenine / Bráulio Tavares / Lula Queiroga), “Magia (Foi Bôto Sinhá)” (Waldemar Henrique / Antonio Tavernard), “Canto de Ossanha” (Baden Powell / Vinícius de Moraes) e “Lágrimas do Sul” (Milton Nascimento / Marco Antônio Guimarães). Completam o repertório duas composições dos conterrâneos cearenses: “Faceira” (Eugênio Leandro) e “Negra Magia” (Calé Alencar).

O CD *Das Origens*, lançado em 1999 fora o primeiro disco solo do baixista cearense Nélio Costa, que fora integrante da banda Officina, grupo instrumental participante ativo do movimento musical de Fortaleza na década de 80 revelando para a MPB outros instrumentistas do nível de Cristiano Pinho (guitarra), Eugênio Matos (teclados), Pântico Rocha (bateria), Roberto Stepherson (saxofone) e Ocelo Mendonça (flauta), entre outros. O CD “Origens” foi registrado em dois estúdios: um em Gesenkirchen, na Alemanha, com amigos das mais diversas nacionalidades, onde o músico desenvolveu seu aprendizado na escola Musikhochschule Koln, e o outro em Fortaleza, impulsionando o caráter melódico/harmônico dos instrumentistas locais. Daí, a universalidade sonora de “Das Origens” que em seus 51 minutos é oxigenado com nove temas de Nélio Costa: A faixa-título, dedicada a Tom Jobim, “Na mistura do swing”, “Partes”, “Nó partido”, “Cantando”, “Officina”, “Transparência”, “Será um funk?” e “Teus olhos”, esta última dividida com o seu irmão Hugo Barros e Ivan Santos, única cantada, a qual vem na agradável voz de Rosani Reis. Completa o repertório o clássico de Tom Jobim, “Triste”, em que o baixo de seis cordas de Nélio dialoga apenas com a percussão de Renis Mendoza no momento mais acústico do álbum, transmitindo uma emoção de rara beleza. A participação especial fica por conta do conceituado músico do universo jazzístico Paquito D’Rivera, que atuou com um solo de clarinete em “Na mistura do swing” e soprando seu sax alto em “Partes”.

O CD *Lógica*, lançado em 1999, fora o quinto disco do cantor, compositor e produtor cultural Pingo de Fortaleza, em que o artista experimenta mais novas sonoridades, apostando definitivamente num caminho mais abrangente de seu trabalho. No disco, há as participações especiais de Calé Alencar e Dilson Pinheiro cantando em “Maracondê”, em que também se destaca a percussão com levada de maracatu e balanceio de Descartes Gadelha. A cantora Silvina Ribeiro empresta seu talento vocal para dividi-lo com Pingo de Fortaleza em “Filhos do Mar” e o grupo de capoeira Cia. Terreiro do Brasil traz a ginga dos berimbaus de Bira, Risadinha e Caboré para a música “Coração de Pedra”.

O CD *Palavras no Varal* fora um disco em que o cantor, compositor e instrumentista Serrão faz um amplo passeio na moderna canção nacional, injetando sua



atmosfera criativa e reciclando um verdadeiro caldeirão sonoro que une a tecnologia eletrônica com os efeitos dos modernos teclados, em perfeita sintonia com os instrumentos tradicionais, principalmente a percussão. Na linha evolutiva da MPB como já fizeram Zé Ramalho e Alceu Valença e mais recentemente Lenine, Zeca Baleiro e Chico Cesar, Serrão mescla elementos da música pop/rock com pitadas essencialmente nordestinas. No CD, estão “Palavras no Varal”, “Combustão”, “In Memoriam”, “Camarada”, “Sina de Cantor”, “Bicho Papão”, “Usura”, “Vento e Veleiro” e “Ideia”, esta última inclusive citando percussionistas que fazem toda essa alquimia rítmica da música plural brasileira contemporânea: Marcos Suzano, Naná Vasconcelos, Carlinhos Brown e Simone Soul. Além das já citadas, o maracatu contemporâneo “Bolinhas de Sabão”, feito em parceria com o não menos criativo Manassés, que atua no registro tocando violões e fazendo vozes; e a composição “Até Mais”, singela declaração de amor musical de Serrão e Dunga Odakam, para a “Loira desposada do sol”, que tem as participações especiais de Néó Pinel na gaita e Karine Alexandrino nos vocais.

O CD *Instrumental Pingo de Fortaleza*, de 1999, fora o primeiro trabalho deste artista no caráter instrumental. O disco tem as participações dos conterrâneos Nonato Luiz, Marcos Maia e Manassés de Sousa, os quais abrilhantaram as cordas do CD também fazendo arranjos. São 12 faixas onde a atmosfera violonística cearense contemporânea cearense é renovada em 13 criações de Pingo de Fortaleza, “Belo Monte”, “Floresta de Santana”, “Pequeno tema”, “Amanheceu o Beberibe”, “Caminho de luz”, “Amor de Filho”, “De Quixeramobim a Canudos”, “Lendas e contendias”, “Centaurus Guerreiro” e “Cantares”, essas três últimas já letradas respectivamente pelos parceiros Guaracy Rodrigues, Eurico Bivar e Fernando Néri e cantadas por Pingo em outros lançamentos; uma dividida com o parceiro Ronaldo Lopes, “Boas Festas”, e “Caminhos Incidentais” e “Suite Nordestina e Ré Menor”, as duas com citações (“O Trenzinho Caipira”, “Madana Mohana Morari”, “Asa Branca”, “Bolero”, “Lamento Sertanejo”, “Sodade”, “Arreio de Prata”, “Cantiga Caicó” e “Cajuína”).

O CD *Inverno e Verão*, lançado em 1999, fora o primeiro CD do cantor, compositor e músico cearense Tino Freitas em que ele revela uma atmosfera musical que passeia principalmente pelo pop/rock e a MPB. O álbum foi todo gravado e mixado em Fortaleza e traz uma sonoridade digna dos registrados nos grandes estúdios do Brasil. No repertório, as músicas “Inverno e Verão”, “Noite 18”, “Aprendiz”, “Beija-Flor”, “Olhos Verdes”, “Vamos Ver o Sol”, “Canto de Felicidade” e “Fazendo Música”, de autoria de Tino Freitas, e “Vida Cigana”, de Geraldo Espíndola, “Me Dê Uma Chance”, de Marcelo Nova, Karl Hummel e Gustavo Mullem, e “Quem me Olha Só”, de Arnaldo Antunes e Roberto Frejat. Tino Freitas começou sua carreira tocando na noite de Fortaleza, o que fora de grande

importância para a sua formação. Ele revela a razão de seu primeiro disco se chamar “Inverno e Verão”:

Existem bares que extrapolam o conceito de mero ponto de encontro casual para uns drinks ou uma paquera e se transformam em verdadeiros ícones de uma geração. Assim foi com o “Inverno e Verão” – aquele barzinho da Avenida Abolição – onde comecei a tocar os primeiros acordes profissionalmente em 1989. Hoje existe em Fortaleza uma imensa geração entre 25 e 35 anos (alguns ainda mais jovens) que se refere a esse tempo com uma nostalgia gostosa. Foi da cobrança desses “irmãos” e da vontade imensa que romper fronteiras e abraçar novos amigos que surgiu a força para gravar esse CD. (AUGUSTO, 2013, p. 129).

O CD *Auto-Retrato*, de Belchior, fora lançado em 1999 pela BMG e é fruto de uma releitura de parte da sua obra em dois discos: CD 1 – Pequeno Perfil de Um Cidadão Comum e CD 2 – Pequeno Mapa do Tempo. Trata-se de regravações de seus maiores sucessos em versões/arranjos modernos. Produzido por Ruriá Duprat, sobrinho de Rogério Duprat. As 25 faixas presente se distribuem assim: no disco 1, estão as seguintes canções: “Brasileiramente Linda (Belchior)”; “Apenas um rapaz latino-americano (Belchior)”; “Fotografia 3x4 (Belchior)”; “Bahiano (Belchior / Francisco Casavede)”; “Pequeno perfil de um cidadão comum (Belchior / Toquinho)”; “Balada de Madame Frigidaire (Belchior)”; “Todo sujo de batom (Belchior)”; “De primeira grandeza (Belchior)”; “Medo de avião (Belchior)”; “Paralelas (Belchior)”; “Divina Comédia Humana (Belchior)”; “Beijo Molhado (Belchior)”; e “Coração Selvagem (Belchior)”; no 2, as seguintes: “Alucinação (Belchior)”; “Na hora do almoço (Belchior)”; “Como nossos pais (Belchior)”; “Pequeno Mapa do Tempo (Belchior)”; “Monólogo das grandezas do Brasil (Belchior)”; “Mucuripe (Belchior / Fagner)”; “Ypê (Belchior)”; “Galos, noites e quintais (Belchior)”; “A palo seco (Belchior)”; “Comentários a respeito de John (Belchior / José Luis Penna)”; “Velha roupa colorida (Belchior)”; e “Quinhentos anos de quê? (Belchior / Eduardo Larbanois)”.

## APÊNDICE C – RELAÇÃO DAS CANÇÕES CITADAS

- Adeus, Praia de Iracema*, Luiz Assunção, 1950, samba.
- Aguagrande*, Ednardo e Augusto Pontes, 1974, balada.
- Almanaque*, Chico Buarque, 1981, rumba.
- Até mais*, Serrão e Dunga Odakan, 1999, balada quartenária.
- Aurora*, Mário Lago e Roberto Roberti, 1941, marcha.
- Baião*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1946, baião.
- Barra do Ceará*, Bernardo Neto, 2010, xote.
- Barra em cantos*, de Bernardo Neto, 2010, marcha
- Beira-mar*, Ednardo, 1973, balada.
- Camisa Listrada*, Assis Valente, 1938, samba.
- Carinhoso*, Pixinguinha e João de Barro, 1937, samba-choro.
- Carneiro*, Ednardo e Augusto Pontes, 1974, baião.
- Castelo Encantado*, Eugênio Leandro e Oswald Barroso, 2001, choro.
- Castelo Encantado*, Rodger Rogério e Pepe Capelo, 1975, balada.
- Castigo*, Dolores Duran, 1958, samba-canção.
- Cidade maravilhosa*, André Filho, 1934, marcha.
- Com que roupa?*, Noel Rosa, 1929, samba.
- Conversa de botequim*, Noel Rosa e Vadico, 1935, samba.
- Conversa fiada*, Wilson Batista, 1935, samba.
- Cordiais saudações*, Noel Rosa, 1931, samba-epistolar.
- Dois rumos (Le flaneur)*, Pádua Pires, 2004, balada quartenária.
- Enquanto a canção finda*, Rogério Franco, Pingo de Fortaleza, Dalwton Moura, Ronaldo Marques, Henrique Beltrão e Alan Mendonça, 2007, tango.
- Equatorial*, Calé Alencar e Fausto Nilo, 1980, cantiga.
- Esquina do Brasil*, Evaldo Gouveia e Fausto Nilo, 2007, samba-canção.
- Esses moços*, Lupicínio Rodrigues, 1948, samba-canção.
- Estação Fronteira*, de Rogério Franco, 1995, toada.
- Eu vou até de manhã – tão fácil, tão bom*, Lauro Maia, 1945, balanceio.
- Eu vou pra Vila*, Noel Rosa, 1930, samba.
- Feitiço da Vila*, Noel Rosa, 1934, samba.
- Feitio de oração*, Noel Rosa e Vadico, 1933, samba.
- Fortaleza*, Diassis Martins e Filgueiras Lima, 1989, baião.

- Fortaleza*, Fagner e Fausto Nilo, 2007, balada.
- Fortaleza*, Francisco Silvino, 2001, baião.
- Fortaleza Marinha*, Mário Mesquita e Arlindo Araújo, 2004, guaranha.
- Fortaleza, meu xodó*, Sálvio Costa, 1982, baião.
- Fortaleza: retrato ao vento*, Valdo Aderaldo, 2004, balada.
- Fortaleza*, Rogério Franco e Evaristo Filho, 2001, baião.
- Fotografia 3x4*, Belchior, 1976, folk.
- Frankenstein da Vila*, Wilson Batista, 1936, samba.
- Hotel à beira-mar*, Fagner e Zeca Baleiro, 2003, balada.
- Já te digo*, Pixinguinha e China, 1919, samba.
- Jardineira*, Benedito Lacerda e Orlando Porto, 1939, marcha.
- Latitude*, Tato Fischer e Flávio Paiva, 1995, balada.
- Lenço no pescoço*, Wilson Batista, 1933, samba.
- Linda morena*, Lamartine Babo, 1933, marcha.
- Longarinas*, Ednardo, 1976, maracatu.
- Luar do Sertão*, João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, 1914, toada.
- Mãe Fortaleza*, Costa Sena, 2014, cantiga.
- Mamãe eu quero*, Vicente Paiva e Jararaca, 1937, marcha.
- Mar do meu lugar*, Alcântara das Luzes, 1995, balada.
- Maracatu Fortaleza*, Pingo de Fortaleza e Rosemberg Cariry, 2002, maracatu.
- Marajaig*, Calé Alencar, 1999, maracatu.
- Minha cidade*, Eudes Fraga e Joãozinho Gomes, 1994, balada.
- Minha infância*, Davi Silvino, 2011, balada.
- Mocinho da Vila*, Wilson Batista, 1934, samba.
- Mucuripe*, Fagner e Belchior, 1972, balada.
- Nada além*, Custódio Mesquita e Mário Lago, 1936, fox-canção.
- Na Pavuna*, Almirante e Candoca da Anunciação, 1930, samba.
- Ninguém me ama*, Antônio Maria e Fernando Lobo, 1952, samba-canção.
- No bico da chaleira*, Juca Storoni, 1909, marcha.
- O samba da minha terra*, Dorival Caymmi, 1940, samba.
- O teu cabelo não nega*, Lamartine Babo e irmãos Valença, 1932, marcha.
- Palpite infeliz*, Noel Rosa, 1935, samba.
- Parque Araxá*, Ruy Vasconcelos, 1996, balada.
- Passeio Público*, Ednardo, 1976, maracatu.

- Pé de anjo*, Sinhô, 1920, marcha.
- Pierrô apaixonado*, Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, 1936, marcha.
- Ponte Velha*, Marcus Rocha, 2004, balada.
- Postal*, Bernardo Neto, 2010, balada.
- Praia do Futuro*, Mano Alencar, 1995, balada.
- Quatro graus*, Raimundo Fagner e Dedé Evangelista, 1972, balada.
- Que rei sou eu?*, Waldemar Ressurreição e Herivelto Martins, 1945, samba.
- Quem dá mais?*, Noel Rosa, 1930, samba-humorístico.
- Quem são eles?* Sinhô, 1918, samba.
- Rapaz folgado*, Noel Rosa, 1938, samba.
- Rato, rato*, Casemiro Rocha e Claudino Costa, 1904, polca.
- Rede e pescador*, Sinhô, 1921, samba-maxixe.
- Rio antigo*, Nonato Buzar e Chico Anysio, 1979, samba-queixume.
- Sassaricando*, Luiz Antônio, Zé Mário e Oldemar Magalhães, 1952, marcha.
- Se o destino é Fortaleza*, Celinho Barros, 2004, baião.
- Seus olhos na canção*, Waldemar Gomes e Marino Pinto, 1946, bolero.
- Súplica*, Otávio Gabus Mendes, José Marcílio e Déo, 1940, valsa.
- Talento e formosura*, Edmundo Otávio Ferreira e Catulo da Paixão Cearense, 1905, modinha.
- Terra de Cego*, Wilson Batista, 1936, samba.
- Terral*, Ednardo, 1973, maracatu.
- Tudo outra vez*, Belchior, 1979, balada.
- Um girassol da cor dos seus cabelos*, Lô Borges e Marcio Borges, 1972, balada.
- Vingança*, Lupicínio Rodrigues, 1951, samba-canção.
- Volta*, Lupicínio Rodrigues, de 1957, samba-canção.