

Francisco José Gomes Damasceno
(Organizador)

MÚSICA(S) CEARENSE(S): SUJEITOS, ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO MUSICAL

DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES



Vol.V



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ

REITORA PRO TEMPORE

Josete de Oliveira Castelo Branco Sales

EDITORA DA UECE

Erasmo Miessa Ruiz

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josênio Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salete Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

CONSELHO CONSULTIVO

Antônio Torres Montenegro | UFPE

Eliane P. Zamith Brito | FGV

Homero Santiago | USP

Ieda Maria Alves | USP

Manuel Domingos Neto | UFF

Maria do Socorro Silva Aragão | UFC

Maria Lírída Callou de Araújo e Mendonça | UNIFOR

Pierre Salama | Universidade de Paris VIII

Romeu Gomes | FIOCRUZ

Túlio Batista Franco | UFF

Francisco José Gomes Damasceno
(Organizador)

MÚSICA(S) CEARENSE(S): SUJEITOS, ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO MUSICAL

DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS,
PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES

AUTORES

Francisco José Gomes Damasceno
Luiza Rios Martins
Lucila Basile



Vol.V



MÚSICA(S) CEARENSE(S): SUJEITOS, ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO MUSICAL DIMENSÕES DA(S) ARTE(S): ATORES SÓCIO-HISTÓRICOS, PRÁTICAS CULTURAIS E CIDADES

© 2020 Copyright by Francisco José Gomes Damasceno

O conteúdo deste livro, bem como os dados usados e sua fidedignidade, são de responsabilidade exclusiva do autor. O download e o compartilhamento da obra são autorizados desde que sejam atribuídos créditos ao autor. Além disso, é vedada a alteração de qualquer forma e/ou utilizá-la para fins comerciais.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE
Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará
CEP: 60714-903 – Tel: (085) 3101-9893
www.uece.br/eduece – E-mail: eduece@uece.br

Editora filiada à



Coordenação Editorial

Erasmio Miessa Ruiz

Diagramação e Capa

Narcelio Lopes

Revisão de Texto

Os autores

Ficha Catalográfica

Lúcia Oliveira CRB - 3/304

M987 Música(s) cearense(s): sujeitos, estratégias de produção, circulação e consumo musical: dimensões da(s) arte(s): atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades [recurso eletrônico] / Organizado por Francisco José Gomes Damasceno. - Fortaleza: EdUECE, 2020. (Coleção DICTIS; V.5)
Livro eletrônico.
ISBN: 978-65-86445-24-4 (E-book)

1. Música-Ceará. 2. Produção musical-Ceará. I. Damasceno, Francisco José Gomes. II. Martins, Luíza Rios. III. Basile, Lucila. IV. Título. V. Série.

CDD: 789.91

Sumário

06_{pg}

**0. Apresentação coletiva - 'Impressões de leitura':
Historiadores da Cultura como interferentes...**

Nádia Maria Weber Santos

08_{pg}

**1. Sujeitos das Artes: a música e as muitas formas do fazer
musical - Nota introdutória**

Francisco José Gomes Damasceno

13_{pg}

**2. O rádio e os cantares cearenses: transformações nas
formas de produção, circulação e consumo musical em
Fortaleza (1924-1944)**

Luiza Rios Martins

31_{pg}

**3. O piano na praça: práticas musicais e a emergência da
música popular urbana no Ceará (1850 – 1930)**

Lucila Basile

44_{pg}

**4. Violas em Desafio - jovens cantadores e a arte-vida da
tradição nas páginas da internet**

Francisco José Gomes Damasceno

'Impressões de leitura': Historiadores da Cultura como interferentes...

Nádia Maria Weber Santos¹

¹ Dra. em História pela UFRGS. Bolsista de Produtividade do CNPq – CA História. Membro pesquisadora do IHRGS, onde é curadora do Acervo Sandra Jatahy Pesavento. E-mail: nmmws@gmail.com Lattes: CV: <http://lattes.cnpq.br/3929583037339642>

Apresentar uma obra significa, ao início, muitas vezes, aceitar fazer algo de modo cego, sem saber o que vamos encontrar pela frente, mas confiando na intuição. Digo isto não num sentido negativo, mas naquele extremamente positivo e revelador, quando se aceita lançar-se ao desconhecido. Pois bem. Desta vez não foi diferente. Minha intuição acertou mais uma vez. Embora não conhecesse os capítulos em si, conhecia uma boa parte da 'turma': colegas historiadores, pesquisadores do DÍCTIS - **Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas**, da UECE, que se dedicam a pensar a Cultura e, aqui, particularmente [e principalmente] a música e as manifestações artísticas, de forma muito instigante e original. Portanto, não foi uma surpresa encontrar excelentes textos e reflexões. A surpresa se deu em relação à variedade de estilos de narrativas, bem como a enfoques e a temáticas, nem sempre contemplados nas preocupações dos historiadores contemporâneos. E, principalmente, boa surpresa, ao colocarem-se como interferentes no e do campo artístico, como pesquisadores e pensadores. Muito longe de ser uma posição arrogante, como

poderiam apontar alguns pensadores, é uma posição realista e, sobretudo, instigante para o historiador da cultura que, quase invariavelmente, está muito próximo de seu objeto. Instigante e verdadeira, onde a subjetividade do pesquisador encontra-se em cada passo de sua pesquisa, interferindo nos resultados, mas de forma positiva e propositiva. Interferência não significa, aqui, manipular resultados, mas sim envolver-se com cada passo da investigação, fazendo escolhas e selecionando métodos e achados de pesquisa para construir suas narrativas, suas versões da História e, assim, contribuir no campo social.

Na medida em que o historiador da cultura se serve do papel de detetive ou de semiólogo, indo atrás de pistas, indícios, sinais e sintomas culturais de uma época, para logo a seguir fazer as inter-relações necessárias para a montagem de sua narrativa histórica, os textos de nossos colegas cearenses emparelham-se aos melhores textos neste campo historiográfico. Eles são interferentes!

Não vou falar sobre cada um deles, pois o colega organizador da obra, profes-

sor Francisco Damasceno, a quem agradeço o convite para apresentá-la, já o faz em seu capítulo inicial. Mas gostaria de relacionar, muito brevemente, as ideias presentes nos capítulos aos motes principais que norteiam a História Cultural no Brasil. Transitando por **Narrativas** diversas e diferenciadas, **Representações** e **Imaginários** sociais e culturais, **Sensibilidades** e **Memórias**, assim como pela **Interdisciplinaridade**, e, muito proficuamente pela questão da **Ficção**, situando seus objetos, preferencialmente, no campo da música e de alguns de seus correlatos artísticos, como a dança e a poesia, porém passando por instigantes discussões de focos bem contemporâneos como gênero, cidades, jovens, trajetórias e cultura popular, os autores nos entregam um mar (cearense!) de boas reflexões sobre processos artísticos, para o que se propõe o livro coletivo: 'Dimensões da(s) arte(s): atores sócio históricos, práticas culturais e cidades'. As fontes utilizadas para "controlar a ficção" (Pesavento, 2007, p.58)², para organizar a narrativa do historiador aos moldes das inovações da História Cultural, tais como jornais, fontes iconográficas e fonográficas, depoimentos, entre outras, são profícuas aos resultados das pesquisas apresentadas.

Pesavento (2007) revela, na sua original sistematização dos preceitos da História Cultural, que o historiador arrisca sempre e se depara constantemente com grandes desafios. Por ser um viajante no tempo, "é neste ponto que se revela a dificuldade do

acesso aos sentidos [significados] do passado" e, "admitindo que o mundo se apresenta cifrado, que o simbólico obriga a ver além do que é mostrado e dito", este desvelamento ou descoberta torna-se uma "empresa arriscada" (Pesavento, 2007, p. 117). Trabalhar com o simbólico, com o imaginário e com sua interpretação, construindo uma narrativa verossímil, características, essas, essenciais da História Cultural, não é tarefa fácil. O risco de uma superinterpretação existe, e se torna um desafio ao historiador ser "convicente" através da sua correta relação com as fontes e com os métodos. E nossos autores, desafiados pela profusão simbólica que encontraram, arriscaram e demonstram maestria neste lidar com seus objetos, fontes, métodos e referenciais teóricos, dando conta de uma diversidade grande de narrativas reveladoras de aspectos musicais brasileiros e ou de campos contundentes do humano. Por isso, também, são interferentes...

A partir, portanto, de minhas impressões de leitura, observo que, na sua originalidade, a obra na qual o leitor iniciará a viajar, está alinhada, a partir de resultados de profícuas pesquisas, com os preceitos mais atuais da História Cultural no Brasil, teórica e metodologicamente. Desejo uma ótima viagem a todos!

² PESAVENTO, Sandra. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007. 3ª ed., 2ª reimpressão.

Sujeitos das Artes: a música e as muitas formas do fazer musical - Nota introdutória

Esta é a quinta obra de um total de cinco referentes ao seminário *Dimensões da(s) arte(s) atores sócio-históricos, práticas culturais e cidades*. Ao todo essas obras podem ser lidas como uma única, bem como podem, na medida do interesse de cada um, serem lidas por reflexões específicas agrupadas por eixos temáticos como aqui.

Assim, ela é o resultado de uma forma de interferência na constituição da arte e de seu universo tanto sensível - e, portanto, no seu escopo simbólico - quanto no mundo social, e, desta forma, no próprio fazer-se do que se constitui como arte.

Para Canclini:

O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como essa questão vai sendo respondida na intersecção do que fazem os jornalistas e os críticos, os **historiadores** e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores. Da mesma forma, o popular não se define por uma essência a priori, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o **folclorista e o antropólogo** levam à cena a

cultura popular para o museu ou para a academia, **os sociólogos e os políticos** para os partidos e os **comunicólogos** para a mídia. (CANCLINI, 2000, p. 23)

Dessa forma as reflexões aqui apresentadas, muitas em relação direta com as ocorrências artísticas e ainda dos historiadores em relação direta com os sujeitos que as promovem, com seu tempo histórico e seus contextos nos colocam como interferentes nesse processo de elaboração da arte e de seu processo de reconhecimento social, de conceituação e elaboração artística. Daí porque pensada como interferência.

Nesse sentido, os argumentos e apontamentos aqui propostos são substanciais. Trata-se de um conjunto que se torna orgânico na medida em que se posicionam, os historiadores, como parte desse processo histórico, ou, melhor dizendo, desses processos históricos, ao lado dos artífices numa propositura que se amplia para o entendimento do contemporâneo e de suas muitas formas de expressão.

Há uma inclinação rumo ao sensível e a partir dela se constitui uma paisagem que envolve a(s) cidade(s). É assim que surgem me-

trópoles como Fortaleza, Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro e Recife. Delineia-se para uma mundialização das práticas que não podem mais ser entendidas dentro das noções tradicionais de “local” e “global”, já que as redes estabelecidas apontam para uma grande circulação de bens culturais, de elementos poéticos e artísticos e também de pessoas.

Além disso, as muitas proposituras desses artífices se deslocam no tempo e no espaço chegando a pessoas diferentes em locais diferentes e em momentos diferentes, que instauram novas ordens de sentido, novas formas de sentir e traduções cada vez mais “mestiças”, cada vez mais caudalosas do ponto de vista das muitas tradições que lhes cruzam os caminhos.

As reflexões dos autores são também nesse sentido reveladoras dessas trajetórias e das muitas tradições de análise e interpretação propostas tanto no campo das artes, como também na produção historiográfica, cada vez mais próxima e mais pertencente às ciências sociais. Os paradigmas aqui revelados nos colocam no campo de uma história em sua dimensão cultural como fundamental para compreensão da arte, do mundo e da própria história.

Resultado dos estudos e pesquisas articuladas em torno das discussões realizadas pelo Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS, grupo de pesquisa vinculado ao CNPq reflete os anos de estudo e as reflexões estabelecidas neste âmbito se propondo de forma explícita a catalisar e potencializar as relações inter-institucionais sobre a temática e promover

o debate de forma ampla com os diferentes atores sócio-históricos envolvidos.

Pensada simultaneamente como seminário e publicação, organizamos a mesma em cinco pólos de discussão cada um deles com um eixo mais geral em torno do qual se colocam as temáticas mais específicas, a saber: I) Campo e Mercado Fonográfico: Fortaleza e[m] trajetos musicais; II) Juventude e Gênero: Fortalezas nordestinas; III) Culturas Populares e Trajetórias: deslocamentos; IV) Campo artístico, movimentos, cidades: Salvador, São Paulo e Recife, e, V) Música(s) cearenses: Sujeitos, estratégias de produção, circulação e consumo musical.

Esta forma de organizar revela que pensamos de forma articulada alguns conceitos como o de Mercado Fonográfico, Gênero, Juventude, Culturas Populares e Cidades, e o fazemos com uma forte referência estabelecida fora dos grandes centros geradores e polarizadores dessas discussões, revelando a rede “cidade-mundo” cada vez mais complexa e mais distendida das compreensões focadas no que já se pode imaginar como um eixo desgastado e em desmonte. As visões que os desavisados podem entender como periféricas se revelam no centro dinâmico de outras formas de entendimento dos processos sociais e históricos em tela, localizados e inseridos em contextos amplos e de difícil territorialização quando se imagina um lugar, já que praticados estes lugares se distendem e assumem feições de suas práticas, são assim os locais a partir dos quais (e nos quais!) se pratica a arte e a interferência restauradora dos sentidos mais amplos dessas experiências.

É dessa miríade de realidades e de olhares sobre elas que surgem essas provocações que propõem outras dimensões de análise...

Música(s) cearense(s): Sujeitos, estratégias de produção, circulação e consumo musical

Os escritos constantes dessa obra apresentam atores sócio-históricos em uma atuação na esfera das artes, não apenas no que toca à sua produção - algo por si só bastante relevante, mas, sobretudo, no que toca ao complexo processo de sua constituição como um campo, dessa forma incluindo algo mais vasto, o da constituição da arte enquanto experiência social e historicamente produzida.

É dessa forma que as diferentes mídias se revelam como espaço fundamental na construção da arte. Assim, salas de exibição - como os cinemas, as praças e depois o rádio e a televisão, e, posteriormente as páginas da internet - ou o mundo virtual, surgem como espaço privilegiado dessa atuação bem como das reflexões propostas por esse grupo de estudiosos.

Ana Luiza Rios Martins nesta obra escreve **“O rádio e os cantares cearenses: transformações nas formas de produção, circulação e consumo musical em Fortaleza (1924-1944)”**. Parte a autora da criação em 1924 da Rádio Club Cearense que para o grupo criador seria “[...] o meio mais

eficaz para se poder acompanhar de perto o assombroso desenvolvimento das ondas hertzianas no domínio da prática. A sociedade consistia num grupo de engenheiros que se reunia para estudar ‘as ciências do rádio’, como então eram chamados os estudos envolvendo a radiofonia naquele período”. Não sem despertar leituras menos otimistas que apontavam uma “quebra da tradição” como aponta a autora.

Nesse sentido, a autora revela em seu texto o processo que se desenvolve com a criação em 1938 da Ceará Rádio Club e a implantação do primeiro rádio-receptor de Fortaleza. Naquele contexto “As rádio-sociedades cearenses funcionavam através das colaborações dos seus sócios, com discos e dinheiro, e traziam nos seus estatutos a obrigatoriedade da colaboração dos associados com uma determinada quantia mensal. O rádio ainda não era um negócio e sua estrutura ainda não era empresarial”.

Todo esse contexto é apontado pela autora para alocar nele o que de fato interessa a mesma: a atividade artístico-musical deste período. Assim, muitos nomes de artistas, músicos, cantores, são apresentados desempenhando papel fundamental na estrutura do rádio que se transforma consideravelmente. Dentre os muitos nomes a autora escolhe alguns muito significativos dando especial atenção a Aleardo Freitas e Luís Assunção. O primeiro co-fundador do Violão Clube do Ceará.

A autora caracteriza a partir destes e de outros nomes, da formação de Orquestras, a passagem de práticas musicais de determi-

nados âmbitos para o rádio e com eles para os famosos auditórios, que restabeleciam um tipo de contato direto com o público. Nesse contexto rádios e jornais estão associados na venda de aparelhos e anúncios embalados pelas músicas de artistas já conhecidos de todos e com diferentes inclinações como foi o caso da “[...] orquestra regional sob o comando do maestro Silva Novo, e uma de jazz, ensaiada por Lauro Maia”.

Suas análises após a gama de informações alocadas durante todo o texto é bastante incisiva: “[...] mais do que um “reflexo” da sociedade, a canção brasileira do século XX repercutida no rádio pode ser vista como um projeto inacabado de país, à espera de novas escutas que percebam os processos de educação sentimental, estética e ideológica contidos em sua tradição”.

Com **“O piano na praça: práticas musicais e a emergência da música popular urbana no Ceará (1850 – 1930)”** Lucila Basile intenta em seu texto refletir a partir da constatação de que “ O repertório dos salões é pouco estudado pela historiografia da música brasileira”. O que se desfia a partir daí é então subsidiado para pensar a música em nosso meio.

Começando por apontar a existência do piano no Brasil desde 1808, em Pernambuco desde 1813 e no Ceará pelo menos desde 1859, ou antes já que as informações dão conta de características que precisariam de tempo para se desenvolver, cidades musicais eclodem no texto, além de delinear práticas musicais desenvolvidas em torno do instrumento, inclusive com as par-

ticularidades de uma performance peculiar que incluíam adereços em dedos e braços, e o fato de tocarem de ouvido - apesar das aulas das preceptoras - tornando o “painel” bastante singular.

É desta forma que o piano aparece em meios urbanos como preponderante, causando debate intenso já que o uso ostensivo inundava as cidades e que “Os sons, cada vez mais tornam os ambientes públicos e privados indiscriminados e a escuta e os sons evidenciam as diferenças sociais e de valores na cidade letrada” gerando reações diversas sendo “fenômeno característico da modernidade das cidades emergentes”.

Neste momento o texto aponta uma inflexão; a passagem das “...das brancas mãos das moças da elite para os saltitantes dedos dos pianistas negros e mestiços” movendo a reflexão para o campo de uma apropriação que marca a passagem no texto para outros contextos já adentrando o século XX e a música popular urbana emergente, quando cinemas, clubes, residências humildes, e até mesmo na praça o instrumento era tocado, pelos mais diferentes (e em muitos casos engraçados) tipos.

Então depois de muitos tipos, dos muitos gêneros e ritmos tocados da circulação entre piano, retretas, gravações, das muitas formas de difusão existentes (para ela “entre 1920 e 1930 uma economia da música se insinua assim como a do cinema”), de negros músicos de bandas, de pequenas orquestras e de praças tocando em cinemas e cafés, de mulheres que tocavam ao piano em função de uma educação prescritiva e

passaram com isso a se inserir no mercado de trabalho e obter autonomia, não se pode pensar diferente do que argumenta a autora: “Ao examinar esse objeto, percebe-se a dinâmica não só de um ‘rizoma’ cultural que se dissemina gerando modos de fazer cultura musical como também, revela-se a própria economia da música na qual, as produções simbólicas estão implicadas”.

De fato essa é, também, a música popular urbana, ainda que contingente e espontânea - banalizada por algumas leituras incautas ou preconceituosas -, realizada com tons próprios, onde se fazem misturas, experimentos, onde se reflete uma cultura, e, esse repertório dos pianeiros também faz parte da música popular brasileira, como defende a autora.

Finalizamos a obra com o texto “**Violas em Desafio - jovens cantadores e a arte-vida da tradição nas páginas da internet**” de Francisco José Gomes Damasceno, que reflete sobre o campo musical, e particularmente sobre uma musicalidade ligada à tradição e às culturas populares.

Seu enfoque se volta para as formas como a cantoria - uma arte e uma tradição das culturas populares - se reinventa e assume novos meios para a circulação de sua música, com a introdução da transmissão de programas de cantoria por meio do facebook, mantendo a estrutura já consolidada das cantorias ou mesmo dos programas de rádio.

A semelhança dessas novas formas de produção e circulação com as mais tradicionais como a cantoria “pé-de-parede”

são apontadas na descrição realizada e revela-se na análise da estrutura do programa Violas em Desafio realizado em uma rádio no interior do estado do Ceará, transmitido simultaneamente pela internet e circulando “mundo afora”. O texto instiga a pensar não apenas as formas contemporâneas da produção e circulação, mas principalmente as maneiras pelas quais as tradições se projetam para o futuro.

Resultados de trabalhos de pesquisa, nesse caso, se propõem a instigar, intrigar, compor, movimentar e interferir... se propõem a uma afecção, uma afetação, que incomode e leve à reflexão, forma de ação que cabe a você caro leitor imaginar qual será, como será e ... com quem e quando se fará.

Esperamos ter contribuído com esse esforço de repensar as formas como a nossa cultura interfere e constitui o mundo social.

Bem vindos e boa leitura!!!

Referências

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Edusp, 2000.

O rádio e os cantares cearenses: transformações nas formas de produção, circulação e consumo musical em Fortaleza (1924-1944)

Ana Luiza Rios Martins³

³ Doutoranda em História UFPE/Bolsista CNPq. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS. E-mail: Luiza_sky@yahoo.com.br

Resumo: Os cantares cearenses produzidos no rádio entre os anos de 1924 a 1944, são marcados pelas mais diversas iniciativas de seus idealizadores. Objetiva-se em linhas gerais analisar essa energia patriótica, instrutiva e recreativa conduzida aos diferentes grupos sociais nas “máquinas falantes”, consumida e decodificada de uma forma muitodinâmica por seus ouvintes e pelos próprios artistas locais. Em uma escala mais ampla, é possível observar que essa tecnologia operou na materialidade das mudanças que, a partir da vida social, davam sentido a novas relações e novos usos. Para tanto, foram utilizadas críticas musicais e a programação do rádio presentes nos jornais *Unitário*, *Correio do Ceará* e *Gazeta de Notícias*; além das partituras catalogadas no acervo de música de Miguel Ângelo de Azevedo. Assim como Jesús Martín-Barbero, estamos situando os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia no rádio nem surge através dele, mas qual ele passa a desempenhar um papel importante nas primeiras décadas do século XX.

Palavras Chave: Cantares Cearenses; Rádio; Crítica Musical.

Musicalidade(s), sujeito(s) e o rádio em Fortaleza

As experiências radiofônicas são o ponto de partida para o entendimento das mudanças na produção, circulação e recepção de música em Fortaleza, entre os anos de 1924 a 1944. De acordo com o historiador Emy Falcão (2010), as primeiras experimentações com a “radiotelefonia” em Fortaleza datam de 1924 com a criação do Rádio Club Cearense, sociedade fundada por Elesbão de Castro Veloso (Engenheiro Chefe do Distrito Telegráfico), Antônio Eugênio Gadelha, Humberto Monte, João de Carvalho Góes (respectivamente, Chefe da Via Permanente e Engenheiros da Rede de Viação Cearense), Clóvis Meton de Alencar e Alfredo Euterpino Borges (funcionários da Rede de Viação Cearense), Dr. Carlos da Costa Ribeiro (Diretor do Instituto Pasteur) e Augusto Menna Barreto (telegrafista).

Segundo o autor supracitado, esse grupo declarava acreditar que a fundação de uma sociedade era o meio mais eficaz para se poder acompanhar de perto o as-

sombroso desenvolvimento das ondas hertzianas no domínio da prática. A sociedade consistia num grupo de engenheiros que se reunia para estudar “as ciências do rádio”, como então eram chamados os estudos envolvendo a radiofonia naquele período. É interessante notar que se o rádio era para alguns um contato com o moderno, para outros o aparecimento do mesmo era encarado como a quebra da tradição. Em defesa desse pensamento, Otacílio de Azevedo faz o seguinte comentário: “Com o aparecimento dos gramofones, vitrolas e, posteriormente do rádio, tudo aquilo desapareceu. Os violões ficaram abandonados, sem cordas; as flautas, caladas. Os músicos, desocupados, procuraram ganhar a vida de outra maneira. (AZEVEDO, 1992, p. 54-55)”

A tônica era a mesma nos ensaios sobre música e carnaval do jornalista Edigar de Alencar (1985) e nos escritos de origem memorialista de Antônio Sales (1995). Eles alegavam que depois do rádio o ambiente de sociabilidade gerado pelas serenatas à luz do luar foi dissipado e os cadernos de modinhas foram sendo abandonados por seus donos. Para esses sujeitos, o ritmo de vida acelerado proporcionaria uma sociedade mais individualista, que construía hábitos de isolamento em torno do universo das sonoridades conquistadas pelo consumo desses novos equipamentos. Ainda hoje essas sensações de liquidez das relações são aprofundadas pelo uso recorrente das novas tecnologias, conforme anuncia o sociólogo Zygmunt Bauman (2003) sobre redes sociais.

Com o aparecimento de meios de comunicação em massa como o rádio, muitos intelectuais passam a diagnosticar o fim da autenticidade cultural corrompida pela lógica da reprodutividade técnica. O esquematismo da produção na indústria cultural e sua subordinação ao planejamento econômico podem de fato promover a fabricação de mercadorias culturais idênticas, como afirmavam Adorno e Horkheimer. Não obstante, o semiólogo Jesús Martín-Barbero, aponta outras direções para a questão da possível dominação do pensamento massivo. Barbero desloca a análise dos meios de massa às mediações e diz que não é mais concebível a ideia de emissores dominantes e receptores dominados (2013).

Apesar de todo o alarde feito após o aparecimento do rádio na capital, o consumo do mesmo por boa parte da população só ocorreu anos depois. Há relações de sociabilidade desenvolvidas através do uso do aparelho nos primeiros anos de sua consolidação. O cronista Raimundo de Menezes (1977) comenta em um de seus escritos a respeito da lentidão da disseminação do aparelhopela falta de permissão de comércio e construção, além dos altos custos para a fabricação. No ano de 1938 a *Ceará Rádio Club*, constrói o primeiro rádio-receptor na capital alencarina. A iniciativa foi do engenheiro Clóvis Meton de Alencar, após presenciar no Rio de Janeiro o funcionamento da “engenhoca”. O autor ainda comenta que a construção de tal rádio-receptor só foi possível por conta de o engenheiro ter trazido da viagem todas as peças. O resultado

da criação foi satisfatório, embora o equipamento tenha ficado com uma aparência bem modesta.

A devida licença que legalizava as emissoras de rádio foi criada no ano de 1924. Ela estabelecia que as emissoras deveriam ter o alcance apenas dentro de cada Estado. Além de altas taxas cobradas para o funcionamento das emissoras, nas décadas de 1920 e 1930, a maior parte dos aparelhos existentes no Brasil era de fabricação estrangeira. Emy Falcão descreve a situação da radiofonia no Ceará nesse período, ele alega que só existiam cinco aparelhos rádios receptores e havia por parte da *Rádio Club Cearense* o desejo de construir uma estação transmissora de 3 watts de potência, que deveria ser trocada por outra de maior alcance assim que se tornasse viável financeiramente.

O autor ainda aponta que não é possível saber se o projeto do Rádio Club em construir uma estação transmissora foi efetivado com sucesso. Havia entre os sócios do Rádio Club Cearense o desejo de fundar uma emissora de rádio em Fortaleza, porém, é provável que essa pretensão nunca tenha saído do papel. O livro de Eduardo Campos intitulado *50 anos de Ceará Rádio Clube*, aponta para a possibilidade de as transmissões regulares e o almejado formato de *broadcasting* terem demorado quase dez anos para se concretizarem em Fortaleza. Por outro lado, isso não significa que a Rádio Club Cearense foi pouco importante para o estabelecimento da radiofonia na capital, pois o grupo adotou a rádio-socieda-

de, modelo corrente no país nos primeiros anos da década de 1930.

Luiz Carlos Saroldi (2005), observa que as primeiras emissoras das capitais brasileiras nasceram no imprevisto como clubes e associações, depois chamadas de Rádio Clube e Rádio Sociedade. O autor também alega que nesse período, ao contrário do que pode ser avaliado precipitadamente, o rádio não iniciou seu funcionamento dentro do modelo que o tornou célebre nos seus “anos de ouro”, pois as emissoras não sobreviviam da publicidade, proibida pela legislação da época, mas da contribuição de doações dos associados e entidades privadas.

As rádio-sociedades cearenses funcionavam através das colaborações dos seus sócios, com discos e dinheiro, e traziam nos seus estatutos a obrigatoriedade da colaboração dos associados com uma determinada quantia mensal. O rádio ainda não era um negócio e sua estrutura ainda não era empresarial. Somente no ano de 1932 as emissoras brasileiras foram autorizadas por nova legislação a receber pagamentos por veículos de publicidade comercial, como afirma Carlos Saroldi. A Ceará Rádio Club foi oficialmente fundada em 1934, por João Dummar, sírio que migrou para o Ceará no ano de 1910. O funcionamento da emissora em fase experimental transmitia sobre o prefixo PRAT, iniciado nos primeiros anos da década de 1930, com rede sem fio (dentro de um raio de alguns metros, não mais que um quilômetro), sem transmissões regulares e para um sistema de autofalantes instalado no coreto da Praça do Ferreira.

Jovem, comerciante e visionário em seu tempo, João Dummar era, segundo crônica de Raymundo Netto, grande apreciador de arte e da cultura, principalmente da música (chegava a vender pessoalmente os discos de sua loja), e sonhava em implantar a primeira estação de rádio do Ceará, por saber da amplitude que teria a radiodifusão na propagação da cultura, principalmente a cearense, além de democratizar o acesso do povo à boa música brasileira que surgia, mas que, praticamente, estava concentrada nas mãos e ouvidos dos mais abastados. (**O Povo**, Fortaleza, 20 mar. 2013).

O seu deslumbramento com o desenvolvimento de novas tecnologias fez com que fundasse em 1928 a *Casa Dummar*, localizada na Rua Floriano Peixoto, onde representariam a *Philips*, a *Philco* (vendiam rádios e receptores), os pianos *Essenfelder* (**costumava tocá-los na loja como “demonstração”**), a *Remington*, a *Brunswick*, a *RCA Victor*, o automóvel *Skoda* e **diversas outras marcas de eletrodomésticos da época, não apenas para o Ceará, mas ao resto do país.**

O rádio chamou bastante atenção nas primeiras décadas do século XX e a Rádio Nacional do Rio de Janeiro se tornou uma inspiração para várias que surgiam nesse período. A Rádio Nacional idealizava criar uma rádio educativa que enfocasse conteúdos de interesses da população como, por exemplo, a cultura. No entanto, esse conceito era restrito para algumas expressões artísticas. Nos primeiros anos do rádio na cidade de Fortaleza, além da divulgação

de discos, era apresentado aos ouvintes um programa chamado *Hora da Arte*. Não havia ainda um grupo de artistas contratados, mas é possível observar a participação rotineira de alguns cantores e instrumentistas na programação diária da emissora.

A pianista Ligia Morena Maia acompanhava ao piano as cantoras que se exibiam na hora da arte, conforme anuncia o jornal *A Rua*, para o ano de 1934. Segundo Eduardo Campos, a emissora contava com os cantores Moacir Weyne, Romeu Menezes (o Galã Boêmio), Carmem Carvalhedo e Alzira Figueiredo (a Dupla Loira); Sousa Filho, Heitor Pinho, Andrade Júnior, Ubirajara e José Jatahy (o Cantor Boêmio). Boa parte desses artistas tinha fã-clubes e excursionavam pelo interior e pela capital em busca de ampliar as limitações do rádio. Segundo Emy Falcão, o lugar que muitos desses artistas e locutores começaram a ocupar na cidade gerou sonhos e resistências aos costumes estabelecidos. O estilo de vida boêmio começou a ser atrativo e muitos cantores do rádio incorporavam nomes artísticos ligados a esse conjunto de comportamentos que se refletiam no gosto pela noite e pelo álcool.



José Jatahy (o Cantor Boêmio) – Acervo Miguel Ângelo de Azevedo.

As críticas positivas destinadas ao programa Hora da Arte demonstram que os colunistas de música valorizavam formações orquestrais e suas noções de arte eram muito restritas aos padrões de uma escuta atenta. Desse modo, a emissora buscava agradar à crítica, partindo do pressuposto que atrairia também os ouvintes, o que de fato era verdade nos primeiros anos de funcionamento do rádio. Quem escrevia e tinha acesso aos jornais eram os mesmos que poderiam possuir um aparelho. O supracitado programa era voltado para números eruditos, normalmente ouvidos nos saraus

e no Teatro José de Alencar, símbolo do que era mais moderno nesse período. Sobre esse programa os redatores do Gazeta de Notícias escreveram:

Esteve, assim, a “Hora da Arte” da P. R. E. 9 com um programa digno dos melhores e mais seletos auditórios. Desejamos salientar, aqui, o bom gosto, a “finêsse” que preside a organização desses programas irradiados pela estação do Ceará Rádio Clube que, assim, dia a dia, vai se tornando apreciada pela população e aumentando o número de ouvintes ao mesmo passo que vai fazendo agradáveis supressas aos seus ouvidos. (*Gazeta de Notícias*. Fortaleza, 19 jul. 1935, p. 5).

Apresentavam-se cantores líricos de passagem pela cidade, estudantes de música dos conservatórios Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno e demais participantes dos saraus e recitais elegantes, direcionados no ano de 1935, por Álvaro Sá. É possível observar pelos nomes citados no jornal *O Correio do Ceará*, a grande atuação de mulheres no rádio. Estão presentes no jornal do dia 03 de março de 1928 as pianistas Otilia Franklin, Núbia Gomes; das violinistas Carmen Rocha e Silva, Maria Pompeu Rossas, Jarina Freire, Maria Helena Eloy, Leopoldina Freire, Marialice Albuquerque, Carmelita Vasconcelos e o professor Edgar Nunes (Diretor do Conservatório de Música Carlos Gomes). No entanto, em uma sociedade com papéis pré-definidos para homens e mulheres, a profissionalização delas ainda repercutia nas camadas mais conservadoras. (*Correio do Ceará*. Fortaleza, 03 mar. 1928, p. 2).

O escritor Otacílio Colares escreveu crônica sobre os anos iniciais da Ceará Rádio Club e revelou que o piano ainda era um instrumento que ocupava um dos principais espaços nas práticas musicais dos artistas locais. O autor comenta que as grandes revelações desse período eram José Pompeu Gomes de Matos, Lauro Maia, José e Estevão Emílio de Castro e Aloysio Pinto. Instrumentista, compositor, musicólogo, Aloysio Pinto é um nome emblemático nesse cenário musical por ser uma presença constante também nos periódicos locais como padrão de artista a ser seguido. Ele começou a estudar piano aos sete anos com a tia e logo em seguida desenvolveu os seus estudos com a professora Ester Salgado Studart da Fonseca, uma das fundadoras do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Em 1927, Aloysio Pinto aprofundou os ensinamentos com o pianista virtuose Nicolai Orloff, professor que o acompanhou ainda em Fortaleza e seguiu como mentor no período em que o aluno foi para a Europa.

Aloysio Pinto se mudou para o Rio de Janeiro, onde foi aluno de piano de Barroso Neto no Instituto Nacional de Música, instituição que cedeu para o instrumentista a medalha de ouro por sua execução virtuose ao piano. Na cidade de Fortaleza ele foi amplamente conhecido por tocar no rádio um repertório com clássicos de Chopin, Grieg, Borodin e Schubert. Ele aprendeu também a compor com o regente italiano Luigi Maria Smido, e, como era recorrente nesse período, traduziu as sonoridades estrangeiras, adaptando gêneros dançantes aos padrões da música de escuta atenta.

Como compositor, escreveu obras para orquestra, violão, canto e piano, canto coral e música de câmara, além, é claro, daquelas que privilegiam seu instrumento, como o tango com letra de Pierre Luz intitulado *O teu cantor*, a *Valsa lenta*, a *Valsa capricho*, o *Romance antigo*, o *Lamento* e o *bailado Saraú de Sinhá*, composto originalmente para piano a quatro mãos e que posteriormente receberia tratamento orquestral (feito em parceria com Francisco Mignone). Grandes instrumentistas do período interpretaram as suas músicas nas rádios. Entre os nomes mais conhecidos estão o do violonista Turibio Santos e do pianista Radamés Gnattali.

Em 1939, Radamés substituiu Pixinguinha como arranjador da RCA Victor e durante trintas anos trabalhou também com o mesmo ofício na Rádio Nacional. Essas mídias que alcançavam cada vez mais lares, auxiliaram o projeto de Radamés e de muitos outros artistas e intelectuais de promover uma nova tradição musical brasileira, que manifestava o interesse em criar uma via de mão dupla entre o erudito e o popular, dando espaço para músicos que não dominavam a linguagem erudita. Nesse sentido, a Rádio Nacional foi porta voz do nacionalismo brasileiro disseminado nesse período. Segundo Wisnik (2001), desejava-se uma nação a fim de obter uma identidade, mas tal conquista implicava sua tradução de nossa matéria-prima em expressão que pudesse encontrar reconhecimento no exterior, um meio que permitisse conectar o que vinha das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana. Conser-

vando suas falas, suas canções e não poucos traços de seu humor, o rádio mediaria entre tradição e modernidade

A pesquisadora Virgínia Bessa (2010), aponta que Pixinguinha foi um nome de referência nessa introdução da escrita musical intuitiva, e, pelo que aparenta, Aloysio Pinto percebeu a força que as práticas musicais de rua tomavam projeção em mídias como o rádio. Jesús Martín-Barbero salienta que, como veículo de comunicação, o rádio agregava artistas que podiam contribuir nesse período para a ideia de nação. Na América Latina o rádio funcionava, segundo o autor, como mediador técnico e discursivo do popular. Rompendo com a obsessão pelas estratégias da ideologia, Barbero observa um rádio que orienta o operário para a existência nas cidades, o migrante para os modos como se manter ligado à terra natal e a dona de casa o acesso às emoções que de outro modo lhe estão vedadas.

A Ceará Rádio Club, também chamada de PRE-9, ganhou apoio do comércio e da indústria da capital. Os jornais *Unitário* e *Correio do Ceará* apresentaram seções específicas da grade de programação do rádio e de crítica musical. No entanto, essas colunas não tinham longa duração. Em 1935, o periódico *Unitário* criou uma seção de crítica musical com o intuito de colaborar com a criação de outro tipo de programação radiofônica de “maior qualidade”. Na tentativa de se criar uma rádio que “educasse culturalmente o povo”, aos moldes da Rádio Nacional, os redatores começaram a hostilizar determinados gêneros e práticas musicais.

Em nota de 12 de maio de 1935, por exemplo, um dos críticos que assinava como Alma censurou a interpretação musical do grupo Batutas Cearenses devido à presença contínua do pandeiro na execução do seu repertório, instrumento ligado à cultura africana:

MÚSICA

“Batutas Cearenses” (grupo constante de instrumento de corda): O primeiro número constou da “Marcha do Amor”, tendo agradado sobremodo um ótimo bandolim condutor. Entretanto, abusaram demasiadamente do “pandeiro”, o que devem evitar, visto como em conjunto musical, cada instrumento tem o momento azado de manifestar-se. O segundo: “Ninon” fox-canção, bom; O terceiro: “Maria de Lourdes”, ótima valsa, notando-se, entretanto, abuso de crescendo e notando-se também muitos “acordes palhetados”, perfeitamente dispensáveis. (*Unitário*. Fortaleza, 12 maio 1935, p. 2).

Martín-Barbero ao citar o projeto de nacionalismo musical defendido por Mário de Andrade aponta que o autor opera sobre um eixo interno e outro externo. Existia um desejo de estabelecer uma separação nítida entre a “boa música popular” (folclórica), ou seja, aquela praticada no campo, da ruim, a música comercializada e estrangeirizante que é feita na cidade. E o externo: proporcionar ao mundo civilizado uma música, que, refletindo a nacionalidade, possa ser ouvida sem estranhamento, música que só poderá resultar da “síntese” entre o melhor do folclore local e o melhor da tradição erudita européia.

Essa tendência se reflete em uma das críticas feitas por um dos colunistas do jornal *O Estado*, para o ano de 1937. Ele comenta que na única estação rádiodifusora da cidade de Fortaleza (PRE-9) “ninguém poderá dizer que toca cousas boas e fala bem. Os seus discos, como afirmei, são eminentemente brasileiros, isto é, samba, marchas, cateretês, cocos, emboladas, etc.” (*O Estado*, Fortaleza: 20 Jan. 1937, p. 12). Hermano Vianna (1995) observa que intelectuais modernistas instauraram um novo problema na música urbana, que era o da distinção entre o popular e o popularesco. Talvez essa seja também uma explicação viável para a crítica da coluna *Ceará Rádio Club: A Audição de sexta-feira*:

“Serenata” Violão e canto. “Aliardo Freitas x Jatahy: como sempre muito bom, ótimo acompanhamento conjugado com melodiosa voz de Jatahy, o “celebre cantor de rádio” agradando fortemente, com suas canções sentimentais. Percebendo-se, perfeitamente, que forte paixão lhe domina o coração. Aliardo poderia ser melhor, procurando imprimir mais clareza nas dobradas de burdão, “Melodia triste” Solo de Violão por Aliardo Freitas, bom artista para o futuro. (*Unitário*, Fortaleza: 12 maio 1935, p. 2).

O julgamento do colunista se deu pelo fato de Alcardo Freitas tocar o violão ao estilo das serenatas. O artista era um tipo de músico híbrido, que possuía conhecimento teórico na área (observado por meio da escrita de suas partituras), mas não desprezava o aprendizado da forma peculiar de dedilhado e o jeito diferenciado de segurar o instrumento executado nas rodas boêmias. Os músicos

“de ouvido” que influenciaram Alcardo Freitas, em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio. Era essa dinâmica que possibilitava o funcionamento das emissoras de rádio, de onde chegavam e saíam com frequência cantores diversos. O processo de gravação de discos e a consequente possibilidade de registrar músicas para venda permitiu a profissionalização de numerosos músicos.

Alcardo Freitas

Alcardo Freitas Guimarães nasceu em Fortaleza no ano de 1914 e além de instrumentista, era compositor. Algumas de suas músicas foram gravadas no sul do país, por cantores renomados como Gilberto Milfont, Lauro Maia e a banda revelação 4 Azes e 1 Coringa. Não obstante, Alcardo Freitas projetou a carreira em sua terra natal e foi um dos primeiros músicos a conquistar popularidade no rádio tocando sambas, batuques, valsas e polcas, segundo Eduardo Campos. A relação entre o público e o artista foi se estreitando nesse período por conta do rádio. Os indivíduos passavam a reconhecer e cultuar os seus instrumentistas, cantores e compositores favoritos que tocavam diariamente nas suas horas de lazer. Alcardo Freitas acompanhava uma tendência nacional de impulsionar a sociedade pedagogicamente, alheio à esfera da grande arte, mas com o intuito de atingi-la. Em prol desse projeto, o instrumentista e compositor ajudou a fundar o Violão Clube do Ceará.

Observa-se em sua coletânea de 12 peças para violão escrita nos anos de 1940, a influência de músicos como Catullo da Paixão Cearense e Dilermano Reis. Esses artistas eram associados às rodas de chorões e serenatas. Destacavam-se pela linguagem musical híbrida, resgatando o ideal de amor romântico cultuado pelos antigos cancioneiros, traduzindo esse novo idioma para os perfis de escuta que surgiam nas grandes cidades. Foi assim que Aleardo Freitas articulou elementos do campo e da cidade em músicas como a *Polka de Salão* e a *Polka Sertaneja*. Essa última se adequa também a tentativa do compositor em formatar um padrão cultural com a criação do ideal sertanejo, aquele que melhor representaria o caráter nacional.

A demanda por músicas e tipos regionais começou a aumentar à medida que o rádio ia entrando cada vez em mais lares. Nessa década, foram utilizados pela primeira vez os violeiros cearenses, às quartas-feiras, no programa Paisagem Sertaneja, produzido por Eduardo Campos. Leonardo Mota também fez parte da programação apresentando trechos dos costumes e música do sertão. Músicos de fora que tocaram na Ceará Rádio Club. Nesse sentido, é preciso distinguir o popular relativo ao material musical que alcança popularidade através do rádio e dos discos, do popular como criação coletiva, original e anônima do povo. Esse último é o de interesse dos intelectuais para a construção do caráter nacional, enquanto o primeiro, como produto eminentemente urbano, é alvo de severas críticas e deve “preocupar os musicólogos e folcloristas” devido ao seu poder de deformação das formas nativas.

Os hábitos de alguns instrumentistas, cantores e compositores ligados ao rádio foram tomados como elementos identificadores de um comportamento social que não era novo, mas passou por ressignificações para sobreviver às novas exigências do mercado. Esses sujeitos buscavam trabalhar com o gosto dos seus ouvintes a partir dos usos da memória, recorrendo a antigas práticas musicais adquiridas nas rodas de violão que ocorriam nos espaços de sociabilidade da cidade, como praças, barbearias, bordéis e bares. Essa tendência pode ser observada na partitura *O nosso pranto de amor*, composta por Aleardo Freitas e interpretada por Mário Alves em audição na Ceará Rádio Club.

O NOSSO PRANTO DE AMOR

VALSA

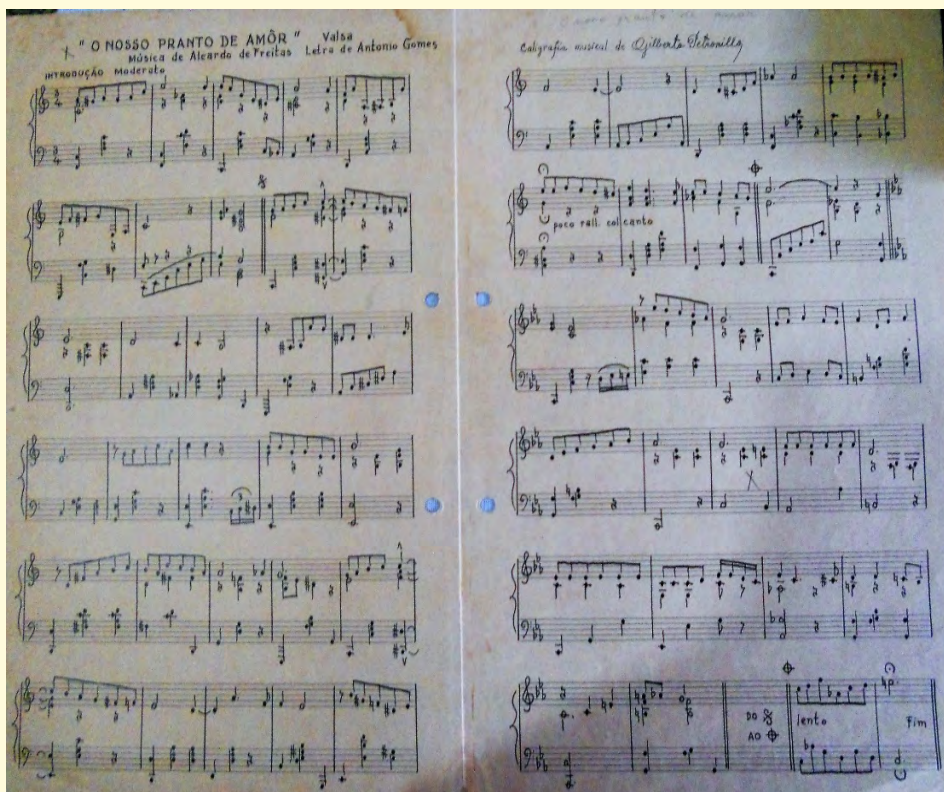
Interpretada pelo Mário Alves P.R.E. 9 Ceará Rádio Clube de Fortaleza

Música de Aleardo de Freitas Letra de Antonio Gomes

Esboço musical de Gilberto Petronilla

Soube do teu pranto,
Ea porque dos teus olhos
Vestiram cristalinas
Lágrimas de amor...
A culpa foi so minha
A teus pés aqui estou
Pra amenisar a dor,
O teu pranto de amor...
Lágrimas de amor
Embalaram-me em teu seio
E sublime
Sentar charanda pelo amor
O! Suprema ventura
Como e suave a dor,
Do meu e do teu pranto,
Do nosso pranto de amor.

Confesso
Que se te fiz chorar
Foi por culpa do teu coração
Que também chorou de dor
Sem a rime ouvir
Fiquei louco, fui maldoso
Eis a causa do meu pranto
Do meu pranto de amor...



Partitura de O nosso pranto de amor (Acervo de Música Miguel Ângelo de Azevedo)

Referências do seu nome na partitura do baião *Na volta da Jurema* chamam bastante atenção. Nos anos de 1940 os compositores nordestinos dialogavam com esse gênero na busca de demarcar a singularidade de seus cantares no cenário nacional.

Alceide também se influenciou por gêneros e temas em voga nas principais capitais brasileiras naquele período, a exemplo do Rio de Janeiro. O compositor escreveu alguns sambas-canções e enfatizou o tema da mestiçagem nas músicas *Boneca Morena* e *Buliçosa*, que era muito caro no momento em que a nação passava por indefinições indenitárias.

Alceide Freitas foi levado a interpretar as canções de outros artistas já consagrados para se manter financeiramente

e aumentar a audiência da emissora. Essa mesma situação aconteceu com muitos de seus companheiros, a exemplo de Luiz Assunção, que vivia em péssima condição social e tinha o rádio como principal meio de sobrevivência. Apesar dessa precariedade financeira, Luiz Assunção conseguiu adquirir algum tipo de conhecimento de teoria musical. Não se sabe ao certo se foi em conservatórios ou através dos métodos para instrumentos que surgiram no mercado e ajudaram na profissionalização de muitos músicos que não tinham dinheiro para pagar aulas particulares.

Luís Assunção

De acordo com a historiadora Vanessa Nascimento (2013), Luiz Assunção fixou residência em Fortaleza no ano de 1928. Tocando em casas de shows, bares, restaurantes, o compositor tornou-se conhecido nas praias de Iracema e Mucuripe, nas quais o mesmo demonstrou afeição ao cantá-las. A boêmia enquanto espaço social garantia ao compositor apenas o sustento do seu lar. Para além da manutenção financeira, as relações de sociabilidade que surgiam dali com outros artistas que comungavam com a sua arte era significativa, já que o músico, pianista, poeta e compositor, precisava delas para garantir a sua participação dele em shows, festivais, gravações de músicas e repercussões delas no rádio.



Adeus, praia de Iracema Samba de Rua
 DE NIREZ
 Petra e Música de Luiz Assunção
 Cópia de Gilberto Petronillo

PROPRIEDADE DE NIREZ

INTRODUÇÃO.

PROPRIEDADE DE NIREZ

A. Canto

deus, a deus, Só o

no me fi cou... A. deus praia de Ira, se

ma, Praia dos a. mores Que o mar carregou.....

ff ad libitum e dim.

QUARTO DE NIREZ
 DE NIREZ

PROPRIEDADE DE NIREZ

ADEUS, PRAIA DE IRACEMA

Samba de Rua
 PROPRIEDADE DE NIREZ
 Petra e Música de Luiz Assunção
 Cópia de Gilberto Petronillo

1954

Adeus, adeus.
 Se 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 tirou,
 Mas a causa do fracasso
 Foi o mar epilumado
 Que da praia se vingou.

Partitura de Adeus, Praia de Iracema (Acervo de Música Miguel Ângelo de Azevedo)

Na partitura *Adeus, Praia de Iracema*, Luiz Assunção faz menção a esse lugar de memória afetiva, que por muitos anos o

compositor conciliou trabalho e lazer. O gênero da obra é descrito como um samba de rua. A escolha de tal intitulação demonstra a influência dos sambistas cariocas, que, fizeram um número infindável de canções tratando de temas caros para a boêmia, e as diversas formas de viver fora do mundo do trabalho assalariado. O samba malandro foi

um gênero decodificado para a realidade do compositor e através dele Luiz Assunção construiu à sua maneira o contraponto de sua trajetória de vida ao mundo burguês capitalista. Entre os anos 1929 e 1937 trabalhou como pianista no Cine Centro Artístico e no Cine Teatro Pio X. No comando do piano ele esteve em bordeis, como na Pensão da Nena entre os anos de 1937 e 1941 e na Pensão Graciosa entre os anos de 1941 e 1944.

Um piano na noite cearense

As exibições do pianista Luiz Assunção nas casas noturnas da cidade são motivo de comentários à baixa voz. Poucos podem dizer que frequentam o circuito mundano da cidade. Mas mesmo assim, os elogios são grandes. Entre taças de champanha, farfalhar de rendas e sedas, leques que se abrem para uma pose de sedução das mulheres que trabalham à noite, ecoa um piano afinado, com um repertório de valsas, choros, mazurcas, e grandes peças do cancionero nacional e de chansonniers franceses. Luiz Assunção empresta o seu talento às pensões da Nena e da Graciosa, e a vida noturna de Fortaleza ganha mais brilho e mais requinte. (*Diário do Norte*. Fortaleza, 15 de fev. 1929).

Vanessa Nascimento comenta que a partir das relações criadas nos bares e cabarés da cidade, Luiz Assunção iniciou sua história no ano de 1944, na Ceará Rádio Club. Estando à frente do piano na emissora, Luiz Assunção era considerado o braço direito do maestro Mozart Brandão e, jun-

tos, contribuíram para o crescimento da estação PRE-9 em expansão e qualidade. Na Folha do Rádio do ano de 1944, foi publicada uma matéria sobre a Ceará Rádio Club, que, fundada em 1934 por João Dummar, passou a integrar, no mesmo ano da matéria, a rede de Diários dos Associados, incorporada à rede nacional de emissoras pelo paraibano Assis Chateaubriand.

Nesse período foram instalados os estúdios e um auditório composto de cem cadeiras, o primeiro da emissora localizado do Edifício Diogo, segundo Blanchard Girão. (2001). Tinha início a participação efetiva do público nos estúdios da Ceará Rádio Club, que incorporou programas de auditório, concursos radiofônicos, rádio teatro e rádio novelas. Era de fundamental importância a manutenção da orquestra que Luiz Assunção fez parte até os anos de 1960, tocando piano.



Orquestra da Ceará Rádio Club e Luiz Assunção em 1948 (O segundo da fileira da frente da esquerda para a direita).

Rádio e Orquestras

Entre os anos de 1940 e 1950 o rádio e as gravadoras tiveram um crescimento vertiginoso. Muitos artistas cearenses tiveram projeção nacional como o Trio Nagô, 4 Azes e 1 Coringa, Vocalistas Tropicais e Lauro Maia. Alguns deles fizeram parceria com Luiz Assunção e emplacaram grandes sucessos, como pode ser observado em nota publicada na Folha do Rádio de 1955

Luiz Assunção tem composições gravadas
O compositor Luiz Assunção tem várias de suas composições gravadas por grandes intérpretes da música nacional. Quatro Azes e um Coringa, Jamelão gravaram “Vive sem Mané Chorando”. Trio Nagô registrou a composição “Sá Mariquinha”. Também gravaram Luiz Assunção, o acordeonista Julinho, o rabequista Baiano e o Pequeno Airton. Assim, nosso compositor atinge outros públicos e tem seu talento reconhecido. (*Folha do Rádio*. Fortaleza, 10 de ago.1955).

As novas instalações de ondas curtas na Ceará Rádio Club gerou na sociedade fortalezense um impacto interacional dos meios técnicos. Embora os rádios receptores de ondas curtas fossem poucos na cidade, a ideia de que o Ceará naquele momento estava falando ao mundo era trabalhada no imaginário da população através dos jornais e do próprio rádio. A nova tecnologia era capaz de reestruturar relações sociais existentes e as instituições e organizações das quais elas faziam parte, como poder ser observado no jornal Unitário para o ano de 1941.

A PRE-9 será um justo motivo de orgulho para o Ceará. E todo cearense amigo da sua terra há de ser por certo um colaborador espontâneo e entusiasta da grande obra radiofônica que se conclue em nossa capital. É verdadeiramente empolgante o trabalho de montagem do novo equipamento. Em Tauape, levanta-se uma grande obra que é bem um prodígio da técnica. Nos últimos andares do Edifício Diogo, ultima a instalação dos luxuosos estúdios. A PRE-9 será, positivamente, uma das primeiras emissoras sul-americana. (**O Unitário**. Fortaleza, 21 de set. 1941, p. 9).

A venda de rádios aumentava cada vez mais nos anos de 1940 por conta do barateamento do aparelho. Os anunciantes salientavam que outro grande atrativo para comprar o rádio era que o aparelho captava diariamente as emissoras da Argentina, dos Estados Unidos, do Rio de Janeiro, da França, da Alemanha, da Inglaterra, entre outras. Com essa iniciativa de Dummar e outros idealizadores do rádio de transmitir emissoras nacionais e estrangeiras, era criada não só uma demanda maior pelo aparelho, mas um mercado de consumo de bens culturais dos mais variáveis. Assim como os fabricantes de rádio queriam vender aparelhos, os editores queriam vender jornais e anúncios.

EIS O SEU PRESENTE DE FESTAS ! O MELHOR E MAIS LINDO RADIO PARA 1939



V. Sã., adquirindo um Radio **FAIRBANKS MORSE 1939**, além de escolher o melhor rádio, poderá receber um Regio presente de Rs. 200.000(000)!
Procure conhecer o nosso plano especial de vendas até o Natal.
Ouça um rádio **FAIRBANKS MORSE 1939**, e o seu ouvido lhe dirá

Porque são Melhores

Peça uma demonstração sem compromisso á

Sociedade Distribuidora MORSE Ltda.
Rua Major Fausto, 676 – FONE 19.85

Anúncio da venda de rádio do ano de 1939 – Disponível no blog Fortaleza Nobre

De acordo com Emy Falcão desde os primeiros anos de 1940 a emissora ostentou em seu cast os instrumentistas Zezé do Vale (solos de acordeom), o veterano professor de violino Edgar Gomes (solos de violino), e Laura (solos de piano). Além disso, nessa época a emissora já contava com uma orquestra regional sob o comando do maestro Silva Novo, e uma de jazz, ensaiada por Lauro Maia. O autor supracitado também comenta que os cantores Bing Crosby e Helio Bastos tocavam canções americanas, substituindo as canções mexicanas de Harry Mills e Pedro Vargas. Mário Alves cantava músicas brasileiras e Jota Monteiro serena-

tas. Enquanto alguns conquistaram fama nacional a partir da exposição na emissora, outros como violonista Henrique Jorge morreu no ostracismo.

A Ceará Rádio Club sempre manteve uma orquestra, porém, elas surgiam e desapareciam em uma velocidade surpreendente. No ano de 1938, João Dummar convidou o conjunto Liceal para fazer parte da programação semanal. De acordo com Miguel Ângelo de Azevedo, o grupo era formado por Valnir Chagas (flauta), Esdras Falcão Guimarães (cavaquinho), Danúbio Barbosa Lima (tamborim); Olavo Cordeiro “Leto” (pandeiro), José Júlio Coaci (violonista), La Corderi Ribeiro (violonista), Francisco da Costa Gadelha (bandolinista). O Conjunto Liceal acompanhava a cantora Maria Laura Santiago, mas conhecida pelo nome artístico Luri. (Diário do Nordeste, Fortaleza, 9 mai. 2004). O grupo durou apenas dois anos e acabou porque alguns dos músicos iam terminando o curso no Liceu e acabavam exercendo outras atividades.



Conjunto Liceal - Arquivo Miguel Ângelo de Azevedo

Antônio Paiva Rodrigues (2008) assinala que no ano de 1941 após os pronunciamentos, a programação musical foi aberta pelo maestro, recentemente contratado, Ercole Vareto, com um repertório clássico. Na sequência, artistas apresentaram suas músicas, entre eles Orlando Silva, que desfilou em carro aberto desde o campo de pouso no Bairro Alto da Balança até chegar ao Hotel Excelsior, onde vários admiradores o aguardavam. O cantor teve uma participação de duas horas cantando no microfone da PRE-9. Naquele dia foi concretizado o sonho de João Dummar de levar arte e música aos lares de todos os cearenses.

Verdadeiro primor de arte e bom gosto, a programação radiofônica que se seguiu as solenidades realizadas pela manhã constitui uma nota de destaque na vida artística da cidade. O programa, já pelo mérito das produções escolhidas, já pela excelência da execução por parte dos artistas, agradou plenamente, correspondendo à expectativa do grande público ouvinte. (O Unitário, Fortaleza, 14 out. 1941, p.8).

Somente no ano de 1944 surgiu na emissora a orquestra ministrada pelo maestro Mozart Brandão, que durou até os anos de 1960 e recebeu nomes de cantores e instrumentistas famosos na própria cidade e no resto do país. São exemplos de grandes pianistas que tocaram na batuta do maestro as pianistas Maria de Lourdes Gondim e a cantora Zuila Aquiles, e, segundo Marciano Lopes (1994), ela raramente se apresentava em auditório, mas tinha um público cativo que a acompanhava nas apresenta-

ções de estúdio. O autor ainda comenta que nos anos seguidos os cuidados com a aparência e a elegância era uma preocupação constante dos artistas. Esse fenômeno tinha uma relação com a criação da Folha do Rádio, revista de Neusa e Ciro Colares que tinham os seus olheiros e analisavam não só a performance de cada artista, mas elaboravam listas anuais de elegância e geravam competição entre as emissoras e os demais convidados.

Observa-se no jornal Gazeta de Notícias para o ano de 1937, que a emissora já contratava músicos, prezando pela profissionalização dos mesmos, assim como ocorria nas principais capitais brasileiras. Nesse período foram publicados pedidos dos ouvintes aos comerciantes locais para patrocinar grandes artistas, conforme já ocorria no Rio de Janeiro. Eram citados os nomes dos cantores Henriqueta Moura, Jorge Tavares, Luri, Paulinho Silva e Esmeralda Silva. Essa última apresentava um repertório de música popular brasileira, expressão usada constantemente na programação da Ceará Rádio Club, incluída do jornal Gazeta de Notícias.

Essa nomenclatura Música Popular Brasileira – MPB, já era utilizada por cantores, instrumentistas e compositores de grande renome na conjuntura nacional, sobretudo pelos artistas que conquistam o cenário musical carioca e foi propagada no Ceará, sobretudo, pela presença de músicos como Almirante, Francisco Alves (o Rei da Voz) e Afonso Aires. Segundo o historiador Marcos Napolitano (2007) o sentido da Música Popular Brasileira traz em si a marca de

uma utopia da nação-povo reencontrada consigo mesma, integrada por um idioma cultural que, ao mesmo tempo, queria ser plural, democrático e moderno.

Considerações Finais

Assim, mais do que um “reflexo” da sociedade, a canção brasileira do século XX repercutida no rádio pode ser vista como um projeto inacabado de país, à espera de novas escutas que percebam os processos de educação sentimental, estética e ideológica contidos em sua tradição. Escutas que valorizavam a tradição não apenas como um coro uno e harmonizado, mas também percebam as cacofonias, os silêncios e os sussurros perdidos no tempo.

Os cantares cearenses produzidos no rádio são marcados pelas mais diversas iniciativas de seus idealizadores. Essa energia patriótica, instrutiva e recreativa conduzida aos diferentes grupos sociais nas “máquinas falantes”, era consumida e decodificada de uma forma muito dinâmica por seus ouvintes e pelos próprios artistas locais. Em uma escala mais ampla, é possível observar que essa tecnologia operou na materialidade das mudanças que, a partir da vida social, davam sentido a novas relações e novos usos. Estamos situando os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas qual eles passarão a desempenhar um papel importante entre os anos de 1930 a 1950.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza descalça**. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992.

ALENCAR, Edigar. **O Carnaval Carioca Através da Música**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BESSA, Virgínia de Almeida. **A escuta singular de Pixinguinha**. São Paulo: Alameda, 2010.

GIRÃO, Blanchard. **Passageiros do ontem e do sempre**. Fortaleza: ABC Editora, 2001.

LOPES, Marciano. **Coisas que o tempo levou: a Era do Rádio no Ceará**. Fortaleza: Gráfica VT Ltda, 1994.

MAIA NETO, Emy Falcão. **“Um som meio fahnoso, mas gostoso de ouvir”**: radiofonia e cultura musical em Fortaleza (1932-1944), Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará- Centro de Humanidades - Programa de Pós-Graduação em História: Fortaleza, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou**. Fortaleza: HUCITEC, 1977

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: A questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

RODRIGUES, Paiva Antônio. **80 anos da Associação Cearense de Imprensa**. São Paulo: Biblioteca24horas, 2008.

SALES, Antônio. **Novos Retratos e Lembranças**. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1995.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional: O Brasil em Sintonia**. 3. ed. [ampliada e atualizada]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

SOUZA, Vanessa Nascimento de. **Luiz Assunção: a trajetória musical de um talento esquecido (1928- 1987)**. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, 2013.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

O piano na praça: práticas musicais e a emergência da música popular urbana no Ceará (1850 – 1930)

Lucila Basile⁴

⁴ Professora do curso de música da Universidade Estadual do Ceará. Integrante do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas - DÍCTIS.

Resumo: De móvel dos salões dos abastados no século XIX, o piano se populariza, nas duas primeiras décadas do século XX, como instrumento dos clubes, salões, das salas de cinema. Um repertório de influências estrangeiras se torna hegemônico e muito consumido. O artigo foca as formas de aquisição e uso do piano pelos sujeitos e o tipo de música produzida no Ceará de 1850 a 1930. Como categorias de análise empregam-se os conceitos de apropriação e maneiras de fazer de (Certeau) e o conceito de representação (Chartier). Pouco discutido, esse detalhe da vida musical e o repertório podem evidenciar a emergência da cultura musical das cidades, ou o que também seria a música *popular* urbana.

Palavras chave: música de salão; modernidade; música popular urbana.

de interesse um quarteto de compositores representativos dessa produção, Ernesto Nazareth, Eduardo Souto, José Barbosa da Silva (Sinhô) e Marcelo Tupinambá. A grande maioria de autores das músicas para os salões anunciada nas contracapas das partituras impressas no Brasil, não foi, até o momento, suficientemente pesquisada. Seriam amadores, diletantes, ou seriam os compositores e pianistas dos salões musicos atuantes? Acrescenta-se a isso o fato de que, esse repertório, e o piano, na cultura musical do Brasil, além de pouco discutidos tem sido, quase sempre, objetos de alguma ironia. Para uns, um móvel aristocrático destinado à educação das “moças de família”; para outros, um repertório “ligeiro”, de pouco ou nenhum interesse; os mais combativos, em geral, intelectuais descartam-no por vinculá-los a uma música incaracterística e de consumo.

As celeumas em torno do que seja uma música popular brasileira também colaboram para o limbo no qual esses sujeitos e suas práticas permanecem. A música urbana, por ser mais contingente e refletir as tendências mais universais foi presu-

Introdução

O repertório dos salões é pouco estudado pela historiografia da música brasileira. Na música brasileira tem sido objeto

midamente destacada como uma música nociva, tal qual um excedente ruim da civilização, vista como descartável e associada aos modismos de consumo; outra detração decorre da ausência de legitimidade como as músicas da tradição, entendidas como de cultura oral e preservada, elas se encontram distantes das cidades e dos processos de mudanças, e, em geral, restam como sendo as mais populares e mais brasileiras. Essas postulações são derivadas das ideias românticas que muito influenciaram as visões sobre a música popular brasileira e foram envergadas sob os escombros dos processos históricos que as formataram.

Tais questões precisam ser discutidas, contudo, elas não são o foco deste artigo, apenas quis salientar que este objeto de estudo, o piano, os sujeitos e seu repertório são ainda um campo anuviado e ao compreender algumas das razões pelas quais ele permanece dessa forma, ilumina-se a comunicação que se segue, suscitando alguma desconfiança em relação ao seletor conjunto de representações contemplado com a designação de música popular brasileira. Ao examinar esse objeto, percebe-se a dinâmica não só de um 'rizoma' cultural que se dissemina gerando modos de fazer cultura musical como também, revela-se a própria economia da música na qual, as produções simbólicas estão implicadas.

I

Desembarque do piano

Em 1883, Felipe Neri Colaço, o *Conseheiro da família brasileira*, recomendava em sua publicação de bons costumes, de mes-

mo título, que [...] “um piano era indispensável em um salão, ainda mesmo quando nenhuma pessoa da família saiba tocá-lo” [...] (FREYRE, 2000, p. 284). Quase meio século depois, Mário de Andrade ironizou o fato de o piano permanecer como um instrumento [...] “tão necessário à família brasileira como o leito nupcial e a sala de jantar” (ANDRADE, 1991, p. 12). Desde 1808, “a mercadoria-fetichê”, (ALENCASTRO, 2008, p. 46) os pianos, importados da França e Inglaterra, desembarcavam no Brasil e fomentavam o interesse dos importadores porque vendiam [...] “um produto caro, prestigioso, de larga demanda, capaz de drenar para a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro” (ALENCASTRO, 2008, p. 47).

Os pianos eram levados da capital aos sertões, em lombos de burros, cujos destinos eram as fazendas e as residências dos abastados nas pequenas cidades. Como anota Diniz, (1980, p. 10), dos portos às residências os pianos eram carregados por escravos, que a fim de amenizar a carga, desenvolviam um cortejo ritmado entoando os “cantos de transportar piano” – “bota a mão no argolão: sinhazinha vai tocar, afinador vem afinar, sinhazinha vai pagar”. (ROMERO, 1883, p. 270). Henry Koster (1978) que viajou o nordeste do Brasil anota que havia pianos em Pernambuco já em 1813.

O botânico Freyre Alemão, em virtude da Comissão Científica que visitou o Ceará, em 1859, nos seus relatos de viagem, nos dá notícias da música dos salões na Serra do Aratanha e em Icó, esta última, inclusive, era

conhecida, assim como muitas outras cidades do Brasil, por “cidades dos pianos” (FURTADO, 2008). Anota Alemão que as cearenses [...] “gostam muito de música, e tem para ela propensões; muitas tocam piano e cantam, mas quase sempre sem ensino, porque lhes faltam mestres. Asseveram que todos estes dotes são ainda mais perfeitos nas sertanejas” (ALEMÃO, 1964, p. 211).

Embora a aquisição do instrumento pelos abastados não fosse complicada, ainda não havia mestres de música, como anotou o viajante observador. Era comum entre fazendeiros de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, contratarem professoras estrangeiras, as denominadas preceptoras, em geral, alemãs e inglesas, que se encarregavam da educação das crianças, dos conhecimentos formais, as boas maneiras e às artes. Como observou Alemão, salienta-se o autodidatismo das jovens cearenses que aprendiam por si. Um fato que estabelece certa conexão atemporal, já que são observáveis na atualidade essa facilidade entre os músicos cearenses.

Anúncios da atividade das preceptoras aparecem na última década do século XIX e início do século XX nos jornais locais. Os reclames das professoras estrangeiras, embora menos numerosos informam que se tratavam de especialistas, como a nota seguinte: “Licções de Piano. Madame Leonie Ehret Fernandes, discípula examinada do conservatório de Strassburg, ensina piano e canto em sua residência, Rua D’Assunção nº 1.” (**A República**, 16/12/1901). A maioria dos reclames, no entanto, era domi-

nada por professoras cuja oferta era mais eclética, se anunciando para lecionar vários instrumentos, o que pode denotar uma provável relação com o autodidatismo.

Professora de canto, piano e bandolim. Uma senhora de nossa melhor sociedade que estudou com os melhores professores, propõe-se a ensinar canto, piano e bandolim em sua residência. Nesta redacção ministram-se informações a respeito. (**A República**, 6/9/1901)

No caso de Leonie Ehert, ela veio como preceptora da família Gurjão. No Ceará, conheceu o Tenente Cel. Estevão José Fernandes com qual se casou em primeiras núpcias, e depois viúva, casou-se novamente com João Miguel da Fonseca Lobo. O anúncio da professora de piano e bandolim, no entanto, indica os primórdios da atividade profissional e perspectiva de independência que então se constituiu, àquele tempo, para as mulheres. Muitas passam a atuar profissionalmente como pianistas e professoras do instrumento, fato observado, sobretudo no incremento das audições públicas promovidas pelas professoras nas três primeiras décadas do século XX. O detalhe no anúncio preservando a identidade da profissional denota o fato de que, não fossem bem vistas as mulheres que apresentavam publicamente uma oferta de trabalho.

Os músicos itinerantes, artistas das companhias de teatro também atendiam a domicílio dando aulas de instrumento a pedido das famílias, (GIRÃO, 1979). Conforme os anúncios nos jornais, a partir de 1848, as aulas de piano destinavam-se às meninas e

aparecem anunciadas numa combinação de “cantoria e piano”. Nos programas divulgados, dominava a maioria de árias italianas e eventualmente modinhas pela quantia de 8\$:000 réis, por 12 lições mensais (**O Cearense**, 4/11/1852). Ressalta-se que as aulas de piano eram as mais onerosas, se considerar as ofertas para os demais instrumentos.

Sobre a aprendizagem e o tipo de performance, é possível conhecer o grau de interesse e as relações nos relatos de preceptoras (FREYRE, 2000, p.371). Ina von Binzem, governanta que atuou em várias fazendas no Rio de Janeiro e São Paulo descrevia a atividade como enfadonha, uma vez que, as crianças pouco se interessavam e o ambiente doméstico não favorecia sua prática. Por ele circulavam escravos durante as aulas com conversas e risadas, além das sinhas, que completavam o ruidoso ambiente, dando-lhes ordens aos berros. Na sua percepção, a realização de música pelas brasileiras, era como se fosse destituída de “entusiasmo”, as jovens apresentavam-se “impassíveis”, embora com os “dedos amestrados”, “tocassem bem”. (BINZEM, 2004, p. 56 -57). Freire Alemão também comentou certo maneirismo de um mestre de Icó, compositor de modinhas, “as quais não agradou muito”, (1964), porém ao que indica o autor, eram modinhas conhecidas, uma vez que, as teria ouvido também na capital, Fortaleza.

Gilberto Freyre (2000, p. 372) já indica aspecto curioso destacando-o como peculiaridade local, das performances pelas jovens anotando que, as brasileiras realizavam música com os braços e dedos plenos

de ornamentos, o que podemos considerar extensivo ao modo realização também ao piano. Comenta o autor,

[...] não faltaram ao Brasil do começo do século XX brasileiras finas que aprenderam com mestras estrangeiras a tocar, além do bandolim, harpa, com dedos tão cheios de anéis e braços tão sobrecarregados de pulseiras que sua arte tinha alguma coisa de especificamente do País e de especificamente da época.

Embora o piano fosse um ícone de civilização e de status social, como comenta Freyre, (2000, p. 284), anotando que, as casas eram designadas no século XIX por “casas com piano” e “casas sem piano”, querendo dizer as primeiras casas de grandes festas, casas de abastados, a adoção do instrumento não foi facilmente naturalizada como se discutirá a seguir.

Mulher tocadeira e burra estradeira, diabo que as queira (provérbio popular, Santa Quitéria, CE)

Hoje convivendo em cidades ruidosas, não se imagina que uma pequena vila, ou cidade pudesse tornar-se um verdadeiro inferno sonoro, justamente por conta dos pianos. Se na era vitoriana o ambiente da cultura letrada na Europa requeria um lugar silencioso (GAUTIER, 2006, p. 7) e se recorria à polícia para o controle do ruído, em geral, atribuído aos músicos ambulantes das ruas, e da diversão vinculada às classes baixas, no

Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, são as classes letradas que denunciam seus pares sociais pelo excessivo barulho e mau uso do ócio pianístico no ambiente privado. Os sons, cada vez mais tornam os ambientes públicos e privados indiscriminados e a escuta e os sons evidenciam as diferenças sociais e de valores na cidade letrada (GAUTIER, idem). Para esta autora, a “ubiquidade dos sons” (2006, p. 4) é um novo fenômeno característico da modernidade das cidades emergentes.

O ruído dos reclamantes, diferentemente da Europa, não é percebido como desordem social, mas como resultante de uma civilização às avessas, ou ignorância dos burgueses locais em relação ao modo como cultivam os modismos importados. Os tocadores de piano foram muito ironizados nos jornais do século XIX e início do XX. Os tipos de crítica pelos intelectuais variavam: ora era a sonoridade que incomodava a saúde mental e o ambiente saudável; ora o tipo de repertório mau executado, ora o próprio piano que não tinha condições de uso, e ainda uma pilhéria porque o instrumento, detinha a atenção das jovens sendo o motivo, em Fortaleza, da proliferação de “muitos celibatários”. Igualmente ironizavam, a desconfiança que os chefes de família e enamorados destilavam diante do eminente perigo do “abalar-se da mulher” pelo “Mestre da música” (**O Cearense**, de 6/2/1865). Nesta mesma crônica do jornal cearense, publicada em duas edições consecutivas, o autor Lopes de Mendonça, faz ironia com o piano:

[...] O piano era até aqui considerado um instrumento musical inofensivo. Hoje deve ser apontado em todos os códigos criminaes, como agente de destruição.

O piano produz o *spleen*;

O piano produz irritação aos nervos;

O piano produz dores de cabeça;

O piano é um verdadeiro veneno lento que suicida moralmente um indivíduo; [...]

(Lopes de Mendonça, **O Cearense**, 6/2 1855)

O piano nas residências, àquela altura, significava uma espécie de consumo suntuário para aqueles que tinham como desfrutar do seu tempo na sua privacidade. Nas festas e bailes contratava-se a música de recepção, - aqueles músicos que ficam do lado de fora das residências recepcionando os convidados. Havia um pequeno conjunto que tocava as peças de dança e nos intervalos, entre os jogos, a dona da casa costumava fazer uma apresentação ao piano. Em Girão (Cf. CAMPOS, 1985, p. 43) encontramos a descrição de um salão dos “capitalistas” residentes em Fortaleza:

No curso do baile houve mui bem desempenhadas contra-danças, que tinham lugar ao mesmo tempo em ambas as salas, dançando em cada uma, doze ou dezesseis pares. Os intervalos foram cheios ou por modinhas que algumas senhoras se dignaram cantar com geral aplauso, ou valsas desempenhadas com toda agilidade, tendo também em um deles a Exm.^a Sra. do Sr. Presidente, por sua bondade e cedendo às instâncias do Dr. Fernandes Vieira, tocado com todo primor no piano algumas variações da *Norma*. (GIRÃO, 1950, p. 30-31)

A demonstração de tais habilidades, porém talvez não fosse sequer assentida pelos presentes. Na nota a seguir, o autor ironiza o ambiente doméstico e o consumidor do instrumento na pessoa do burguês. Descreve esse espaço de sociabilidade que contava com uma “civildade e condescendência musical” que “[tocava] o limite do desespero”:

[...] aparecia a menina, sentava-se ao piano e tocava a *synfonia* e o final do primeiro acto, e o *coro dos sircanos*, e o *stretto* final do segundo acto, e todos os finais e os *duettos* possíveis. Era uma hora de delírio philarmonico entermeado dos sorrisos da mãe, dos applausos das visitas, dos pedidos e requerimentos dos *amáveis*, dos oh! e ah! de admiração lythografada. É quando o pai burguêz, sentado numa cadeira ao lado do piano, se extasia diante do terno fructo de seus amores, que soletra um caderno de papel pautado, e pergunta ingenuamente a si mesmo, como é possível que aquelas garatujas exprimão tantas e tão lindas coisas! (**O Cearense**, 9/2/1855)

A ironia não escapou aos padeiros do movimento literário Padaria Espiritual, da última década do século XIX. Os jovens críticos cobravam uma música mais artística, criticando o recitativo com acompanhamento de piano, um gênero muito difundido nos salões brasileiros, sobre o qual, o folclorista Mello Moraes Filho, já chamou a atenção sobre a sua importância no prefácio para a publicação *Serenatas e saraus* (1904), volume com mais de quatrocentas poesias do gênero. Os padeiros, indignados com essa atuação musical ordinária, vetaram sua prática no artigo 28 de seu estatuto afirmando:

“será punido com expulsão imediata e sem apello o padeiro que recitar ao piano” (**O Pão**, 30/1/1892). Cariri Braúna, codinome do padeiro José Carvalho, por sua vez, em outra edição se queixa de uma vizinha que se “abstraía completamente” e incomodava porque “não deixava de repetir as mesmas notas, invariavelmente, infalivelmente as mesmas primeiras licções de piano”, que vinham “cheias, sonoras, uniformemente repetidas tantas vezes com a mesma força” produzindo no reclamante, “o efeito de um punhal” (**O Pão**, 1/8/1895).

No século XIX, o piano embora amplamente disseminado, suas críticas denotam que era percebido como uma prática exógena e mau realizada.⁵ Outro aspecto a ressaltar, é que, a música desejada e objeto da insistência intermitente de seus praticantes, era o repertório de árias de ópera, de reduções das sinfonias e dos compositores românticos Léhar e J. Strauss. Essa vocação dos salões para o repertório estrangeiro será um dos aspectos ironizados no século XIX que encontra eco em Mário de Andrade, nos anos 1920. É como se o repertório e o estudo fossem um pressuposto de exercícios objetivando a repetição e o culto ao *italianismo*, sem qualquer perspectiva de uma música mais artística, e, no caso específico, da crítica andradeana, artisticamente mais brasileira. Nesse sentido, até então, o piano permaneceu também nas terras alencarinas um móvel e ícone da civilização.

5 É preciso ressaltar que no Ceará houve no final do século XIX pianistas que se destacaram como é o caso de Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Branca Bilhar (1886-1928), ambos desenvolveram suas carreiras e estudos fora do Estado. Branca Bilhar no Rio de Janeiro. Alberto Nepomuceno estudou na Alemanha e França e foi diretor do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro.

O piano na praça

Um aspecto, contudo, parece delimitar uma diferença entre os primórdios do piano, das três primeiras décadas do século XX. Este diz respeito ao uso do instrumento, que, num primeiro momento, estava circunscrito ao âmbito doméstico e ao universo das mulheres, se tornará cada vez mais popular também entre os homens e infundir-se-á na cena pública. Para isto, já atentou Tinhorão, (1998, p.130) quando anota, que, por volta dos anos 1920, [...] “o piano sai das brancas mãos das moças da elite” para “os saltitantes dedos dos pianistas negros e mestiços” [...] de salão.

O motivo desse deslocamento são as novas formas de entretenimento e o piano se torna o instrumento protagonista da música popular urbana emergente. Eis um paradoxo: o piano torna-se um instrumento de muitos anônimos que, no início do século XX, faziam dele o seu trabalho tocando nos lugares socialmente privilegiados. E assim, o piano é apropriado como uma oportunidade de trabalho para muitos músicos que comporão uma quantidade expressiva de repertório de dança, canções e atuarão nas salas dos cinemas mudos, recepções e incrementarão o mercado de aulas particulares em Fortaleza. No *Almanaque do Ceará*, (1901), na seção “profissões”, nos itens “professores de piano” e com a novidade da sessão, “pianista para reuniões”, pode-se dizer que, significava, no contexto cearense, um novo ramo de atuação observado desde a última década do século XIX.

Pianistas e Professores de piano

D. Anna Angélica Fernandes Vieira Rua Senador Pompeu, 178

D. Izabel Barrozo dos Reis – Rua Major Facundo, 32

Izabel Bemigio de Mello – Rua Senador Pompeu, s/n

Lindolpho Gondim – Rua Senador Pompeu, 16

Manoel Magalhães – Rua Senador Pompeu, 168

Surano Sepulveda - Rua General Sampaio 18

*Thomaz Antonio de Carvalho*⁶ - Rua 24 de Maio s/n –

Zacarias Gondim - Rua Tiradentes s/n

Pianistas para reuniões

Gilberto Sepúlveda - Rua Senador Pompeu, 123

Manoel Cabral de Mello - Rua General Sampaio, 70

Aloysio de Alencar Pinto faz uma observação curiosa, a de que o trabalho dos pianeiros era como o de outros fornecedores,

O mercado de trabalho dos pianeiros começa nas festas de recepções familiares – aniversários, noivados, casamentos e batizados. Os nomes dos pianistas eram anotados nos caderninhos de endereços, junto com os das modistas, chapeleiras, doceiras e floristas. Cada família possuía uma equipe de sua preferência, para esses momentos. Com os bailes nos clubes, sociedades recreativas e creoles, a atividade dos pianeiros vai se ampliando. Nos cinemas, desde a primeira década deste século, eles têm função própria nas salas de projeção e de espera. (PINTO, 1986)

⁶ Era Major e aparece também como suplente de Mordomo da Santa Casa.

A fixação dos cinemas se dá a partir de 1908. Num curto período de quatro anos, estabeleceram-se em Fortaleza quatro cinemas: Cinema Art Nouveau, do pioneiro Vitor Di Maio, que também fixou cinemas no Rio de Janeiro dez anos antes; o Cinema Cassino Cearense, de Júlio Pinto, o Cinema Polytheama, de José Rôla, e o Cinema Rio Branco, de Henrique Mesiano. Todos estes cinemas terão pianeiros: Pilombeta, Sebastião Picado, irmãs Teodorico, Barros de Figueiredo e os sobralenses João e Francisco Donizetti Gondim, estes últimos atuarão nos cinemas de Belém, no Pará, para onde migraram entre 1910 e 1917.

Os pianistas são lembrados como figuras pitorescas: “anel no dedo mindinho”, “bigode à Kaiser” (ITIBERÊ, 1946, p. 311) são tomados invariavelmente por personagens excêntricas. Sobre as suas músicas, foi possível pinçar o toque de um – tido por “picado”, o que lhe legou o mesmo apelido, o outro que “espancava” o teclado. Há coincidência de serem todos percebidos como “muito ágeis” ou “aplaudidos com delírio”. Que lugar era esse que suscitava essas imagens de “um outro” tão diverso nos seus contemporâneos observadores?

Isso parece indicar que o piano e seus pianistas estivessem deslocados num bom sentido; deslocados de seu espaço original, doméstico, anteriormente elitizado e, agora, no início do século XX, o piano está na praça, na sala escura, figurando totalmente entre um público diversificado. A informalidade com que são descritos e o fato de terem sido lembrados pelos memorialistas (ALENCAR, 1980; MENEZES, 1977; PINTO, 1986)

denotam uma proximidade, uma relação de maior cumplicidade, nem que seja pela sua lembrança. Não teriam eles também agora entrado para o rol dos tipos populares, aqueles que se fixam no imaginário justamente pelas caricaturas que se fazem deles?

Talvez, algum fator tenha colaborado para isso: a espontaneidade da realização, a força da música dando espírito às imagens, a novidade da função, sua atualidade e a consequente diferença em relação ao pianista comum - aquele que se prepara anos para interpretar a literatura musical erudita. Além desses aspectos, acrescenta-se o fato de que, como já observado, serem tipos de pessoas variados e não os imaginados, como o negro Amarelho, as irmãs Teodorico ou o peculiar Pilombeta, este último encarnando aqui um típico ‘artista’ da cidade moderna, meio genial, enxadrista, bêbado, entregue a sua música em prejuízo de uma vida ordinária.

Alguns aspectos evidenciam um lugar social pouco comum, ou divergente do imaginário social, como no caso das irmãs Teodorico. As irmãs musicistas são recordadas pelos memorialistas, não obstante, sendo destacadas por serem mulheres, mas também pela “cor”, já que são invariavelmente referidas como “as negras Teodorico”. Como anota Aloysio Pinto, “chamavam muita atenção”, porque “era [Ambrosina] uma das poucas pianistas negras que conheceu no Brasil” (1986). Conforme suas anotações,

Ambrosina Teodorico da Costa, nascida em 13 de maio de 1886 (neste ano comemoramos o seu centenário) foi uma das primeiras pianistas do cinema Cassi-

no, de propriedade de meu pai, uma das primeiras salas de exibição, inauguradas em Fortaleza no início do século. Todos a conheciam como a Negra Ambrosina. Sua cor despertava maior atenção, por ser fato raro no meio das pianistas. Sua família morava em casa própria e possuía na sala de visita um piano Bechstein, graças a um bilhete de loteria sorteado das Loterias Nacionais, adquirido por seu pai. Esta sala era frequentada por aqueles que desejavam se exercitar nas danças de sucesso da época. (Encarte de apresentação do disco “Os pianeiros”, PINTO, 1986)

A decadência desse *metier* e da hegemonia da música dos pianos começa a dar sinais no final dos anos 1920. Em 1926, um virtuoso pianista aparece literalmente tocando na praça em Fortaleza, porém a sua música parece não atender às expectativas,

O Passeio Público ultimamente está sendo pouco frequentado, sobretudo às segundas-feiras. Nas quintas-feiras é que há maior animação em virtude dos prêmios distribuídos⁷ pelo Amarílio. Não há música; apenas ao piano, um negro (rigorosamente preto) executa com gravidade e coerência um vasto e complicado programma, tendo ao redor uma chusma de garotos que o aplaudem com delírio. O Amarílio, como, Prefeitíssimo, da Caio Prado, já alvitrou, há dias, que seria fácil fazer uma quota entre os rapazes (500 reis) por cabeça para se pagar a banda de música ou orquestra vindo assim proporcionar a todos horas de franco prazer. Parece-nos aceitável a genial lembrança do “distribuidor de prêmios”. (*Diário do Ceará*, 30/7/1926)

⁷ O título do artigo é “O distribuidor de prêmios”. Em Fortaleza, pouco antes do início das férias, ocorria, (ao menos no século XIX) a distribuição de prêmios aos alunos pelos feitos alcançados. Balas, foguetes entre outros eram distribuídos na festa de encerramento do período letivo.

Se num tempo anterior o instrumento incomodava, aqui com o crescimento da cidade, que nos anos 1920, já tinha mais de 80.000 habitantes, a música do pianista Amarílio, apesar de ter garantida a atenção das crianças que se aproximavam a sua volta, aplaudindo-o “com delírio”, não dava conta da sonorização da praça. Chama-se a atenção para o lugar, certamente impensado para um piano, a praça, o que, no entanto, não é uma particularidade de Fortaleza. No Rio de Janeiro, por exemplo, sabe-se que, no Passeio Público, o palhaço Eduardo das Neves (TINHORÃO, 1976, p. 129) se acompanhava também ao piano quando se apresentava no modesto coreto, igualmente o pianista, “rigorosamente negro” em Fortaleza, assim evidenciado pelo cronista, provavelmente, não eram, no Rio de Janeiro, incomuns.

Ressalta-se uma atividade curiosa do emergente campo musical observada no anúncio da recém fundada Escola de Música Carlos Gomes, intitulado “Escrita para música” em cuja oferta acompanha o aviso de que, “guarda-se sigilo absoluto” sobre o serviço. Explicita-se que provavelmente a música emergente tivesse sua performance garantida de forma oral, no entanto, nota-se com esse anúncio a percepção de que essa prática era uma espécie de negócio com a venda de músicas para o público de praticantes, serviços de escrita e o efeito da disseminação de edições publicadas em profusão. As editoras que atendiam o segmento inicialmente situavam-se em São Paulo e Rio de Janeiro e a partir de 1926, também no Ceará através das casas comerciais *Ceará Musical* e *A melodia*. Há algumas edições

com tipologia desenhada pela Tipografia Gadelha, anterior a referida data.

Por fim, pergunta-se que música é essa, novidade das cidades modernas, que insurge com as novas formas de entretenimento, as novas tecnologias e certamente uma maneira de fazer distinta, já que no Brasil os pianos tiveram, como apresentado de início, um autodidatismo preponderante, gosto e repertórios bastante ecléticos. A música dos salões predominavam danças e canções. As danças já têm sido bastante discutidas, sobretudo as influências transatlânticas com a proliferação das polcas, valsas, shottisches e quadrilhas. A novidade dos anos 1920 são os ritmos estadunidenses que, como se observou no acompanhamento da divulgação dos programas dos clubes e festas pelos jornais estão presentes desde aproximadamente 1915. O *charleston* é anunciado a partir de 1926, o *black-fox*, *monkey trot* e *one step*, em 1928, e na década de 1920 todos conviviam: choro, tango, *fox-trot*, valsas e maxixes.

O que não é possível apurar, uma vez que, se tratava de práticas de improviso, foi o recitativo do final do século XIX e o repertório para acompanhar o cinema mudo. Há pequenos comentários genéricos nos quais a música dos cinemas é descrita como muito “agitada”. Conforme depoimentos de Lindalva Cruz, pianista de salão, em Belém do Pará, as músicas não eram exclusivas, e na sua percepção quanto ao tipo, ela comenta, “[...] a gente tocava músicas populares e essas coisas todas [...]”.⁸

8 Disponível em: [HTTP://www.terra.com.br/ristoegente/68/tes-temunha/index.htm](http://www.terra.com.br/ristoegente/68/tes-temunha/index.htm) entrevista publicada em 5/5/2002. Acesso em: 14 de outubro de 2014.

O que se observa é que esses ritmos, embora amplamente divulgados pelas partituras já editadas no Brasil, eram tocados não só por pianistas, mas o repertório divulgado para piano era reproduzido também pelas retretas. Outro aspecto de interesse observado com a divulgação de programas de violonistas, em apresentação na mesma década de 1920, notou-se que o seu repertório continha os mesmos gêneros em voga: tango, choro, ragtime, valsa e em número quase inexistente, o samba, fato que alinha-se com a análise de Vianna (Cf. 2004) para o qual o samba emerge como um produto ‘naturalizado’ e representativo da “tradição” da música popular brasileira, a partir da década de 1930.

Ao que parece entre 1920 e 1930 uma economia da música se insinua assim como a do cinema. O repertório dos pianos não constituem parte das gravações em disco de cera. No Ceará, inclusive, a compositora Hilda Mattos⁹ teve duas canções, *Beijos em excesso* e *Pequei em te beijar*, registradas na voz de Francisco Alves pela gravadora Odeon, em 1927. Partituras eram oferecidas pelos autores às redações dos jornais e, algumas vezes, divulgadas na íntegra. Outro ramo de interesse dos compositores era o repertório para os concursos de misses que aconteciam nos cinemas. As novidades em disco ou partituras eram semanalmente comentadas na imprensa e tinham anúncios recorrentes. Pode-se afirmar que se tratava de uma música dominante, ao menos na cultura de centro, ou aquele lugar de

9 Não foi possível, até o momento, precisar a data de nascimento e morte além de maior conhecimento sobre esta compositora.

alguma mistura, no qual os sujeitos estão coletivizados fruindo com novas formas de entretenimento. Esse repertório, embora tenha se tornado muito difundido, também foi alvo de comentários depreciativos de setores mais conservadores. A crítica, em geral artigos nos jornais, se atinha a nociva influência estrangeira e combatiam a característica efêmera, além da baixa qualidade.

Considerações finais

Vê-se que os lugares estão modulados: os negros que até então eram majoritariamente associados aos músicos das bandas, (GONDIM, 1903, p. 19) das pequenas orquestras, sendo eles os músicos da 'praça', no início do século, retornam¹⁰ ao salão - agora cafés e aos cinemas. As mulheres que tinham a instrução ao piano como prescrição de sua educação, agora são muitas e fizeram do piano uma forma de inserção no mercado de trabalho e independência econômica.

A partir do início do século XX, não é possível fixar um lugar classista para essas práticas e a apropriação do piano e a fontes revelam que não se deu apenas para o consumo e demarcação de status social da elite brasileira. O instrumento foi assimilado por uma diversidade de sujeitos; e da mesma forma o repertório contingente, dada às novas influências e a circulação mais interna-

cional significou a música da cidade moderna, isto é, da cultura movimentada também como negócio e irradiada para diversidade de sujeitos.

Contudo, salienta-se que essa música é também a *música popular* urbana. Há formas de apropriação local, há misturas e esse repertório dos pianeiros, mesmo aquele desconsiderado pela sua presumida banalidade, também foi protagonista da história da música brasileira; mais contingente, cuja característica é a espontaneidade e a brevidade, um fenômeno instantâneo, porém assim como a "música popular", a música culta ou "a música de tradição", constitui um dado histórico. Lembra-se aqui, a pertinente captura de Machado de Assis, (1878, p. 48) que chamou "música de ocasião", no seu conto "O machete", essa prática emergente e repertório que aos poucos se tornam cada vez mais dominantes nas cidades. Esse traço efêmero, das músicas de fins do dezanove em diante, no entanto, não as faz melhor, nem pior que as demais produções ou aquelas menos infestadas do 'negócio' e da internacionalização. É possível ler toda uma comunidade social somente por esse recorte entendendo a música como expressão, criatividade, táticas, modos de ver e tipos de realização, oportunidade de sobrevivência e ascensão. Entender esse processo é compreender, inclusive, que muitas vezes recortamos produtos musicais como sendo aqueles elegíveis artisticamente para a História. Ou ainda, que os classificamos em leituras taxonômicas segmentando-os nas mais diversas pastas: social, oral, estético ou

¹⁰ Retornam se consideramos que negros e mulatos eram os músicos das orquestras particulares de seus senhores no período colonial.

não estético, cultura popular etc. Ao compreendermos os processos, é possível entender a *dinâmica* conforme Certeau (1998) propõe, para a diversidade de expressões da cultura: os *modos de fazer* e assim, quem sabe, estaremos um pouco mais relativizados quanto aos olhares classificatórios de pesquisadores incorrendo com o silenciamento de muitos fenômenos.

Por fim, se o *Conselheiro da família* tinha alguma razão no século XIX sobre a função do piano, já não se pode concordar integralmente com Mário de Andrade porque o piano não permaneceu, mesmo ao tempo de sua afirmação, como móvel necessário à família, embora a pertinência de sua observação sirva-nos de desconfiança para com essa expressiva assimilação de modismos, isto sim, fato intrínseco na cultura musical da modernidade.

REFERÊNCIAS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de. "Vida privada e ordem privada no Império". In: **História da vida privada no Brasil**. Org. Fernando Novais, vol.2. 9ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Itatiaia, 1991.
- BINZEM, Ina von. **Meus romanos**: alegrias e tristezas de uma preceptora alemã no Brasil. São Paulo: Paz e terra, 2004.
- COLAÇO, Filipe Neri. *Conselheiro da família brasileira* (1883) apud FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2000.
- CAMPOS, Eduardo. **Capítulos da História da Fortaleza do Século XIX**: o social e o urbano. Fortaleza: EUFC, 1985.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Trad. Ephaim Ferreira Alves. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **A cultura no plural**. Campinas: Papirus, 2005.
- CHARTIER, Roger. **Cultura Popular**: revisitando um conceito historiográfico. *Revista dos Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: v. 8, nº 16, 1995.
- _____. **A história ou a leitura do tempo**. Belo horizonte: Autêntica, 2009.
- _____. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: DIFEL, 1990.
- DINIZ, Jaime. **Notas sobre o piano e seus compositores em Pernambuco**. Recife: Edição Coro Guararapes de Recife, 1980.
- FREYRE, Gilberto. **Ordem e progresso**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FURTADO, Rogério. (Org.) **Ribeira dos Icó** -: Icó – CE. Série Preservação e Documento. Brasília: IPHAM, 2008.
- GAUTIER, Ana Maria Ochoa. "El contradictorio siglo del sonido". In: **Margens**, jan a jun (2006), pp. 4 – 15.
- GIRÃO, Raimundo. **A princesa vestida**. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1950.
- _____. **Geografia e Estética de Fortaleza**. 2ª Ed. Fortaleza: Banco do Nordeste Brasileiro, 1979.
- ITIBERÊ, Brasília. "Ernesto Nazareth na música brasileira". In: **Boletim Latino Americano de Música**, v.6, abril de 1946, pp. 309 -321.
- KOSTER, Henry. **Viagens ao nordeste do Brasil**. Trad. Luiz da Câmara Cascudo. 2ª Ed. Recife: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado de Pernambuco, 1978.
- ROMERO, Sílvio. **Cantos populares do Brasil**. vol.1, Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: os sons que vem da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 2004.

FONTES

ALEMÃO, Francisco Freire. **Os manuscritos do botânico Freire Alemão**: catálogo e manuscritos. Transcrição: Damasceno, Darcy e CUNHA, Waldir. In: Anais da Biblioteca Nacional, vol. 91, 1961. Divisão de Publicações e Divulgação

ALENCAR, Edigard de. **Fortaleza de ontem e de hoje**. Fortaleza: Editora UFC, 1980.

ASSIS, Machado. "O machete". [1878] In: **Contos**: uma antologia. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONDIM, Zacarias. Traços ligeiros e evolução da música no Brasil em especial no Ceará. In: **Comemorando o tricentenário dos portugueses no Ceará**. Fortaleza: Typographia MInerva, 1903.

LEITE, Ary Bezerra. **Fortaleza, era do cinema: pesquisa histórica**. vol.1 1891 -1931. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1995.

MENEZES, Raimundo de. **Coisas que o tempo levou**. Fortaleza: Hucitec, 1977.

MENDONÇA, Lopes de. "Macbeth", In: *O Cearense*, 9/2/1854.

MORAES FILHO, Alexandre Mello de. **Serenatas e saraus**. 3 vols. Rio de Janeiro: Garnier, 1902

OLINDA, Clóvis. "O distribuidor de prêmios". In: *Diário do Ceará*, 30/7/1926.

PINTO, Aloysio de Alencar. "Apresentação". **Os pianeiros**. Disco. Rio de Janeiro: FENAB (Federação Nacional de Associações Atléticas Banco do Brasil), 114/115, 1986.

Almanaque Administrativo, Estatístico, Mercantil, Industrial e Literário Estado Do Ceará 1902, Anno, 8. Fortaleza: Typographia, 1901.

Almanaque do Ceará para o ano 1918. anno 20º. Fortaleza: Typhografia Moderna e Carneiro, 1917.

Educação das mulheres. In *O Sol* (16/9/1856).

O Cearense, 4/11/1852.

O Cearense, 16/2/1854.

O Pão, 30/1/1892.

O Pão, anno 1 nº 2, s/d

GRAVAÇÕES/REGISTROS FONOGRAFICOS

MATOS, Hilda. "Beijos em excesso", fox trot (Francisco Alves e Orquestra Pan-American do Cassino Copacabana) – Rio de Janeiro: Odeon 123.306 – 1927.

MATOS, Hilda. "Pequei em te beijar", tango-canção Francisco Alves e Orq. Pan-American do Casino Copacabana – Rio de Janeiro: Odeon - 123.307, 1927.

PINTO, Aloysio de Alencar. Os pianeiros. Disco. (participação de Carolina Cardoso de Menezes). FENAB (Federação Nacional dos Atletas do Banco do Brasil), 114/115 Rio de Janeiro: 1986.

Violas em Desafio - jovens cantadores e a arte-vida da tradição nas páginas da internet¹¹

Francisco José Gomes Damasceno¹²

¹¹ Texto inicialmente pensado para comunicação na I Semana de História da UNEB - campus de Salvador, com os bolsistas de Iniciação Científica José Edmilson Teixeira Neto e Ingrid Monteiro Pinheiro a quem agradeço as inúmeras contribuições.

¹² Professor do Curso de História e do Mestrado Acadêmico em História da Universidade Estadual do Ceará - UECE. Coordenador do Laboratório de Estudos e Pesquisas em história e Culturas - DÍCTIS.

Resumo: A cantoria de viola, ou repente, como é conhecida uma das mais tradicionais formas de expressão artística ligadas à cultura nordestina tem passado desde o último cartel do século passado por um novo conjunto de transformações que revelam a plasticidade e a pulsão vital dessa manifestação. Se por volta da metade do referido século uma geração de cantadores modernizou e incrementou o processo de urbanização desta arte pelas franjas das cidades, não só do Nordeste como do Brasil, as novas gerações têm assumido o papel de consolidar nesses novos espaços a cantoria. Trata-se agora de introduzi-la de forma astuciosa no mundo virtual, assumindo um conjunto de ferramentas relacionadas à internet, que garante sua entrada em diferentes redes de comunicação e articulação, constituindo aí um circuito próprio. Para isso se valem não só destes meios, mas, sobretudo, do sólido terreno estabelecido da tradição que garante a manutenção e afirma a validade estética e ética da expressão, como ainda insere ao mesmo tempo nesses meios os atores sócio-históricos que dela participam: cantadores, apologistas e seu público. Nesse sentido apresentaremos uma espécie de “cantoria virtual” que tem se realizado nos programas de rádio difundidos ao vivo por meio do facebook. Se

utilizando da netnografia apoiada em pesquisa documental, etnográfica e na história oral, abordamos o programa Violas em Desafio, como exemplo desse processo, no intuito de mostrar algumas características da inserção da cantoria no mundo virtual.

Palavras-chave: jovens cantadores, mundo virtual, cantoria, tradição, internet.

Cantoria: Do início nos sítios rurais ao presente nos sítios virtuais

A cantoria de viola, Repente, Cantoria de Repente, Improviso ou simplesmente Cantoria é uma manifestação cultural, mais precisamente uma manifestação musical, presente em todo o nordeste brasileiro. Ela se caracteriza pela apresentação com a viola¹³ de dois cantadores, que provocados pelo

¹³ Embora a viola seja o instrumento mais tradicionalmente associado à cantoria, também eram comuns serem acompanhadas ao pandeiro e também por rabecas. Estes dois últimos instrumentos mesmo que tendo sido usados em menor escala também foram comuns, sobretudo em meados do século XX. Atualmente o uso desses instrumentos é mais raro, embora não se possa descartá-los como parte da cantoria. Quanto a viola, ela tem uma afinação própria para a cantoria. Composta de dez cordas divididas em cinco grupos de duas cordas.

público criam no instante da solicitação versos ritmados pelos acordes da viola. Cascudo assim a define: “Ato de cantar, disputa poética cantada, o desafio entre cantadores do nordeste brasileiro.” (CASCUDO, 2001, p. 109).

A literatura sobre a cantoria - sobretudo a de folcloristas e dos próprios cantadores - a colocam em suas origens no continente americano como resultante das manifestações lítero-musicais oriundas da península ibérica¹⁴. No Brasil, aportada com os portugueses e amalgamada com interferências “mestiças” já surgidas por essas terras se constituiu de forma própria e situando-se de forma marcante em uma região específica.

No Nordeste onde sua presença é mais forte, os registros a que se tem acesso se fazem a partir da segunda metade do século XIX¹⁵. Caracterizou-se desde então como uma arte eminentemente rural, presente nos sítios e fazendas das grandes áreas de

terra espaçadas, nas quais os andarilhos cantadores se deslocavam levando sua música, informações e conhecimento¹⁶.

Esses “primeiros” registros - dos quais se valem os pesquisadores - foram realizados de modo geral por folcloristas preocupados com as origens do que seria a matriz de nossas tradições e conseqüentemente de nossa cultura. Tratava-se de uma busca voltada para o passado e estas expressões alocadas nesse remoto seriam elementos residuais das verdadeiras expressões populares. Nesses registros uma realidade de disputas poéticas, realidades rurais e outros aspectos de universo são apresentados de forma detalhada com seus motes, as disputas e o clímax dessas contendas. Em alguns casos é feita uma periodização a partir das tematizações mais presentes nas cantorias, pensa-se em termos de poesia tradicional sertaneja e fala-se em ciclos, como o faz Cascudo (2005), nesse caso são apresentadas fases de acordo com suas principais características, temáticas, e ainda alguns dos principais cantadores.

São também esses estudiosos que nos remetem a definição da cantoria, suas origens, seus principais nomes e toda a realidade que a cerca bem como sua localização em um campo específico: o dos estudos folclóricos.

A conceituação da cantoria no universo do folclore e paralelamente a definição de música lastreada em uma noção de transgressão estética e ainda no artista como um ser especial, singular em torno de

14 Alguns estudiosos apontam as origens de determinadas expressões culturais na península ibérica como um amalgamado resultante de processo de fusões ocorridas naquela região. Nesse sentido teria chegado não só ao Brasil, mas a toda América em função dessa origem não apenas lusitana. Suas origens estariam ainda associadas ao romancero peninsular: “... o romancero que nos veio de Portugal não era exclusivamente lusitano; aí tinha chegado por várias fontes. Era assim, peninsular, tanto que se divulgou também nas partes de colonização espanhola na América. Na cultura popular dos países hispano-americanos encontramos traços da presença desse romancero não raro nas mesmas narrativas, sobretudo novelas tradicionais, que se espalhavam pela Europa. (...)” (DIEGUES JÚNIOR In BATISTA, 1977, p. 1). Já Sautchuk (2012, p. 21) prefere colocar esta origem como provável, posto que se ressinta de estudos mais aprofundados: “[...] Para mim, a ideia de que a cantoria e tantas outras formas de poesia improvisada sejam desdobramentos históricos do trovadorismo provençal e ibérico é instigante, mas permanece como hipótese.”

15 Recentemente, em simpósio de historiadores realizado pelo curso de História da Universidade do Estado da Bahia - UNEB, em Salvador no mês de setembro de 2017, a professora Maria Antonieta Antonacci, nos apresentou em conferência importante registro dos versos registrados em carta do escritor José de Alencar datada de fins do século XVIII. Segundo ela o escritor faz ainda uma descrição da performance do cantor. Talvez esse seja então o mais antigo registro que existe sobre cantoria ou cantadores.

16 É comum a designação dos cantadores como repórteres dos sertões na literatura folclórica.

quem girava a feitura da arte, relegaram a cantoria a um plano secundário ao se definir a música popular ou a música popular urbana no Brasil.

O Brasil se urbanizou em um processo acelerado, sobretudo desde os anos 1950 e a cantoria que antes era eminentemente rural acompanha seu público antes sertanejo e se introduz nas cidades junto com os cantadores que também migravam para os centros urbanos. Desta forma, pode-se constatar a partir de registros feitos pelos próprios cantadores que eles iniciam o “trânsito” e se utilizam de meios como o rádio - então em seu auge - para estabelecer trincheiras urbanas. Nesse sentido, tem-se notícia que José Alves Sobrinho, no início dos anos 1950 como resultado de contato direto com Assis Chateaubriand realizou programa na cidade de Recife, sendo talvez o primeiro programa de cantador e/ou de cantoria que se tem notícia (Cf. DAMASCENO, 2012a; SOBRINHO, 2009)¹⁷.

Desde então a cantoria se transformou assumindo o sertão e as cidades como seu local de atuação e tendo em alguns veículos de comunicação de massa - como foi o caso do rádio - como uma das suas artimanhas para produção de sua arte, divulgação, inserção e reconhecimento social. Além disso,

de forma paulatina os cantadores alteraram algumas características da cantoria no sentido de atualizar a tradição.

Nesse contexto foram introduzidos dispositivos inovadores. Primeiro os programas de rádio feitos pelos próprios cantadores, mantendo a ligação com o seu público por correspondência; depois a “cantoria cercada” - na qual a entrada era cobrada; introduziram ainda alteração substancial no tempo da cantoria, que passou a ser acordada em seu valor e duração (que foi restrita a apresentação de cerca de duas ou três horas e não durava a noite toda como antes, nesse aspecto se configurou semelhante a um show); e, por fim, alteraram o “ethos” da relação entre os próprios cantadores, que deixaram de “cantar um contra o outro” para cantar com o outro, ainda que nas famosas pelejas, ou seja, nos momentos mais quentes e provocantes, que passaram a ser mais “simbólicos”. Tudo isso acontecia concomitantemente às práticas mais tracionais como a cantoria pé de parede, a circulação pelos sertões, a proximidade do espaço da festa, da feira, do cordel, do aboio, do coco, do improviso.

Com essas alterações a cantoria se “modernizou” e infiltrada nas franjas das cidades, projeta cantadores esteticamente alinhados, bem vestidos e com a perspectiva de representar a cantoria em todos os meios sociais, padrão que se mantém ainda hoje. Em suas palavras: “Um bom cantador é antes de tudo um bom cidadão” e esse aspecto está ligado à forma como se apresentam.

17. José Alves Sobrinho narra a sequência de fatos ocorridos no final do ano de 1953 em que cantara para os governadores do nordeste, o escritor José Lins do Rego e Assis Chateaubriand na Paraíba, de onde se deslocou viajando de avião para Salvador onde se apresentou no Rádio Excelsior, em seguida rumando para o Recife onde entregou o cartão que lhe fora dado por Chateaubriand e foi imediatamente contratado para realizar programa na Rádio Clube de Pernambuco, que ele intitulou de Noites Matutas. O contrato realizado era de um ano renovável por mais um. Na mesma obra Sobrinho (2009) narra como se dava o programa, com quem o fez, e a realidade deste novo investimento da cantoria.

Dos programas de rádio avançaram para a televisão já nos anos 1990 e 2000, são ainda muito lembrados os programas feitos pelo cantor Geraldo Amâncio para a TV Jangadeiro e posteriormente para a TV Diário, ambas sediadas em Fortaleza e mais recentemente o programa realizado pela afamada dupla Os Nonatos para uma emissora paraibana.

Essa trajetória que recebe a contribuição de diferentes cantadores de acordo com seus estilos, conhecimento, possibilidades, envolvimento com a arte dentre outros aspectos, continua hoje com a “entrada” nos meios virtuais e em uma participação bastante significativa na internet e mais especificamente em meios como o whatsapp, facebook, instagram e youtube. São muitos os cantadores que das mais diferentes formas assumiram este espaço e o produzem de forma peculiar traduzindo para o universo da cantoria suas características e ao mesmo tempo levando a cantoria para estes espaços virtuais. Entretanto, é entre os jovens cantadores das novas e novíssimas gerações¹⁸ que esta característica assume-se como um novo fundamento de relação entre cantor, apologistas/promoventes e público, em outras palavras, são os jovens cantadores que redimensionam o que Ramalho (1992) chamou de sistema de cantoria.

Sobre isso mostraremos algumas “passagens” dessas novas formas de realizar a cantoria, no que imaginamos como uma incorporação dos modernos meios de comu-

18 Me refiro aqui aos cantadores que iniciaram suas trajetórias nos anos 1980 e 1990 - novas gerações, e os que iniciaram já nos anos 2000..

nicação no sentido de atualizar a tradição, alterando-a e mantendo-a em seus aspectos essenciais.

A cantoria nos meios virtuais... o historiador e o ciberespaço...

Começemos por uma rápida apresentação de alguns jovens cantadores¹⁹ no facebook para nos introduzirmos nesse universo e para que possamos em alguma medida avaliar estas novas práticas.



Régis Trindade

(fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=610249469144039&set=a.104095679759423.10872.100004769739317&type=1&theater>)

19 O trabalho desenvolvido por nós na pesquisa “A reinvenção da tradição e os jovens: Cantoria nordestina entre o sertão e a(s) cidade(s) (1970-2012)” constitui seu aporte metodológico em diversas técnicas e métodos de investigação, dentre eles a etnografia e a história oral. Foram selecionados jovens cantadores para entrevistas e para acompanhar suas trajetórias sócio-profissionais o que inclui suas intervenções no mundo virtual. São até o presente momento treze (13) os jovens cantadores entrevistados e que acompanhamos virtualmente, em pelo menos 04 estados do nordeste: André Santos em Maracanaú (CE); Régis Trindade em Maracanaú (CE); Raulilino Silva em Maracanaú (CE), em duas oportunidades e em Caruaru (PE) em uma oportunidade; Irmãos Rodrigues em Livramento (PB); os Irmãos Bessa em Limoeiro do Norte (CE); João Lídio em Caruaru (PE); Hemerson Vasconcelos em Caruaru (PE); Valdeilton Martins em Caruaru (PE); Felipe Pereira em Natal (RN); Acrizio de França em Fortaleza (CE) e ainda Jairo e Jeferson Silva em Fortaleza (CE).

A inserção e utilização dos meios virtuais por parte dos cantadores nos chamaram atenção, pois até o momento usando suportes teóricos e metodológicos da antropologia, havia sido possível aproximarmos-nos de nossos “objetos”, contudo a partir desse recente contexto se fez necessário explorar novos campos e métodos para que o fazer historiográfico se efetivasse de acordo com as necessidades de nossa pesquisa, deste modo nos inserimos com eles no Ciberespaço e a partir disso na medida da necessidade íamos incorporando as ferramentas necessárias para a investigação.

O cantor Régis Trindade, Jonas Bezerra, Jairo Silva e Jeferson Silva, irmãos que formam a dupla “Irmãos Silva”, todos eles com maior ou menor frequência se utilizam das redes virtuais para promover a cantoria e seus trabalhos. Observe-se no exemplo anterior (Régis Trindade) e nos seguintes - Jonas Bezerra e os Irmãos Silva - a definição de cantor realizada por imagens e códigos assumidos na própria fotografia usada no perfil.



Jeferson Silva e Jairo Silva

(fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=541085576057488&set=a.271669172999131.1073741864.100004681510511&type=1&theater>)

Em seus perfis, os vates se identificam como artistas e profissionais da cantoria, tendo como características vestimentas sociais, alguns já colocam em suas informações do perfil a profissão de cantor e intitulação de repentista e não menos importante, mas um dos principais símbolos da profissão, a viola na maioria das vezes está presente nas fotografias, como que para determinar a posição social e poética de cada um deles.

O Ciberespaço é definido por Pierre Levy (2000, p.23), como “o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço”. Esta definição pode ser pensada de forma articulada com a seguinte noção de Cibercultura:

[...] podemos dizer que a cibercultura configura-se como um campo interdisciplinar de conhecimento relativamente



Jonas Bezerra
(fonte: <https://www.facebook.com/jonasbezerra.repentista?fref=ts>)

autônomo, a vinculado à área de Comunicação em matéria teórico-epistemológica e metodológica. Talvez tenhamos que levar em conta um conjunto de elementos necessários para a formação de um novo campo científico. O engendramento de grupos de estudos interessados em investigar a Cibercultura, na área da Comunicação, pode ser considerado o primeiro indício para a formação de uma nova disciplina ou até mesmo uma área do conhecimento. (VALENCIA, 2012, p. 99).

Portanto, transitamos entre fronteiras de diversos campos do conhecimento e também entre práticas que se diluem e transitam elas próprias do mundo socialmente estabelecido para o mundo virtual e deste novamente para o mundo social. Neste contexto, sabemos que da mesma forma como a antropologia se aproxima da etnografia, a ciberantropologia se aproxima da netnografia, podendo ser utilizadas e pensadas em concomitância com nossas práticas de pesquisa.

No espaço virtual a cantoria ganhou propagação ainda maior que a proporcionada pela tradição oral (embora possamos questionar aspectos de sua longevidade ou sua permanência - já apontados pela bibliografia sobre as tradições orais), a **comunidade de cantadores** e apreciadores da cantoria de repente possuem práticas que com certo tempo de observação vão sendo percebidas como características suas, os cantadores produzem versos, estes são curtidos, comentados, o que algumas vezes até desencadeia “pequenas pejejas” on line.

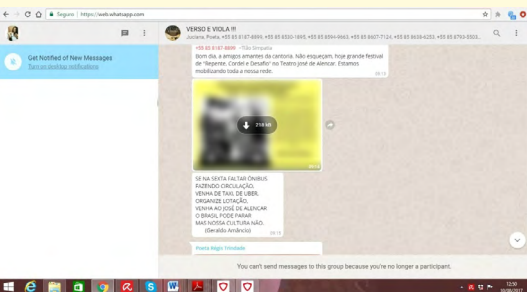


Facebook de Jonas Bezerra
(fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=849749941820000&set=a.720720778056251.1073741925.100003550072306&type=1&theater>)

Uma aspecto interessante é o compartilhamento de informações em diferentes meios (whatsapp, facebook, instagram), configurando uma articulação dentro da rede. Os versos, imagens, programas, folders, programações, vídeos e manifestações são compartilhados pelos apreciadores do repente que também estão na rede. Poetas e poetisas (como se identificam os partícipes do sistema de cantoria) gravam vídeos de versos autorais e dos considerados grandes cantadores, sempre demonstrando cuidado em creditar a autoria dos versos. Os próprios cantadores, tanto os mais renomados quanto os menos conhecidos também postam na rede suas apresentações, versos, músicas tocando em casa, ou pequenos vídeos de diversas formas de fazer a cantoria.

Os poetas e poetisas estabelecem um fluxo de informações constante e de troca de informações em uma interação na qual os papéis de cada um se confundem. Além disso, costumeiramente compartilham pos-

tagens relacionadas à cantoria assim como divulgação de eventos através de *folders* e de conclamações feitas em forma de sextilhas gravadas em vídeo, intervenção que reforça a participação de cada um e os vínculos estabelecidos, como se pode perceber nos casos a seguir:



Grupo de whatsapp Verso e Viola
(fonte: <https://web.whatsapp.com>)
Registro: Ingrid Pinheiro.



Divulgação de festival
(fonte: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1114115518721454&set=a.251262778340070.62893.100003369049963&type=3&theater>)

“O Brasil pode parar, mas nossa cultura não!” O apelo e o elaborado material de divulgação são reveladores da atenção dada aos partícipes desse processo e ao mesmo tempo revelam que não se descuidam de ações básicas de propaganda e marketing estabelecidos na rede, ainda que não possuam formação específica nessa área, o que mais uma vez revela as habilidades dos cantadores na apropriação das linguagens e estratégias midiáticas.

A criação de *hashtags* - como é o caso da *hashtag* “#eucompartilhocultura” e os vídeos gravados pelos cantadores enaltecendo a cantoria de repente é uma forma de consolidar a comunidade na internet, que acaba se configurando como uma espécie de sítio virtual dos cantadores, apologistas e públicos que funciona como canal de interação mais hábil e emergente, já que nelas se pode ter acesso direto a imensidão de conteúdos e contatos dos seus participantes. Deste modo, a interação e conhecimento que ocorrem em torno da cantoria se dão por aqueles que a produzem, consomem e apreciam, não sendo um assunto muito popular ou quem dirá conhecido na maioria das comunidades estabelecidas nas redes sociais ainda que possa ser acessada por qualquer internauta e cada vez mais irrompem os nossos espaços - privativos ?- com chamadas e apelos sonoro-imagéticos.

É assim, que em um processo de integração das mídias (SANTAELLA, 1996) na qual se dá um intenso processo de circulação articulada de dados, informações, imagens, sons, cultura e da própria poética

«sertaneja» se integram os amantes da cantoria, seus praticantes e pesquisadores. É neste efervescente caldeirão de motivações e «afecções» (no sentido de algo contagiante), que os jovens cantadores mais uma vez interferem e introduzem no sistema de cantoria, algo já bastante familiar deles de forma redimensionada: os programas de rádio. Agora transmitidos ao vivo e repercutidos ou retransmitidos também ao vivo pela internet e adaptados a este novo meio...

Os cantadores no rádio e na internet: o programa Violas em Desafio...

No início do ano de 2017 uma forma um tanto diferenciada de aparecimento nos meios virtuais ocorreu no mundo da cantoria e nas páginas do Facebook. Possibilitado pelo avanço dos recursos de gravação e transmissão ao vivo, jovens cantadores passaram com auxílio de câmaras de celular e de redes wi-fi a gravar e transmitir, além de arquivar seus programas de rádio, por meio do Facebook. Se antes alguns programas eram transmitidos pelas próprias rádios por meio da internet, a novidade agora é o acesso a som e imagens em movimento em tempo real e com comunicação direta por meio de telefone e pelo próprio recurso de diálogos realizados pelo Facebook. É como se estivessem frente à frente cantadores e público... é como se estivessem em uma cantoria...

A primeira manifestação que observamos em nosso trabalho no ciberespaço foi o programa Violas em Desafio dos irmãos Jonas Bezerra e Joás Rodrigues. Apresentado de segunda a sexta na Rádio Jornal de Iguatu²⁰. O programa Violas em Desafio ocorre de segundas às sextas-feiras no horário de dez e trinta (10h30min) às onze e trinta (11h30min) da manhã.

O programa tem a duração de uma hora e compartilha dois modelos de exposição: pelo rádio e pela internet via Facebook. Aqueles que o acompanham pelas ondas de rádio são espectadores de um modelo tradicional de programação, constituído com paradas comerciais que dividem o programa em blocos. Já aqueles que os acompanham via redes-sociais (facebook) percebem o programa continuamente sem intervalos. As duas formas se dão simultaneamente e de forma articulada.

A interação dos apresentadores com o público é feita em ambos os momentos “fora do ar” ou “no ar” - de acordo com o meio através do qual participam, os cantadores lêem todos os comentários que são direcionados ao vivo durante a apresentação tanto

²⁰ A cidade de Iguatu está situada no centro-sul cearense e fica aproximadamente a 393 quilômetros da capital Fortaleza. Segundo o último censo do IBGE (2016) possui cerca de 102.013 habitantes e vem se tornando um importante local no roteiro dos cantadores devido ao surgimento das novas safras de repenistas que habitam a região e de programação de rádio voltada ao gênero cantoria. Já a rádio apresenta um conteúdo amplo em sua programação e atende perfeitamente a todos os parâmetros de conexões e interação (rádio e público). A sua programação é voltada a abraçar aos ouvintes da zona urbana como também de localidades rurais que giram no em torno do pólo de Iguatu. A descrição que será apresentada nesse trabalho é proveniente dos meios digitais, em específico o Facebook, meio pelo qual o programa é transmitido simultaneamente à transmissão por ondas de rádio. A página da rádio pode ser acessada para ampliar as informações e possibilidades de consulta. Cf.: <http://jornalam.com.br/jornal/>.

por telefone, quanto por comentários feitos via internet. Na maioria das vezes os comentários são lidos durante a parada comercial, momento em que o programa está sendo transmitido unicamente via Facebook. Quando o programa volta a transmissão simultânea, Jonas e Joás atendem pedidos de ouvintes do rádio que direcionam motes ao participantes e apresentadores do programa, assim como também atendem aos pedidos deixados nas páginas digitais da transmissão. Os cantadores fazem um duplo acompanhamento e os dois tipos de público se manifestam pelos dois meios.

Dentro dessa rede de interações entre telefone, rádio e internet podemos captar o alcance do programa em todo território brasileiro. Nota-se dentro dos momentos de “alô ao público” no decorrer do programa, uma vasta gama de ouvintes que habitam diversos lugares para além das fronteiras do Nordeste, como cidades do centro-oeste, Sul e Sudeste, tais quais: São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Goiás, Brasília entre tantos outros, variando a cada transmissão.

A possibilidade do “ao vivo” no Facebook revela como as fronteiras foram ainda mais ampliadas através dos compartilhamentos que são feitos durante as transmissões, nesse sentido, podemos quantificar o número de ouvintes que estão conectados durante a apresentação e principalmente entender a aceitação do público abrindo a possibilidade de mapeamento e alcance de suas redes de relações.

Para continuar nossas reflexões nos apropriaremos de uma transmissão realiza-

da, que foi gravada e depois fixada por meio de transcrição para posterior quantificação e análise. Trata-se do programa realizado no dia 17 de maio de 2017²¹, que utilizaremos aqui para caracterizar de forma sintética nossa observação e apontar algumas das características mais marcantes dessa nova realidade assumida pela cantoria.

Figura 01: Print de Transmissão ao vivo do Programa Violas em Desafio, dia 17.05.2017. Da esquerda para a direita Joás e Jonas respectivamente.



Fonte: Acervo DICTIS.

Como exposto na imagem acima podemos destacar alguns dos principais aspectos de maior relevância nessa análise, tais quais: o número de visualizações dos que acompanharam em algum momento da transmissão ao vivo, estes contabilizando dois mil e sessenta (2060) acessos ao vídeo em tempo real, e com o número de cento e oito (108) compartilhamentos. A

²¹ É interessante observar que após sua transmissão ao vivo, os programas ficam disponíveis na rede. Ainda não pudemos precisar qual a duração desta disponibilidade. O programa utilizado aqui pode ser encontrado no seguinte endereço eletrônico: <https://www.facebook.com/jonasbezerra.repentista/videos/vb.100003550072306/1208897522571905/?type=2&theater#>

quantidade de comentários também foi quantificada contabilizando um número de trezentos e vinte e um (321). Foi neste programa um total de sete (7) pedidos do público (número que o tempo de exibição comporta). Por fim, as manifestações do tipo “curtidas, amei, risada ou não gostei” que são deixadas pelo público na transmissão contabilizaram precisamente a marca de cento e noventa e cinco (195).

Uma das características a partir das quais os apresentadores conduzem o programa são os pedidos de compartilhamento e de curtidas, todos os dias durante cada apresentação são estabelecidos números metas de compartilhamentos e ambos os apresentadores pedem ao público do ciberespaço a ajuda na proliferação das metas. Os pedidos ocorrem às vezes de maneira versada ou cantada durante os momentos de desafio que ocorrem no programa.

Vejamos como Joás Rodrigues faz sua parte da abertura do programa naquele 17 de maio de 2017:

[Vinheta de abertura. Joás olha ao celular provavelmente a participação do público e digita mensagens. Jonas faz a sua fala introdutória e abre o programa]. Bom dia Jonas, Brasil, Nordeste, Iguatu e a partir desse momento a viola entra na sua casa, através do rádio, através do computador, através do celular e **você que é inteligente começa a compartilhar** e faz um programa sem escola, aqui a qualidade vai na frente, a qualidade chega até você de uma forma especial, por isso você é meu convidado especial. Vamos Juntos fortalecer a cultura, vamos juntos trabalhar, porque a arte só é bo-

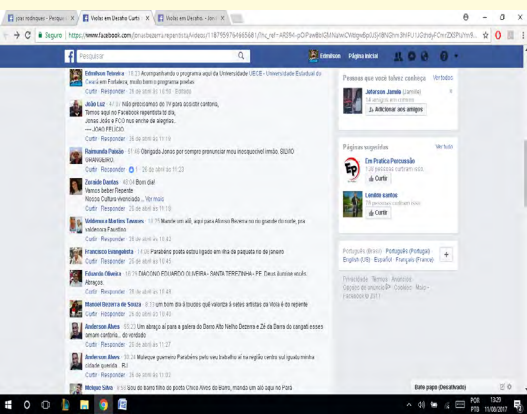
nita se tiver o seu apoio, vamos simhora Jonas. (Joás Rodrigues. **Violas em Desafio**, 17 de maio de 2017. Grifos nossos)

Após checar o público que assiste ao programa enquanto Jonas Bezerra fala Joás “antena-se” pelo celular. Percebe-se logo no início (ou nas primeiras linhas) do bom dia diário do programa por ele realizado um pedido de compartilhamento e desse modo o programa em poucos minutos de apresentação alcança rapidamente um grande número de ouvintes que já se manifestam, alguns que permanecem “plugados” outros que oscilam (não são visualizados entre os participantes)²² de maneira aleatória. Dentro dessa rede de compartilhamento, rapidamente pessoas de diversos meios sociais de vários lugares podem ver e ter acesso a apresentação do programa e esse *ciberpúblico*²³ manifesta-se dentro do horário do programa na barra de mensagens dizendo de onde está ouvindo e participando ativamente “da cantoria” que acontece em tempo real.

Assim, se constitui a interação entre público, ciberpúblico e cantadores no programa, que acaba se constituindo como uma espécie de cantoria.

22 Atribuímos essa oscilação na visualização do público na internet a dois aspectos. Primeiro, o fator técnico relativo a qualidade do serviço da internet. Nem sempre em zonas rurais ou cidades pequenas e médias do sertão como Iguatu e por vezes mesmo em grandes centros urbanos, as conexões são de tão boa qualidade, logo a instabilidade na transferência de dados muitas vezes desequilibra para menos a quantidade de pessoas que acompanham o programa devido à “quedas” no serviço. Segundo, pelo horário do programa que se situa no meio da manhã, momento no qual a maioria dos internautas e ouvintes se encontra em ambientes como trabalho ou outra atividade laboral, assim dificultando a visualização durante todo o tempo do programa.

23 Denominamos desta forma o público que acompanha o programa pela internet. Neste caso é útil para diferenciar a forma de interação com os cantadores e o programa. Este termo carece de maior reflexão e maturação quanto ao seu significado e uso, no entanto abrimos aqui a possibilidade de discuti-lo com público mais amplo.



Fonte: Acervo DÍCTIS..

Como exposto acima, podemos perceber a variedade de regiões onde as pessoas assistem e interagem virtualmente nesse pequeno fragmento de comentários. Nesse sentido, o programa abre para os cantadores a possibilidades de patrocínio devido os novos horizontes que alcançam com as suas transmissões e trabalhos, e a cada dia usam também o espaço do programa para apresentarem seus parceiros e incentivadores.

No transcorrer do programa os jovens fazem diversas menções aos incentivadores que investem de alguma maneira em suas carreiras, diversos nomes são repetidamente mencionados em uma única transmissão e assim é feito rotineiramente na apresentação de cada programa. Alguns merecem maior destaque em nossas análises como as universidades e escolas privadas que usam os jovens cantadores como divulgadores de seus serviços, nesse sentido, o programa

transmite o interesse da educação privada em várias áreas e públicos interioranos que acompanham o programa *Violas em Desafio*.

As agendas de viagens e divulgação de eventos também são usadas em larga escala cotidianamente, assim como os agradecimentos aos promoventes dos eventos realizados e que ainda estão para acontecer. Nesse sentido, os jovens cantadores que conduzem o programa entrelaçam seus contatos e fortalecem o circuito de eventos que ocorrem no mundo da cantoria por todos os lugares, proliferando não só os seus trabalhos, mas também os trabalhos de todos aqueles que compõem os bastidores da cantoria, como: promoventes, patrocinadores, outros cantadores e público.

Mandar um abraço para a toda capoeira que nos escuta lá no sítio do Icó, um abraço ao chefão ai Manuel de Gonçalves e eu tive lá no festival de Cajazeiras com uma turma boa de grandes poetas um abraço ao irmão da poetisa Damiana Pereira que esteve lá e tantos outros poetas ai do sete São Pedro amigos que nos temos um carinho enorme um abraço aos amigos que tiveram lá de Triunfo do poeta Miracele Batista é em Triunfo no dia dezessete de junho (17) Jonas Bezerra e Valdir Teles e um abraço aos amigos que tiveram de... José da Penha um abraço Jucelino Oliveira e obrigado pela grande força. Os amigos que tiveram de bom Jesus, um abraço de Dedé Dias e toda essa turma boa. Os amigos que tiveram de Cachoeiras dos Índios, um abraço Severino Calango sua mãe dona Chiquinha e toda essa turma boa ai de Cachoeira dos Índios e os amigos de Ipauimirim, um abraço Raimundo Pontes e estaremos ai no dia dezesseis

de junho (16) com Jonas Bezerra e Joas Rodrigues na Chácara de Auri Aldo é uma promoção de Raimundo Pontes de Boluna e muita gente boa ai de Ipaumirim. Um abraço aos amigos de Lavras da mangabeira, onde estaremos no dia vinte e dois (22) dia vinte e dois de maio no grande festival do poeta Izael Custódio, mas também nos temos uma cantoria no mês de junho lá na região de Lavras da Mangabeira que eu já vou logo avisar que a cantoria com Jonas Bezerra e com Ismael Pereira no dia catorze (14) de junho é véspera de feriado de Corpus Cristo (14) de junho. Atenção Carvoeiro de Lavras da Mangabeira é dia catorze de junho no sítio Timbaúba dos Monteiros na casa de Assis e Ediglê, procure ai Assis e Ediglê são mais conhecido lá do que Coca-Cola na Timbauba dos monteiros no dia catorze de junho Jonas Bezerra e Ismael Pereira. No último final de semana eu estarei fazendo umas cantorias com o poeta Felipe Pereira no dia vinte e seis (26) de maio, vinte e seis, na última sexta feira desse mês estarei cantando no Clube Campestre em Souza é uma promoção de Jocival Abrantes, Jonas Bezerra e Felipe Pereira e vamos cantar na terra dos Dinossauros vamos simhora e no dia vinte sete (27) de maio no sábado será uma cantoria lá em São Miguel no Rio Grande do Norte com a promoção do professor Joaci e lá vai ter muito professor e só nos de aluno que vamo tá por lá! É dia vinte e sete (27) de maio Jonas Bezerra e Felipe Pereira e no dia vinte e oito (28) no domingo será o festival de Alexandria na promoção do poeta Miro Pereira e muita gente boa em Alexandria e eu estarei cantando com Acrízio de França o poeta Chico Alves vem com o seu bom dia. (Jonas Bezerra. **Violas em Desafio**, 17 de maio 2017)

A vasta agenda apresentada, bem como o grande número de pessoas envolvidas e citadas na realização das cantorias, é revelador da teia que se constitui socialmente, em bases tradicionais e que agora agrega as redes virtuais para sua reconfiguração.

Entre estas passagens apresentadas e outras partes do programa eles cantam várias modalidades tais como: sextilhas, decassílabos, martelos agalopados, atendem aos pedidos, desenvolvem os motes enviados, até chegar ao seu final com os agradecimentos feitos de forma falada e cantada. O programa transcorre muito próximo ao que ocorre em uma cantoria tradicional ou pé-de-parede, na qual o público é saudado inicialmente, eles agradecem aos presentes e incentivadores a todo o momento, desenvolvem estilos e atendem a qualquer tempo os pedidos, sejam de motes ou de estilos e improvisos diversos. Cantam, atingem o ápice com pedidos e estilos e se encaminham para o desfecho da mesma forma, fazendo de forma falada e cantada.

Mote derradeiro: jovens cantadores e mundo virtual - perspectivas...

Recentemente Castells questionava-se sobre as razões que detonaram os movimentos sociais juvenis por todo o mundo, nos inícios do presente século. Entre outras razões, uma se destaca: a capacidade de os jovens fazerem voar a palavra no mundo *ñanduti guazú*. Os jo-

vens mobilizam-se nas redes sociais, interconectam-se, tecem tramas de cumulidade, envolvem-se em novas redes de comunicação de suporte à participação cívica e política: *websites*, *facebook*, blogs, fóruns, protestos *online*, etc. De facto, quanto mais interativo é um processo de comunicação, quanto mais a palavra voa, maior é a probabilidade de formação de processos de ação coletiva. Tudo isto acontece no domínio cultural. O essencial de todo o processo cultural é a comunicação. Se aceitarmos esta ideia há que desconfiar da metáfora da fronteira, pois no mundo *ñanduti guazú* a palavra tem o poder de sobrevoar fronteiras, interconectando culturas. Todas elas diferentes em sua diversidade, todas elas fazendo parte de uma grande teia cultural. (PAIS, 2016, p. 16).

Os jovens cantadores - profissionais da palavra cantada - assumiram a tarefa de reconfigurar a tradição da qual fazem parte, na qual e através da qual constituíram suas identidades, neste sentido a cantoria sobrevoa fronteiras interconectando culturas e seus sujeitos. É desta forma que a tradição se reinventa e assim os jovens cantadores tecem suas tramas plenas de historicidade...

REFERÊNCIAS

- BATISTA, Sebastião Nunes. **Antologia da Literatura de Cordel**. Prefácio de Manuel Diegues Júnior. 1ª Ed. Natal, RN: Fundação José Augusto, 1977.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10a edição. São Paulo: Global, 2001.
- CASCUDO, Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. São Paulo: Global, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Artes de Fazer. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.
- CHEVALIER, Henri Georges. Ciberantropologia e o twitter.com. In.: **Anais do II Simpósio de Comunicação, tecnologia e educação cidadã**. Bauru: Laboratório de estudos em comunicação, tecnologia e educação cidadã, 2009.
- DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Versos quentes e baiões de viola**: cantorias e cantadores do/no Nordeste Brasileiro no século XX. Campina Grande: EDUFCG, 2012a.
- DAMASCENO, F. J. G. (Org.) **História (s) e(m) Arte(s) Reflexões Sobre Sujeito(s)**. 1ª ed. Campina Grande: Editora da Universidade Federal de Campina Grande, 2012b. 140p.
- FELINTO, Erick. "Sem mapas para esses Territórios": a Cibercultura como campo do Conhecimento. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Santos, 29 ago – 2 de set, 2007. Disponível em: <http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/files/others/intercom-aciberculturacomocampo.pdf>. Acesso em: 07/08/17.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo, 2000.
- PAIS, José Machado. Tessituras do tempo na contemporaneidade. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 18, n. 33, p. 7-18, jul.-dez. 2016.
- RAMALHO, Elba Braga. **Música e palavra no processo de comunicação social** – A cantoria Nordeste. Dissertação de Mestrado em Sociologia do Desenvolvimento. Fortaleza: UFC, 1992.
- SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.
- SOBRINHO, José Alves. **Cantadores com quem cantei**. Campina Grande, PB: Bagagem editora, 2009.
- VALENCIA, Maria Cristina Palhares. A Cibercultura como campo de conhecimento: constituição a partir do campo da comunicação. In: SEGATA, Jean. MÁXIMO, Maria Elisa. BALDESSAR, Maria José. (Orgs.). **Olhares Sobre a Cibercultura**. 1ªed, Florianópolis: CCE/UFSC, 2012.