



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

SILMAYRA PINTO LIMA

O ESPAÇO DA MEMÓRIA: a representação da São Luís literária na Canção Popular
Maranhense

Silmayra Lima | Praia Grande | 3 de maio de 2025 às 11:57

São Luís – MA

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

SILMAYRA PINTO LIMA

O ESPAÇO DA MEMÓRIA: a representação da São Luís literária na Canção Popular
Maranhense

São Luís – MA

2025

SILMAYRA PINTO LIMA

O ESPAÇO DA MEMÓRIA: a representação da São Luís literária na Canção Popular
Maranhense

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLetras da Universidade Federal do Maranhão, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante.

São Luís – MA

2025

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Lima, Silmayra.

O ESPAÇO DA MEMÓRIA : a representação da São Luís literária na Canção Popular Maranhense / Silmayra Lima. - 2025.

154 f.

Orientador(a): José Cavalcante.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2025.

1. Canção Popular Maranhense. 2. Espaço. 3. Literário. 4. Memória. 5. São Luís. I. Cavalcante, José. II. Título.

SILMAYRA PINTO LIMA

O ESPAÇO DA MEMÓRIA: a representação da São Luís literária na Canção Popular
Maranhense

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLetras da Universidade Federal do Maranhão, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Estudos Teóricos e Críticos em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante.

APROVADO EM: 05 / 06 / 2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante (Orientador)
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Weberson Fernandes Grizoste
Universidade do Estado do Amazonas - UEA

Maria Aracy Bonfim Serra Pinto
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

São Luís – MA

2025

Dedico este trabalho a Deus pelo seu imenso amor e a minha família, por suas orações, incentivo e confiança em meu potencial.

AGRADECIMENTOS

É com imensa satisfação e carinho que presto os meus agradecimentos aos seguintes:

Primeiramente, a Deus que desde o início esteve comigo, guiando e alimentando-me de esperança. Foi Ele, que com seu imenso amor, cuidou da minha trajetória neste mestrado. A Deus ofereço toda honra e glória, por ter sido bem sucedida em minha caminhada na UFMA.

A minha família, mãe, Maria Vilma Fernandes; irmãs, Wilmara Araújo e Ionayra Moreira. Meu ambiente familiar é um lugar de auxílio, que me oferece conforto e paz, mesmo em momentos de turbulência.

Aos meus amados sobrinhos, Josué, Jasmim e Ivy, que sempre estão me dando alegria e inspirando a ser uma pessoa (tia) melhor através de suas inocências e ternuras.

Ao meu orientador, Prof. Dr. José Dino Costa Cavalcante, que aceitou esse desafio, oferecendo-me conhecimento e conselhos que acalmavam meu coração aflito.

Ao Grupo de Estudos em Literatura Maranhense – UFMA (GELMA), que travou ricas discussões acerca de autores maranhenses, em relação a cidade como espaço memorialístico, sentimental e patrimonial.

A docente Dra. Maria Aracy Bonfim, que no início da minha trajetória, acolheu e orientou os meus conflitos, revelando seu conhecimento com maestria e humildade.

A docente Dra. Márcia Manir, que tinha um sonho de conhecer. Por meio do PGCult (Pós-Graduação em Cultura e Sociedade) foi possível ser sua aluna e conhecer teorias pertinentes a minha pesquisa.

A docente Naiara Sales, que demonstrou sua preocupação e cuidado comigo, concedendo sugestões ao meu trabalho e contagiando-me com sua intensa energia e conhecimento acadêmico.

Aos meus professores do Mestrado Acadêmico em Letras, que dividiram suas pesquisas e leituras comigo (e até mesmo fiz publicações com alguns).

Ao programa “O Patrimônio nas Escolas”, da Rede Municipal de Educação de São Luís, que me permitiu colocar em prática conceitos básicos de espaço e memória desta Dissertação, junto aos alunos dos 6º anos, da escola UEB Galileu Clementino Ramos Santos, para gerar a culminância da exposição: “O presente de Jussara”, que foi premiado e concedeu a escola título de Guardiã do Projeto.

Aos meus irmãos e irmãs na fé que tem orado pela minha vida, servindo-me de cobertura espiritual.

As minhas colegas de turma (2023.1), que compartilhavam de seus aprendizados nas aulas (e via whatsapp).

A Universidade Federal do Maranhão (UFMA), por meio do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), que concederam a oportunidade de me tornar Mestra em Letras, a partir de uma IES pública e renomada.

A todos que contribuíram direta e indiretamente, shalom.

Fisicamente, habitamos um espaço, mas, sentimentalmente, somos habitados por uma memória. Memória que é a de um espaço e de um tempo, memória no interior da qual vivemos, como uma ilha entre dois mares: um que dizemos passado, outro que dizemos futuro.

(Saramago, 2009, p. 11)

RESUMO

Esta Dissertação pretende analisar a representação do espaço e memória da São Luís literária (Maranhão) nas Canções Populares Maranhenses: Jamaica a São Luís – Ciba Carvalho e Gerude (2012); Na Ilha - César Nascimento, Renato Gaspar e Tião Carvalho (1989); Pedra de Responça - Zeca Baleiro e Chico César (1997); Sobrados – Papete (1981); Todos cantam sua terra – João do Vale e Julinho (1978), de forma a discutir aspectos concernentes aos conceitos de espaço, lugar, território, memória, lembrança, esquecimento entre outros; por meio do uso de fortunas teórico-metodológicas que abarquem o cenário da cidade como lugar de recordação. O espaço da memória é um lugar de identidade e pertencimento, sendo possível vislumbrá-lo quando a cidade, em suas nuances, é ambientação e paisagem para criação de poesia de lugares-comuns, onde habita o reconhecimento do povo maranhense. Dessa maneira, o presente estudo traz como intenção discutir as perspectivas da cidade presentes na canção; relacionar a literatura à Canção Popular Maranhense; analisar as representações da São Luís literária na Canção Popular Maranhense como um espaço memorialístico. Assim, ao abordar o assunto da cidade como reprodução da topofilia, revela-se o que o autor Yi Fu Tuan afirma, existe uma criação de laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material e isso, positivamente, revela-se pela aproximação do indivíduo com o espaço. Não obstante, entende-se, como enuncia Michael Pollak, que esses lugares da memória são locais especialmente ligados a uma lembrança, nem sempre apoiados ao tempo cronológico, mas em momentos pessoais e coletivos. Nessa perspectiva, a análise emerge das discussões a partir de autores que abordam a influência e significações do espaço e da memória, tais como: Halbwachs, 1990; Pollak, 1992; Ricoeur, 2007; Tuan, 2013; Bachelard, 2008; Santos, 2006; servindo como base para a verificação das representações da cidade criadas nos versos do cancionário. Para tanto, foi utilizada a pesquisa bibliográfica, qualitativa, exploratória e explicativa, lançando-se mão do método comparativo e hermenêutico para análise do objeto de pesquisa. O trabalho em questão coloca em voga uma abordagem que abrange elementos culturais, históricos e sociais da cidade, sendo os mesmos apreendidos e perpetuados, recorrendo ao espaço para experiência da memória coletiva dos seus habitantes.

Palavras-chave: Canção Popular Maranhense. Espaço. Literário. Memória. São Luís.

RESUMEN

Esta disertación pretende analizar la representación del espacio y la memoria de la São Luís literaria (Maranhão) en las Canciones Populares Maranhenses: Jamaica a São Luís – Ciba Carvalho y Gerude (2012); Na Ilha - César Nascimento, Renato Gaspar y Tião Carvalho (1989); Pedra de Resposta - Zeca Baleiro y Chico César (1997); Sobrados – Papete (1981); Todos cantam sua terra – João do Vale y Julinho (1978), con el fin de discutir aspectos relacionados con los conceptos de espacio, lugar, territorio, memoria, recuerdo, olvido, entre otros; por medio del uso de marcos teóricos y metodológicos que abarquen el escenario de la ciudad como un lugar de rememoración. El espacio de la memoria es un lugar de identidad y pertenencia, siendo posible vislumbrarlo cuando la ciudad, en sus matices, se convierte en ambientación y paisaje para la creación de una poesía de lugares comunes, donde habita el reconocimiento del pueblo maranhense. De esta manera, el presente estudio tiene como objetivo discutir las perspectivas de la ciudad presentes en la canción; relacionar la literatura con la Canción Popular Maranhense; analizar las representaciones de la São Luís literaria en la Canción Popular Maranhense como un espacio de memoria. Así, al abordar el tema de la ciudad como reproducción de la topofilia, se revela lo que afirma el autor Yi-Fu Tuan: existe una creación de lazos afectivos entre los seres humanos y el entorno material, y esto, de forma positiva, se manifiesta a través del acercamiento del individuo con el espacio. No obstante, se entiende, como enuncia Michael Pollak, que estos lugares de memoria son espacios especialmente ligados a un recuerdo, no siempre apoyados en el tiempo cronológico, sino en momentos personales y colectivos. Desde esta perspectiva, el análisis surge de discusiones a partir de autores que abordan la influencia y las significaciones del espacio y de la memoria, tales como: HALBWACHS, 1990; POLLAK, 1992; RICOEUR, 2007; TUAN, 2013; BACHELARD, 2008; SANTOS, 2006; sirviendo de base para la verificación de las representaciones de la ciudad creadas en los versos del cancionero. Para ello, se utilizó la investigación bibliográfica, cualitativa, exploratoria y explicativa, recurriendo al método comparativo y hermenéutico para el análisis del objeto de estudio. El trabajo en cuestión pone en evidencia un enfoque que abarca elementos culturales, históricos y sociales de la ciudad, siendo los mismos aprehendidos y perpetuados, recurriendo al espacio como experiencia de la memoria colectiva de sus habitantes.

Palabras clave: Canción Popular de Maranhão. Espacio. Literario. Memoria. São Luís.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1	Museu do Reggae, Rua da Estrela, Largo do Comércio – Praia Grande.....	82
FIGURA 2	Praça Deodoro (músico de reggae), Rua da Paz (carro de reggae), Largo do Comércio – Praia Grande	84
FIGURA 3	Ladeiras e chão de pedra do Centro Histórico	91
FIGURA 4	Centro Histórico de São Luís – MA.....	92
FIGURA 5	Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Fonte do Ribeirão.....	93
FIGURA 6	Calçadas do Centro Histórico.....	94
FIGURA 7	Chão de pedra do Centro Histórico.....	101
FIGURA 8	Cais da Praia Grande.....	102
FIGURA 9	Fachada da Casa do Maranhão.....	105
FIGURA 10	Museu da Gastronomia Maranhense.....	106
FIGURA 11	Meia morada no Centro Histórico.....	111
FIGURA 12	Sacadas, Azulejos, Sobrados.....	114
FIGURA 13	Fonte do Ribeirão, Fonte das Pedras, Fonte da mãe d’água.....	116
FIGURA 14	Palmeiras em diversos pontos do Centro Histórico.....	118
FIGURA 15	Praia do Olho d’Água.....	124
FIGURA 16	Rua do Passeio, Rua Grande, Largo do Comércio (e seus vendedores).....	126
FIGURA 17	Mercado Central.....	127
FIGURA 18	Vendedores (“caboclos em seus ofícios”).....	128

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CPM	Canção Popular Maranhense
CPB	Canção Popular Brasileira
MPM	Música Popular Maranhense
MPB	Música Popular Brasileira

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: LITERATURA EM CANÇÃO.....	11
2	PALAVRA CANTADA: “Ó minha cidade/Deixa-me viver/Que eu quero aprender/tua poesia.”.....	16
2.1	A poesia na produção do cancioneiro	18
2.2	A composição de uma canção popular	22
2.3	Canção popular maranhense.....	31
3	A MELODIA CITADINA: “Minha cidade, teus filhos/São cantores da vida, são poetas/Bebem de tuas fontes, vivem do teu calor.”.....	43
3.1	As perspectivas da cidade nas letras da canção	46
3.2	Nem só de canção viverá o homem, mas de literatura: são luís como <i>locus urbe</i>.....	51
4	ESPAÇO E MEMÓRIA: “Onde está minha cidade?/Onde está meu coração?/Doido pra ver os sobrados/Fonte da imaginação.”	59
4.1	Topoanálise e memoração: uma breve reflexão.....	60
5	O ESPAÇO DA MEMÓRIA: “Ponta d'Areia, Olho d'Água e Araçagy/Mesmo estando na Raposa/Eu sempre vou ouvir/A natureza me falando/Que o amor nasceu aqui.”	70
5.1	Representações da cidade ludovicense literária na canção popular maranhense.....	73
5. 1. 1	Jamaica a São Luís.....	74
5. 1. 2	Na Ilha.....	85
5. 1. 3	Pedra de Responsa.....	97
5. 1. 4	Sobrados.....	109
5. 1. 5	Todos cantam sua terra.....	120
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
	REFERÊNCIAS.....	135
	APÊNDICES.....	149
	APÊNDICE A – Fotografias em mosaico (bônus).....	150

1 INTRODUÇÃO: LITERATURA EM CANÇÃO

Terra mãe da poesia / Muito amor e magia / Esperando você / Venha abraçar nossas praias / E comer peixe pedra / E frutas tropicais / Venha São Luís te espera / Sempre é primavera / Nessa ilha de paz. (BUZAR, 1997).

São Luís sabe de manhã / antes de qualquer outro lugar do mundo / porque há um galo no quintal de tempo / ferindo sua crista no sonho / e seu canto chega em pedra ao mirante / que sabe adivinhar o dia / por trás dos muros. (CHAGAS, 1979).

A cidade de São Luís é conhecida como Atenas Brasileira, Ilha do Amor, Ilha Rebelde ou Ilha Magnética, Jamaica Brasileira, por fim, Patrimônio da Humanidade; as diversas alcunhas que recebe demonstram a forte preeminência de sua poesia melódica, que salta seus sobrados, assoalhos, pedras de cantarias, azulejos entre eiras e beiras. Segundo Guedes (2014), a cidade é simbolizada por sujeitos que guardam as memórias de suas próprias vivências, por isso a cidade deve considerar a infinidade de realidades habitadas por diversos indivíduos e grupos sociais. O chamado espaço patrimonial é o local que desperta a sua própria estruturação através das relações sociais.

A história de São Luís está circunscrita em uma miscigenação de culturas, povos e etnias. Na concepção da cidade participaram países de diferentes nacionalidades, tendo em vista que a mesma foi fundada por franceses, invadidas por holandeses e colonizada por portugueses, além de ter grande influência exercida pelos povos indígenas e africanos. O dia 8 de setembro de 1612, é marcado pela fundação de São Luís, por Daniel de La Touche e François de Rasily, que tinham a intenção de constituir a França Equinocial. A origem do nome da capital do Maranhão remonta à homenagem feita ao Rei da França, Luís XIII. A cidade foi conquistada dos franceses pelos portugueses apenas três anos após sua fundação, em 1615. Porém, poucos anos depois, no século XVII, São Luís caiu sob o domínio holandês. Contudo, os holandeses foram derrotados pelos portugueses em guerra e expulsos após três anos de ocupação, em 1645. A partir desse momento, começou oficialmente a colonização portuguesa da Ilha de São Luís, conhecida, anteriormente, como Upaon Açu ou Ilha Grande pelos tupinambás (Lacroix, 2020).

O cuidado no planejamento da cidade de São Luís como entidade legal e distinta, cidade ideal, “abstrata”, com certo número de fenômenos particulares a ela, denota sua importância e destaque entre as urbes portuguesas do Brasil Colonial. O traçado mais antigo que se conhece, com regularidade semelhante aos esquemas inovados na Índia, atesta valor semelhante ao daquelas cidades, o cuidado e a “tendência italianizante dos construtores portugueses”, como escreveu Mário Chicó. (Lacroix, 2020, p. 22).

O espaço histórico de São Luís do Maranhão é de suma importância cultural e histórica, sendo considerado um dos melhores modelos da arquitetura colonial portuguesa no Brasil. Esse conjunto de construções, desenvolvido principalmente nos séculos XVIII e XIX, mostra a variedade e riqueza das influências culturais presentes na cidade. Houve o emprego de recursos regionais em conjunto com métodos provenientes da Europa. Nos frontais decorados com azulejos típicos de Portugal, não apenas contribuindo para a resistência contra a umidade e o calor, contudo para embelezar os casarões dos caminhos ludovicenses, produzindo um ambiente citadino pulsante e singular. Sendo assim, o espaço da memória de São Luís é superior a um registro do passado colonial, representando um símbolo de identidade, trazendo relações com a história e cultura de forma visível.

No campo da arquitetura, muitos prédios públicos e residências testemunham a preocupação estética do arquiteto setecentista, em São Luís. As casas e sobrados, embora com o mesmo modelo de fachada, se diferenciavam pelos variados tipos de arcos e adornos nas janelas e portas, rendilhados de ferro das sacadas e bandeiras, nenhum igual ao outro, cercaduras, batentes em pedra e escadas e corrimões trabalhados em madeira e sempre buscando suplantar o vizinho, em beleza. (Lacroix, 2020, p. 94).

A partir da influência da cidade de São Luís surgiram muitas obras na literatura e na canção popular que se ligam ao espaço memorialístico por seu patrimônio arquitetônico. Os imponentes casarões com azulejos portugueses, construídos com métodos e elementos que resistiram ao tempo, são elementos essenciais que enriquecem a memória coletiva e a identidade cultural. Preservar e valorizar essa herança, é um dos motivos que a torna tema de produções artísticas, sendo importante para propagar a história e a cultura da metrópole, presentes tanto nas suas ladeiras e prédios, quanto em suas expressões sociais.

Ao falar do objeto de pesquisa deste estudo, a Canção Popular Maranhense (CPM), entende-se que a mesma está enredada de letras que utilizam a ilha de São Luís do Maranhão como palco de influência para composição de seus cancioneiros, retomando representações já lidas nos versos e linhas dos autores da Literatura Maranhense. Isso ocorre não somente com compositores que nasceram na cidade, como também, aqueles que chegaram e edificam-se na Jamaica Brasileira, criando “naturalidade” com esse local. A São Luís literária é expressada por poetas, cronistas, romancistas entre outros, de maneira que as produções estão repletas de encanto e poesia, a começar pelas lendas e mitos que explicam sua história/estória. As letras em estrofes e parágrafos expressam a vida da sociedade, descrevendo a beleza da terra. Um dos palcos mais significativos dessa cidade literária é o centro histórico, presentes nas diversas obras artísticas dos maranhenses, de forma a ambientar e antropomorfizar sentimentos e

emoções. O espaço da memória de São Luís se destaca pelas edificações de grande valor histórico e artístico como igrejas, casarões azulejados, fontes, monumentos e escadarias, como também, suas manifestações culturais, comidas típicas, festas populares e religiosas que representam a cidade a partir dos elementos da região.

Na civilização brasileira propriamente dita, entre os intelectuais de nossa pátria, figuram os maranhenses, plêiade rara e distinta. Assim considerados, podem recordar os atenienses de outrora, muito embora não tenham influído tanto na evolução nacional como os intelectuais de Atenas na civilização planetária. Mas só assim e, como diz o poeta, se as cousas grandes se podem comparar com as pequenas, é que o Maranhão, a cidade de São Luís, merece a tradicional antonomásia de Atenas Brasileira. (Carvalho, 2021, p. 57)

Bem como a Literatura Maranhense, a Canção Popular do Maranhão, é uma produção intelectual de São Luís que testemunha a fortuna cultural do país. A metrópole, intitulada de "Atenas Brasileira", permanece sendo rememorada e exaltada por sua contribuição ao pensamento e à arte. De acordo com Josias Sobrinho, o processo de fortalecimento das riquezas da cultura popular maranhense surgiu nas décadas de 60 e 70. Após a derrota da perseguição policial às expressões da cultura afrodescendente, o bumba-meu-boi foram autorizadas a caminhar pelo centro de São Luís e o fascínio das classes mais ricas pelas brincadeiras dos “pobres e sem instrução” cresceu. Inicia-se os primeiros festivais de música e a gravação de um icônico elemento de arte maranhense, o disco *Bandeira de Aço* (cancioneiro César Teixeira), que dão continuidade à crescente vontade da nação brasileira de dar vazão à enorme riqueza de formas e estilos musicais espalhados pelo país (Tôrres, 2012).

Assim, levando em consideração os elementos já discutidos, é relevante falar do espaço da memória de São Luís, uma vez que isso ecoa no fortalecimento da preservação cultural, identidade regional, registros históricos e da memória coletiva, por meio da difusão do conhecimento científico e acadêmico promovido por análises mais profundas de objetos que expressam nomes da Canção Popular Maranhense. As letras das músicas que serão aqui trabalhadas, exploram o espaço geográfico e a memória da cidade, colaborando com a valorização da identidade, tradições e história, são elas: *Jamaica a São Luís* – Ciba Carvalho e Gerude (2012); *Na Ilha* – César Nascimento, Renato Gaspar e Tião Carvalho (1989); *Pedra de Resposta* – Zeca Baleiro e Chico César (1997); *Sobrados* – Papete (1981) e *Todos cantam sua terra* – João do Vale e Julinho (1978). Isso proporciona um sentimento de interesse, pertencimento e orgulho dos habitantes pelo lugar. A música popular documenta transformações urbanas e sinaliza figuras históricas que participaram de eventos significativos no contexto maranhense. Ao realizar a leitura desta pesquisa, o receptor terá acesso a grandes

nomes da interpretação e composição do Maranhão, ampliando seu conhecimento sobre as riquezas culturais do espaço memorialístico, através da análise das canções, no viés do espaço e da memória.

Nessa perspectiva, o local das memórias se torna um elemento de reconhecimento, pertencimento e identificação dos cidadãos que percorrem suas ruas e esquinas, e isso, por conseguinte, gera um olhar de valorização do *locus*, causando uma maior consciência de ser membro partícipe de uma história. O espaço da memória, assim, é um lugar de representação e identidade. É possível ler a cidade em suas nuances, seja nos escritos poéticos, seja nas canções. O cenário e a paisagem reverberam poesia, em lugares-comuns de reconhecimento do povo maranhense. A cidade de São Luís faz parte de um constante desejo do cancionero pelo território urbano, agregando para si um sentimento de amor, admiração e ao mesmo tempo de dor e suor pelo sofrimento de estar longe de seu *habitat*.

Assim sendo, o objetivo geral desta Dissertação é analisar a representação do espaço e memória da São Luís literária (Maranhão) nas Canções Populares Maranhenses, buscando discutir as perspectivas da cidade presentes na canção; relacionar a literatura à Canção Popular Maranhense; analisar as representações da São Luís literária na Canção Popular Maranhense como um espaço memorialístico.

Em relação ao objeto de pesquisa escolhido, emana-se da inquietação baseada na pergunta-problema, norteadora da investigação e desenvolvimento desta pesquisa: de que forma o espaço memorialístico da São Luís literária é representado na Canção Popular Maranhense? Para responder essa questão, é possível basear-se na seguinte hipótese: As letras das canções podem imprimir narrativas e poesias que descrevem aspectos históricos, culturais, geográficos e sociais da cidade de São Luís. O cancionero menciona o lugar a partir de sua experiência com o mesmo, evocando lembranças sentimentais que, em sua maioria, descrevem aspectos positivos da poética cidadina. Como aprofundamento a essa hipótese-temática, serão explorados trabalhos e obras científicas, que explorem conceitos de espaço, lugar, território, memória, lembrança, esquecimento entre outros, perfazendo-se a partir de nomes, tais como, HALBWACHS, 1990; POLLAK, 1992; RICOEUR, 2007; TUAN, 2013; BACHELARD, 2008; SANTOS, 2006 entre outros achados.

Para esclarecer os tópicos que seguem, serão apresentadas as partes deste trabalho de modo a sintetizar o assunto correspondente a cada etapa. Primeiramente, será feito um esboço sobre Palavra Cantada, com ênfase na poesia presente na produção do cancionero, tendo em vista que, a palavra cantada, inclui-se em toda a música vocal, misturando-se com a poesia, principalmente referente ao que já foi chamado de “poesia oral”; far-se-á uma trajetória sobre

o ofício do fazer composição da canção popular e um panorama da Canção Popular Maranhense, a partir das características artísticas em comum das obras fonográficas do estado. Após o momento supracitado, ocorrerá o estreitamento da temática, recorrendo a melodia citadina, no que se trata do conteúdo das canções na perspectiva de abordar à cidade e do arrolamento entre canção e literatura que tragam São Luís como *locus urbe*.

Dando continuidade, serão abordadas as duas linhas teóricas, as quais direcionam a fundamentação científica desta pesquisa, o espaço e a memória, realizando uma breve reflexão sobre a toponímia e memorização, onde haverá uma conceituação dos principais elementos que compõem esses fenômenos. A posteriori, tendo como base o que ora fora abarcado sobre o espaço da memória, ocorrerá a exploração sobre o *corpus* (análise das canções populares maranhenses, com ênfase na cidade de São Luís), investigando as representações da cidade ludovicense literária na Canção Popular Maranhense. As canções serão: Jamaica a São Luís, Na Ilha, Pedra de Respona, Sobrados e Todos Cantam sua Terra, nessa sequência.

Posteriormente, virão as considerações finais que têm o objetivo de trazer reflexões, sobre os pontos principais discutidos ao longo da Dissertação, recapitulando as principais ideias, argumentos e evidências apresentadas. Far-se-á uma discussão final sobre como os resultados podem contribuir na compreensão da temática explorada, servindo de sugestões para pesquisas futuras, que poderão expandir limites e conhecimentos sobre o assunto.

Por fim, são apresentadas as referências dos livros, artigos e sites explorados neste trabalho e que merecem a devida menção, seguidos dos apêndices (documentos próprios do autor).

À vista disso, a temática em questão, **O ESPAÇO DA MEMÓRIA:** a representação da São Luís literária na Canção Popular Maranhense, analisará como o espaço e memória da cidade de São Luís, com sua arquitetura, comida, bairros, manifestações culturais entre outros aspectos, corrobora para despertar no artista a sua criação poética e lírica, criando relação com outras obras nascidas na cidade, que se vinculam por meio de um espaço memorialístico em comum. Dessa forma, a canção torna-se um veículo de conexão entre o presente e o passado, estabelecendo diálogos com outras manifestações artísticas e literárias que emergiram na cidade ao longo do tempo. A presente pesquisa pretende investigar como a memória espacial de São Luís é ressignificada na produção musical, evidenciando sua importância enquanto espaço memorialístico que une diferentes gerações de compositores e ouvintes, fortalecendo, assim, o patrimônio imaterial maranhense.

2 PALAVRA CANTADA: “Ó minha cidade/Deixa-me viver/Que eu quero aprender/tua poesia.”

Ao abrir as discussões acerca da Palavra Cantada, muitos questionamentos vêm à tona, pelo fato desse objeto de pesquisa girar em torno de uma complexidade enquanto manifestação híbrida e multidimensional. Algumas das perguntas ao deparar-se com a análise da palavra cantada no âmbito literário, são: Como texto, música e performance podem ser estudados separadamente ou se só fazem sentido quando considerados conjuntamente? Até que ponto a canção pode ser vista como poesia musicada? A palavra cantada é independente de sua dimensão literária, ou sempre carrega um elemento poético intrínseco? Assim, nesse trabalho não se tem a pretensão de resolver e acabar com todas essas dúvidas, contudo, trazer uma discussão, a partir de um ponto de vista, que fomente articulações para tentar esclarecer alguns conceitos basilares da palavra cantada e seus desdobramentos.

Primeiramente, é necessário a compreensão da abrangência cultural e artística da palavra cantada, mostrando que ela não se limita a um único contexto ou forma de expressão. A palavra cantada faz a reunião de elementos textuais, melódicos e performáticos de maneira integrada, criando uma experiência que vai além do simples ato de cantar ou recitar. Trata-se de uma manifestação híbrida, onde todas essas dimensões coexistem, interagindo e enriquecendo a percepção do público. Assim, de acordo com Oliveira (2019), para transformar a estrutura autotélica (arte pela arte) da poesia escrita em canção se necessita de conhecimentos interartes por parte do cancionista. Cantar um poema envolve descobrir a entonação inicial das palavras, reativar o uso elementar da linguagem e assegurar que a palavra cantada antecede a palavra escrita.

A palavra cantada está presente em um enorme espectro de manifestações: desde a arte erudita ocidental [...] até as canções de dança africanas, lamentos, poéticas épicas declamadas [...]. A canção é uma experiência extremamente complexa, com texto, música e performance acontecendo simultaneamente. (Finnegan, 2008, p. 15).

A correlação do texto, música e performance é basilar para a criação de um todo coeso, onde cada elemento colabora para fomentar o sentido da canção. Texto e melodia não se limitam a coexistir; juntos, eles se decompõem em um episódio performático que só se realiza inteiramente na interação com as pessoas.

A palavra cantada relaciona-se com o que conhecemos por música vocal e/ou por poesia oral (inclui o canto, a declamação, os recitativos) e ganha significado quando

há ativação no corpo da voz cantada. Essa conexão encaminha a reflexão para as questões que envolvem o espaço da oralidade, o ambiente das atividades produzidas não pela escrita, mas pelo corpo, pelo gesto e outros meios, para o lugar dos discursos vastos, nos quais tempo e lugar se manifestam indiferentes às noções de literariedade que marcam os critérios eruditos de qualidade. (Braga, 2019, p. 92).

A palavra cantada se demuda em uma expressão viva, repleta de sentidos não apenas pelo conteúdo semântico das palavras, mas pela forma como elas são entoadas, declamadas e performadas. A palavra cantada não é exclusivamente uma composição musical, mas um fenômeno artístico que informa emoções e histórias de maneira imersiva. Essa indiferença às normas literárias acadêmicas e formais avigora a autenticidade da palavra cantada como expressão popular e democrática. É uma forma de arte acessível, que alcança tanto o público letrado quanto o não letrado, ampliando os horizontes do que se entende por literatura. Essa expressão conecta comunidades e tempos, valorizando tanto o individual quanto o coletivo, e reafirmando o poder da performance como um meio de transmissão cultural.

No contexto das manifestações artísticas, especialmente aquelas que envolvem a oralidade, a performance emerge como um elemento central para a concretização e transmissão da mensagem poética. Mais do que um ato de recitação ou interpretação, a performance é um fenômeno dinâmico que envolve a interação entre o locutor, o destinatário e as circunstâncias em que ocorre. Ela transcende a materialidade do texto, configurando-se como um espaço de encontro e diálogo que é vivido intensamente no momento presente.

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda dos meios linguísticos, os represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis (Zumthor, 2010, p.31).

O papel da performance na transmissão da palavra cantada, enfatizando sua natureza multifacetada e situada no momento presente, é relevante para discutir a interação entre o intérprete, o público e o contexto. Nessa perspectiva, há muitos elementos envolvidos na análise da canção, percebe-se que existe um atravessamento interdisciplinar, “[...] uma vez que se está diante de um objeto instável, situado tanto no campo musical quanto literário e tema de interesse para a filosofia da arte, a crítica literária, a música e o pensamento estético de forma geral” (Braga, 2019, p. 37).

O autor, Luiz Tatit, importante linguista e compositor, colaborou para esse debate ao analisar como o canto cristaliza os recursos entoativos presentes na fala cotidiana, transformando o efêmero em algo duradouro. Essa cristalização permite que o canto ultrapasse

as demarcações da comunicação ordinária, adquirindo aspectos estéticos e emocionais que repercutem na consciência do ouvinte. Essa intercepção é demonstrada de forma clara e concisa no seguinte trecho:

Nesse contexto de intimidade entre a fala e o canto, o professor, linguista e compositor Luiz Tatit defende que, ao mesmo tempo em que a fala é uma forma cotidiana e instável de manifestação musical, o canto é uma manifestação cristalizada dos recursos entoativos da fala. E é nesse aspecto que a palavra cantada exerce seu papel de permanência e emoção. (Amaral, 2020, p. 59).

Esse conceito destaca a singularidade da palavra cantada, que não apenas comunica ideias, contudo, também influencia profundamente o aspecto emocional, propagando a mensagem e expandindo sua significância artística e cultural. Assim, a palavra cantada torna-se uma condução imprescindível para a expressão plena do ser humano, ajustando elementos verbais e musicais em um diálogo estético.

Dessa forma, “Cantar pode ser uma forma de ler, de comunicar, de contar uma história, de expressar opiniões e sentimentos [...]” (Teixeira, 2011, p. 14). Há uma multifuncionalidade da palavra cantada, que sobrepuja as fronteiras da música ao ser um veículo de narrativa, emoção e opinião. A palavra cantada demonstra como a canção é uma poderosa ferramenta de expressão e conexão humana, e até mesmo, de perpetuação e preservação histórica e cultural.

2.1 A poesia na produção do cancioneiro

A partir dos conceitos que permeiam a Palavra Cantada, verifica-se que o elemento poesia é constantemente citado como um aspecto primordial para estudos relacionados a composição e musicalidade estruturantes da canção. Na tradição do cancioneiro, especialmente na cultura oral e nas manifestações musicais históricas, a poesia encontra na melodia um suporte essencial, transformando-se em uma expressão artística que transcende a temporalidade. O conceito lírico está fortemente ligado em sua origem musical, destacando sua relação histórica com a lira e com as práticas de canto poético da Idade Média. Nesse contexto, observa-se a transição da poesia oral e musical para uma maneira escrita na época da Renascença, tendo em vista a invenção da imprensa.

O próprio termo lírico deriva de lira, instrumento naquela época usado para acompanhar o canto dos poemas. Da mesma forma, na Idade Média é riquíssimo o repertório de cantigas dos trovadores. Foi somente com a Renascença (e a invenção da imprensa, é claro) que a poesia foi se deslocando da voz e se fixando na página. É claro que a notação linguística se fixou e se difundiu de forma muito mais ampla do que a escrita musical. Por isso muito se perdeu da composição antiga e medieval

escrita para voz ou instrumento. E continuaria se perdendo não fossem os meios técnicos de gravação e difusão, que garantiram a popularização massiva da informação poético-musical (Naves et al, 2011, p. 6).

Assim, esse vínculo fortalece o conhecimento de que a poesia, em sua natureza, era uma experiência sonora e performática, partilhada em contextos coletivos, como saraus e eventos religiosos. Para tanto, abarcar a poesia e a canção não como entidades separadas, mas como manifestações interligadas, comprova as mudanças culturais, sociais e tecnológicas ao longo da história.

Essa interação entre texto e música estabelece um diálogo profundo entre o verbal e o sonoro, consentindo que o cancionista seja, ao mesmo tempo, um manifestador poético e musical. Essa dinâmica entre o vocábulo e a melodia é efetiva para abarcar a relevância do cancionista como um espaço de criação e transmissão artística.

De uma forma geral, a civilização ocidental chegou até a Idade Média com a música e a poesia andando juntas. [...] A música, que tinha na voz (e, logo, na palavra) o seu grande objeto de manifestação; e a poesia, que encontrou na música seu grande veículo de perpetuação. (Amaral, 2020, p. 54).

A poesia encontrou na música uma maneira de ser preservada e difundida. Em uma época em que a escrita era limitada e acessível a poucos, a associação entre poesia e música facilitava a memorização e a transmissão oral dos textos poéticos. A música emprestava sua força estética à palavra, enquanto a poesia angariava longevidade e acessibilidade ao se unir à melodia. Essa relação íntima entre as duas artes demonstra como elas eram essenciais para a perpetuação de valores, histórias e emoções em uma sociedade em que a oralidade preponderava.

A poesia, assim como a música, é uma maneira de expressão que usa símbolos para com comunicar ideias e emoções:

[...] entabula uma comunicação que aproveita todas as possibilidades comunicativas e criativas que surgem ao misturar, com concordância, meios e recursos narrativos tanto linguísticos quanto corporais, dando espaço à expressão de diferentes níveis de significados daquelas coisas que são relatadas, tornando-se uma via rainha para a educação estética. (Correa, 2006, s/p.).

Por conseguinte, a riqueza expressiva compartilhada entre poesia e música, está no modo como ambas utilizam recursos que transcendem o verbal, oferecendo uma comunicação alegórica e sensível que se enriquece ainda mais na interação entre esses dois gêneros. Nesse contexto, Tatit direciona sua análise musical para explorar a estreita conexão com a voz,

utilizando-a como base para demonstrar de que maneira a “canção brasileira converteu-se em território livre, muito frequentado por artistas híbridos, que não se consideravam nem músicos, nem poetas, nem cantores, mas um pouco de tudo isso e mais alguma coisa.” (Tatit, 2004, p. 12).

Assim, a poesia na composição o cancionista se torna coletiva quando cantada, transcendendo o indivíduo e conquistando uma dimensão universal, pois é na canção que se concretiza: “A poesia, como linguagem, é o espaço do descentramento do sujeito. Quando se inscreve na letra, sua voz (do sujeito) deixa de lhe pertencer e passa a pertencer a muitos. Desapropriado de si, necessariamente perdido de si, a palavra toma então seu lugar.” (Braga, 2019, p. 40). Tendo isso em vista, a poesia se torna coletiva quando cantada, elevando o indivíduo e alcançando uma dimensão universal. Existe então, uma capacidade na poesia e na música em dialogar com o indivíduo e a sociedade, confiando à canção o papel central na prevenção e na modificação cultural.

Como texto poético, policódigo remissivo do imaginário coletivo (termo cunhado por Sylvia Cyntrão em seu prefácio do livro - Poesia: o lugar do contemporâneo), considera-se a canção o lugar de concentração e de condensação do processo de subjetivação em que o autor se faz e se constrói por meio da palavra, deixando, ao longo desse percurso, vestígios e contornos de um eu forjado numa outra textura diversa. Essa textura, por sua vez, é apagada para manifestar, muitas vezes, um sujeito estranho, singular, desconhecido. (Braga, 2019, p. 40).

A canção é vista como um espaço onde diversos códigos – texto, música e performance; a partir disso, a letra é um artifício central que transporta de significados culturais, históricos e subjetivos, trabalhando como um reflexo do imaginário coletivo. A palavra, ao se inscrever na canção, possibilita que o autor deixe vestígios de sua identidade e experiências, que se entrecruzam com as histórias do leitor/ouvinte. Assim, a música e a poesia compartilham origens comuns, sobretudo, no que se relaciona a poesia oral, na qual se apreende uma relação histórica e estética, confirmando como a canção perpetua e reinventa a poesia, aferindo-lhe novidades dimensionais por meio do som, da voz e da performance: "A música vocal e se confunde com a poesia, principalmente o que se chamou 'poesia oral'" (Finnegan, 2008, p. 15). A música e a poesia não são categorias afastadas, porém intensamente interdependentes, capazes de criar acontecimentos artísticos únicos através de suas interações. Dessa forma, entende-se uma natureza arraigada a música vocal com a poesia oral, que evidenciam os intercâmbios de maneira ativa e fecunda na canção.

Luiz Tatit ressalta, que no processo do compositor, as diversas maneiras de interação entre letra e melodia em uma canção, não se pontuam necessariamente de modo exclusiva ou

isolada. Ele evidencia que é comum uma canção oferecer várias interações ao mesmo tempo, uma vez que as letras podem introduzir ideias que influenciam as opções melódicas ao longo da composição. Assim, uma única canção pode combinar elementos que tornam a melodia mais natural, celebrativa ou até evocativa de perdas e ausências, explorando múltiplas possibilidades de integração entre letra e música (Tatit, 2004, p. 23-26).

Nessa perspectiva, as canções oferecem uma dinâmica em que a música e a poesia conversam, expandindo as possibilidades de expressão. O significado em uma canção pode ser arquitetado tanto pelas palavras quanto pela melodia, criando uma experiência estética que transcende o texto e privilegia a integração sonora e emocional.

A partir dessa perspectiva, fica claro que a importância relativa do 'sentido' para o 'som' (se é que eu posso dizer assim) varia nas emissões vocais, sejam elas ou não musicadas. Por vezes, o significado cognitivo, proposicional é de fato forte. Mas há também muitos exemplos de poesia (falada ou cantada) em que o significado parece fugidio e são a experiência sonora e a beleza musical que nos transportam — ou na verdade se pode dizer que são essas que comunicam o sentido mais do que, ou tanto quanto, as palavras. (Matos; Travassos; Medeiros, 2008, p. 31).

A valorização do som como elemento central e transformador da comunicação verbal, destaca-se seja no canto ou na poesia. A beleza e a expressividade sonora são tão importantes quanto o sentido literal das palavras. Essas podem ter diversas funções, indicando ou nomeando algo, responder de maneira instintiva ou espontânea a estímulos físicos ou psicológicos, como ocorre nas interjeições e onomatopeias, e também representar conceitos como signos ou símbolos. Assim, a significação possui três dimensões principais: indicativa, emotiva e representativa. Essas funções estão presentes em toda expressão verbal, ainda que em diferentes níveis de intensidade. Não existe representação que não contenha aspectos indicativos e emotivos, assim como a indicação e a emoção também estão interligadas. Contudo, entre essas funções, a simbólica se destaca como base para as demais (Urban, 1952, p. 34).

Ao explorar o pensamento de que o canto estrutura e propaga as qualidades melódicas e expressivas da fala, reafirma-se o papel efetivo da sonoridade na arte e na comunicação.

No canto, o verbo se reúne à melodia, e restabelece a capacidade da língua de se comunicar em toda sua plenitude. Nesse contexto de intimidade entre a fala e o canto, o professor, linguista e compositor Luiz Tatit defende que, ao mesmo em que a fala é uma forma cotidiana e instável de manifestação musical, o canto é uma manifestação cristalizada dos recursos entoativos da fala. Assim, pode-se dizer que Rousseau e Tatit, apesar de estarem diacronicamente distantes, seguiram caminhos analíticos similares, pois, se para o primeiro, a canção é o restabelecimento dos laços essenciais do processo de comunicação, para o segundo, a fala, se cristalizada melodicamente, adquire o poder de se perpetuar na consciência ouvinte. (Amaral, 2020, p. 59).

Compor uma canção implica assumir uma responsabilidade sonora, onde é necessário organizar os elementos musicais e verbais de maneira que a obra possa perdurar. Diferente de uma conversa cotidiana, cujo valor é efêmero, a canção precisa alcançar uma estrutura capaz de fixar-se na memória e na experiência do ouvinte. Esse atributo de permanência é o que permitiu à canção sobreviver à separação histórica entre poesia e música, mantendo-se relevante e renovando-se ao longo do tempo. Sua essência orgânica e profundamente humana antecede quaisquer teorias sobre a origem da poesia ou da música, consolidando-a como uma expressão fundamental do ser humano (Tatit apud Amaral, 2020, p. 60).

A canção oferece imagens poéticas, através dos sons, chegando diretamente ao homem, e acionando nele uma fruição maior e mais intensa, a fim de oferecer uma visão para além das aparências:

A palavra, usada por sua sonoridade (natural), ganha força e, quando trabalhada com o texto musical, forma um corpo de grande poder comunicativo e imagético. As imagens do poema, através dos sons musicais, atingem diretamente o homem, e processa nele uma fruição muito maior e mais profunda, aquela que proporciona uma visão para além das aparências. O texto musical, pelo poema, ganha um significado que, mesmo momentâneo, o caracteriza (Oliveira, 2019, p. 20).

A interação entre palavra e música demonstra uma relação sinérgica em que ambas se fortificam mutuamente, cunhando um corpo significativo de grande impacto comunicativo e imagético. A palavra, ao explorar sua sonoridade, supera o sentido literal e adquire um caráter emocional e sensorial ampliado, enquanto a música, ao inserir-se no texto poético, consegue uma camada de significado que não limita seu cerne como som. Essa fusão gera uma linguagem híbrida, rica em acepções e possibilidades interpretativas, oferecendo ao receptor uma experiência estética que vai além das aparências e avigora a capacidade de mudanças pela arte. Dessa forma, “Cantar um poema é ler, interpretar, reanimar o logos da voz do poema. Voz que guarda o tempo histórico: a memória.” (Oliveira, 2019, p. 143).

2.2 A composição de uma canção popular

A canção popular é um fenômeno artístico que ultrapassa sua função estética, sendo também um espaço de manifestação cultural, histórica e social. Sua construção envolve um procedimento criativo que articula elementos poéticos, musicais e contextuais, formando um resultado capaz de discorrer diretamente com o público, ao mesmo tempo em que conjectura sobre os valores, as emoções e os conflitos sociais ou de uma época histórica.

A composição de uma canção popular se envolve ao contexto histórico e cultural no qual é criada. A canção, enquanto componente cultural, dialoga com a memória coletiva do povo, colaborando para a preservação e a reinvenção de tradições. Esse caráter memorialístico transforma a canção popular em uma maneira de registro e interpretação do dia a dia, das relações sociais e das mudanças sociais ao longo do tempo. Percebe-se a interação entre o texto, música e contexto, manifestação do papel central da canção popular na estruturação de identidades culturais e na expressão da memória coletiva.

A música popular, fenômeno cultural profundamente associado às transformações sociais e hibridações culturais que configuraram as cidades no contexto da modernidade, foi também objeto desse alargamento, deixando de ser percebida apenas como produto da liquefação operada no mercado, expressão impura e indigna de reconhecimento como arte ou tradição (Garcia, 2013, p. 1).

A canção popular, que inicialmente era vista com certo desprezo pelas elites, passou a ser reconhecida como um elemento importante da identidade cultural e do patrimônio da cidade. As transformações sociais e culturais do século XX ajudaram a música popular a ser valorizada, não apenas como um produto comercial, mas também como uma expressão legítima de arte e tradição. “Na entrada do século XX, os sujeitos que faziam música popular experimentavam os dilemas da modernidade de perto, na medida em que sua própria linguagem musical era uma expressão inequívoca das suas contradições.” (Garcia, 2011, p.111). A música popular começou a ser uma área dinâmica de resistência e adaptação, vinculada a questões locais com uma agitação global que conseguia força. O processo da constituição da canção popular se tornou uma forma de expressão da identidade, pensando as mudanças sociais e culturais.

[...] é preciso perceber a capacidade sonora dessa estrutura incorporada aos movimentos históricos e culturais. Na verdade, deve-se perceber como se instituem as relações culturais e sociais em que se acomodam elementos de gestação de uma dada música/canção urbana e da vida do autor [...] elas produziram e escolheram uma série de sons e sonoridades que constituem uma trilha sonora peculiar de uma dada realidade histórica. (Moraes, 2000, p. 216).

Moraes sugere que a análise da música popular deve abarcar não somente a obra em si, como também o contexto de vida e as experiências do autor. As canções são um reflexo das experiências subjetivas, das tensões sociais e das condições culturais em que o compositor está inserido. Essa abordagem biográfico-cultural enriquece a apreensão da canção popular.

O Brasil é, de fato, um país com uma vasta e vibrante diversidade cultural, e a música, assim como os sons característicos de nossa terra, são um reflexo dessa riqueza. Essa diversidade foi fundamental para a formação da identidade cultural brasileira. O Brasil é um

país de sons e música, e esses elementos estão no coração do povo brasileiro. Pode-se afirmar com certeza que somos uma das maiores fontes sonoras do mundo (Napolitano, 2002). A preservação da ideia central sobre a miscigenação cultural do Brasil e a importância da música e dos sons no desenvolvimento da identidade nacional, advém pelas mudanças de palavras e estrutura de frases de forma a manter o mesmo sentido, todavia, apresentando-o de um modo diferente.

A canção popular remete a uma possibilidade de entender os retratos culturais do Brasil. Isso significa que fonogramas nada mais são senão documentos que se podem escutar e ainda analisar seus aspectos não musicais. Especificando ainda mais, quando a intenção for utilizar a música como fonte documental, ao se esmiuçar seu objeto, o pesquisador se deparará com três elementos documentais a princípio: a letra, a partitura e a canção em fonograma como objeto da indústria cultural. Tem-se então a letra da canção, quesito importantíssimo, pois nela estará inserida grande parte da mensagem veiculada por seu enunciador. Nela também constam os elementos de linguagem verbal e poética. (Manoel, 2014, p. 6).

Nesse trecho, o autor reafirma que a canção popular ocorre como um espelho cultural. Ela não só reproduz os valores e práticas de uma sociedade, bem como, oferece insights a respeito das dinâmicas de poder, as desigualdades e os anseios coletivos. Esse caráter representativo faz com que a canção popular seja um recurso imperativo para o estudo histórico e antropológico. Segundo Napolitano (2006), a canção tornou-se um dos elementos mais dinâmicos da crítica cultural e da transformação comportamental que caracterizava a juventude brasileira a partir de 1968. O Tropicalismo, nesse contexto, passou a ser reconhecido como parte de um ciclo de vanguarda estética e cultural, enriquecendo os processos criativos e de performance que foram desenvolvidos ao longo do século XX pelas tradições tanto ocidental quanto brasileira.

Nessa perspectiva, a canção revela o comportamento da época a que pertence, ademais, suscita um diálogo de vivências com o próprio indivíduo, esse, expressa-se por meio dela:

[...] a canção popular se dirige ao homem em sua vida cotidiana, integra e traduz toda sorte de experiências, ao mesmo tempo em que lida com emoções e possibilita um espaço de expressão subjetiva. Além disso, o largo alcance das canções populares, em função das várias mídias que as veiculam, faz com que as composições atravessem distâncias sociais e integrem as relações entre culturas. Tornam-se, portanto, inscritas em um universo de trocas culturais onde, muitas vezes, camadas da população, afastadas por uma distância social, se encontram e compartilham do mesmo apelo popular exercido pela canção. (Pascoli & Guerreiro, 2017, p. 106).

O autor Marcuschi (2005, p. 19) faz uma observação bastante esclarecedora sobre os gêneros, ele os chama de “eventos textuais altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos”, “são, em última análise, o reflexo de estruturas sociais recorrentes e típicas de cada cultura” (p. 32).

A plasticidade da canção possibilita que ela se molde a outras situações, novos meios de comunicação e novos públicos, o que a torna instrumento poderoso de interação e comunicação cultural. Os gêneros textuais estão profundamente ligados às práticas sociais, culturais e históricas, refletindo as normas e expectativas da sociedade em que são produzidos. Assim, “É também a canção, agregada à linguagem musical, que sugere ao leitor-ouvinte a reconstrução das relações sociais, da relação do homem com o cotidiano, com a natureza e com a cultura.” (Pascoli & Guerreiro, 2017, p. 114). A canção oferece ao ouvinte uma nova visão acerca de suas relações com o mundo, seja no campo social, cultural ou ambiental. O aspecto híbrido da canção — que envolve tanto a música quanto a letra — faz dela uma ferramenta poderosa para expressar e transformar a realidade de quem a escuta.

A canção popular, impregnada da poesia que congrega linguagem e experiência, atinge no Brasil um poderoso ‘status intelectual’ – expressão de Moriconi (2002, p. 11) – e passa a ser um dos meios comunicativos mais eficazes para a formação do sujeito crítico, instigando-lhe uma atitude ativa perante a sociedade. (Pascoli & Guerreiro, 2017, p. 114).

A canção popular passou a ser reconhecida como um "meio comunicativo eficaz", adquirindo um "status intelectual". Isso sugere que a música popular, antes frequentemente vista como um gênero inferior em relação à música erudita, passou a ser considerada também uma forma de arte com grande valor intelectual, capaz de influenciar a formação de uma postura crítica na sociedade.

Depois da fase mais marcante da Bossa Nova, que ocorreu nos primeiros anos da década de 1960, emergiu um novo movimento musical que veio a ser denominado Música Popular Brasileira (MPB). Segundo Santuza Cambraia Segundo Naves, a MPB surgiu como resultado do acompanhamento das mudanças que aconteciam no Brasil, tanto no campo político quanto na estética musical da geração influenciada pela Bossa Nova. Esse movimento ganhou protagonismo nos espetáculos realizados no país, especialmente após a partida de Tom Jobim e João Gilberto para os Estados Unidos em 1962 (Naves, 2010, p. 15).

Entre o final da década de 1920 e o ano de 1945, desenvolveu-se o que ficou conhecido como a "Época de Ouro" da música brasileira, marcada por uma diversidade maior de estilos musicais e pela forte presença do rádio e do cinema como principais meios de difusão dos artistas da época. Esse período consolidou o poder da canção no cenário sociocultural do Brasil, evidenciando sua relevância. Conforme destaca Tinhorão, a música popular brasileira tornou-se dominante no mercado durante o governo de Getúlio Vargas (1930-1945), acompanhando a política econômica nacionalista e a expansão do consumo interno (Tinhorão, 1998, p. 299).

No espetáculo *Opinião*, apresentado em 1964 sob a direção de Augusto Boal e contando com Nara Leão, Zé Ketí e João do Vale no elenco, houve um papel fundamental na consolidação da MPB. A produção fomentou uma intensa interação entre músicos e representantes de diversas expressões artísticas, como teatro, cinema, literatura e artes plásticas, envolvendo dramaturgos, cineastas, poetas e intelectuais atuantes no cenário cultural da época (Naves, 2010, p. 44).

A introdução da gravação mecânica de discos, mesmo com limitações técnicas, foi um fator crucial para a consolidação do que se passou a chamar de "canção brasileira". Desde o início, esse processo evolutivo ocorreu simultaneamente ao crescimento do samba. A tecnologia possibilitou que músicos populares, especialmente sambistas sem formação acadêmica em leitura e escrita musical, não dependessem exclusivamente da memória para preservar suas composições. Dessa forma, as letras e melodias passaram a ser registradas de maneira fixa, reduzindo as alterações frequentes decorrentes de improvisações, que eram comuns antes do advento das gravações. Para os sambistas, essa inovação tecnológica representou uma oportunidade única de se reconectar e reafirmar sua identidade musical (Tatit, 2004, p. 34).

Com o passar do tempo, essa forma de expressão musical, muito mais determinada em termos sociológicos e ideológicos do que estéticos (Napolitano, 1999), foi ganhando legitimidade dentro do campo musical do país ao ponto de se institucionalizar, passando a ser frequentemente associada à “alta cultura” do país, apesar de ser um produto com fortes ligações com a indústria cultural (Napolitano, 1999). Este movimento de surgimento de uma esfera que emularia a “alta cultura” dentro do ambiente da cultura de massas já havia sido previsto no início da década de 60 do século passado por Edgar Morin (1997a). Essa institucionalização elevou a MPB à uma posição de música brasileira por excelência, de forma semelhante ao que havia acontecido com o samba nos anos 40 e 50 do século XX. Assim, o rótulo MPB passou a servir não só como classificação de um tipo musical bem como um selo de qualidade. MPB designaria uma música mais refinada, adulta, pronta para o consumo das elites, sem se importar se há alguma semelhança estilística com outros artistas ou com outras canções que também se encontram sob este selo. Além disso, a MPB é a música considerada “certa” para representar a cultura sonora brasileira em todo o mundo, como ficou claro na escalação dos artistas que tocaram nas festividades do Ano do Brasil na França, em 2005. (Saldanha, 2008, p. 7 – 8).

Percebe-se um elemento importante da evolução da MPB: sua transformação de um movimento artístico e político para um produto cultural legitimado pelo mercado e pelas instituições culturais. Se, por um lado, essa solidificação garantiu à canção um local de prestígio, por outro, criou uma diferenciação do que é rotulado "música legítima" e o que é considerado como "música comercial", muitas vezes excluindo gêneros igualmente importantes dentro do cenário da Música Popular Brasileira. Isso fortifica a precisão de reavaliar os critérios

que deliberam o que é a canção popular no Brasil hoje e como ela permanece a modificação diante das inovações dinâmicas do mercado e da cultura contemporânea.

Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua capacidade de captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, e nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido. (...). No Brasil, a música erudita nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade. (Wisnik, 2005, p. 29).

A Canção Popular Brasileira (CPB), de acordo com o autor, destacada a singularidade como um acontecimento que resiste tanto à padronização da indústria cultural quanto à censura e às imposições das preferências acadêmico ou de um engajamento ideológico rígido. Ao contrário de alguns países, onde a música popular virou um produto completamente subordinado às empresas ou à repressão política, no Brasil, essa maneira de expressão conserva uma vitalidade própria, refletindo as transformações sociais, econômicas e culturais do país. Isso simboliza que, mesmo no contexto de forte controle econômico e político; como aconteceu durante a Ditadura Militar, por exemplo, a canção popular conseguiu maneiras criativas e inovadoras de expressão, contornando a censura e provocando os padrões impostos.

A canção no Brasil adquiriu um duplo papel: ao mesmo tempo em que se tornou um dos produtos culturais mais presentes no cotidiano e consumidos em massa, consolidou-se como uma expressão artística autônoma e potente. Funcionando como uma espécie de "enciclopédia implícita" da vida diária (Rodrigues, 1980 apud Favaretto, 2000, p. 145), ela reflete e reforça experiências comuns, como sofrimentos e alegrias, além de comportamentos como a malandragem e a irreverência. Também evoca o espírito festivo, questiona o destino e revela as tensões e desigualdades da sociedade. Embora seja uma manifestação cultural de grande complexidade, sua essência reside na organização dos ritmos e expressões corporais, funcionando como uma rede de mensagens, na qual a dimensão conceitual emerge apenas como um estágio transitório antes de atingir a superfície (Wisnik, 2004, p. 170).

Os anos 1960 foram marcados pela tentativa de nacionalização ou aproximação da bossa nova às tradições musicais populares do Brasil. A primeira delas foi a criação da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira, que posteriormente ficou conhecida como MPB) em 1965, um movimento que trazia como inovação a tentativa de tensionar a sutileza interpretativa e o tratamento anticontrastante das canções (características dos bossa-novistas) com a incorporação de elementos musicais de outros gêneros mais populares, tais como o forró e o frevo (NAPOLITANO, 2002).

A MPB incorporou tanto artistas provenientes da bossa nova (tal como Nara Leão e Edu Lobo), como também agregou diversos artistas em início de carreira (como Elis Regina, Gilberto Gil e Chico Buarque). Como exemplos dessa nova estética musical, podemos citar as canções *Arrastão* (1965)⁹³, de Edu Lobo, *Disparada* (1966)⁹⁴, de Geraldo Vandré e Theo de Barros Filho, e *A Banda* (1966)⁹⁵, de Chico Buarque. (Quadros Júnior, 2019, p. 65).

A MPB se origina como um movimento de afirmação da cultura nacional e de resistência às influências externas, ao mesmo tempo em que dialoga com elas. Essa passagem da bossa nova para a MPB fornece uma ocasião crucial na história da Canção Popular Brasileira, com o fortalecimento de artistas que procuravam um discurso mais politizado e interligado com a realidade social do país.

As letras das canções populares brasileiras sempre conjecturaram sobre o contexto social e político do país, sendo adaptadas às realidades vividas pela população e pelas transformações históricas em diferentes períodos. Durante a Ditadura Militar os compositores encontraram formas de driblar essa repressão, usando metáforas e mensagens subliminares para conceber a realidade do Brasil e expressar a revolta com a situação política. Assim, a música concentrou-se em um aparelho de resistência e identidade nacional, corroborando em suas letras as angústias, esperanças e lutas da sociedade. Nesse sentido, ressalta-se que:

A instalação da Ditadura Militar em 1964 e as decorrentes transformações sociais e políticas no país, sobretudo a partir da promulgação dos Atos Institucionais, conduziu a classe artística à criação cada vez maior de uma arte popular revolucionária que demonstrasse a sua ideologia e o seu engajamento político. Isso foi refletido nas canções apresentadas nos diferentes festivais de música ocorridos no Brasil, ganhando destaque cada vez mais as canções de protesto (sobretudo contra o regime ditatorial vigente) (Quadros Júnior, 2019, p. 66).

Isso demonstra a importância da canção popular como forma de registro histórico e de memória coletiva. O autor indica que as letras das músicas trabalham como narrativas escolhidas, resgatando histórias e rumores marginalizadas. Essa visão reforça o pensamento de que a música não somente documenta, porém também interpreta e ressignifica episódios históricos.

Ao falar a história nacional, a temática da Independência do Brasil é frequentemente abordada na canção popular brasileira, sendo reinterpretada pelos compositores desde as primeiras décadas do século XX, quando se consolidou a moderna música popular no país. Através desse gênero narrativo singular, as canções percorrem diferentes períodos históricos, buscando resgatar e reconstruir uma linguagem oculta que representa as experiências do passado. Nesse processo, vozes que antes foram marginalizadas ou silenciadas encontram

espaço para serem ouvidas novamente, contribuindo para a reelaboração e preservação da memória histórica nacional (Starling; Eisenberg; Cavalcante, 2004).

As canções populares operam como manifestações linguísticas que refletem o olhar dos compositores sobre a realidade social e política, permitindo-lhes interagir com o espaço público por meio da música. Suas letras oferecem análises e interpretações críticas tanto dos acontecimentos contemporâneos quanto de episódios históricos do país, a partir da experiência e da memória coletiva. Dessa forma, a música popular colabora para a constituição de uma identidade nacional partilhada, funcionando como um elo que liga diversos indivíduos a uma noção comum de pertencimento. Ainda que essa identidade seja permeada por contradições e desafios, ela permanece em constante construção por meio de discursos, ações e expressões artísticas, reafirmando a importância da canção na formação da consciência histórica e cultural brasileira (Martins, 2022).

Por meio da linguagem musical, o compositor visa o estabelecimento de uma coletividade da qual ele também faz parte. A concordância em relação aos usos de expressões entre os membros desse coletivo denota o reconhecimento mútuo. Ou seja, as maneiras de nomear a si próprio e os outros são utilizadas por diferentes sujeitos, contribuindo para a construção de um vínculo de afinidade e solidariedade. É condição básica para que as ações políticas desenvolvidas por um personagem específico sejam apropriadas como atos coletivos de uma comunidade [...] (Martins, 2022, p. 150).

As letras das músicas têm um papel necessário na preservação da cultura e da história, funcionando como enredos que perpetuam experiências e eventos significativos. Dessa forma, as canções populares criam um diálogo intergeracional, garantindo que aspectos da identidade cultural brasileira sejam transmitidos e reinterpretados ao longo do tempo.

Ao cantar cada acontecimento político, cultural e social, o cancionista popular seria capaz de iluminar suas condições de ocorrência no tempo, bem como possibilitar, de forma própria e peculiar, exercícios do pensamento ante a realidade na qual o compositor se depara no momento presente. Essas canções demonstram que a imaginação cultural não apenas participa do mundo público de sua época, como também constrói uma reflexão crítica sobre a história do país. O retorno ao passado é, porém, uma tentativa de entender o presente a partir de experiências políticas vivenciadas de forma coletiva que oferecem sentimentos, muitas vezes contraditórios, acerca das várias identidades que compõem uma comunidade política. Evento significa tudo o que é realizado pelo sujeito histórico. Sua ação em uma ocasião específica contém um objetivo e remete a ele com vistas a um desfecho causal ou inesperado, definitivo, provisório ou parcial. (Martins, 2022, p. 148).

Há uma ação fundamental da canção popular como maneira de interpretação e reconstrução da realidade social e política. Ao descrever ocorrências históricas, culturais e sociais, a música não exclusivamente registra os fatos, entretanto também contextualiza e

reassignifica suas implicações no presente. Isso acontece porque as letras das músicas não são puramente descritivas; elas impregnam juízos de valor, emoções e reflexões, funcionando como veículos de pensamento crítico. A letra da música popular não é apenas um reflexo passivo da sociedade, mas um agente ativo de modificação cultural. Isso constitui que, ao revisitar o passado, as canções não se limitam a recontar histórias conhecidas, mas sugerem novas leituras desses acontecimentos. Esse processo de revisitação histórica ocorre a partir das experiências coletivas vividas, levando consigo sentimentos contraditórios que refletem a diversidade e a complexidade das identidades que constroem a sociedade.

[...] a letra das canções, ao mesmo tempo em que revela a cultura que a produziu, propõe-se a afirmar valores culturais que vão confirmar ou infirmar aquele berço cultural (Campos, 2007, p. 392). As canções que cantarolamos vão formando nossa maneira de pensar e, assim, vão tecendo valores que serão afirmados e, eventualmente, seguidos segundo seu caminho de sucesso. Assim, elas não apenas revelam o que já existe e apresentam o jeito de ser brasileiro que está em vigor, mas também propõem modos de ser que podem ir confirmando ou infirmando aquele modo de ser brasileiro. As canções, dialeticamente, formam a cultura nacional e são formadas por ela, cantam o que somos e nos tornamos aquilo que com elas cantamos (Manzatto, 2022, p. 325).

Essa reflexão alinha-se à visão da canção popular como aparelho de constituição e reafirmação da identidade nacional. No Brasil, a MPB tem sido de acordo com a história um meio de expressão das camadas populares, refletindo mutações sociais e requerendo discursos críticos sobre a realidade.

A representação do Brasil e do orgulho de sua população frequentemente se dá por meio da valorização de suas paisagens naturais e de sua cultura popular. Esses aspectos são fundamentais para a identidade nacional e não precisam se submeter a padrões estéticos estrangeiros. O país é reconhecido por sua beleza natural, e sua população construiu uma cultura singular, expressa em elementos como o ritmo, a dança, o gingado e o batuque. As influências das diversas culturas africanas na formação da identidade brasileira não são ocultadas; pelo contrário, são exaltadas e celebradas como parte essencial do patrimônio cultural do país. O orgulho em relação às paisagens e às expressões culturais, marcadamente influenciadas pela herança africana, é evidente e reafirmado constantemente na música e em outras manifestações artísticas (Severiano; Mello, 1998). O Brasil não se define apenas como uma nação de população branca com ascendência europeia, mas sim como um país moldado por uma miscigenação singular, que se transforma em motivo de orgulho e em um de seus traços mais marcantes. Essa mistura de povos dá origem a uma diversidade cultural expressiva, que está profundamente enraizada na identidade nacional. A riqueza da cultura brasileira se manifesta

justamente nessa pluralidade, abrangendo diferentes influências e refletindo a amplitude e a complexidade de suas origens e fronteiras. (Souza, 2000).

A canção popular tem um papel essencial na formação da identidade cultural de um país, expressando suas contradições, aspirações e riquezas. Desde a promoção das tradições locais até as críticas sociais e políticas, a música popular se estabelece como um meio de expressão e resistência, interagindo com diferentes contextos históricos e mudanças sociais. A Música Popular Brasileira (MPB) não apenas retrata o Brasil, mas também influencia a maneira como a nação se vê, seja celebrando sua diversidade cultural e mestiçagem ou denunciando as desigualdades que ainda perduram. Portanto, é crucial aprofundar a investigação sobre a Canção Popular Maranhense, que, dentro do vasto panorama da música brasileira, possui suas singularidades, histórias e lembranças. Ao explorar a presença da memória na música popular do Maranhão, é possível entender como essa criação musical enriquece a representação literária e cultural de São Luís na consciência coletiva brasileira.

2.3 Canção Popular Maranhense

Para entender a origem da Música Popular Maranhense (MPM), devemos levar em conta o contexto histórico da música brasileira, que se originou da influência europeia introduzida durante o período colonial. A disseminação da música clássica, impulsionada principalmente pelos jesuítas, teve um papel fundamental na formação da cultura musical do país. Contudo, com o passar do tempo, essa herança europeia começou a ceder lugar a novos estilos musicais, que incorporavam componentes da cultura africana e indígena, culminando na criação de um gênero popular e identitário. Nesse sentido, Nascimento (2019, p. 13) destaca que:

A história da música no Brasil tem suas raízes originadas na cultura europeia, materializando-se, no modelo de educação catequética implantado no Brasil no período colonial. Essa tendência colonialista foi determinante na construção de uma cultura nacional, cuja influência permaneceu na base da música erudita, que aos poucos foi dando espaço para um novo conceito de música popular nacional. Neste capítulo, você aprenderá sobre as origens da MPM a partir dos movimentos culturais e artísticos nacionais, que se constitui o objetivo desta unidade, e conhecerá aspectos históricos sociais e políticos que influenciaram a música nacional e regional, caracterizando-se como símbolo de identidade cultural.

Evidencia-se que a MPM é um reflexo do encontro cultural entre os povos indígenas, africanos e portugueses. Essa fusão de influências resultou em uma rica diversidade rítmica e melódica, que marca a identidade musical do Maranhão. A presença dessas matrizes culturais na música popular local demonstra um processo contínuo de ressignificação da cultura

tradicional. Entre as décadas de 1960 e 1970, a cultura popular maranhense passou por um processo de fortalecimento e reconhecimento, especialmente em relação às suas tradições e manifestações culturais. Antes marginalizadas e pouco valorizadas pelas camadas mais abastadas da sociedade ludovicense, expressões culturais como o bumba-meu-boi, o tambor de crioula e os rituais de matriz afrodescendente começaram gradativamente a ocupar novos espaços e a conquistar maior aceitação pública. Esse período marcou uma reconfiguração do cenário cultural maranhense, consolidando sua identidade e ampliando sua influência no meio artístico e social (Nascimento, 2019).

A MPM consolidou-se como um movimento musical e cultural na década de 1970. Os eventos musicais atuaram como arena para autores e intérpretes locais, que usaram a música como meio de resistência e manifestação de identidade. Neste período, a incorporação da cultura popular fortalecia a música do Maranhão, transformando-a em um emblema de resistência e afirmação cultural.

A conjuntura e a ambiência política e cultural da década de 1970 descortinaram os mais significativos acontecimentos e movimentos culturais e artísticos do Maranhão, a exemplo do que estava ocorrendo no cenário nacional. Esses fatos seriam determinantes na configuração de uma moderna estética musical maranhense. O novo perfil da música regional ganhou destaque e configurou-se como uma nova identidade da cultura do Estado. A assimilação dessa cultura popular constituiu um dos principais elementos conformadores da Música Popular Maranhense, associada a uma estética moderna e um perfil de resistência e engajamento político. (Nascimento, 2019, p. 23).

Na década de 1970, a produção fonográfica no Maranhão era limitada, e poucos cantores e compositores locais tinham recursos para deixar o estado ou firmar parcerias com selos e gravadoras. A projeção desses artistas ocorria principalmente por meio da participação em festivais de música popular e apresentações tanto na capital quanto no interior. Nesse contexto, o I Festival de Música Popular Brasileira no Maranhão, realizado em 1971, marcou um marco importante, resultando no lançamento do primeiro disco ligado a esses movimentos. O álbum, gravado no Rio de Janeiro e lançado em 1972, reúne uma seleção de 12 canções escolhidas entre mais de 200 apresentadas no festival, sem que os próprios compositores fossem os intérpretes de suas obras (Santos, 2015). Dessa maneira, aponta-se para as dificuldades enfrentadas pelos artistas maranhenses para ganhar projeção no cenário musical brasileiro. A falta de estrutura da indústria fonográfica local fez com que a Canção Maranhense fosse, inicialmente, divulgada em espaços alternativos, como festivais e apresentações ao vivo. Segundo Leitão (2013, p. 27-28):

Tomando como referência o final dos anos sessenta e o decorrer dos anos setenta, poderíamos estabelecer uma classificação para o que acontecia na música popular feita no Maranhão. Lembrando que este período histórico representa grande importância para a Música Popular Brasileira.

Antes de 1970 tínhamos a chamada “antiga geração” de compositores que utilizavam ainda nossos ritmos de forma tímida, eram os “velhos moleques”, Lopes Bogéa, Antônio Vieira, Agostinho Reis, ao lado de compositores do bairro da Madre Deus como Cristovão “Alô Brasil” e Luís de França por exemplo.

A seguir entra em cena o que alguns dizem ser a “geração de ouro da música maranhense”, compositores como Chico Maranhão, Sérgio Habibe, César Teixeira, Chico Saldanha, Antônio Carlos Maranhão, instrumentistas como Turfio Santos e João Pedro Borges o Sinhô, ambos violinistas de renome internacional.

Ainda tínhamos a nossa Marrom, Alcione Nazareth. João do Vale e Nonato Buzar (autor de Irmãos Coragem) que já estavam no “sul maravilha”, Giordano Mochel compositor e intérprete ganhador de um Prêmio Sharp de Música, e Ubiratan Sousa, o guru dessa geração de extrema qualidade poética e musical.

Para o autor, há uma diferença entre a “antiga geração” de compositores e os que surgiram depois, visando uma afirmação mais forte da identidade musical do Maranhão. A Canção Maranhense começa a desenvolver características próprias ao integrar, de forma mais intensa, os ritmos e temas da cultura popular local.

O período de afirmação dos valores da cultura popular maranhense ocorreu durante as décadas de 60 e 70, quando findaram as perseguições a tudo que era de origem afro. Neste período também, há a liberação do bumba meu boi para a transição no centro da cidade, o que antes era proibido. Assim, tais manifestações começam a ser vistas com 'bons olhos' pelas camadas mais elitizadas, assim também como começam a ter o desenvolvimento dos primeiros festivais de música maranhense e, conseqüentemente, o lançamento do LP *Bandeira de Aço* (Sobrinho, 2014, informação verbal apud Santos, 2015, p. 31).

O LP (Long Play) *Bandeira de Aço*, lançado em 1978, estabeleceu a Canção Popular Maranhense no panorama nacional, servindo como um ponto de virada para a valorização da cultura local. Com sua chegada, os compositores maranhenses e suas músicas ganharam maior reconhecimento, integrando elementos regionais de maneira mais clara. Lançado em 1978, o álbum *Bandeira de Aço* é atualmente reconhecido como um Bem Cultural Imaterial do Maranhão, sendo uma obra de grande importância para a cultura do estado. Um dos fatores que contribuíram para que esse disco se tornasse um clássico atemporal é a ambiguidade presente em seus versos. A ausência de um significado único permite diversas interpretações, tornando sua compreensão aberta a múltiplas leituras, exceto quando analisada pelos próprios compositores (Santos, 2015).

Em relação ao álbum *Bandeira de Aço*, é importante reforçar o apontamento a seguir:

A gravação do LP *Bandeira de Aço* finalmente saiu ainda em 1978, tendo o percussionista e, então, cantor Papete como intérprete de nove composições de autores

maranhenses, todas do universo representativo da cultura popular. São toadas, canções que ressignificam a cultura popular maranhense, a partir da percepção e proposição estética e temática desses novos compositores, com toda a carga de informações que recebiam naquele contexto de ebulição política e cultural que se vivia no Maranhão, e dos sopro desordenadores da contracultura (Santos, 2012, p.42).

O LP *Bandeira de Aço* representa um divisor de águas para a cultura do Maranhão, não só pela sua musicalidade, mas também pela profundidade simbólica de suas letras. A multiplicidade de interpretações nos versos assegura sua durabilidade e importância, permitindo que a obra seja examinada sob diversas perspectivas e significados. A escolha do boi como imagem na capa do LP reforça a afinidade com o *bumba-meu-boi*, uma manifestação cultural fundamental do Maranhão. O nome do álbum, oriundo de uma canção de César Teixeira, evoca resistência e força cultural frente à marginalização das expressões artísticas locais.

A *Canção Popular Maranhense (CPM)* possui suas origens intimamente conectadas ao ambiente cultural e social dos anos 70, época em que São Luís passou por um surto artístico inigualável. Nesse contexto, vários artistas se empenharam em estabelecer uma identidade musical singular, interagindo com as tradições locais e as correntes da música brasileira. O *Laborarte – Laboratório de Expressões Artísticas* – teve uma importância crucial nesse processo, atuando como um local de experimentação e disseminação cultural, onde distintas expressões artísticas coexistiam e se reforçavam mutuamente.

Nos anos 70 surge o termo “música popular maranhense”, rótulo aplicado à espécie musical surgido nessa época, em São Luís, aceito e adotado por uns e criticado por outros. Esse movimento iniciou-se num casarão, sede do *Laborarte – Laboratório de Expressões Artísticas*, centro de São Luís, existente e atuante até os dias de hoje, localizado na Rua Jansen Muller, nº 42. De lá surgiram vários artistas populares, assim como cantores e compositores da cultura maranhense. Lá se fazia teatro, artes plásticas, danças populares, música e em seguida o tambor de crioula, o *cacuriá* e a capoeira. Nomes conhecidos nacionalmente hoje, surgiram de lá, como Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Josias Sobrinho, César Teixeira, Rosa Reis e outros, assim como o famoso *cacuriá* de D. Teté e o tambor de crioula de Mestre Felipe, duas das maiores expressões na tradicional festa de S. João no mês de Junho. A música produzida nessa época tentava se afirmar enquanto estilo musical, também influenciada pela cultura musical brasileira, tendo como referência fundadora o disco *Bandeira de Aço*, lançado em 1978 pela gravadora Marcos Pereira, com Papete interpretando compositores do Maranhão. (Tórreres, 2012, p. 3).

Assim, diversos artistas que se tornaram ícones nacionais surgiram desse ambiente de criatividade, contribuindo para a formação da música popular maranhense e sua integração no contexto nacional. A relevância do *Laborarte* na definição da identidade musical maranhense e o impacto desse movimento são evidentes ainda hoje, tanto na valorização das manifestações culturais locais quanto na continuidade de artistas e grupos que emergiram nesse cenário,

evidenciando a vitalidade e a importância da música popular maranhense no panorama nacional.

Assim, não há como falar sobre CPM, sem mencionar os nomes dos cancioneiros mais conhecidos na expressão no cenário cultural e artístico maranhense (Tôres, 2012, p. 4 – 8):

1) Alcione Nazaré, natural de São Luís (MA), nasceu em 21 de novembro de 1947 e é filha de um músico militar. Cantora, compositora e instrumentista, iniciou sua trajetória artística aos 12 anos, apresentando-se com o pai, que também foi seu professor de clarinete. Conhecida nacionalmente como "Marrom", destacou-se rapidamente e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou em uma loja de discos antes de ingressar no cenário musical. Sua carreira decolou após ser apresentada pelo cantor Everardo no Little Club, famoso reduto da bossa nova em Copacabana. Pouco depois, assinou contrato com a antiga TV Excelsior e consolidou-se como uma das maiores intérpretes do Brasil. Alcione é amplamente reconhecida como a cantora maranhense de maior projeção nacional e internacional.

2) Ale Muniz, nascido em São Paulo em 11 de maio de 1968, é cantor e compositor, filho de um músico maranhense. Atualmente, reside em São Paulo, onde trabalha ao lado de sua esposa, a maranhense Luciana Simões, no projeto Criolina, que mistura ritmos maranhenses com outras influências musicais.

4) Antônio Vieira, nascido em São Luís (MA) em 9 de maio de 1920, foi compositor, cantor e instrumentista. Embora suas composições sejam anteriores ao movimento da Música Popular Maranhense (MPM), sua obra só se popularizou recentemente, sendo gravada por artistas como Rita Ribeiro. Uma de suas músicas tornou-se tema da novela *A Cor do Pecado*, da Rede Globo.

5) Arlindo Pipiu, nascido em São Luís (MA) em 3 de abril de 1959, é cantor, compositor, arranjador, produtor e instrumentista. Ganhou reconhecimento tanto no Brasil quanto internacionalmente, tendo colaborado com importantes nomes da música, como Elba Ramalho.

6) Beto Pereira, nascido em São Luís (MA) em 31 de julho de 1957, possui uma vasta discografia e atua como cantor, compositor, arranjador, produtor e instrumentista.

7) Carlinhos Veloz, natural de Recife (PE), nasceu em 3 de dezembro de 1965 e viveu muitos anos em São Luís. Cantor, compositor e instrumentista, tem forte ligação com a música maranhense.

8) Célia Leite, nascida em Penalva (MA) em 19 de outubro de 1959, é cantora e compositora, sendo uma das pioneiras entre as vozes femininas da música maranhense.

9) Célia Sampaio, nascida em São Luís (MA) em 30 de março de 1963, é cantora, compositora e percussionista. Reconhecida como a "diva do reggae" pela comunidade regueira maranhense, é também uma militante do movimento negro.

10) César Nascimento, natural de Teresina (PI), nasceu em 9 de junho de 1961 e reside no Rio de Janeiro. Teve destaque com o projeto musical *Baião de Dois*, desenvolvido com Carlinhos Veloz.

11) César Teixeira, nascido em São Luís (MA) em 15 de abril de 1953, é cantor, compositor, violonista, arranjador, poeta e jornalista. Figura central na música contemporânea maranhense, é conhecido por suas composições de forte teor poético e político, como *Oração Latina*, canção emblemática em movimentos grevistas e estudantis.

12) Chico Maranhão, nascido em São Luís (MA) em 17 de agosto de 1942, foi cantor, compositor e violonista. Viveu em São Paulo no final da década de 1960, onde estudou Arquitetura ao lado de Chico Buarque. Sua obra é marcada por grande riqueza poética e intelectual.

13) Cláudio Pinheiro, nascido em Araioses (MA) em 10 de julho de 1956, abandonou a carreira de dentista para se dedicar à música.

14) D. Teté, nascida em São Luís (MA) em 3 de julho de 1924, foi cantora, compositora e a maior representante do cacuriá no Maranhão. Seu grupo, *Cacuriá de D. Teté*, apresentou-se em diversas partes do Brasil.

15) Escrete, nascido em São Luís (MA) em 15 de março de 1950 e falecido em 2007, foi cantor, compositor e militante do movimento negro.

16) Erasmo Dibel, natural de Carolina (MA), nasceu em 2 de setembro de 1964 e se destacou como cantor, compositor e instrumentista.

17) Flávia Bittencourt, nascida em São Luís (MA) em 27 de agosto de 1980, atualmente vive em Niterói (RJ). Ganhou reconhecimento nacional como uma das grandes vozes femininas da música popular brasileira e tem se apresentado ao lado de Luiz Melodia.

18) João do Vale, nascido em Pedreiras (MA) em 11 de outubro de 1933 e falecido em São Luís em 6 de dezembro de 1996, foi um dos grandes nomes da música popular brasileira. Suas composições retratam o sofrimento do sertanejo maranhense. Influenciou artistas como Chico Buarque, Nara Leão e Tom Jobim. Viveu por muitos anos no Rio de Janeiro e faleceu em condições precárias devido ao alcoolismo.

19) Joãozinho Ribeiro, nascido em São Luís (MA) em 29 de abril de 1955, é cantor e poeta. Também atuou como secretário de cultura no Maranhão.

20) Josias Sobrinho, nascido em Penalva (MA) em 15 de julho de 1953, é compositor, violonista e cantor. Considerado uma das maiores expressões da música maranhense, é responsável pelo projeto *Perfil Cultural* e tem grande influência na pesquisa musical do estado.

21) Mestre Felipe, nascido em São Vicente de Ferrer (MA) em 6 de junho de 1924, é mestre do tambor de crioula, compositor e coureiro. É considerado uma das maiores referências vivas dessa manifestação cultural.

22) Nosly Júnior, natural de Caxias (MA), nasceu em 9 de agosto de 1967. Contemporâneo de Zeca Baleiro, hoje reside no Rio de Janeiro.

23) Papete, nascido em Bacabal (MA) em 8 de novembro de 1947, foi cantor, compositor, percussionista e violonista. Figura essencial da MPM, tornou-se internacionalmente conhecido como um dos maiores percussionistas do Brasil. Gravou o icônico álbum *Bandeira de Aço*.

24) Pixixita, nascido em São Luís (MA) em 1º de abril de 1952 e falecido em 12 de abril de 2002, foi um grande instrumentista e professor.

25) Rita Ribeiro, nascida em São Benedito do Rio Preto (MA) em 13 de junho de 1966, é cantora e compositora. Reside no Rio de Janeiro e já se apresentou em grandes casas de shows como o Canecão.

26) Roberto Ricci, nascido em São Luís (MA) em 20 de maio de 1966, é um cantor, compositor e violonista cego. Suas músicas destacam os ritmos do bumba-meu-boi.

27) Tião Carvalho, natural de Cururupu (MA), nasceu em 23 de janeiro de 1955. Além de cantor, compositor e percussionista, é também bailarino e ator. Reside em São Paulo, onde promove eventos de cultura popular maranhense.

28) Turíbio Santos, nascido em São Luís (MA) em 7 de março de 1943, é um dos mais renomados violonistas brasileiros.

29) Zeca Baleiro, natural de Arari (MA), nasceu em 11 de abril de 1966. Residente em São Paulo há quase 20 anos, é um dos maranhenses de maior projeção na música popular brasileira, com músicas incluídas em trilhas sonoras de novelas e outros grandes projetos.

O entendimento dos cancioneiros maranhenses mencionados é essencial para a pesquisa da Canção Popular Maranhense, uma vez que esses músicos representam distintas épocas, influências e estilos que formam a identidade musical do estado. Com base em suas trajetórias, obras e inovações, é viável elaborar um panorama da evolução da música maranhense, desde suas origens tradicionais até sua participação no contexto nacional e internacional. Esses artistas possibilitam a compreensão de como a música popular evoluiu no Maranhão, quais foram suas influências externas e internas, como iniciativas culturais – como o Laborarte – contribuíram

para a organização da cena musical do estado, e de que maneira a canção maranhense se relaciona com a MPB e a cultura nacional.

Antes do surgimento dos cancioneiros mencionados, durante a primeira e segunda metade do século XIX, desenvolveu-se uma geração de compositores e instrumentistas que desempenharam um papel fundamental na produção musical da época, especialmente no contexto das celebrações religiosas. Essa tradição encontra-se atualmente preservada no Inventário João Mohana, que reúne parte significativa da memória musical do Maranhão. Esse acervo, composto por uma vasta coleção de obras musicais coletadas pelo padre e médico maranhense João Mohana, oferece um panorama representativo da música maranhense do século XIX e da primeira metade do século XX. Com um total de 2.125 composições, o conjunto foi adquirido e sistematizado pelo Arquivo Público do Estado do Maranhão em 1987, onde permanece armazenado na sede localizada na Rua de Nazaré, nº 218, no centro histórico de São Luís, em um setor dedicado exclusivamente à preservação da produção musical maranhense (Carvalho Sobrinho, 2004).

Portanto, esse conjunto musicológico possui um valor histórico significativo para futuras investigações no campo da pesquisa musical. Certamente, a produção de uma literatura crítica a seu respeito pode contribuir para a descoberta de obras e a valorização de autores relevantes para a história da música brasileira. O Inventário João Mohana reúne em seu acervo diversas composições, dentre elas, destacam-se as obras de Vicente Férrer de Lyra e António Luis Miró, compositores portugueses que atuaram no Maranhão durante a primeira metade do século XIX. Além disso, do lado maranhense, encontram-se composições de importantes nomes como os irmãos Antônio e Leocádio Rayol, Francisco Libânio Colas, Ignácio Cunha, Elpídio Pereira e Catulo da Paixão Cearense, entre outros (Carvalho Sobrinho, 2004).

Assim, para que os compositores maranhenses conseguissem visibilidade nacional (e até internacional), foi fundamental um esforço em busca de reconhecimento no país, destacando um fenômeno recorrente na música popular brasileira: a transferência de artistas para os principais centros culturais do Brasil. Ao seguir esse caminho rumo ao Sudeste, onde a indústria da música e os veículos de comunicação tinham maior influência, foi viável a expansão além das fronteiras regionais.

Se João do Vale, compositor popular maranhense que se tornaria uma grande expressão nacional, cantando as coisas do sertão nordestino, fez nos anos 50 o percurso em direção ao Sudeste em busca do sucesso, Chico Maranhão faria o mesmo na década 60. Em São Paulo, Francisco Fuzzeti de Viveiros Filho, o Chico Maranhão, um dos mais importantes compositores maranhenses, desde os anos 60 ganhou significativo destaque, integrando uma geração de artistas brasileiros como Chico

Buarque, Renato Teixeira e o grupo MPB-4, entre outros. Ele, que é filho de dona Camélia Viveiros, um importante professora de música de São Luís, com quem iniciou ainda menino na música, tendo sido, inclusive, o cantador de um bozinho organizado por ela (Santos, 2012, p. 34).

Não obstante, enquanto, de um lado, a jornada pessoal dos artistas que almejavam o reconhecimento nacional se originou do envolvimento com diferentes cenas musicais; de outro lado, surgiu um esforço coletivo que tinha como meta reforçar a identidade musical do Maranhão sem ficar à mercê da validação externa.

A proposta do LABORARTE era a de justamente formular uma expressão artística local, maranhense, com características maranhenses e com elementos da cultura popular maranhense. A intenção era procurar elementos para uma proposta analítica e estética, formular e usar elementos da cultura popular para a composição das músicas, uma cultura de raiz, visando ao auge da MPM (Sobrinho, 2014, apud Santos, 2015, p. 31)

O Laborarte aparece como um ponto de referência no crescimento da Música Popular Maranhense, atuando como um local de experimentação artística que procura valorizar e reinterpretar aspectos da cultura popular do Maranhão. A passagem ressalta a preocupação do coletivo em elaborar uma identidade musical singular, fundamentada nas tradições regionais, ao mesmo tempo que se conecta ao movimento da Canção Popular Brasileira.

São as experiências, vivências e pesquisas empreendidas pela turma do Laborarte, na década de 70, que inicia essa aproximação valorativa, com as manifestações da cultura popular, passando estas, enquanto informação e influência, a fazerem parte da prática artística do grupo, iniciando-se dessa forma, também, um processo de assimilação gradativa dessas tradições culturais populares que, posteriormente, virariam símbolos de identidade cultural regional (Santos, 2012, p. 54).

O papel do Laborarte funciona como catalisador da valorização da cultura popular maranhense. O grupo artístico em questão, não apenas incorporou elementos das manifestações culturais em sua prática artística, mas também contribuiu para consolidá-las como símbolos identitários. Isso reforça a importância do Laborarte na preservação e difusão da cultura local. Ao longo da década de 1970, o Laborarte se consolidou como o principal centro de produção artística em São Luís, abrangendo diversas expressões culturais (Santos, 2012). No campo musical, teve um papel essencial na consolidação de um movimento forte e duradouro no Maranhão, trazendo dinamismo e contribuindo para a efervescência cultural da época. Dessa forma, considerando sua influência e relevância, fica evidente que a música urbana maranhense, enraizada na cultura popular do estado, foi um reflexo direto da experiência proporcionada pelo Laborarte (Gonçalves, 2016).

Em face de tudo que dissemos acerca da situação da Educação na cidade de São Luís, não é de se estranhar que não houvessem escolas de arte para atender à grande quantidade de jovens talentosos e desejosos de uma educação artística formal. Só nos anos 1970, a Universidade Federal do Maranhão-UFMA, criou a Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas, que atendia aos artistas visuais, mas os músicos e atores/atrizes ainda não tinham onde buscar uma formação. Foi nesse cenário que, mesmo sem querer, o LABORARTE se tornou uma escola para muitos desses jovens artistas. Eram jovens vindos das classes sociais mais distintas que encontraram na proposta do LABORARTE uma unidade. Os anos 1970 foram tempos de conflito, de alterações, de rompimentos com os modelos sociais pré-estabelecidos, impostos como um modelo a ser seguido. Nessa época muitos grupos de artistas de vanguarda optaram por morar juntos, como uma forma de aprofundamento das relações afetivas, emocionais e de trabalho, eram autênticas “famílias”, típicas alcateias, como por exemplo: Os Novos Baianos, os Dzi Croquettes e o LABORARTE (Gonçalves, 2016, p. 26).

O contexto de carência educacional e cultural na cidade de São Luís durante a década de 1970, destaca a ausência de escolas de arte que pudessem atender à crescente demanda de jovens em busca de uma formação artística formal. Apesar da criação do curso de Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas na Universidade Federal do Maranhão (UFMA), os cancioneiros e atores ainda não contavam com instituições voltadas para o seu aperfeiçoamento. Diante desse cenário, o Laborarte acabou assumindo, de maneira não planejada, o papel de escola informal de arte, funcionando como um espaço de aprendizado e experimentação para diversos jovens de diferentes classes sociais. O Laborarte se consolidou como um espaço de criação, experimentação e investigação artística, utilizando a Cultura Popular como referência para o desenvolvimento de suas produções. Inserido no contexto social e nas questões locais, promovia oficinas em diversas áreas artísticas, possibilitando o aprendizado e a troca de experiências. Devido à sua abrangência, o trabalho do Laborarte pode ser considerado um precursor do ensino de Arte no Maranhão, pois, mesmo sem essa intenção inicial, introduziu uma abordagem inovadora e uma nova concepção sobre Educação e Arte no estado (Gonçalves, 2016).

Nessa perspectiva, César Teixeira afirma que:

A nossa música, a música maranhense ela não nasceu ali conosco, nós estávamos ali acrescentando uma forma estética baseada em pesquisa, baseada em observação, e uma proposta que deu certo. Claro que o Bandeira de Aço tem importância nesse sentido, porque era uma ferramenta que distribui nas rádios, que pode comprar na loja, como sai numa rádio daqui pode sair numa rádio da Argentina ou de São Paulo. (Entrevista concedida em 28 maio de 2019 apud Menezes Nascimento, 2019, p. 88).

Esse processo de investigação e teste, considerando que suas canções foram criadas por músicos associados ao movimento da canção maranhense, incluindo César Teixeira, que teve

uma atuação significativa no Laborarte. Isso contribuiu para propagar a musicalidade maranhense para além dos limites regionais, conectando-se à noção de que a MPM é resultado de uma construção coletiva e contínua. Bem como se pode verificar na afirmação de Teixeira “é quando o Maranhão viu surgir, principalmente na cidade de São Luís, uma geração de compositores e cantores que foram claramente responsáveis pela disseminação da cultura popular que se fazia, em todo o estado.” (Teixeira, 2005, p. 12).

[...] ideias ficaram eternizadas nas canções e vozes de poetas compositores e interpretes, músicos, como Josias Sobrinho, Sérgio Habibe, Chico Maranhão Alcione Nazaré, Zeca Baleiro, César Teixeira, João do Vale, Bandeira Tribuzzi, César Nascimento, Rita Benneditto, Rosa Reis, Erasmo Dibel, Chico Piheiro, Papete dentre outros que embora não tenham passado pelo Laborarte, nem composto o álbum Bandeira de Aço, deixaram sua marca e ainda contribuem para que a música do Maranhão ultrapasse fronteiras. (Menezes Nascimento, 2019, p. 78 - 79).

A participação de artistas reconhecidos na formação da MPM, como os cancioneiros João do Vale, Alcione e Zeca Baleiro, foi crucial para a disseminação da música maranhense, integrando aspectos da cultura popular em uma estética contemporânea. A presença desses nomes significativos evidencia a diversidade da canção popular do Maranhão, que interage com várias tendências e expressões artísticas.

Em vista disso, reforça-se a ideia de que a identidade cultural do Maranhão está sempre presente na música produzida na região, contribuindo para a valorização e o fortalecimento da cultura local. Como destaca Rosa Reis:

Eu vejo assim, as pessoas que moram aqui e trabalham aqui e que fazem música aqui elas têm influência desse espaço onde elas vivem, então, mesmo que eu vá fazer um rock, um reggae, um rap, mas eu tenho essa influência daqui, queira ou não queira aquilo também está dentro de mim, está incorporado à minha cultura. [...] eu acho que isso é super legal porque só caracteriza ainda mais a nossa cultura, fortalece ainda mais, isso não quer dizer que a gente aqui só cria Bumba Boi ou tambor de crioula, cacuriá, não, acho que aqui tem vários cantores, vários compositores que criam em vários estilos e você não deixa de ver que aí dentro tem a música local, ali dentro você vai enxergar alguma coisa da cultura local, seja na letra, seja no ritmo que está sendo feito, na melodia, então acho isso muito importante (Rosa Reis em entrevista cedida em 27 de maio 2019 apud Menezes Nascimento, 2019, p. 88).

Essa afirmação propõe uma discussão acerca da identidade da música popular no Maranhão. A visão de Rosa Reis evidencia a urgência de validar a MPM como uma classe musical autônoma, sem depender de sua relação com o contexto nacional. Essa análise é importante para captar os obstáculos que a música regional enfrenta em relação às exigências do mercado de gravação brasileiro.

Parecem ser, portanto, esses fatores que indicaram aos compositores do Maranhão as suas “tomadas de posição”, tanto no sentido político (como os atos e locais de produção ou as escolhas deliberadas), como no sentido estético (dos gêneros, estilos), sendo fruto das possibilidades permitidas pelo campo artístico. Sem dúvida, são diversos olhares que perpassaram uma mesma trajetória: a de dar vazão e sentido às práticas verdadeiramente ricas de significados culturais. (Carvalho Sobrinho, 2004, p. 34).

Por conseguinte, a noção de "diversos olhares que perpassaram uma mesma trajetória" sugere que, apesar das diferenças individuais entre os compositores, todos compartilham um objetivo comum: a valorização da cultura maranhense por meio da música. Essa trajetória revela como a música serviu não apenas como expressão artística, mas também como um meio de preservação da memória e identidade cultural do espaço maranhense. Com isso, pode-se concluir que as decisões dos compositores foram influenciadas tanto por suas inclinações pessoais e possibilidades estilísticas quanto pelas condições materiais e simbólicas do campo artístico da época. Esse processo reforça a importância da produção do cancioneiro como um reflexo da sociedade e de seus valores. Por derradeiro, foi Chico Maranhão, compositor maranhense quem assegurou: “Se queres saber como um povo está sendo governado, conheça sua música” (Nascimento, 2019, p.85).

3 A MELODIA CITADINA: “*Minha cidade, teus filhos/São cantores da vida, são poetas/Bebem de tuas fontes, vivem do teu calor.*”

A música é entendida como uma expressão que transita por diferentes estratos sociais urbanos, ao mesmo tempo em que expõe e solidifica as disparidades culturais e sociais nas cidades. Bozon ressalta que, apesar de a música poder ser percebida como um fator de coesão, muitas vezes opera também como uma forma de distinção social e cultural.

A música é um fenômeno transversal, que perpassa toda a sociedade e constitui um dos domínios onde as diferenças sociais ordenam-se da maneira mais clássica e marcante, mesmo se os agentes sociais, mais seguido e constantemente que em outros campos se recusem a admitir que a hierarquia interna da prática é uma hierarquia social (Bozon, 2000, p. 147, apud Souza, 2014, p. 94).

Assim, a música se torna um espaço onde as desigualdades sociais são reproduzidas e, ao mesmo tempo, um meio pelo qual os indivíduos constroem e negociam suas posições dentro da sociedade. Portanto, “as características sociais, geográficas e culturais de uma pequena cidade aglutinam atividades e grupos sociais que tudo, na sociedade global, tende a separar, o que, por um efeito perverso, reforça em cada indivíduo a vontade de marcar suas distâncias” (Bozon, 2000, p. 148).

Usamos canções populares para criar um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música pop produz é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música (Frith, 1987, p. 140, apud Vila, 2012, p. 253).

O autor Frith reforça que a música popular urbana atua como instrumento de autoidentificação e conexão social. Através da música, as pessoas constroem identidades compartilhadas, influenciando a percepção de si mesmas e suas relações sociais. Nessa perspectiva, “a música nos dá a possibilidade de realmente vivenciar no corpo as identificações ideais (em termos étnicos, nacionais, etários, de gênero etc.) que cremos ter inscritas nele (mas que, na realidade, são apenas performativas)” (Vila, 2012, p. 266). No ambiente urbano, a canção popular, frequentemente, serve como um veículo para a expressão de identidades sociais, ajudando a consolidar sentidos de pertencimento.

Não existe objeto musical independentemente de sua constituição por um sujeito. Não existe, portanto, por um lado, o mundo das obras musicais (que não são entidades universais e se desenvolvem em condições particulares ligadas a uma dada ordem cultural), e por outro, indivíduos com disposições adquiridas ou condutas musicais

influenciadas pelas normas da sociedade. A música é, portanto, um fato cultural inscrito em uma dada sociedade [...] (GREEN, 1987, p. 91).

A canção não pode ser separada do ambiente social em que é criada. Na vida nas cidades, isso aparece na maneira como os diversos gêneros musicais se adaptam às vivências compartilhadas e à situação social de quem os cria e os ouve. Além disso, “a música constrói nosso sentido de identidade através das experiências diretas oferecidas pelo corpo, do tempo, da sociabilidade, experiências que nos permitem localizarmo-nos em narrativas culturais imaginativas” (Frith, 1996 apud Vila, 2012, p. 263).

A música fornece ferramentas que permitem aos cidadãos conhecer e se relacionar com as produções culturais e simbólicas do passado, e com aquelas produções do presente, através de sua recepção e produção. Como escreve Arroyo (2002), “as práticas musicais compreendem um complexo de aspectos, desde os produtores e receptores das ações musicais, o que eles produzem, como e por quê, e todo o contexto social e cultural que dá sentido às próprias ações musicais” (p. 29). Assim, pode-se afirmar sobre a importância desse processo para a formação de grupos e sociabilidade, como também para o respeito pela diversidade de identidades e o refinamento de uma sensibilidade multicultural. Dessa forma, se utilizada dentro de preceitos éticos e de defesa dos direitos humanos, a cultura musical de uma cidade torna-se, portanto, vital para o exercício da democracia. Essa dimensão do fenômeno musical é também sublinhada por Bozon (2000), visto que a música desempenha “um papel importante no ‘vivido’ pelos praticantes: seu caráter social devido ao fato de que a prática em si implica em relações entre as pessoas que tocam juntas, e induz, ao mesmo tempo, a um processo de diferenciação entre grupos de música” (p. 147-148) (Souza, 2014, p. 104).

A canção é uma importante ferramenta cultural e social, que vai além do mero entretenimento. Através da produção e recepção musical, os cidadãos estabelecem conexões com o passado e o presente, permitindo a construção de identidades individuais e coletivas. A referência de Arroyo (2002) enfatiza a complexidade das práticas musicais, que envolvem não apenas os produtores e receptores da música, mas também os contextos socioculturais que dão sentido a essas práticas. Referente ao escritor Bozon (2000), reforça-se a ideia de que a canção tem um papel crucial nas experiências vividas pelos indivíduos, pois sua prática envolve interações sociais e, ao mesmo tempo, contribui para a diferenciação e formação de grupos. Dessa forma, a letra da música, não apenas reflete a diversidade cultural, mas também, fortalece o respeito pelas diversas identidades e o desenvolvimento de uma sensibilidade multicultural.

A música urbana é mais permeável às influências externas. Isso não ocorre por uma falta de necessidade de comunicação, mas sim devido à busca por uma conexão com a realidade, identidade e credibilidade do meio em que está inserida. Além disso, a chamada música “popular” apresenta uma maior proximidade entre o criador e o público, em grande parte devido

à forma como o aprendizado musical ocorre. Muitas vezes, esse aprendizado se dá de maneira intuitiva e empírica, por meio da reprodução de outras obras. (Valverde, 2000, p. 90).

Almeida e Pucci (2011) compartilham da ideia de que a música é uma forma de linguagem que só faz sentido quando situada dentro de um contexto sociocultural. Para os autores, a música é uma expressão própria do ser humano, utilizada para manifestar sua identidade, sua vivência coletiva e suas percepções sobre o mundo ao seu redor. Ela não possui uma existência autônoma, mas está constantemente conectada ao contexto cultural onde é gerada. Portanto, ao ouvirmos, cantarmos ou tocarmos uma canção, estamos, ainda que de maneira parcial, estabelecendo um vínculo com o universo social e com as ideias da pessoa que a criou.

A prática musical pode igualmente ser vista como uma forma de manifestação e de troca entre seres humanos, estando fortemente condicionada pelos espaços e contextos em que ocorre. Delarole (2010) enfatiza que, para compreender plenamente o fenômeno musical, é essencial considerar seus aspectos sociais, históricos e geográficos. Segundo o autor: “Música é um modo de comunicação humano, a música pode ser evocativa, ligada a sentimentos, a visões de mundo, a funções, à história pessoal de cada compositor ou à mitologia de cada grupo social, assumindo funções e revelando valores.” (Delarole, 2010, p.106).

Em sua análise histórica sobre a cultura urbana, Mumford (1961, p.14) oferece uma caracterização instigante da vida nas cidades, estabelecendo uma relação entre a dinâmica dos espaços urbanos e a dinâmica da música:

Através da sua complexa orquestração de tempo e de espaço, não menos que através da sua divisão do trabalho, a cidade assume o caráter de uma sinfonia: aptidões humanas especializadas, instrumentos especializados, produzem resultados sonoros que, nem em volume nem em qualidade, poderiam ser obtidos de qualquer peça única.

Esse conhecimento é especialmente importante ao considerar a conexão entre música e cidade: a criação musical, imersa em seu contexto territorial e social, reflete as tensões harmônicas e recordações que formam o dia a dia urbano. Dessa maneira, a música popular pode ser entendida como um elemento dessa sinfonia urbana, desvelando os sons, os sentimentos e as identidades da metrópole que vibram nas sutilezas da melodia e da letra.

Desta forma, portanto, o próprio processo de urbanização, quando acompanhado da criação de espaços de interação social e de dinâmicas de uso do território que favoreçam o encontro da diversidade, incrementam o desenvolvimento das atividades criativas e musicais, bem como a relação entre a cidade e a música.” (Diniz; Mendes, 2018, p. 85).

A concepção de que o crescimento urbano, ao ser receptivo à diversidade e à inovação, amplifica a musicalidade da cidade se realiza plenamente quando possibilita que suas diversas vozes territoriais, culturais, históricas e sociais soem em conjunto, assim como na canção popular, que expressa a melodia urbana de um lugar onde seus habitantes são cantores, são poetas da existência.

3.1 As perspectivas da cidade nas letras da canção

A canção popular tem desempenhado papel fundamental na construção de sentidos e significados acerca do espaço urbano. Longe de ser mero pano de fundo para a melodia, a cidade nas letras de canções é apresentada como espaço vivido, imaginado, sonhado e, muitas vezes, denunciado. A cidade cantada torna-se, portanto, uma representação simbólica da realidade social e afetiva de seus habitantes.

O repertório da canção popular constrói uma narrativa sobre a cidade que dialoga tanto com aspectos simbólicos quanto com elementos concretos. Como adverte Calvino (2005), essa narrativa não deve ser confundida com a cidade real. O importante é reconhecer que tal discurso edifica uma espécie de arquitetura própria — a arquitetura das canções — composta por representações de espaços que são ao mesmo tempo reais e imaginários, físicos e afetivos. Esses territórios musicais evocam contrastes e dualidades, como encontros e desencontros, organização e caos, normas e transgressões, amor e sofrimento, desejo e recusa.

Segundo Tinhorão (2000), foi a partir de Eduardo das Neves, ainda nos últimos anos do século XIX, que a música popular passou a abordar aspectos do cotidiano urbano. A vida diária nas cidades, com seus personagens característicos — como vendedores ambulantes, mulheres atraentes, malandros e autoridades —, além de situações casuais como encontros fortuitos nas ruas, nos bondes, nos cafés e bares, episódios de violência e eventos cívicos marcantes, começou a ser incorporada ao repertório musical. Assim, elementos antes ignorados pelos compositores tornaram-se temas recorrentes na canção popular.

Mais ainda, a canção popular moderna nasce com funções sociais bem determinadas. Ela surge respondendo a um anseio inédito, fruto de uma nova sociedade, cujos meios de produção não eram mais aqueles ligados ao sistema feudal. No começo da Era Moderna, as cidades nas quais a canção popular nasceu já eram grandes centros urbanos. Em comum, tinham a pluralidade cultural típica dos impérios coloniais e, principalmente, populações dispostas em complexos arranjos de relações sociais baseadas em novas divisões do trabalho. (Cespedes, 2017, p. 95).

A canção, neste contexto, não apenas surge na cidade – ela emerge da cidade. As mudanças sociais, como a diversidade cultural, instigam novas maneiras de expressão musical, que refletem os desejos e disputas da modernidade urbana. O ambiente urbano, caracterizado pelas contradições do capitalismo, só pode ser entendido por meio de suas relações internas. Conforme aponta Lefebvre (2008, p.157), o urbano, tanto em sua forma quanto em sua essência, está longe de ser algo harmonioso. Pelo contrário, é um ambiente onde os conflitos se manifestam intensamente, inclusive os de natureza classista. Assim, o urbano se configura como um cenário de tensões e disputas, representando uma síntese das contradições que nele coexistem.

Assim, ao refletir sobre as diversas narrativas acerca do patrimônio urbano vinculado à música popular, pode-se perceber que:

É possível reconhecer traços físicos e afetivos do passado musical dentro do presente material, e perceber o ambiente material como um palimpsesto que oferece camadas cronológicas de significado musical, uma sobreposta sobre outra, com as novas camadas coexistindo, mais que se contrapondo, com as anteriores. Esta sedimentação musical dispara emoções e fornece uma fonte para memórias coletivas e um arcabouço de símbolos que permite a grupos locais dialogar e reter uma noção de história e identidade coletiva. (Cohen, 2007, p.10).

O autor propõe que o ambiente urbano contém vestígios musicais de épocas passadas que continuam a ressoar no presente, criando um palimpsesto, isto é, um conjunto de camadas sonoras e simbólicas intercaladas. Essas camadas não se cancelam, mas coexistem, evocando memórias coletivas e afetos. Nesse cenário, a música desempenha um papel crucial na identidade cultural, possibilitando que comunidades locais se reconheçam em sua história e preservem um laço com sua terra mediante a memória sonora.

A música popular desempenha um papel-chave desde que emergiu como forma cultural singular que vem sendo empregada para dar sentido à vida na urbe. Essa tem sido a marca dos estudos sobre as relações entre música popular, identidade e lugar, sob influência de áreas de pesquisa diversas, como a etnomusicologia, a sociologia da cultura e a geografia cultural. Cumpre lembrar que a música popular, em sua trajetória social-histórica, está intimamente relacionada às transformações próprias da modernidade, como a urbanização, a presença das massas na cidade e a introdução dos meios massivos de comunicação. (Garcia, 2013, p. 3-4).

Um aspecto importante é a conexão entre a música popular e as mudanças da modernidade, incluindo a urbanização, a ampliação das populações urbanas e o avanço das comunicações. A música começa a se espalhar por novos canais – rádio, televisão, internet –

alcançando um público cada vez mais extensivo. Dessa forma, torna-se um instrumento eficaz na formação de memórias coletivas e na representação simbólica da cidade contemporânea.

[...] chama atenção o fato de determinadas peças do cancionário popular tornarem-se a canção símbolo de uma cidade. São composições que não entram no cânone de hinos civis oficiais institucionalmente encomendados para reverenciar um lugar, mas que, entretanto, ganham mais força que aqueles ao instaurar uma memória (Souza, 2011, p. 115).

Ao conceber a cidade como uma construção simbólica e emocional, especialmente na esfera da música popular, o espaço se revela através da intermediária da memória afetiva e coletiva, que encontra nas letras das canções um solo fértil para solidificar interpretações de pertencimento. No que se refere a São Luís nas músicas maranhenses, é viável reconhecer um fenômeno análogo: canções que, em determinados momentos, não são oficialmente reconhecidas como hinos, mas que exercem essa função simbólica e memorial, criando uma representação coletiva da cidade através da letra e da interpretação vocal.

Segundo Souza (2011), o ato de cantar uma cidade envolve uma atualização da memória urbana que configura simbolicamente o espaço, tornando-o acessível pelas vias da escuta, da voz e da letra musical. A cidade não é apenas um espaço físico, mas também um constructo discursivo. Ao se articular com o conceito de memória discursiva (Orlandi, 2004), a canção passa a ser compreendida como uma plataforma onde a cidade se reinventa continuamente.

Assim como se pode abordar a textualização do discurso, conforme propõe Orlandi, considerando-se sua dimensão histórica, política e os movimentos da significação que extrapolam os limites da coesão e da coerência linguística, é igualmente possível compreender os modos de criação e interpretação das canções como manifestações discursivas no campo musical. Nesse contexto, a enunciação demanda o envolvimento do corpo enquanto ressoador, ou seja, exige a corporificação do discurso por meio da voz, como componente do funcionamento discursivo e enunciativo, é capaz de configurar o corpo simbólico da cidade. Ainda que por caminhos distintos, Orlandi contribui para essa perspectiva ao abrir possibilidades de leitura em que, de uma canção a outra, a cidade representada se reconfigura discursivamente, assumindo diferentes formas e sentidos (Orlandi, 2004, p. 119–128).

Há uma estreita relação entre a música e a cidade, considerando que a música se pretende fazer ouvir como uma crônica do cotidiano que comenta os fatos e costumes da ocasião. Comentando os fatos e os afetos, costumes e códigos, desejos e dores, o cancionário popular propõe um discurso de cidade em diálogo com elementos simbólicos e materiais. Como bem aconselha Calvino (2005), esse discurso não deve ser tomado pela cidade propriamente dita. Deve-se considerar, isso sim, que o discurso tece uma arquitetura própria, uma arquitetura das canções, construída a partir da

representação de territórios físicos e imaginários, territórios materiais e emocionais, que sugerem encontro e desencontro, ordem e desordem, moral e transgressão, afeto e dor, erótica e evitamento. (Mendes Junior, 2007, p. 27).

Observa-se que as visões da cidade na música possuem uma natureza polifônica e dialógica, funcionando como uma forma de manifestação que combina subjetividades e as estruturas concretas da vida urbana. Essa abordagem é essencial ao examinar as canções do Maranhão, por exemplo, que retratam São Luís como uma cidade apresentada por meio da memória viva, infiltrada de afetos e práticas sociais que se opõem à dissolução imposta pelo avanço técnico. As músicas evocam imagens que, simultaneamente, expõem os conflitos estruturais e mantêm modos de vida que fogem à lógica modernizadora.

A música funcionaria assim como um catavento receptor dos discursos, das vozes de diversos sujeitos, que leem o cotidiano. O discurso é reelaborado, no sentido de ser enquadrado para o suporte da música, que devolve o resultado para a sociedade, oferecendo exemplos, modelos, de obediência e transgressão, de adesão e de crítica à conduta cidadina (Mendes Junior, 2007, p. 30).

O aspecto circular entre comunidade, música e urbanidade se revela aqui como um sistema de retroalimentação simbólica. A canção funciona como um filtro e intensificador da vivência urbana, reiterando ou desafiando os códigos normativos. Essa dinâmica se faz presente nas canções do Maranhão que abordam a metrópole, onde esta surge como um local de pertencimento e memória coletiva, em outras ocasiões como um espaço de exclusão, exposto pela poética transgressora do compositor.

[...] a canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. Se de fato essas condições, já identificadas por Alcântara Machado na passagem dos anos 20/30, são reais e se estabelecem dessa maneira, aparentemente as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia. (Moraes, 2000, p. 204 - 205).

O foco está na capacidade comunicativa da música popular em ambientes urbanos, que se alinha com a intenção de compreender a metrópole reconfigurada através da melodia. Nesse aspecto, a cidade aparece tanto como cenário quanto como ator, sendo (re)significada pelas vozes do povo. A canção, como manifestação artística urbana, captura emoções, hábitos e tensões do dia a dia, tornando-se um registro histórico e sensível das experiências urbanas uma ponte entre o que foi vivido e o que é contado.

A música popular constitui-se como um importante meio de expressão na análise dos processos sociais ocorridos no Brasil ao longo do século XX. Ela exerce papel significativo na construção das representações imaginárias sobre os espaços, sendo frequentemente por meio de seus diversos gêneros que esses lugares são concebidos e simbolicamente narrados. O intuito, portanto, é destacar essa dimensão. A relação entre música e espacialidade – sobretudo o caráter toponímico presente nas composições musicais – tem sido evidenciada por diversos estudos. No campo da música de concerto, por exemplo, há investigações que demonstram seu papel estratégico nos movimentos nacionalistas e na formulação de identidades locais em contextos marcados por dinâmicas transnacionais (Krimms, 2012). Simultaneamente, a música atua como um elemento central na articulação entre discursos voltados à construção de identidades étnicas e à formulação simbólica de espaços geográficos (Stokes, 1997). No contexto brasileiro, especialmente ao longo do século XX, essa função articuladora da música popular tornou-se marcante: distintas noções como o urbano e o rural, o regional e o nacional, o litoral e o sertão, bem como as regiões Sul e Nordeste, são frequentemente evocadas, representadas e ressignificadas através das expressões musicais.

As escolhas temáticas, as metáforas e as projeções subjetivas do artista são a matéria de análise para a observação de como os compositores recriam a cidade, seus espaços, cenas e personagens. [...]. Refiro-me à canção fundada nas mídias de massa ou digitais, envolvendo desde a gravação até a divulgação e consumo no meio urbano. Por intermédio do compositor e do músico, a urbe penetra a canção e se metaforiza em sons e palavras. A cidade está dentro da canção. Esta, por sua vez, refaz a metáfora subjetiva do espaço e a oferece ao consumo público pelas mídias. Ao ouvi-la, reintegram-se os sentidos da cidade na fruição conforme os repertórios culturais dos ouvintes. Vem daí o fato de a cidade estar na canção, na materialidade de seus códigos híbridos, e de a canção ser da cidade, na medida em que permite as relações entre os sujeitos e os discursos urbanos. (Vargas, 2015, p. 64-65).

A cidade pode ser considerada uma vivência pessoal que assume a forma de uma expressão artística. Nas músicas populares, os ambientes urbanos não aparecem como representações isentas, mas como recriações simbólicas repletas de memória, emoções e críticas. A música funciona como um objeto de intermediação cultural, transformando o espaço físico em um espaço narrativo e facilitando sua reinterpretação na memória coletiva. Esse ponto de vista reforça a ideia de que as músicas populares do Maranhão também "incorporam" São Luís não apenas como um local geográfico, mas como um texto cultural.

As formulações simbólicas mencionadas — como enunciados, imagens e discursos — são fruto da ação de sujeitos que experienciam a cidade e constroem suas representações. Nesse sentido, o espaço urbano é compreendido como um resultado sempre em movimento, moldado pelas múltiplas formas narrativas que produzem e reconfiguram o imaginário sobre a cidade.

Como afirmam Barbosa e Maciel (2012, p. 70), “não há espaços sem as práticas que lhes conferem sentido”, ou seja, a cidade não se define apenas por sua materialidade, mas principalmente pelas ações humanas que a significam, por meio das narrativas, das memórias e dos discursos que sobre ela se constroem. Como afirma Vargas (2015, p. 70): “Daí a criação de um texto poético-musical que se apodera especificamente da dimensão simbólica dos espaços para recriar a cidade, mesmo que tal narrativa, construção subjetiva de jovens, negocie e tensione certos conceitos calcificados pela tradição.”.

A metáfora de Walter Benjamin (1991, p. 37), “O homem privado pisa o palco da história”, que originalmente se refere à emergência do indivíduo no século XIX, pode ser estendida, no campo da canção, também àqueles que a escutam: o público. No contexto do surgimento da canção popular moderna, tanto quem a compõe quanto quem ouve participa ativamente do processo cultural — seja como forma de expressão da subjetividade, seja como meio de fruição estética. A canção configura-se, portanto, como um dispositivo de afirmação do sujeito, refletindo e amplificando sua presença em um mundo marcado por transformações contínuas (Cespedes, 2017, p. 103). Percebe-se, que o papel da canção popular é dar voz à subjetividade no contexto urbano e moderno. No caso de São Luís, as canções populares — ao representarem ruas, bairros, festas, saudades e afetos — atuam como ferramenta de elaboração identitária. A canção é onde o sujeito canta sua cidade e, ao mesmo tempo, canta a si mesmo. O espaço urbano representado transforma-se em espelho da subjetividade do sujeito canoro, revelando tanto o eu quanto o lugar.

A CPB, ao retratar as emoções urbanas, se torna um dos métodos mais importantes de representação das tensões presentes na vida nas cidades. As letras musicais, quando colocadas em contexto, atuam como chaves interpretativas que destacam como compositores e intérpretes atribuem significado ao seu tempo histórico e à sociedade em que estão inseridos. Através dessas músicas, surgem personagens sociais, desafios do dia a dia, conflitos, expectativas, sentimentos e jeitos de apropriação e transformação do espaço urbano, revelando as várias dinâmicas que moldam e reorganizam esse território vivido. Assim, como afirma Tatit (2004, p. 31) “O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala.”, isso implica dizer que as expressões musicalizadas, ecoam com avidez, a afeição pela cidade, como alguém que é pertencente e detentor desse patrimônio sentimental.

3.2 Nem só de canção viverá o homem, mas de literatura: são luís como *locus urbe*

A articulação entre a literatura e o espaço urbano, especialmente no contexto latino-americano, tem raízes profundas na tradição ocidental. A chamada “cidade letrada” consolidou sua hegemonia justamente por ser constituída por sujeitos inseridos em uma lógica urbana — sendo a cidade, portanto, seu ambiente natural de atuação e de produção simbólica, com a qual mantêm uma conexão indissociável (Rama, 2015).

É amplamente reconhecido que há uma relação intrínseca entre a literatura e o ambiente urbano. As cidades concentram os principais dispositivos que sustentam a produção e difusão literária, como editoras, mecenas, bibliotecas, livrarias, museus, teatros e periódicos especializados. Mais do que simples espaços físicos, os centros urbanos configuram-se como zonas de efervescência cultural, onde as experiências humanas se intensificam e se diversificam. É nesse contexto que se dão os encontros com o novo, os debates intelectuais, os estímulos estéticos, as dinâmicas do lazer, a circulação de capital simbólico e material, os deslocamentos de pessoas, os múltiplos idiomas, os intercâmbios culturais e as possibilidades de profissionalização artística. A importância da cidade, portanto, ultrapassa sua função de lugar de circulação da obra literária: ela constitui, para o artista moderno, um campo magnético de vivência e inspiração, uma experiência estética em si mesma, marcada pelas complexidades e contradições da modernidade (Bradbury, 1989, p. 77).

Mas além do conjunto de experiências dos habitantes das cidades narrado pelos literatos, o que se nota nessas obras é que a própria cidade passava a ser, ela mesma, uma personagem, deixando de ser apenas palco ou cenário dos acontecimentos. Basta pensarmos aqui na Paris de Baudelaire ou Zola, na Londres de Dickens, na Petersburgo de Dostoiévski, na São Paulo de Mario de Andrade, no Rio de João do Rio, na Buenos Aires de Borges ou Roberto Arlt, entre tantos outros exemplos de autores que expressaram a sensibilidade moderna vinculada ao ambiente urbano e que formularam imagens de cidade que permanecem no nosso imaginário até hoje (Castro, 2021, p. 1).

Existe uma mudança significativa na forma como a cidade é retratada na literatura contemporânea: ela deixa de ser apenas um cenário ou contexto para se tornar um agente narrativo, com voz, lembrança e intenção. Ao adotar a função de personagem, a cidade passa a ter um significado simbólico profundo e começa a influenciar diretamente a trama, as subjetividades e as ações das pessoas. Trata-se de uma operação estética e ideológica que projeta sobre o espaço urbano não apenas uma função estrutural na narrativa, mas um estatuto existencial e afetivo: “A história cultural urbana abre-se a todas as disciplinas que tenham algo a dizer sobre a cidade, [...] a literatura, a política, a sociologia, a arquitetura, que também acabam reformuladas ao passarem pelo filtro da cidade” (Gorelik, 2009, p.10).

De acordo com a estudiosa Lynn Hunt, “as palavras não refletem apenas a realidade social e política; são instrumentos de transformação da realidade” (Hunt, 1996, apud Castro, 2021, p. 6). A relação entre literatura e cidade configura-se como um processo dialógico, embora nem sempre evidente ou linear. Quando se observa que determinada produção literária reage às transformações do espaço urbano, é fundamental reconhecer que ela também participa ativamente da construção de sentidos atribuídos a esse mesmo espaço. O verdadeiro desafio interpretativo reside em identificar os pontos de convergência entre essas instâncias — e os momentos históricos em que se manifestam —, analisando de que modo distintas racionalidades se sobrepõem ou se tensionam. Tal abordagem exige uma reflexão cuidadosa sobre as articulações entre cidade e sociedade, bem como entre os elementos da cultura material e as narrativas da história cultural, considerando os diversos tempos que atravessam e ressignificam esses processos (Gorelik, 2009).

Segundo a perspectiva de Berman (1990), tanto as cidades quanto a literatura que nelas se desenvolve constituem expressões privilegiadas da modernidade. Mais do que simplesmente representá-la, ambas contribuem para delinear-la, evidenciando suas ambiguidades e revelando, com maior precisão, as distintas formas que ela assume nos contextos centrais e periféricos do mundo. Desse modo, estabelece-se uma relação indissociável entre modernidade e vivência urbana — uma associação de implicações recíprocas. A cidade, enquanto símbolo e problema da modernidade, impõe-se como cenário incontornável, ao mesmo tempo atrativo e conflitante. A literatura analisada por Berman, nesse sentido, atua como mediadora dessa experiência, atribuindo-lhe espessura simbólica e revelando as complexidades que permeiam o cotidiano moderno (Castro, 2021, p. 10).

No caso de São Luís do Maranhão, essa relação manifesta-se de modo evidente, sobretudo durante o ciclo econômico favorável da segunda metade do século XVIII. Esse período de prosperidade permitiu que membros da elite local enviassem seus filhos a centros educacionais europeus, favorecendo o florescimento de uma cultura letrada (Meireles, 1955). O esplendor histórico de São Luís foi, a princípio, uma criação narrativa voltada por interesses da elite que desejavam solidificar uma representação ideal da cidade. Essa ação simbólica expõe a dinâmica entre a memória e a identidade da cidade, evidenciando a importância do discurso literário como um meio de reafirmação de domínios culturais. Desse modo, a cidade se transforma em uma vitrine de tradições escolhidas, onde o espaço literário é configurado de acordo com interesses políticos e simbólicos.

[...] esse mito (da Athenas Brasileira), edificou suas bases num terreno composto pela memória dita —magnífica do passado, no qual diferentes figuras se propuseram a colocar São Luís no patamar de Cidade das Letras, tendo para isso se aproveitado inicialmente de uma identidade além-mar e conseqüentemente apoiando-se em um discurso de perpetuação do poder (Jorge, 2019, p. 29 - 30).

A tradição literária maranhense sempre se destacou como solo fértil para o surgimento de escritores de notável talento e sensibilidade estética. Conforme observa Jomar Moraes, essa produção intelectual revelou-se como uma autêntica manifestação regional de vida literária, marcada por um elevado nível de cultura e engenho criativo. Tais características, segundo o autor, legitimam plenamente o título simbólico de “Athenas Brasileira” atribuído a São Luís, sobretudo quando se considera, em termos comparativos, os referenciais do legado greco-romano (Melo, 2025).

Investigar a Literatura e a História do Maranhão implica confrontar-se com múltiplas narrativas e versões construídas em torno de um mesmo objetivo: a constituição de uma identidade singular. Tal esforço revela-se relevante na medida em que expõe os valores privilegiados em processos de escolha identitária que, não raro, estão fundamentados em construções histórico-culturais seletivas e em tradições reelaboradas. Essas tradições, ainda que apresentadas como heranças legítimas, muitas vezes são forjadas ou ressignificadas, encontrando no mito de fundação de São Luís uma de suas expressões simbólicas mais representativas (Jorge, 2019, p. 18). A cidade, enquanto elemento de representação na literatura, é permeada por diferentes temporalidades, sentimentos e narrativas. Ela se materializa na língua como uma experiência vivida e reinterpretada, posicionando o ambiente urbano como o espaço de convergência entre o indivíduo, o texto e a recordação.

Neste trabalho, viu-se uma São Luís reproduzida na canção, fazendo alusões e apontamentos a um local de lembranças, contudo, grande parte dessa cidade reverberou nos escritos dos autores da literatura maranhense, sendo revisitada constantemente pelos cancioneiros. Dessa forma, tem-se diversos exemplos de autores que criaram e recriaram a metrópole em suas obras: Gonçalves Dias, Clodoaldo Freitas, Graça Aranha, Aluísio de Azevedo, Arlete Nogueira, Bandeira Tribuzi e Maria Firmina são alguns deles, que colaboraram com a proliferação da cultura maranhense por meio de suas linhas. Afirma-se que através da janela de um casarão situado na Rua do Sol, que faz parte do Centro da cidade, o artista Aluísio Azevedo avistava a população ludovicense. Através dessa observação, percebeu o comportamento da sociedade, com os preconceitos daquele período e isso contribuiu para a inspirar um dos seus romances: “O Mulato” (1881). Assim, também, por meio da sacada da sua habitação, José Chagas refletiu em como modificar os telhados comuns de São Luís com

requintes de poesia. Já em Josué Montello se vê a inspiração de romances potentes, entre a beleza e os conflitos do cenário citadino, sua narração pontuou temáticas incisivas, que refletiam a sociedade daquele momento, dentre outros escritores (Imirante, 2021, s/p.).

Embora a literatura não tenha a obrigação de ter traços da realidade histórica, mas dialogam, alimentam-se da realidade, do contexto dos autores e também do tempo em que foram escritas e podem servir como documentos importantes para as análises históricas (Imirante, 2021, s/p.).

Observa-se que a literatura produzida no Maranhão, a exemplo do que também ocorreu em outras regiões do Brasil, passou a valorizar cada vez mais uma perspectiva identitária local, priorizando um olhar genuinamente maranhense na construção de suas obras. Essa inflexão buscava romper com a dependência estética e temática em relação aos modelos europeus — sobretudo portugueses — que dominaram até o início do século XIX. A partir da atuação literária de Gonçalves Dias, autor natural de Caxias, verifica-se um redirecionamento temático que privilegia elementos locais, abandonando preocupações com assuntos externos. Essa mudança contribuiu para posicionar o Maranhão em lugar de destaque no cenário literário nacional. O reconhecimento veio acompanhado da ascensão de diversos grupos intelectuais que se notabilizaram, especialmente ao explorar temáticas indianistas. No entanto, foi com o chamado Grupo Maranhense — composto por nomes como Odorico Mendes, Sotero dos Reis, Gonçalves Dias e João Francisco Lisboa — que São Luís conquistou o prestigiado epíteto de “Atenas Brasileira”. Tal denominação decorre da expressiva concentração de escritores e pensadores que são “homens de impressionante genialidade e intelectualidade, elevavam o Maranhão a ser comparado com a mais famosa das cidades-estados gregas” (Neres, 2010, p. 137).

A compreensão destas e de outras questões constitui-se em um mecanismo fundamental para a apreensão dos significados produzidos ao redor da noção de Atenas Brasileira. A constatação de a História do Maranhão ter sido fruto do amálgama entre Literatura e História nos possibilitou entender o local ocupado pelas elaborações literárias no processo de construção de identidades durante o século XIX no Maranhão e, de maneira mais específica, promoveu a problematização do modo como a idéia de singularidade da cidade de São Luís colocou-se no bojo das produções históricas do Maranhão, também durante grande parte do século XX nestas terras. (Resende, 2010, p.71).

Aqui temos uma declaração direta sobre a representação da cidade nas obras. A “singularidade” da cidade é construída a partir da literatura e da história como formas de discurso. Ou seja: São Luís se torna cidade-símbolo, cidade-única, graças à maneira como os

escritores (e mais tarde os compositores populares) a significaram. As representações urbanas, portanto, revelam uma cidade em disputa simbólica: entre o que ela é, o que ela foi e o que se deseja que seja. A literatura é compreendida, neste contexto, como um elemento capaz de estimular deslocamentos e experiências de viagem, funcionando como um condutor simbólico para itinerários turísticos. Ao evocar paisagens, monumentos e práticas culturais, o texto literário promove um mapeamento afetivo e simbólico dos espaços, ativando referências patrimoniais — tanto materiais quanto imateriais — que colaboram para a constituição da identidade de um determinado lugar, transformando-o em destino potencial de visitação (Simões, 2004, apud Santos, 2011, p. 22).

A chamada literatura “escapista”, ou escapismo,   uma marca característica do romantismo, movimento no qual o autor frequentemente constrói universos ficcionais idealizados. Na obra *Os Tambores de São Luís*, de Josué Montello, essa tendência manifesta-se por meio da cria o de uma narrativa que, embora ficcional, se ancora em aspectos concretos da sociedade maranhense de sua época. A obra não apenas dialoga com o imaginário, mas também incorpora elementos representativos do patrimônio cultural do Maranhão, tanto material quanto imaterial. Como observa Sacramento (2004), a literatura brasileira já tematizou a cidade desde o romantismo, conferindo-lhe, inclusive, o estatuto de personagem. No caso da narrativa montelliana, São Luís   apresentada de forma vívida, quase tátil, configurando-se como espaço afetivo e simbólico. Ao acompanhar a trama, o leitor   conduzido por um verdadeiro percurso pela capital maranhense, visitando ruas históricas, pontos turísticos e manifesta es culturais que integram o acervo do Patrimônio Cultural da Humanidade. Elementos como o tambor de crioula, reconhecido como Patrimônio Imaterial Nacional em 2007, ganham destaque na composi o literária. Josué Montello, portanto, assume papel central na constru o da imagem literária de São Luís, tornando a cidade não apenas cenário, mas parte essencial da narrativa. (apud Santos, 2011, p. 23 - 24). “Com mais de 70 livros publicados, sendo romances, Josué Montello considera-se um homem de sua província: sempre retornou ao Maranhão [...] quase toda a sua obra traz a marca da inspira o e da cultura maranhense.” (Josef, 1980, p. 115).

Dessa forma, “Os Tambores de São Luís”   uma obra romântica de Josué Montello, portanto, que se percebe muito bem este fator. Uma das particularidades mais recorrentes da est tica romântica consiste na aten o dedicada   descri o detalhada dos espaços urbanos onde se desenvolve a narrativa, conferindo ao cenário um papel relevante na constru o do enredo e na ambienta o da obra. Dessa maneira, “Os Tambores de São Luís”, inserindo-se ao legado literário, destaca com evidência tal instrumento estilístico, ao expressar com sofistica o de

detalhes da metrópole, outorgando-lhe uma função fundamental na criação da atmosfera do enredo (Santos, 2011, p. 24). De acordo, White (apud Lepecki, 1984, p.16), “o principal objetivo do escritor de um romance deve ser igual ao do escritor de uma história. Ambos desejam sustentar uma imagem verbal da realidade”.

Ao fazer a leitura de “O Mulato”, obra de Aluísio de Azevedo, que tem São Luís do Maranhão como lugar da ambientação literária, em sua publicação, provocou reações ambíguas no público leitor, despertando tanto aprovação quanto censura. À época de seu lançamento, a capital maranhense contava com uma população de 31.604 habitantes, conforme o censo imperial de 1872, número que se manteve relativamente estável até o fim do século XIX. O acesso à literatura era restrito a uma parcela da população economicamente favorecida, que frequentava as livrarias locais e tinha condições de adquirir livros. Além disso, São Luís passou a ser cenário de uma crítica social visual promovida por Aluísio de Azevedo, que, nas proximidades do Natal de 1880, espalhou caricaturas dos membros mais notórios do clero ludovicense. Segundo Jean-Yves Mérian (1988, p. 160), “pouco antes do natal de 1880 começaram a circular centenas de caricaturas dos membros mais conhecidos do clero de São Luís do Maranhão.” (apud Rocha, 2016). Todas essas conjunturas, descrevem e desenharam o espaço da metrópole em sua marcação e acontecimentos históricos de uma dada época.

Como exemplo, tem-se também “Maria da Tempestade” de João Mohana, o romance em questão reconstrói, por meio da trajetória da jovem Bárbara Sena, a vivência feminina em São Luís no início do século XX, abrangendo o período de 1907 a 1917. A narrativa não apenas retrata os acontecimentos marcantes da vida da protagonista, como também permite vislumbrar o retrato dos acontecimentos sociais que permeavam o Brasil, e especialmente a capital maranhense, naquele contexto histórico. A personagem Bárbara, concebida por João Mohana, funciona como um elo entre diferentes gerações de mulheres, simbolizando tanto as jovens dos anos 1900 quanto aquelas da década de 1950. Por meio dessa figura literária, o autor expõe os rígidos costumes sociais que oprimiam meninas e moças, sobretudo no espaço ludovicense. Nesse sentido, *Maria da Tempestade* (1956) transcende o tempo ao destacar, com sensibilidade e força literária, o protagonismo feminino e a condição da mulher na literatura maranhense (Almeida, 2019).

No romance “Compasso Binário”, de Arlete Nogueira da Cruz, a rua emerge como um dos primeiros espaços significativos da narrativa, assumindo uma função simbólica e estrutural. A Rua do Passeio, logo nas primeiras páginas, revela-se como um território de transição e ambiguidade. De um lado, a presença de diversos hospitais no início da via sugere a busca pela cura, pela regeneração e pelo recomeço; por outro, o seu término no cemitério evidencia o limite

dessas possibilidades, marcando o ponto em que a salvação se torna inalcançável. A rua, enquanto elemento urbano, é fundamental à experiência da cidade: constitui-se como percurso, passagem, elo entre partidas e chegadas, sendo, como Arlete atribui à Rua do Passeio uma carga simbólica densa, que sintetiza os contrastes da vida urbana – entre esperança e fim, entre salvação e morte (Pereira; Santos, 2023).

Em Maria Firmina dos Reis, obra “Cantos à Beira-Mar”, remete-se à paisagem marítima ludovicense e ao cotidiano da região. Nas linhas, a contemplação do mar torna-se, para a poeta, um exercício profundo de introspecção e expressão subjetiva. Por meio da descrição dos elementos naturais — como a brisa, a areia e o som das ondas — a autora projeta suas emoções mais íntimas, revelando aspectos sutis de sua interioridade. Esse momento contemplativo não se limita à observação estética; trata-se também de uma vivência espiritual que a aproxima do sagrado. A grandiosidade do mar é percebida como manifestação divina, e, ao reconhecê-la, a poeta estabelece uma ponte entre o eu e o transcendente. Dessa forma, a paisagem marinha de São Luís não apenas desperta sentimentos pessoais, mas adquire um valor simbólico e universal, possibilitando que o leitor também participe dessa experiência sensível e espiritual (Lima; Cavalcante, 2023).

São Luís do Maranhão, além de servir como matéria e fonte de inspiração para a Canção Popular Maranhense, se destaca também como um espaço simbólico, emocional e estético no conjunto da literatura. A cidade vai além de sua concretude física e se transforma em um *locus* urbe, ou seja, em um lugar de experiências sensíveis, de memória coletiva e de identidades que são narradas através de obras literárias que projetam, reinterpretam e recriam a capital maranhense sob diversas perspectivas históricas e simbólicas. Isso é atestado não só pelos autores já mencionados, mas também pelos outros artistas que compõem a Academia Maranhense de Letras. Assim, a literatura do Maranhão, ao abordar São Luís, não apenas a documenta como um espaço físico, mas a desenvolve enquanto um símbolo. Trata-se de uma cidade que reside na memória e na imaginação de seus escritores, constituindo, portanto, um imaginário urbano no qual as ruas, os casarões, os becos e os personagens tipicamente ludovicenses tornam-se componentes estruturais do espaço narrativo. A metrópole é um *locus* urbe de natureza polifônica, onde o tempo e a estética literária se entrelaçam para dar voz, seja cantada ou recitada, a uma cidade plural e poética, cuja existência se mantém não apenas nos mapas, mas também no espaço e na memória das páginas das obras de seus “atenienses”.

4 ESPAÇO E MEMÓRIA: “Onde está minha cidade?/Onde está meu coração?/Doido pra ver os sobrados/Fonte da imaginação.”

As noções de espaço e memória são fundamentais para entender de que maneira os ambientes físicos podem ter relevância através das vivências dos indivíduos e como as memórias coletivas se vinculam a lugares determinados. Essa relação ajuda a formar a identidade cultural e social, atribuindo aos locais uma narrativa pessoal.

Pensar no espaço significa criar vínculos mais afetivos e subjetivos do que racionais e objetivos entre as pessoas; o lugar no passado e no presente, como, por exemplo, o que é mostrado no trabalho de Tuan (1980), sobre atitudes e valores das pessoas em relação ao ambiente. Segundo o autor, para entender as preferências das localizações de um indivíduo é necessário olhar para o seu patrimônio cultural, e vivências em grupo no espaço físico. Nesse caso, os termos “cultura” e “meio ambiente” se sobrepõem, assim com os conceitos de “homem” e “natureza”.

As lembranças de ter morado em tal casa de tal cidade ou de ter viajado a tal parte do mundo são particularmente eloquentes e preciosas; elas tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma memória compartilhada entre pessoas próximas; nessas lembranças tipos, o espaço corporal é de imediato vinculado ao espaço do ambiente, fragmento da terra habitável, com suas trilhas mais ou menos praticáveis, seus obstáculos variadamente transponíveis; [...] nosso relacionamento com o espaço aberto à prática tanto à percepção (Ricoeur, 2007, p. 157).

Assim, a citação aborda uma conexão interna através da memória e do espaço, ilustrando como as recordações ligadas a locais específicos possuem um valor especial, tanto em termos individuais quanto coletivos. O autor destaca a forma como as memórias pessoais se entrelaçam com as coletivas, formando uma ligação intensa entre o corpo e o ambiente. Nessa perspectiva, Bachelard (2008) diz que o tempo não é o excepcional elemento que determina o “pensamento interior”, pois é importante ressaltar, que o mundo material não é o que abriga, exclusivamente, esses momentos marcadamente de influência para cada sujeito, mas também, e principalmente, o espaço ontológico (o próprio ser humano) composto de memórias, como cópia do mundo (virtualidade¹). Dessa forma, caminhando pelos lugares por onde se habitou, redescobre-se os espaços, como se estivesse revivendo suas próprias experiências.

¹ Entende-se aqui uma simulação ou experiência de forma imersiva em um espaço não necessariamente literal, mas que pode possuir elementos reais.

O espaço da memória é o local designado para recordação, mesmo que involuntariamente, tendo força suficiente para trazer à tona eventos significativos para indivíduos e sociedade. Bem como, Halbwachs (1990), Pollak (1992) ratificam, é pertinente o fato de que o pensamento da formação da memória é uma estratégia de estabelecimento da identidade. Segundo Pollak (1992), existe uma iminente conexão entre memória e o desejo de possuir certa identidade, o mesmo também se refere ao “enquadramento da memória”, como a opção entre o que recordar e o que deslembrar. Essa visão é complementada pelos comentários de Halbwachs (1990), afirmando em outras palavras, que a memória coletiva é um procedimento de constituição do passado, nascido das necessidades presentes e do estabelecimento das identidades sociais para as pessoas envolvidas nesse processo.

De tal modo, é necessário voltar a atenção a associação entre memória e espaço, porque se mostra em diferentes escalas, a partir de um olhar individual, por exemplo, de um educador que alfabetiza em uma restrita comunidade (Seemann, 2002), até a acepção simbólica dos locais históricos, para manutenção de uma identidade nacional positiva, clara na transmissão de um senso de continuidade do passado. Vale ressaltar que na pesquisa acerca da memória, tanto os indivíduos como os espaços devem ser incluídos no estudo, pois estão profundamente relacionados. Na mesma medida, o espaço como lugar das coisas, forma um aparelho unificado de imagens coletivas, onde todos os métodos de trabalho do grupo poderão ser traduzidos em elementos espaciais. Portanto, “cada aspecto, cada detalhe dos lugares, possui um sentido inteligível somente para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço por ele ocupadas passaram a se constituir em pontos de marcação de um tempo por ele vivido.” (Pietrefesa de Godoi, 1999, p. 113).

O espaço e a memória coexistem em uma mesma dimensão, como se a presença de um gerasse automaticamente a do outro. Esses fenômenos frequentemente são explorados nas criações artísticas como um elemento único, dado que ambos exercem um forte impacto na vivência humana e na forma como o mundo ao redor é percebido e interpretado. Ao manifestar seus sentimentos, reflexões e narrar tanto sua história quanto a de seu povo, o artista utiliza o espaço para acessar memórias mais duradouras, as quais fazem parte do processo de formação e fortalecimento da identidade, levando em consideração a percepção que o indivíduo tem de si e a maneira como é visto pelos demais, estabelecendo conexões semelhantes entre os integrantes da sociedade em que está inserido, possibilitando assim o entendimento de sua posição dentro de um todo.

4.1 Topoanálise e memoração: uma breve reflexão

Para compreensão mais clara do que seria o espaço e a memória, é interessante esclarecer alguns conceitos, que trarão luz a esta discussão. Inicialmente, pode-se inferir, o que afirma Pollak (1992): a memória inclui eventos, personagens, pessoas e locais. O acontecimento pode ser vivido pessoalmente, experienciado por um grupo ou pela sociedade à qual o indivíduo tem ligação. Os sujeitos podem não ter participado de eventos no tempo e no espaço, mas desempenham um papel na criação de memórias. Já os espaços são aqueles que têm uma ligação especial com certa lembrança, que promovem um sentimento de pertença. Portanto, para o autor, a memória conceitua-se da seguinte forma:

[...] um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p.16, grifos nossos)

Assim, a identificação com o local está vinculada à construção dessa memória individual que se torna grupal, bem como o autor Halbwachs (1990, p. 143) descreve em sua pesquisa sobre a memória coletiva, conjecturando que “o espaço é uma realidade que dura”. Lembra-se do passado, à medida que se enxerga o “meio material” que rodeia o sujeito, guardando as memórias. O espaço, ou “nosso espaço”, é “aquele que ocupamos, por onde passamos, ao qual temos acesso e que fixa as nossas construções e pensamentos do passado para que reapareça esta ou aquela categoria de lembranças”. Nesse segmento, Bachelard (2008), ao caracterizar o vocábulo “topoanálise”, afirma ser uma matéria referente à natureza da imagem poética, voltada às maneiras de construção de um “ambiente” poético, nomeando-os como “espaços de linguagem”. Dessa forma, a topoanálise reside na preocupação de abrangência não somente das análises relacionadas às interações entre personagem e lugar, porém, além disso, sobre a estruturação das imagens inesperadas ou poeticidade textual no tocante à constituição do seu espaço.

Apesar de ser interessante pensar na terminologia topoanálise como o autor Bachelard defende: “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”. (Bachelard, 2008, p. 202), é possível acrescentar a esse conceito, também, a inclusão de todos os outros enfoques do espaço. Dessa forma, considerações estruturais, sociológicas, filosóficas etc., são objetos relacionados à interpretação espacial nas obras literárias, não se limitando a análise da vida íntima. O papel do espaço pode caracterizar personagens e situá-los nos contextos socioeconômico e psicológico no qual estão presentes; influenciar as personagens a se

comportar de certa forma; identifica-las geograficamente; descrever as emoções vivenciadas; criar uma ambivalência em relação às personagens; antecipar ações do enredo (Borges Filho, 2007).

À vista disso, o espaço não deve ser interpretado como uma categoria isolada (tudo é espaço), mas sim por meio de classes geográficas mais específicas e "sensíveis", como os conceitos de território, lugar e paisagem, que estão profundamente ligados à memória e, além disso, à identidade. Ao refletir sobre o lugar, considera-se significados de conexões afetivas e subjetivas, mais do que racionais e objetivas; essas conexões ocorrem entre os indivíduos e o lugar, tanto no presente quanto no passado. Essa perspectiva se demonstra, por exemplo, no trabalho de Tuan sobre as reações e estimas dos indivíduos em relação ao ambiente: "Lugar é uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais (...) Sentir um lugar é registrar pelos nossos músculos e ossos." (Tuan, 2013, p. 203).

O local é formado por trilhas e narrativas interligadas, sendo que o ambiente, onde o agrupamento dessas histórias ocorre, dá vida a esse espaço. As interações entre os caminhos são inusitadas, uma vez que essas jornadas têm origens variadas ou suas histórias não se conectam a contextos abrangentes. É mais simples reconhecer trajetórias quando elas se ligam a dinâmicas em maior escala. No entanto, existem diversas formas de abordagens, identidades, influências e escalas que tornam os espaços dinâmicos.

A importância do estudo da ambientação na narrativa; está para além de posicionar os atos das personalidades da trama; o espaço, frequentemente, institui com os sujeitos e com seus enredos uma influência mútua, autêntica e intrínseca, trazendo confluência aos comportamentos, concepções e emoções. Sabe-se que uma parcela das mudanças nas atitudes dos indivíduos ficcionais/reais, atravessadas no transcorrer da narrativa; como também, alguns dos revertérios que acontecem na história, são produzidas por propriedades geográficas (Gancho, 2014).

Nesse olhar, a cidade também é um espaço em forma de lugar, pois

[...] Se experimentarmos a arquitetura como comunicação, se [...] a cidade é um discurso e esse discurso é na verdade uma linguagem, então temos de dar estreita atenção ao que está sendo dito, em particular porque é típico absorvermos essas mensagens em meio a todas as outras múltiplas distrações da vida urbana (Harvey, apud Andrade Junior, 2005, p. 11, grifos nossos).

Sugere-se, portanto, entender a arquitetura como um meio de comunicação, apresentando o espaço como componente do discurso ou da linguagem em si, através da cidade. Nesse contexto, a arquitetura promove a comunicação e sustenta a ideia de que os edifícios e

os espaços urbanos transmitem mensagens, significados e interesses. Trata-se de uma linguagem visual que expressa aspectos sobre a identidade, os valores e a história de uma comunidade.

Ao focar-se na topografia² dos textos, inicialmente será necessário realizar o levantamento dos espaços que compõem nas movimentações vinculadas aos locais. Para tanto, ao passear pela tessitura textual é possível encontrar a presença de alguns espaços; como por exemplo: o campo e a cidade, ou em relação a regiões: norte e sul; ou até mesmo continentes: Europa e América. Quando a identificação ocorre atrelada aos espaços maiores, fica claro a existência de macroespaços na segmentação do objeto em questão. Dentro dos macroespaços, podem-se verificar os microespaços (delimitações menores) que podem ser baseados em dois tipos essenciais: o cenário e a natureza, esses últimos se vinculam ao ambiente, paisagem e território (Borges Filho, 2007).

Assim, o modo de pesquisa topográfica, de acordo com Alexandre Campos, não deve ser

meramente descritiva, mas principalmente pela vantagem de manter em foco a observação constante do fato poético. Assim, o estudo do espaço de uma obra seria não somente a identificação, ou a descrição, dos cenários e da natureza de uma obra, e sim a análise da palavra que constrói determinados tipos de cenário ou representa de certo modo a natureza. (Campos, 2015, p. 170).

De modo a entender esses conceitos básicos atrelados à topoanálise, é importante fazer um apanhado dos elementos supracitados, partícipes do espaço encontrados nas diversas obras artísticas. Ao citar o cenário, há uma referência a espaços criados pelo homem, comumente, é o local que o sujeito vive. A partir das noções culturais, o indivíduo transforma o espaço e estrutura-o. Para o topoanalista, não só os lugares devem ser levados em consideração, como também, os temas e valores que os compõem, sendo imprescindível observar os espaços, tais como, a casa e seus cômodos, a rua, o labirinto, o cinema, a igreja, o prédio, as escadas, o barco entre outros, tentando fazer uma leitura cuidadosa e minuciosa desses locais. No que diz respeito à natureza, compreende-se como espaços não edificados pelo ser humano; podendo ser, rios, mares, árvores, montanhas, praias entre outros (Borges Filho, 2007).

Referente ao que se aborda sobre o meio natural, Santos (2006, p. 157) afirma que

² Refere-se, aqui, ao detalhamento de um lugar, conceituando-se como a ciência que investiga os aspectos naturais ou artificiais existentes na superfície de uma localidade.

Quando tudo era meio natural, o homem escolhia da natureza aquelas suas partes ou aspectos considerados fundamentais ao exercício da vida, valorizando, diferentemente, segundo os lugares e as culturas, essas condições naturais que constituíam a base material da existência do grupo.

A depender das diferentes culturas, diferenciados elementos naturais, poderão garantir a sobrevivência e o bem-estar da sociedade e, portanto, serão mais valorizados em detrimento a outros, que são escolhidos por serem ferramentas essenciais para a vida cotidiana. Sendo assim, a soma do clima psicológico com o cenário ou a natureza trará à tona o que se chama de ambiente, podendo ser a noite, o vento forte, os trovões entre outros aspectos que, fundidos a personagens, atuam na narrativa de maneira criminosa, resultantes da sinergia entre a natureza e a ação, por exemplo, de matar. Existe então, um reforço de ambas as partes, ou melhor, a atitude vil da personagem corresponde uma natureza de tempestade, que beneficia os atos macabros. Conforme a percepção humana, este clima meteorológico está repleto de negatividade e presságios, formando então um ambiente. (Borges Filho, 2007).

Tomando como base uma perspectiva humanista, relacionada ao conceito de homem-ambiente, surge a necessidade de identificar o lugar como fundamento básico da vida humana, uma experiência ou "centro de significados" que se localiza em relação dialética com as estruturas abstratas que se nomeia de espaço (Holzer, 1999). Segundo Tuan (1980), espaço e lugar são palavras íntimas e integralizadas: ao começar com um espaço indiferenciado, pode-se acabar atribuindo o sentido de lugar, ao reconhecer e adotar o seu valor. Sendo assim, são os lugares que constituem a trama fundamental do espaço.

O conceito de paisagem é uma expansão do espaço visível, que se subdivide em duas classes de paisagens, a natural: sem alteração ou pouca influência do homem; e a cultural: que tem intensa interferência do homem. Assim, como o ambiente, o significado de paisagem está ligado à ideia do ponto de vista, destarte à ideia de subjetivação. Uma hipótese, que ainda necessita ser testada, é a de que o ambiente está associado ao olhar do locutor, mas que a paisagem pode atrelar-se, tanto à visão do narrador, quanto do indivíduo (Borges Filho, 2007). O autor Berque (1998, p.84-85) sintetiza sobre esse elemento conjecturando que: "A paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas é também uma matriz porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação — ou seja, da cultura — que canalizam, em um certo sentido, a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza."

Nessa perspectiva, há um intrincado arrolamento entre a paisagem e a civilização, sobressaindo-se a função da paisagem como uma representação cultural e componente formativo que instiga a interação e a percepção das sociedades com o meio ambiente. Assim,

quando se aborda questões sociais, pode-se falar da significação de território que se constrói sob uma relação de poder. No caso do cenário ou da natureza, os mesmos modificam-se em território, à medida que ocorrer disputa por sua posse e/ou ocupação. Portanto, na análise dos espaços, cabe verificar o entrelaçamento de dominação-apropriação com as figuras que compõem a história, observando qual a forma do poder exercido (Borges Filho, 2007).

Consoante ao estudioso Souza (2000, p. 84):

[...] a ocupação do território é vista como algo gerador de raízes e identidade: um grupo não pode mais ser compreendido sem o seu território, no sentido de que a identidade sociocultural das pessoas estaria inarredavelmente ligada aos atributos do espaço concreto (natureza, patrimônio arquitetônico, paisagem).

Dessa maneira, observa-se o quanto a dimensão física do território afeta os indivíduos que nele habitam, levando em consideração suas particularidades e diversidades, que podem até provocar subversões, mesmo dentro das normas do Estado. Existem fenômenos que emergem dessas interações com o espaço, formando arranjos simbólicos que originam conceitos como entre-lugar, não-lugar, bem-viver, espaciosidade, lugaridade, apinhamento, entre outros, influenciando a maneira de ser e estar no mundo.

Entende-se que os locais, mais que seu espaço físico e materialidade, propagam lugaridades, isto é, um relacionamento dialógico e múltiplo dos sujeitos. As lugaridades evidenciam as microterritorialidades (Holzer, 2014) combinadas às histórias de vida, atributos específicos e conjunturais da sociedade e dos círculos coletivos onde os sujeitos se incluem. As particularidades, as concepções e os sentidos dos lugares são declarados nestes 'espaços de vida' habituais, os quais não se reprisam, são vivências excepcionais que delineiam as peculiaridades dos lugares (Marandola, 2006). Pode-se afirmar, quanto a unicidade dos lugares é ocupada pelo significado único que os indivíduos assentam referente ao mesmo.

Em relação a forma como o sujeito ocupa o espaço, o estudioso Tuan (2013, p. 59) registra que:

Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre. Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficiente em que atuar. Estar livre tem diversos níveis de significados. O fundamental é a capacidade para transcender a condição presente, e a forma mais simples em que esta transcendência se manifesta é o poder básico de locomover-se.

Ainda ao explicar essa influência sofrida pelo sujeito e em relação ao que o espaço produz sobre o mesmo, compete inferir o conceito de apinhamento de Yi-Fu Tuan, atrelado de forma oposta ao de espaciosidade ora explicitado. O autor enfoca que indivíduos podem

experimentar estarem apinhados por outros, inclusos em uma multidão, ou na presença de um outro sujeito no mesmo ambiente. Sentir-se apinhado é o mesmo que está sendo observado, na maior parte das vezes, de uma maneira desagradável. Ponderando acerca da temática, Tuan afirma:

A companhia de seres humanos— mesmo de uma única pessoa— produz uma diminuição do espaço e ameaça à liberdade. Por outro lado, à medida que as pessoas penetram no espaço, para cada uma chega um ponto em que a sensação de espaciosidade passa ao seu oposto— apinhamento. O que é apinhamento? podemos dizer que uma floresta está apinhada de árvores e um quarto está apinhado de bugigangas. Mas são basicamente as pessoas que nos apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar de espaço (Tuan, 2013, p. 78).

A citação sugere que a presença humana pode alterar, de forma discreta, um ambiente amplo e livre em um espaço restrito e congestionado. O conceito de superlotação é crucial para compreender como a densidade de ocupação de um espaço afeta a sensação de bem-estar e liberdade. Ao experienciar o mundo, os humanos transmitem emoções geradas por esse processo de habitar e se deslocar de um local para outro, buscando estabelecer uma conexão. Não obstante, Bhabha defende que

é no surgimento dos entre-lugares – a sobreposição e o deslocamento de esferas da diferença – que as experiências intersubjetivas e coletivas de nacionalidade, interesse comunitário, e valor cultural são negociados. [...] A representação da diferença não deve ser lida de forma apressada como o reflexo de um conjunto de características étnicas ou culturais preestabelecidas dentro de uma tradição. A articulação social da diferença, desde uma perspectiva minoritária, é uma negociação complexa e contínua que tenta autorizar hibridezes culturais que surgem no momento de transformações históricas (Bhabha, 1998, p. 2).

Na disputa pelo lugar a qual o sujeito pertence, nesse deslocamento constante, surge a expressão *Placelessness*, explicada pela palavra composta lugar-sem-lugaridade, compondo, portanto, um pensamento mais aberto de não-lugar: “sempre que a capacidade do lugar de promover a reunião é fraca ou inexistente temos não-lugares ou lugares-sem-lugaridade”. (Relph, 2012, p. 25). O vocábulo *Placelessness* é monetizado por Relph, em 1976 e o autor Marandola Jr. et al. (2012, p. 25), traduziu-o para *lugar-sem-lugaridade*, esclarecendo que

Relph utiliza o termo *placelessness* para expressar a ausência da capacidade de lugaridade, ou seja, da constituição de lugar. A lugaridade (qualidade própria de lugar) se funda nos seus aspectos constitutivos (como a autenticidade, o encontro, o sentido de lugar, o espírito do lugar entre outros), sendo melhor entendida enquanto uma gradação, tendo níveis e contextos diferentes. Lugares autênticos seriam aqueles com forte lugaridade, enquanto os não-lugares e o *placelessness* seriam aqueles que possuem ausência de lugaridade, ou seja, lugar-sem-lugaridade.

Os antecedentes culturais, ideológicos e políticos abarcam valores, interesses, mentalidades, aspirações e anseios, e esse universo complexo tem padrões espaciais por trás deles, assim como sujeitos em movimento. Nesse sentido, Souza (1988, apud Bastos 1998) argumenta que o espaço poderá simbolizar o suporte - o palco - e o meio – o ator de um procedimento dinâmico de luta entre aquilo que já existe e o que deseja atribuir à existência.

Não obstante, a memória se entrelaça com o espaço que reage a história e contextos sociais e culturais. Assim como o espaço, a memória também possui alguns aspectos básicos para sua compreensão, sendo importante destacar algumas distinções conceituais. A memória, diferentemente da lembrança, consolida-se através das vivências constituídas por um indivíduo ou grupo social e é presentificada ou reestruturada em específicos contextos históricos, sendo possível sua constituição como material histórico. A lembrança, em outra perspectiva, é um aspecto determinado pela experiência memorialística (Sampaio; Dantas, 2020). Tendo em vista isso, entende-se que a memória é uma reprodução daquilo que foi lembrado sem rejeitar as propriedades do tempo e do espaço vivido. Lembrar é, sinteticamente, edificar uma imagem mediante à imaterialidade que está disponível no conjugado de símbolos que habitam a consciência. Com ausência da lembrança, não existe a memória nem a probabilidade de recuperá-la ou dirigir à elaboração de significados novos. (Bosi, 1994). Entretanto, não é plausível lembrar de tudo, nem de maneira pessoal e nem coletiva, pois sempre se recorda daquilo que denota algo de extrema importância, sendo positivo ou negativo. O pesquisador Ricoeur (2007) sinaliza que há variedade de graus em relação a distinção de lembranças, nessa acepção, a memória é singular e as lembranças são plurais. Ricoeur (2007, p. 4), invoca além disso, a afirmação de Santo Agostinho para ponderar as lembranças que

[...] se precipitam no limiar da memória. Mas aquilo de que nos lembramos é pela memória que o retemos; ora, sem nos lembrarmos do esquecimento, não poderíamos absolutamente, ao ouvir esse nome, reconhecer a realidade que significa; se é, é a memória que retém o esquecimento.

A memória é responsável por preservar a identidade do indivíduo, que é reconhecido através de suas experiências pessoais. Dessa forma, a memória não apenas armazena informações, mas também é capaz de entender e processar conteúdos que foram esquecidos. No entanto, o esquecimento é consequência de um engano, de uma culpa, entre outros fatores, enquanto recordar implica em trazer à tona o que foi reprimido pelo esquecimento. Portanto, as recordações são qualificadas como libertadoras. O esquecimento é inerente aos indivíduos e às

memórias, decorrente das pressões sociais; perante as intimidações do dia a dia, é possível provocar problemáticas sociais:

A memória é essencialmente social. Trata-se de um instrumento que prevê consequências negativas na comunidade em que o homem está inserido. Se ele não lembra o que foi imposto pelos dirigentes, o castigo será uma consequência fatal [...]. A memória surge social e brutalmente [...], em contrapartida, o ato de memorizar valoriza o esquecimento que permite ruminar e digerir as experiências (Gondar; Dodebei, 2005).

Baseando-se na contribuição de Halbwach, Pollack (1989) argumenta que há uma diferença entre a memória coletiva oficial e as chamadas “memórias subterrâneas”, ou seja, entre a memória nacional e as lembranças de modo intencional 'excecionadas' e 'esquecidas'. Do ponto de vista do estudioso, essas últimas satisfazem àquelas lembranças que embora não fossem enquadradas por uma elaboração da memória coletiva nacional, não se amparam em fundamentos históricos, mas que servem para expressar os seus silenciamentos.

Dessa forma, há uma contradição entre lembrar e silenciar, representando uma forma de esquecimento. Na perspectiva mítica, "lembrar" significa restaurar o passado original e torná-lo eterno, em contraste com a percepção temporal que vê o passado fluindo e desaparecendo. A lembrança, como um renascimento do tempo, confere imortalidade ao que normalmente seria deixado de lado de forma irreversível sem esse ato de reatualização. Portanto, é possível observar que a função da memória não se limita apenas à identificação de eventos passados, mas também ao verdadeiro renascimento que traz de volta total ou parcialmente o que já foi. É pela capacidade de lembrar que, de alguma forma, sobrevive-se à morte, que muito maior que uma existência física, necessita ser apreendida como panorama simbólico que leva ao contraste com a relação à temática ‘esquecimento’. O esquecimento não é permanência, e mortalidade, contudo "a natureza mortal procura, na medida do possível, ser sempre e ficar imortal" (Platão, 1972, p. 45).

À vista disso, como conteúdo oposto ao esquecimento a lembrança, segundo o estudioso Bergson, pode ser identificada em dois métodos que satisfazem a papéis diversos da memória e duas classes de lembrança: a memória que reproduz (lembrança aprendida) e a memória que idealiza (lembrança espontânea). Exemplificando, pode-se aprender uma tarefa por conta da repetição (decomposição e recomposição) até resultar na lembrança-ação. Nessa memória, a “ativa” está relacionada para a atuação prática; sem arquivar as imagens remotas, mas dilata sua finalidade útil até o instante presente. A cada leitura individual, contudo, produz uma imagem específica na memória que oferece uma lembrança-representação. Essa segunda,

memória “registradora”, que faz as ocorrências datadas na sua particularidade, sendo a memória por excelência; registra o passado na configuração de imagens-lembrança (Guimarães; Rezende, 2012).

Portanto, não se pode esquecer que as imagens-lembranças, são reforçadas pela identificação com os seres e as coisas. Sobre o arrolamento entre identidade-memória, Huyssen (2000) assegura: “A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende, em grande parte, da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo.” (*Ibidem*, p. 103). Portanto, os processos envolvidos na memória são muito profundos e mais complexos do que se imagina. De acordo com o estudioso, a identidade é descoberta a partir desses fragmentos de memória, pode variar dependendo de como eles são reunidos e agrupados. O autor Le Goff (2003, p. 205) conclui que “[...] nas sociedades, a distinção do presente e do passado (e do futuro) implica essa escalada na memória e essa libertação do presente que pressupõem a educação e, para além disso, a instituição de uma memória coletiva, a par da memória individual.”. Os acontecimentos, logo, passam a existir reconstruídos em função do presente, igualmente, o presente é elucidado em função do passado; possui um intercâmbio entre ambos que promovem a percepção da identidade.

As marcações memoriais representam impressões formadas com base na relação entre um grupo social e o local a que pertence; abrangem a conexão da comunidade com o espaço, incluindo as experiências que são reconstituídas e proporcionadas pelos indivíduos dos diversos grupos que o sujeito encontra durante sua vida. No entanto, as imagens que surgem nesse espaço são resultado das vivências e da interação com os grupos aos quais o indivíduo pertence ou com os quais mantém, de alguma maneira, uma ligação, passando a fazer parte de uma situação específica. Essas impressões, por sua vez, são construídas e se sobrepõem, sucedendo-se e se mesclando no espaço; elas derivam das relações que o indivíduo mantém, tanto sociais quanto pessoais, criando imagens únicas e específicas que são compartilhadas de maneira coletiva.

5 O ESPAÇO DA MEMÓRIA: “*Ponta d'Areia, Olho d'Água e Araçagy/Mesmo estando na Raposa/Eu sempre vou ouvir/A natureza me falando/Que o amor nasceu aqui.*”

É fundamental que haja locais sejam eles físicos ou gerados pela criatividade e que se elaborem imagens ou representações simbólicas, que necessitam ser desenvolvidas. As imagens atuam como sinais que nos possibilitam identificar o que aprendemos, assemelhando-se às palavras: assim como dizia Cícero, os espaços servem como um tipo de base (como a cera), enquanto as imagens representam os traços (as letras) gravados sobre essa base. O funcionamento da mente humana ocorre sempre por meio de imagens mentais. A memória, oriunda das percepções sensoriais, não é uma capacidade exclusiva do ser humano — alguns animais também são capazes de reter impressões do que vivenciaram. Contudo, no caso dos seres humanos, há uma intervenção do pensamento sobre essas imagens, resignificando as percepções sensíveis que foram armazenadas. Para o filósofo Giordano Bruno, pensar é um ato que se realiza através da especulação com imagens, ou seja, o pensamento se constrói com base na manipulação e interpretação dessas representações mentais (Yates apud Smolka, 2000).

Partimos de uma concepção de memória como processo, em movimento constante de construção/desconstrução. Como processo, memória não é, portanto, um objetivo a ser atingido, nem uma totalidade a ser alcançada, mas algo que se persegue e que se atinge sempre de forma fragmentária, inacabada, algo que se situa em um espaço para intervalar entre memória e esquecimento (Bernd, 2010, p. 25-26).

A concepção de memória como um processo está intimamente relacionada ao conceito de "espaço da memória", uma vez que essa espacialidade não é estática nem definitiva. A memória preenche vazios e intervalos, rompendo com a linearidade do tempo. Em sua dissertação, essa ideia pode embasar a investigação de como as canções populares do Maranhão trazem à tona recordações urbanas por meio de fragmentos sonoros, afetivos e simbólicos da cidade de São Luís, revelando uma estrutura que se assemelha à narrativa ficcional, não linear e carregada de emoções.

Agora, eu vou falar da memória artificial... A memória artificial é estabelecida a partir de locais e imagens, a definição do guardado para ser repetido pelos tempos. Um local é um lugar facilmente apreendido pela memória, como uma casa, um espaço entre colunas, um canto, um arco, etc. Imagens e formas, marcas e simulacros (formae, notate, simulacra) daquilo que queremos lembrar. Por exemplo, se queremos lembrar o gênio de um cavalo, de um leão, de uma águia, devemos colocar suas imagens em determinados lugares. A arte de memória é como uma escrita interna... os locais são como tábuas de cera ou papiros, as imagens como letras, o arranjo e a disposição de imagens, como o script, e a fala, a recitação, como a leitura... Os lugares permanecem

na memória e podem ser usados novamente, muitas vezes [...]. (Smolka, 2000, p. 171).

O aspecto arquitetônico e espacial da memória artificial, ou seja, aquela que é formada pela disposição de “locais” internos ou simbólicos. A comparação entre memória e escrita interna reitera que o espaço ainda que mental fundamenta a recordação. No âmbito da dissertação, essa concepção pode ser aplicada ao espaço urbano de São Luís como uma espécie de “palácio da memória”: ao serem entoadas, suas ruas, casarões e becos se transformam em imagens-síntese, assim como “letras” de um roteiro identitário.

Embora a memória seja basicamente um processo interno, a sua projeção não se realiza em um vazio: a memória precisa de espaço para ser ativada e estimulada. Neste sentido, lugares concretos, onde se realizam eventos, acontecimentos históricos ou práticas cotidianas, e representações visuais (mapas ou fotos) e não visuais (literatura, música) podem servir como possíveis referenciais espaciais para a memória. (Seemann, 2002, p. 44).

O aspecto relacional entre a memória e o espaço demonstra que a memória não é um ente abstrato independente, mas que necessita da espacialidade para se manifestar. Assim, o espaço age como um "gatilho" que desperta recordações, com os locais e suas representações (visuais ou simbólicas) funcionando como mediadores entre o passado vivido e o presente lembrado. Essa lógica sustenta a ideia de que a canção popular do Maranhão, ao trazer à tona os espaços da cidade de São Luís, viabiliza a fixação da memória coletiva e afetiva.

O mapa, que é a representação de um espaço, não apresenta um destino final ou uma verdade absoluta, mas funciona como um recurso potente que desperta memórias e contribui para a formação identitária. Assim, elementos como cartas topográficas ou plantas urbanas ultrapassam a mera função de orientação geográfica: ao serem interpretadas, essas representações podem se integrar à trajetória de vida de um sujeito. Durante essa leitura, o indivíduo não apenas identifica locais ou se orienta espacialmente, mas também reencontra vivências anteriores — como caminhos percorridos, moradias conhecidas, amigos do passado e lembranças afetivas (Seemann, 2002). Na mesma perspectiva, Harley (1987) sugere que o mapa pode ser comparado a um livro familiar ou até mesmo a um álbum de fotografias pessoais. Ao ser lido, ele evoca um significado subjetivo e profundo, pois mobiliza paisagens, acontecimentos e pessoas que compõem o passado do leitor. Dessa forma, a leitura cartográfica se converte em uma operação de rememoração, onde o sujeito se vê representado nos traços do mapa, reintegrando aspectos da sua própria identidade à configuração do espaço.

Essa analogia do mapa com o álbum de família é extremamente reveladora: assim como uma fotografia antiga evoca sentimentos, os mapas (e, por analogia, as letras das canções que ‘mapeiam’ a cidade) são ferramentas para o resgate identitário e afetivo. Quando o compositor canta a Praia Grande, o Largo do Carmo ou a Rua do Giz, ele traça um mapa emocional de São Luís, repleto de camadas de memórias individuais e coletivas. A cidade cantada é a cidade lembrada — e, ao mesmo tempo, recriada. Como afirma De Certeau (1996, p.189):

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade dos outros, tempos empilhados que podem se desdobrar, mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo.

O espaço é atravessado por vivências sensoriais e emocionais que o convertem em algo além da geografia: ele se transforma em um palimpsesto de experiências humanas. Essa interpretação é crucial para entender a canção popular, por exemplo, não apenas como uma nomenclatura de lugares, mas como aquela que lhes confere alma, inserindo-os em uma narrativa que é ao mesmo tempo coletiva e única. A São Luís expressa em canções é um espaço permeado de significados concretos, que expressam a dor, o amor, a saudade e o sentimento de pertencimento.

A evocação do passado pode ser intensificada por meio de elementos espaciais, como fotografias e mapas, bem como pela prática da reambulação — que consiste no ato de visitar e reconhecer informações anteriormente registradas em mapas ou na experiência vivida. Esse tipo de abordagem permite acessar camadas de memória que, em uma entrevista convencional realizada no ambiente doméstico, dificilmente emergiriam. A memória não deve ser entendida como uma simples coleção de dados ou acontecimentos fixos, mas sim como um processo dinâmico que se dá por meio do movimento e da experiência: “as lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas.” (Bachelard, 2008, p. 203).

Para Halbwachs (1990), os espaços responsáveis pela produção das memórias sociais funcionam como núcleos de intensificação emocional, possuindo até mais relevância do que os elementos temporais na construção da lembrança. Nesse sentido, o autor ressalta que os indivíduos não apenas escolhem um espaço de pertencimento, mas também são profundamente influenciados por ele, construindo suas referências identitárias a partir dessa relação com o lugar. O espaço, portanto, adquire significação simbólica compartilhada: cada componente do ambiente possui um valor específico que somente é compreensível para aqueles que integram

o grupo social, pois o espaço vivido reflete e manifesta a organização e os modos de vida dessa coletividade.

Os espaços em que as memórias sociais são geradas atuam como focos privilegiados para a manifestação e o cultivo de emoções, exercendo um papel ainda mais significativo do que os próprios elementos temporais nesse processo de rememoração. Assim, “Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade.” (Halbwachs, 1990, p. 160).

Desse modo, compreende-se que, seja na literatura ou na música popular, a cidade é muitas vezes retratada como um espaço de emoções, recordações e vivências compartilhadas, tornando-se, assim, um elo entre subjetividades coletivas. Pensar no ambiente urbano como uma instância poética e memorial funciona como um arquivo vivente. A literatura e a música popular, ao representarem esses locais, não apenas os trazem de volta à memória, mas também os reinscrevem. A esfera da memória, neste contexto, é tanto o espaço físico quanto o narrado, musicado, sentido; em suas múltiplas interpretações: lugares, alimentos, indivíduos, objetos, expressões, ritmos, entre outros; ou seja, tudo que desloca os pensamentos de forma memorialística e é nesse entrelaçamento que São Luís não se torna apenas um pano de fundo, mas sim a protagonista do processo de lembrança e da identidade maranhense.

5. 1 Representações da cidade ludovicense literária na Canção Popular Maranhense

A cidade, como espaço simbólico e socialmente construído, ultrapassa sua materialidade e inscreve-se no imaginário coletivo por meio das múltiplas linguagens que a representam. Dentre essas linguagens, a Canção Popular Maranhense ocupa um papel fundamental ao ressignificar São Luís em narrativas que combinam poesia, memória e identidade. Nesse contexto, compositores como Papete, Zeca Baleiro, Chico César, César Nascimento, Renato Gaspar, Tião Carvalho, Ciba Carvalho, Gerude, João do Vale, Julinho, entre outros, constroem em suas obras, imagens poéticas que reverberam os cenários e as atmosferas de São Luís. Em suas canções, a cidade não é apenas cenário, mas personagem ativa. Este capítulo propõe uma análise das canções *Jamaica a São Luís* (Ciba Carvalho e Gerude, 2012), *Na Ilha* (César Nascimento, Renato Gaspar e Tião Carvalho, 1989), *Pedra de Resposta* (Zeca Baleiro e Chico César, 1997), *Sobrados* (Papete, 1981) e *Todos Cantam sua Terra* (João do Vale e Julinho, 1978), compreendendo-as como formas de inscrição poética da cidade ludovicense. Assim, tenta-se compreender como a memória urbana, ancorada em experiências sensíveis e afetivas

do espaço, é revisitada em linguagem “cancional”, tendo em vista a constituição da imagem de uma São Luís literária descrita em obras maranhenses.

5. 1. 1 Jamaica a São Luís

A canção “Jamaica a São Luís”, criada por Gerude e Ciba Carvalho; imortalizada pela artista Alcione Dias Nazareth, cria uma conversa entre a identidade sonora de São Luís e o reggae, estilo que se consolidou na capital maranhense como uma parte essencial de sua cultura urbana. Antes de prosseguir com a análise da canção, é importante contextualizar a trajetória de seus criadores: Gerude e Ciba Carvalho, artistas cruciais para a compreensão da música contemporânea no Maranhão.

Gerude, natural de Codó, interior do Maranhão, é cantor, compositor e instrumentista com mais de quatro décadas de atuação na música popular brasileira. Sua obra é marcada pela fusão de elementos da cultura afro-maranhense, como o tambor de crioula, o bumba meu boi, o tambor de mina e, sobretudo, o reggae — ritmo com o qual mais se identifica. Estabelecido em São Luís, consolidou sua trajetória como um dos nomes mais importantes da música local, sempre atento à preservação da memória musical da cidade (Jacintho, 2023a, s/p.).

Sua longa parceria com Ronald Pinheiro resultou em mais de 200 composições registradas, muitas delas gravadas por nomes consagrados da MPB — verdadeira representação simbólica da capital maranhense como centro do reggae brasileiro. Sobre sua amizade artística com Pinheiro, o próprio autor afirma: “São 40 anos de amizade, convivência e muita música, com mais de 200 composições registradas em diversos estilos musicais.” (Jacintho, 2023a, s/p.).

Em 2019, Gerude lançou o álbum “Jamaica Brasileira”, com 11 faixas inéditas dedicadas exclusivamente ao reggae. Produzido por Jesiel Bives, o disco contou com a participação de seus filhos João e Joana Gerude, confirmando a transmissão intergeracional de sua produção artística: “Jamaica Brasileira é um disco para reafirmar São Luís como território do reggae” (Jacintho, 2023b, s/p.). Segundo Gerude, sua música é orientada por um forte compromisso político e identitário: “A música para mim é um caminho de identidade e resistência” (Gerude, 2023, apud Universidade FM, 2023, s/p.). Além disso, em entrevista a Zema Ribeiro, o artista afirma que “reencantar a cidade com suas matrizes sonoras e espirituais é também uma forma de resistência.” (Ribeiro, 2014, s/p.), demonstrando como sua produção está alinhada com uma estética de valorização dos espaços culturais de São Luís.

Sua atuação pública é também marcada por contribuições significativas para o calendário cultural da cidade. Um exemplo foi sua participação na live comemorativa dos 408

anos de São Luís, realizada em 2020, na qual interpretou composições autorais que homenageiam a cidade e sua identidade cultural (Imirante, 2020, s/p.). A presença contínua de seus filhos nas performances reitera sua função como orientador e perpetuador de uma herança musical que solidifica a tradição e o carinho como fundamentos da arte maranhense.

Ciba Carvalho³ é um cantor e compositor maranhense reconhecido por sua contribuição à Música Popular Brasileira (MPB), especialmente por suas composições que refletem a cultura e as tradições do Maranhão. Natural de Codó, sua trajetória musical articula elementos da identidade regional com temáticas sociais, afetivas e culturais. Segundo o portal *Blog do Acélio*, “Ciba Carvalho está de volta (02/01/2013) a Codó e mostra todo o seu talento cantando MPB” (Blog do Acélio, 2012, s/p.), destacando sua presença ativa na cena artística local.

Em 2012, Ciba lançou o CD *Bomba Atômica*, apresentado em um evento realizado no dia 19 de dezembro daquele ano, em sua cidade natal. O lançamento contou com a presença de diversos artistas locais e foi marcado por uma performance vibrante, na qual o cantor apresentou composições autorais e releituras da MPB. A ocasião foi interpretada pela imprensa como um momento de “retorno às origens” e reafirmação do seu compromisso com a musicalidade regional (Blog do Acélio, 2012, s/p.).

Além de sua carreira solo, Ciba Carvalho é conhecido por suas parcerias musicais. Uma de suas composições mais notáveis é “Jamaica a São Luís”, escrita em coautoria com Gerude. A canção se tornou conhecida nacionalmente após ser gravada por Alcione. Conforme destaca o *Imirante*, trata-se de uma “homenagem em forma de música”, marcada pela exaltação da capital maranhense como território do reggae e símbolo de cultura afrodescendente (Imirante, 2012, s/p.). A repercussão da sua música foi ampliada em apresentações ao vivo, como a realizada por Alcione na orla de João Pessoa, quando incluiu “Jamaica a São Luís” em seu repertório. Segundo o *ClickPB* (2015, s/p.), Alcione “misturou romantismo e samba ao interpretar composições consagradas do seu repertório, além de homenagear sua terra natal com canções como ‘Jamaica a São Luís’”, confirmando a inserção da obra de Ciba Carvalho no circuito nacional da música popular.

Ciba permanece atuante, participando de projetos, apresentações e colaborações com outros artistas maranhenses. Sua trajetória está profundamente ligada à valorização das raízes

³ Existem diferenças de grafia do nome do compositor, alguns documentos aparecem com o “y”: Cyba e em outros a escrita é Ciba.

culturais do estado e ao fortalecimento de uma identidade musical que reafirma o Maranhão como espaço de resistência, poesia e pertencimento (Blog do Acélio, 2012, s/p.).

Essa trajetória, fortemente marcada por um compromisso com a musicalidade, a negritude e o espaço urbano ludovicense, fornece base para compreender a densidade simbólica presente na letra de “Jamaica a São Luís”, cuja análise será aprofundada nas próximas linhas deste subcapítulo.

Jamaica a São Luís - Ciba Carvalho e Gerude (Álbum: Duas Faces - 2012)

Vamos dançar um reggae
 E fazer planos
 E fazer planos
 Falar dos problemas do povo
Americano, americano
 O rei Bob Marley não disse
 Mas Jimmy Cliff
 Mas Jimmy Cliff
 Balançou na ilha
 E disse jê jê
A capital existe
A capital existe

São Luís, aqui é Jamaica iai iai
 Ioi ioi ioi ioi
 A Capital brasileira do reggae, eh jê jê
São Luís, aqui é Jamaica ai ai
 Ioi ioi ioi ioi
 A Capital brasileira do reggae

Regue seu olhar
Regue o seu sorriso, o chão com seu suor
 Mente, corpo livre
 E regue o seu amor
 E o que for preciso
Regue seu olhar
 Regue o seu sorriso, o chão com seu suor
 Mente, corpo livre
 E regue o seu amor
 E o que for preciso
 (grifos nossos)

Ao iniciar a apreciação da canção "Jamaica a São Luís", composição de Ciba Carvalho e Gerude, revela-se uma tessitura poética que transforma São Luís em um espaço simbólico e memorialístico e de construção cultural. Os compositores, ao nomearem a cidade como "Jamaica brasileira", posicionam São Luís em uma geografia afetiva e cultural que vai além da

topografia⁴ urbana, alcançando a condição de lugaridade. O espaço de vida se expande progressivamente à medida que os indivíduos projetam seus anseios e necessidades em outros territórios, movendo-se em direção ao desejo de habitar e de estabelecer vínculos de pertencimento com novos contextos geográficos, o que resulta na formação de múltiplas lugaridades (Holzer, 2014).

A priori a letra nos faz um convite: “dançar um reggae”, convidando a uma ação coletiva em um ritmo que, embora enraizado na Jamaica, foi reterritorializado em São Luís. De acordo com Pollak (1992), a memória é elemento de identidade do indivíduo e do grupo, sendo assim, a ação de dançar reggae serve como memória compartilhada; uma prática cultural que conecta a cidade à luta simbólica do povo jamaicano, ressignificando o espaço urbano em um cenário de resistência. O espaço metropolitano se torna, nesse contexto, um território de experiências musicais, onde o passado e o presente possuem uma transdisciplinaridade. A repetição da expressão “E fazer planos” não é apenas estilística, porém realiza uma projeção da esperança de um futuro (isso enquanto se dança reggae). Segundo Bachelard (2008), o espaço é também um vetor da imaginação e da esperança, e a construção de planos no interior de um espaço urbano musicalizado constitui a projeção de um desejo por transformação.

Os cancioneiros indicam que é fundamental abordar as questões enfrentadas pelo povo americano, demonstrando que, apesar de a música ter um ritmo contagiante, atua como um meio de denúncia da realidade social. Esse verso, repetido na canção, muda o foco do indivíduo para a coletividade: a voz de uma comunidade que se movimenta (nas batidas do reggae) para manifestar suas dores. A alusão ao "povo americano" pode ser interpretada de forma ampla, não se restringindo apenas ao uso do adjetivo nacional dos Estados Unidos, mas sim como um sujeito da América Latina, negro, periférico e marginalizado. Isso também é visto em “Brasas ardentes na ponta dos dedos”, de Lenita Estrela de Sá, onde a mesma enfatiza a cidade como espaço de mazelas:

O que ganhava como professora mal dava para sustentar uma vida digna, que se resumia a três vestidos de festa, uma escrivãzinha de jacarandá e uma mucama livre – a Rosa, tão dedicada, uma irmã zelosa para mim, preocupada não só com as minhas simpatias abolicionistas quanto com minhas paixões literárias, duas condições muito perigosas para uma mulher, numa sociedade que escraviza pessoas. (Sá, 2018, p. 295).

⁴ Refere-se, aqui, ao detalhamento de um lugar, conceituando-se como a ciência que investiga os aspectos naturais ou artificiais existentes na superfície de uma localidade.

Em outro trecho da obra, pode-se perceber a situação de marginalização negra: “Depois fiquei pensando se não estava realmente brincando com fogo, afinal de contas o que vale uma mulher? Ainda mais pobre e negra? E sozinha?!” (Sá, 2018, p. 297). Ao mesmo tempo, apesar da condição de desvantagem da protagonista, havia a necessidade de resistência acompanhada do medo: “Sabia que me metia em coisa muito arriscada, mas não conseguia ser indiferente às atrocidades que ele já sofrera” (Sá, 2018, p. 294), assim, para valorização da cultura local é necessário olhar para as próprias dores, vozes e expressões e tentar não as negligenciar.

A partir de ambas, vê-se um desejo por denúncia e protesto mediante a realidade, contudo, na canção o medo é encoberto pela vontade de liberdade desde o início. Existem personalidades que são evocadas pela canção: Bob Marley, Jimmy Cliff – não apenas posicionando São Luís em um imaginário global, mas também o fazem a partir de uma matriz afetiva local. A presença de referências internacionais como Bob Marley e Jimmy Cliff, articuladas com a cidade de São Luís, produz um “entre-lugar”, que de acordo com o autor Bhabha (1998), é onde se negocia uma hibridez cultural. Esse espaço simbólico, nem inteiramente jamaicano nem puramente maranhense, permite uma reinscrição da identidade local em um contexto globalizado, onde o reggae atua como linguagem cultural, sobretudo do negro.

As linhas da música continuam declarando: “Balançou na ilha/ E disse jê jê/ A capital existe/ A capital existe”; a imagem de “balançar” é rica em significados, trata-se de um verbo que sugere leveza, dança, corporeidade e, ao mesmo tempo, deslocamento. Neste contexto, “balançar na ilha” não é apenas uma metáfora para dançar reggae – é um gesto corporal que ativa a memória coletiva da cidade de São Luís, reconhecida como “ilha” por sua conformação geográfica e cultural. Segundo Halbwachs (1990, 2006, p. 94), “As lembranças são inseparáveis dos quadros espaciais em que se desenrolam: não é suficiente que um grupo reencontre o seu passado, é preciso que ele o reencontre num meio que lhe seja materialmente reconhecível [...]”, e nesse caso, o corpo que dança na ilha revigora os signos culturais que constituem a identidade ludovicense.

A repetição enfática de “a capital existe” funciona como ato performativo de protesto pelo reconhecimento. Trata-se de uma reconfiguração simbólica do espaço urbano de São Luís como centro cultural, apesar de seus apagamentos políticos e sociais. Ao se autoproclamar como “capital brasileira do reggae”, a cidade afirma sua lugaridade (Holzer, 2014), ou seja, uma experiência de pertencimento e identidade que transcende o espaço físico e se ancora na memória coletiva, nas práticas cotidianas e na construção simbólica da cidade como espaço de resistência. Em José Chagas, no poema “Os Canhões do Silêncio”, tem-se: “Aqui o tempo não

dura em passar/ mas em ficar à espera de quem o descubra/ como curtida matéria de vida/ pronta à ressurreição das coisas/ São Luís é toda de manhã / como o aviso claro de um dia". (Chagas, 1979, s/p, grifos nossos), o autor configura São Luís como espaço-tempo simbólico, onde o cotidiano se transforma em poesia. O "aviso claro de um dia" indica uma cidade que renasce diariamente, mantendo viva sua memória e identidade. O sujeito se reconhece como "um entre quatrocentos mil", reforçando a noção de que a identidade ludovicense também é coletiva, plural, mas ainda assim profundamente enraizada na experiência individual com o espaço. A metrópole não morre ao cair da noite, pois ressurgue toda de manhã; trazendo consigo a notícia de uma nova esperança (dia), mostrando-se a luz e negando sua invisibilidade.

De acordo com Halbwachs (1990, p. 143), o espaço é um suporte privilegiado da memória coletiva: "realidade que dura", e é nele que os sujeitos inscrevem suas lembranças, não apenas pela sua materialidade, mas pelos vínculos simbólicos e afetivos que com ele estabelecem. Nesse sentido, a repetição do verso "São Luís, aqui é Jamaica ai ai" consagra a cidade como um palácio da memória cultural, atravessado pelas interpretações mentais dos cancioneiros de percepções memoradas (cf. Smolka, 2000). O advérbio de lugar "aqui" evidencia que os escritores da música estão presentes no espaço do qual falam e São Luís deixa de ser apenas um local geográfico e passa a ser território simbólico: uma Jamaica brasileira, tropical, periférica e negra, reiterada pelo verso como se fosse um grito de reivindicação identitária. Essas expressões não possuem um significado lexical fixo, mas cumprem um papel importante de conexão emocional, rítmica e cultural. De acordo com Paul Zumthor (1993), a voz no poema oral ou na canção não apenas comunica palavras, mas "encarnada em um corpo vivo" que transmite sensações, ritmos e afetos. O "ai ai" e "ioi ioi ioi ioi" marcam, portanto, uma quebra semântica proposital: criam um espaço de respiro, de dança, de catarse, onde o corpo assume a centralidade da linguagem. Na perspectiva de Bachelard (2008): "O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado [...] E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. [...] A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens" (Bachelard, 2008, p. 196).

Na composição poética de João Batista do Lago – "Ode a São Luís", o escritor exprime em seus versos: "Ó tu, São Luís – Jamaica brasileira/ Sou-vos grato pela vida inteira pois/ Sabei-vos de muitos ser uma só pessoa/ Jamais vos deixaste vencer. Sois guerreira!" (Lago, 2007, s/p). O trecho é uma declaração clara da força simbólica da identidade ludovicense: São Luís é "Jamaica brasileira", mas também é "guerreira", pois não se deixa apagar ou subjugar. Aqui, a identidade da cidade é construída em oposição à "modernice" que ameaça suas tradições. A

imagem da luta e da resistência reafirma uma identidade coletiva enraizada na memória, na luta popular e no orgulho cultural. Essa imagem é retomada na canção “Jamaica a São Luís”.

A designação de São Luís como "capital brasileira do reggae" representa uma forma de territorialização simbólica da memória coletiva dos ludovicenses, que, através da música, reconstituem seu pertencimento à cidade. Essa declaração não apenas caracteriza o local, mas também o reafirma como um espaço especial de uma memória afetiva e cultural negra. A música, na condição de arte da memória, atua como uma cartografia emocional da cidade. Nas palavras de Seemann (2002), o espaço narrado é tão importante quanto o espaço vivido, ativando memórias, reorganiza símbolos e fortalece a construção identitária. Assim, “A capital brasileira do reggae” é uma narrativa performativa, uma celebração à cidade, que é condecorada como capital onde o reggae é um marcador identitário.

Ao chegar no refrão a letra da canção sugere: “Regue seu olhar/ Regue o seu sorriso, o chão com seu suor/ Mente, corpo livre/ E regue o seu amor/ E o que for preciso[...]”, usando verbos no imperativo que apresentam fonemas próximos a palavra “reggae” (parônimas), oferecendo um ritmo e rima as estrofes da canção. Percebe-se, também, uma sinestesia no tocante ao ato de regar com sorriso, suor, amor; ligado a ideia de mente e corpo livre, o que passa a impressão de um invólucro dançante (até que goteje suor), que está feliz (sorriso) e movimenta-se com paixão (amor), como se estivesse bailando enquanto o cancionista escreve o refrão.

Bachelard (2008) define a toponímia como exame dos locais da existência privada e sendo constituinte da subjetividade. Embora não se trate de um espaço confidencial, a São Luís representada na canção é um espaço subjetivado, investido de sentidos culturais e afetivos, ou seja, um lugar no sentido de Tuan (1980), sendo assim, uma combinação única de paisagens, sonoridades e aromas, concebendo uma sintonia singular entre os ritmos da natureza e os produzidos pela ação humana.

O verso “regue seu olhar / regue o seu sorriso” metaforiza a cidade como terreno fértil para emoções e afetos, onde o “reggae” e o “regar” se entrelaçam semanticamente e simbolicamente, em um jogo fonético que transforma a cidade em espaço de fertilidade simbólica e sensorial. A São Luís de “Jamaica a São Luís” não é apenas o espaço físico onde se ouve reggae, mas uma paisagem construída poeticamente como espaço de liberdade, onde “mente, corpo livre” pode florescer. Isso corresponde ao conceito de espacialidade de Tuan (2013), como um sentimento de liberdade. O ser livre simboliza espaço, implica em ter força e lugar suficiente em que seja possível a existência do indivíduo. A cidade se torna, assim, palco de subjetivações, onde o sujeito pode projetar desejos, dançar, amar e resistir.

O espaço inclui, pois, essa "conexão materialística de um homem com o outro" de que falavam Marx e Engels na Ideologia Alemã (1947, pp. 18-19), conexão que "está sempre tomando novas formas". A forma atual, conforme já vimos, supõe informação para o seu uso e ela própria constitui informação, graças à intencionalidade de sua produção. Como hoje nada fazemos sem esses objetos que nos cercam, tudo o que fazemos produz informação. (Santos, 2006, p. 218).

Portanto, todas as ações realizadas geram informação. O citado autor destaca que cada ação humana, ao alterar o ambiente (mesmo que de forma sutil), cria novos dados e significados. Dessa forma, no contexto atual, atuar no espaço equaciona-se à produção de informação social e simbólica.

A repetição do verbo "regar", além de aludir à sonoridade do reggae, carrega uma forte carga metafórica e física. O indivíduo é chamado a irrigar seu olhar e o solo com o seu suor, isto é, a imprimir significado ao espaço por meio de seu corpo e de sua afetividade. Isso representa uma forma de territorialização poética, na qual o corpo serve como instrumento para a construção de um espaço. Nesse fragmento, a hermenêutica evidencia uma ecologia do afeto, onde viver e amar estão interligados à experiência sensorial, à corporeidade e à relação íntima com a terra e com o outro. A cidade se transforma em uma extensão do indivíduo, e o indivíduo em uma extensão da cidade – estabelecendo uma conexão de lugaridade profunda. No reggae, o corpo se apresenta como principal suporte da memória e das tradições:

Mas a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória. (Le Goff, 2003, p. 410).

A repetição do verbo "regar" não serve apenas como uma metáfora emocional, mas também funciona como uma estratégia de resistência simbólica, que enfrenta as tentativas de dominação e regulação da memória impostas pelas narrativas oficiais. A corporeidade, a afetividade e a experiência sensorial transformam-se em ferramentas que protegem a tradição oral, mantendo a identidade contra o esquecimento ou a manipulação histórica.

FIGURA 1 – Museu do Reggae, Rua da Estrela, Largo do Comércio – Praia Grande



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Em relação a combinação de fotografias acima, iniciando pela imagem superior esquerda, mostra-se a fachada do Museu do Reggae Maranhão, com sua arquitetura colonial portuguesa, portas arqueadas e janelas simétricas. A bandeira do reggae (nas cores verde, amarela e vermelha) torna-se um símbolo de habitação da cultura. Quanto a imagem superior direita, apresenta a Rua da Estrela com pedras, ladeada por casarões antigos. A rua é tranquila e arborizada ao fundo, indicando o ambiente preservado e histórico. Já as imagens inferiores a esquerda e direita, retratam uma rua comercial do centro histórico (Largo do Comércio), onde se observam prédios com azulejos coloniais e postes antigos, em que ocorriam apresentações de reggae.

No tocante aos espaços físicos, o reggae perpassa, em grande maioria pelo Centro Histórico, sua melodia caminha pela Rua da Estrela (Praça do Reggae/ Museu do Reggae), Praia Grande/Largo do comércio, Rua Palma entre outros lugares, por ser um ritmo territorial, demarca o espaço e a memória de São Luís. Em sua localização urbana, há diversos ambientes dedicados à promoção e difusão da cultura reggae e que desempenham papel fundamental na preservação da memória musical e na vivência coletiva das tradições, alguns deles são: Produtora Novo Quilombo, localizada na Rua Gregório de Matos, 325-337, Liberdade; Central Roots, situada na Rua da Palma, 124, no Reviver; Rasta Reggae Beira Mar, na Rua José Sarney, 210A, Centro; Resenha SLZ, localizada na Rua dos Trapiches, nº 59, Centro; Bar do Nelson, Avenida Litorânea, nº 135, Calhau; O Magno Roots, na Rua dos Faveiros, 139, Bairro de

Fátima; Habeas Copos, encontra-se na Escadaria da Rua da Palma, Centro; Rotaria Roots, na Avenida Guaxenduba, 68, Centro; Espaço Roots, Avenida Casemiro Júnior, 81, Anil; Porto Seguro Bar e Restaurante, Avenida Senador Vitorino Freire, 2, Centro; Porto Seguro II Bar e Restaurante, Avenida Litorânea, 7652-7876, São Marcos (São Luís, 2023).

Para entender o efeito melódico da canção é necessário obter algumas informações relevantes. O termo *roots* refere-se ao reggae originalmente produzido na Jamaica e em Londres nas décadas de 1960 e 1970, caracterizado pela execução com instrumentos ao vivo e por letras que abordam questões sociais, religiosas e as condições de vida do povo. No contexto maranhense, *roots* também designa o reggae mais antigo, das décadas de 1960 a 1980, que foi fundamental para a formação da primeira fase do movimento em São Luís. Musicalmente, o *roots* distingue-se pela sua cadência lenta e pela forte presença do contrabaixo, sendo idealizado para a dança a dois e associado a uma sonoridade romântica, suave e leve. Além disso, no imaginário regueiro ludovicense, o *roots* opõe-se ao estilo denominado "robozinho", reconhecido por seu ritmo acelerado. Curiosamente, embora algumas produções eletrônicas europeias sejam aceitas como *roots* devido à preservação da cadência tradicional, o mesmo reconhecimento nem sempre é conferido às produções eletrônicas locais, evidenciando dinâmicas de legitimação cultural no cenário maranhense (Santos, 2009, p. 254-255). Assim, o ritmo da música "Jamaica a São Luís" é definido pela pulsação sincopada, que alterna batidas fortes e leves, característica do reggae, com foco nos contratempos. Essa marcação gera uma sensação de movimento e fluidez, aspectos fundamentais para criar um ambiente sonoro que remete à liberdade e à resistência. A percussão apresenta suavidade, com batidas constantes que apoiam a melodia sem sobrecarregá-la. A linha melódica é clara e simples, tornando a memorização e o reconhecimento auditivo mais fáceis.

FIGURA 2 – Praça Deodoro (músico de reggae), Rua da Paz (carro de reggae), Largo do Comércio – Praia Grande



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Na fotografia, vê-se no local superior a esquerda – Praça Deodoro (músico de reggae), a foto mostra um homem trajando bermuda, camiseta e mochila, um artista de rua, posicionado próximo a um equipamento de som e um microfone. No chão, esferas de pedra ornamentam a praça. A presença do músico e de elementos urbanos representa o uso do espaço público como palco de expressão cultural popular, especialmente o reggae, gênero de forte identidade local. Em relação a parte superior direita – Rua da Paz (carro de reggae), observa-se a traseira de um veículo estilizado (uma caminhonete com cobertura e caixas de som), estacionado em via pública. Esse tipo de carro é conhecido por tocar reggae nas ruas, funcionando como uma radiola ambulante, elemento tradicional na cultura reggae de São Luís. No tocante a parte inferior esquerda – Largo do Comércio (Praia Grande), a imagem mostra um amplo casarão colonial, típico do acervo arquitetônico do Centro Histórico de São Luís. À frente, um espaço aberto com calçamento de pedra e um grande oitizeiro, árvore simbólica da cidade, que oferece sombra aos passantes. A presença de algumas pessoas caminhando reforçam a vivacidade do local, frequentemente visitado por turistas e moradores. Por fim, na parte inferior direita – Praia Grande (comércio local) é exibida a fachada de uma loja popular chamada “Jucara & Peixe Frito”, com manequins expostos do lado de fora, vestidos com roupas estampadas. Esse ambiente representa o cotidiano de pequenos comerciantes e a valorização da cultura afro-maranhense, tanto na alimentação quanto no vestuário.

O reggae em São Luís não esteve circunscrito a espaços elitizados, pelo contrário, foi em praças, casarões históricos, bares e bairros populares que ele floresceu, criando uma identidade musical e topográfica própria. Assim, pode-se dizer que o espaço urbano de São Luís

foi ressignificado pela prática do reggae, num verdadeiro processo de territorialização afetiva, como se discute na teoria de espaço e memória (Le Goff, 2003). A canção “Jamaica a São Luís” representa um gesto poético e político de reexistência. Por meio de sua repetição e sonoridade, a canção converte a cidade em um palco emblemático da memória negra no Brasil, onde os ritmos jamaicanos se entrelaçam com elementos da cultura e emoções do Maranhão.

5. 1. 2 Na Ilha

Antes da apreciação da canção selecionada de César Nascimento, Renata Gaspar e Tião Carvalho, “Na Ilha”, é imperativo reconhecer alguns dados pertinentes a cada compositor. A primeira história a ser descrita será do cantor, músico e compositor César de Jesus Carvalho Nascimento, nascido na cidade de Teresina, estado do Piauí, mas criado no Maranhão. O pai, José do Espírito Santo Nascimento, era um líder da comunidade, jogador de futebol, poeta e sanfoneiro. A família morou no bairro do Flamengo no Rio de Janeiro no início dos anos 70, onde passou a infância e a adolescência. Passou a morar no Maranhão nos anos 80 (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2021).

Na Escola Laborarte, César de Jesus Carvalho Nascimento, participou de aulas com Mestre Felipe para aprimorar seu conhecimento sobre as tradições e a polirritmia dessa manifestação afro-brasileira do Maranhão. Em 1999, ele voltou a residir no Rio de Janeiro e criou vários projetos culturais, como a oficina de percussão "Crivador, Matraca e Pandeirão: uma viagem pelos ritmos do Maranhão" e o projeto musical "César Nascimento, Tambô & Forró", que foi apresentado durante cinco meses na Casa Hombu, localizada na Lapa, no centro do Rio de Janeiro. Em 2006, usando suas habilidades rítmicas, criou vinhetas musicais dos compositores Josias Sobrinho, Welington Reis e José Ignácio que retratavam a cultura do Maranhão, com a voz da cantora Rita Ribeiro (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2021).

A segunda compositora é Renata Gaspar Nascimento, que se desdobra pelos papéis de cantora, bailarina, poeta e letrista. No Centro Educacional de Dança Reynaldo Faray (São Luís, MA) formou-se bailarina clássica. Foi aluna da Escola de Música do Maranhão de técnica vocal com a cantora Cida Moreira. Doutoranda em Estudos da Linguagem, Mestre em Linguística e Graduada em Letras. Em 1999, se mudou para o Rio de Janeiro. Lá, aprendeu canto e improvisação com Carol Sabóia no Centro Musical Antônio Adolfo. Em 2003, ela se mudou para Petrópolis, na região serrana, com seu marido César Nascimento. Eles estão casados desde

1987 e têm dois filhos. Em parceria com a poeta Christiana Beckman, lançou "Gestação" em 2008 (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2021).

O terceiro cancionista é Tião Carvalho (José Antônio Pires de Carvalho), nasceu no Maranhão e se mudou para São Paulo em 1985. Ainda criança, começou a se interessar pela cultura popular, influenciado pelo pai Feliciano Pepe e assistindo aos costumes maranhenses como Bambaê, Tambor de Criola, Tamborinho e Bumba meu Boi. Além disso, a audição de músicos nordestinos como João do Vale, Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga teve um impacto em sua vida. Ele trabalhou como sorveteiro, funcionário do escritório e bancário. Professor convidado da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. No início da década de 1970, começou a trabalhar como artista em sua cidade natal, colaborando com o teatrólogo Aldo Leite na criação da peça "Saltimbancos". Em seguida, atuou no grupo Laborarte e mais tarde no grupo "Cazumbá", criado por Américo Azevedo Neto. Também participou do grupo musical "Rabo de Vaca", que tinha como participantes Zezé Alves, Josias Sobrinho, Beto Pereira e Mauro Travincas. Em 1979, foi convidado por Ilo Krugli para o Rio de Janeiro e entrou no elenco do Teatro Vento Forte como ator, dançarino e músico. Foi para São Paulo no ano seguinte e trabalhou com vários artistas, como Klauss Viana, João do Vale, Sivuca, Hermeto Pascoal, Paulo Moura, Zeca Baleiro, Graziela Rodrigues, Ná Ozzetti e Cássia Eller (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2021).

Posto isso, pode-se inserir os dados da canção que será aqui analisada, a mesma faz parte do álbum, Ilha Magnética, lançado em 1989, de César Nascimento, que inclui as demais canções: Ilha Magnética; Catirina e o mar; Se criou lá; Tapioca; Serenim; Boizinho de viola, Toc-Toc; Lençóis de areia; Janela aberta; O radinho; Maguinha do Sá Viana e Ilha magnética (versão reggae). As músicas de César Nascimento, que foram gravadas no mesmo LP (*Long Play* - Longa Duração), tiveram como inspiração o cenário encantador do Maranhão. Nesse álbum, César Nascimento ganha renome com a criação de hits como: O radinho e Maguinha do Sá Viana e foram considerados "Bem Cultural do Estado do Maranhão". Além disso, as baladas Ilha Magnética e outras composições são importantes na programação das rádios de todo o país e nas playlists de Músicas Brasileiras (Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira, 2021).

O álbum referido anteriormente celebra a música do Maranhão e suas diversas influências, abrangendo ritmos tradicionais, bumba meu boi, samba e reggae. Na obra, a percussão e os tambores típicos do estado estão incorporados, oferecendo uma base rítmica que evoca o folclore local. Certas canções evidenciam a intensa presença do reggae, um gênero

bastante apreciado em São Luís. Essas influências ficam evidentes em seu discurso, como o próprio César Nascimento afirma:

Sou influenciado por tudo que é percussivo e tribal. Tenho uma ligação muito forte com os ritmos do Maranhão, e muito amor pelas coisas do Brasil. As minhas levadas de violão traduzem esta relação. Tenho composições com base no tambor – de – crioula (Maranhão), no maracatu (Pernambuco), no samba (Rio de Janeiro) e tenho influência de ritmos estrangeiros como o reggae, que é muito forte em São Luís. (Barbosa, 2004, s/p).

A partir das informações sobre os compositores, é viável compreender como suas narrativas estão ligadas à cultura da cidade, incorporando em suas músicas, marcas de uma memória que revivem uma São Luís literária, expressas em obras de prosa e em poemas dos escritores maranhenses/ludovicenses, ou por meio dos autores que se desenvolveram nessa metrópole. Como afirma Ab'Sáber (1986, p.101-102), as cidades foram invenções que abriram as portas para a criatividade humana:

A invenção da cidade foi uma das grandes rupturas na escalada humana sobre a face da Terra [...]. Desde cedo, a cidade foi o tecido propício para o impacto das ideias e o desenvolvimento e aplicação de técnicas inovadoras. Ideias que revolucionaram a bucólica conjuntura das aldeias autossuficientes, fechadas em torno de sua infundável rotina cultural. Em grande parte, as cidades foram o grande palco para a experimentação das inovações significativas: a escrita, a roda, a metalurgia do bronze e do ferro. Elas acolheram e ampliaram as aplicações das descobertas e inovações.

Assim, a criação da cidade foi mais do que uma simples divisão geográfica e física; foi uma verdadeira revolução nas ideias, onde novos conceitos, técnicas e formas de poder emergiram e se estabeleceram, influenciando o desenvolvimento da história da humanidade. A cidade proporciona aos indivíduos recursos para a expressão artística, indo muito além de ser apenas uma construção física. Ela também representa um espaço simbólico dos progressos que impulsionaram o avanço humano. Dito isso, cita-se abaixo a canção completa de César Nascimento, Renata Gaspar e Tião Carvalho, “Na Ilha”, para que se possa inferir sobre os símbolos de representação da cidade de São Luís que retomam descrições literárias de outros artistas:

Na Ilha - Cesar Nascimento, Renata Gaspar e Tião Carvalho (Álbum: Ilha Magnética – 1989)

Ô na ilha, ô na ilha
Tem segredo até demais

O segredo da cavalacanga
do bobó e do cuxá
da serpente que arrudêia a ilha
querendo o rabo pegá
se chegar nessa corrida
a ilha vai afundar.

Ô na ilha, ô na ilha
Tem segredo até demais
cada ladeira que desço
vou desembocar no mar
cada pedra da ladeira
uma história pra contar
como a carruagem encantada
que de longe, ouvi passar
(grifos nossos)

Quando se analisa os versos em sua totalidade, já se nota a interação com aspectos da literatura que exploram a cultura, as narrativas e o folclore popular. A produção musical participa desse processo ao evocar elementos míticos e da oralidade, que são empregados para forjar identidades culturais regionais, particularmente em composições que buscam expressar o folclore e as tradições locais. Na literatura, a situação é semelhante, especialmente ao se considerar autores provenientes do Maranhão, onde a maioria das obras procura captar a rotina do estado, extraindo da memória e do espaço representações de ricas expressões artísticas. A diversidade e a profundidade da literatura maranhense evidenciam a complexidade social, histórica e cultural do Brasil. Cada autor maranhense, à sua própria maneira, ajudou a criar uma conexão entre o local e o universal, fazendo do Maranhão um ponto de influência literária a nível nacional. Eles foram capazes de capturar e transformar a paisagem, os personagens e os conflitos de sua terra em obras que continuam relevantes e impactantes até os dias atuais, por meio de uma observação atenta e de uma sensibilidade poética.

Sendo assim, a canção “Na Ilha” cria um cenário que retoma as ambientações vivenciadas e expressas por outros autores em seus escritos. Ao iniciar, os cancioneiros propõem que há segredos na ilha: “Ô na ilha, ô na ilha / Tem segredo até demais [...]”:

São Luís, que é traduzida como “ilha”. Com alcunha de ilha do amor, ilha rebelde, ilha do reggae, ilha maravilha, pode-se perceber que a cidade foi substituída por suas características e adjetivos, ocorrendo então a metonímia. A Ilha, igualmente, chama-se assim, por ser uma faixa de terra entre as baías de São Marcos e São José de Ribamar, junto da foz dos rios Anis e Bacanga, banhados pelo Oceano Atlântico. Nomeia-se ilha, uma extensão de terra cercada de água por todos os lados. (Lima, Carneiro, Cavalcante, 2024, p. 20).

Relaciona-se, nestas linhas, uma ilha de enigmas que cativa a cidade de São Luís, no Maranhão. O compasso hipnotizante da música, que caracteriza o reggae, é intensificado pela repetição da frase "ô na ilha". Ademais, remete ao imaginário popular da ilha, impregnado de narrativas, mitos e tradições singulares. Seja por suas fábulas ou por sua riqueza cultural e histórica. A repetição enfatiza a experiência ritualizada do lugar. A utilização de expressões como "segredo da cavalacanga", "bobó", "cuxá" e a menção à carruagem encantada representam práticas culturais e conhecimentos locais todos enraizados em um sentimento de pertencimento.

Podemos pensar o lugar como modo de ser expresso pela lugaridade — uma experiência existencial, que não implica trazer o ser para dentro da pessoa ou do “si”, mas compreendê-lo como manifestação nos entes, na mundanidade do ser-no-mundo (HEIDEGGER, 2001). Os modos de ser, nesse contexto, não são estáticos, mas expressam-se como irrupção, vida, pulsação, movimento, encontro, reunião, co-pertencimento, tensionamento, transpassamento e embate, ou seja, formas dinâmicas de habitar e de experienciar o mundo (MARANDOLA JR., 2020).

A ilha de São Luís guarda mistérios profundos, como sugere o "segredo" mencionado na letra. Pode-se verificar essa mesma atmosfera de enigmas em João Guimarães Rosa, na obra "Grande Sertão: Veredas"; que discute como o mundo real e o mitológico coexistem, onde histórias e figuras místicas fazem parte da vida cotidiana. Bem como é verificável em: “Só o mau fato de se topar com eles, dava soloturno sombrio. Apunha algum quebranto. Mas mais que, por conosco não avirem medida, haviam de ter rogado praga.” (Rosa, 2001, p. 404), remetendo a um ambiente de suspense e misticismo, utilizando palavras para provocar o temor do incerto e a ideia de maldição ou infortúnio, com menções diretas ao mundo das superstições, onde o sobrenatural e o incompreensível permeiam as situações do dia a dia.

Assim, na música e no romance, há uma presença de recordações em um cenário enigmático. Isso se dá pela interação constante entre o “eu lírico” e os demais, criando uma influência recíproca. No entanto, esse fenômeno ocorre apenas em um contexto social, cujas referências são compartilhadas e mantidas vivas, permitindo que a memória coletiva se forme e se preserve.

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança; é necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (Halbwachs, 1990, p. 35).

A memória é vista como uma construção social e coletiva, pois é formada e mantida por meio das interações com as outras pessoas e com as suas produções. Ao verificar o segundo

trecho: “O segredo da cavalacanga / do bobó e do cuxá / da serpente que arrudêia a ilha / querendo o rabo pegá / se chegar nessa corrida/ a ilha vai afundar.”, percebe-se outros símbolos místicos que permeiam a tradição da memória coletiva. O vocábulo “cavalacanga” designa a mula-sem-cabeça, uma figura alegórica do folclore brasileiro, envolvida de enigmas e credices. A mula aparece nas noites de quinta-feira a sexta-feira, fazendo sons assustadores e cuspidando fogo pelo pescoço, onde deveria estar a cabeça. Já a palavra “cuxá” refere-se a um prato tradicional do Maranhão, composto por vinagreira, gengelin, farinha seca e camarão. (Neres, Barros, 2011). Sobre a serpente que circunda o entorno da ilha de São Luís, sabe-se que:

O fato de São Luís ser uma ilha parece ter ratificado a presença maciça do imaginário da Lenda da Serpente como uma das lendas mais contadas pela literatura oral até os dias de hoje. Conta a lenda que em torno da ilha de São Luís há uma enorme serpente que jamais deixará de crescer, até que um dia a calda toque a cabeça. Quando tal acontecer, o monstro concentrará sua força comprimindo a porção de terra por ele envolvida. São Luís, então, desaparecerá tragada pelas águas [...] (Cavalcanti, et al, 2008, p. 277).

O mito da serpente, pode ser entendido como uma metáfora de interdependência entre o homem e a natureza, gerando um equilíbrio ecológico, pois se a serpente completar o círculo, a ilha desaparecerá. Isso aponta para a necessidade de o indivíduo viver harmonicamente com seu espaço. Conforme aponta Acosta: “O Bem Viver se afirma no equilíbrio, na harmonia e na convivência entre os seres [...] entre o indivíduo e a sociedade, e entre a sociedade e o planeta com todos os seus seres” (Acosta, 2016, p. 15).

Bem como na canção, a literatura também está repleta de lendas e mitos que embelezam suas histórias/histórias. Na obra “Os Tambores de São Luís”, de Josué Montello, há um personagem chamado Damião, que recorda sobre Donana Jansen, explicando que na sua rotina: “[...] saía de seu túmulo nas noites de sexta-feira, e dava uma volta comprida pela cidade, numa carruagem puxada por duas parselhas de cavalos-sem-cabeça, com um esqueleto na boleia brandindo o chicote.” (Montello, 1985, p. 17). Assim como a história da cidade na canção, o romance compartilha da mesma tradição, formando uma memória coletiva entre os autores: “lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós.” (Halbwachs, 1990, p. 30).

Depois de uma breve repetição nos versos: “Ô na ilha, ô na ilha / Tem segredo até demais”, que oferece uma sonoridade a canção, além de justificar o porquê se intitula “Na Ilha”, relacionado ao nome original de São Luís, *Upaon-Açu*, que significa grande ilha, no tempo que

era residida somente por indígenas (Neres, Barros, 2011). A canção continua traduzindo um espaço, quando cria um espaço memorialístico no trecho: “[...] cada ladeira que desço / vou desembocar no mar / cada pedra da ladeira / uma história pra contar / como a carruagem encantada / que de longe, ouvi passar.” (essa estrofe é cantada duas vezes e finaliza a música). Nesses versos, tem-se à topografia da metrópole ludovicense, reconhecida por suas “descidas e subidas” e ruas feitas de pedra. A imagem da “pedra” como guardiã de histórias fala de uma espacialidade carregada de memória, como propõe Milton Santos (2006), o espaço não é neutro, é moldado pela cultura, pelas práticas e pelas narrativas.

FIGURA 3 – Ladeiras e chão de pedra do Centro Histórico



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

A imagem acima configura um aspecto urbana ludovicense muito comum do Centro Histórico de São Luís do Maranhão, em que se percebe a presença constante de chão de pedras e ladeiras. A calçada apresenta paralelepípedos com edificações coloniais, evidenciando a arquitetura característica do período lusitano. O registro fotográfico exemplifica as linhas das canções que citam essas características do espaço. Tais elementos são representativos da memória social e urbana da cidade, nos quais o passado é ressignificado pelo presente.

Retomando as obras que relatam sobre mitos e lendas para representar o terreno de São Luís, percebe-se na obra “Os degraus do Paraíso”, de Josué Montello:

A carruagem de Dona Jansen, que percorre as ruas e os becos de São Luís nas noites de sexta-feira e da qual apenas se ouve o rumor das rodas fantásticas e o tinido das ferraduras de seus corcéis de fogo, talvez só os lampiões de outrora tenham visto passar. E viram mais a Manguda, que assombrava o Largo dos Amores com o esvoaçar de sua branca mortalha (Montello, 1986, p. 18).

Ambas as produções, a música e o livro, utilizam o maravilhoso popular, que se encontra nas narrativas orais de São Luís, como uma forma de preservar e transmitir a memória coletiva. Nas canções populares e na literatura, observa-se uma busca por imortalizar essas personagens Ana Jansen, a Manguda, carruagem, cavalacanga, serpente como figuras da cidade que são integrantes do espaço e da memória. Esses protagonistas ficcionais evocam lugares pelos quais suas histórias transitam.

FIGURA 4 – Centro Histórico de São Luís - MA



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

A foto apresenta a entrada do Centro Histórico de São Luís, onde ficam o Palácio dos Leões (sede do Governo) e Palácio de La Ravardière (sede da Prefeitura) indicando a centralidade dos poderes nesse espaço. A placa presente na figura, funciona como sinalizador do patrimônio cultural, pois possui a cor marrom — tonalidade utilizada internacionalmente para sinalizar bens de interesse histórico, turístico e cultural —, acompanhado de um símbolo institucional que remete à proteção patrimonial, associado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dessa forma, o Centro Histórico de São Luís pode ser compreendido como um pergaminho urbano, onde coexistem vestígios de diferentes temporalidades e discursos: o político, o institucional, o mítico e o popular. Nesse sentido, as narrativas lendárias contribuem para a construção de uma roupagem dada ao espaço, no qual o passado é continuamente reinscrito pelas forças da história e da imaginação coletiva.

Em relação a lenda da carruagem de Ana Jansen, tem-se uma das narrativas urbanas mais conhecidas do Brasil, que possui o cenário na cidade de São Luís, no Maranhão. Segundo o mito, o veículo sobrenatural, conduzido por um escravo coberto de sangue e puxado por cavalos sem cabeça, parte do Cemitério do Gavião e percorre as ruas de São Luís (Centro

Histórico) nas noites de sexta-feira. Apesar da ampla divulgação da história, poucos sabem que Ana Jansen também foi uma figura histórica real, atuando como uma destacada e respeitada líder política no século XIX (Jornal do Povo, 2021). Já em relação à lenda da serpente encantada, o Centro Histórico de São Luís abriga um conjunto de galerias subterrâneas construídas no final do século XVIII. Segundo a lenda popular, o corpo de uma serpente mítica estaria escondido nesses subterrâneos: a cauda estaria na Igreja de São Pantaleão (a cerca de 300 metros), sua barriga repousaria sob a Igreja do Carmo, e a cabeça na Fonte do Ribeirão (a 1 km de distância da cauda), um dos pontos turísticos mais tradicionais da capital (G1, 2022).

Na imagem abaixo, à esquerda, vê-se a imponente Igreja de Nossa Senhora do Carmo, e à direita, a histórica Fonte do Ribeirão, ambos elementos significativos tanto no contexto urbano quanto na construção simbólica e cultural da cidade. Ao reunir esses dois ícones urbanos em um mesmo encaixo, ilustra-se o caminho por onde a serpente encantada perpassa, destacando um diálogo entre diferentes camadas da memória coletiva: o sagrado e o “profano”, o cristão e o místico.

FIGURA 5 – Igreja de Nossa Senhora do Carmo e Fonte do Ribeirão



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Referente às ladeiras que "desembocam no mar", aludem a cercania fiel entre a cidade e as águas, conjecturando a memória espacial da capital do Maranhão. A mesma relação pode ser vislumbrada em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos: “[...] desceu a ladeira, encaminhou-se ao rio seco [...] Saciado, caiu de papo pra cima, olhando as estrelas que vinham nascendo. [...] O poente cobria-se de cirros – e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano (Ramos, 2021, p. 36). Em ambas as obras o espaço é apresentado sob uma materialidade concreta, destacando os traços locais, bem como as emoções sentidas pelos habitantes, em sua terra, ou morada de sua existência.

No poema “LIUZ”, de Salomão Rovedo, o solo, igualmente a canção (pedra da ladeira), é apresentado como arquivo da memória, um elemento que ativa lembranças. A cidade é,

portanto, lembrada pelos pés, ou seja, pela experiência corporal e sensível que associa o caminhar ao rememorar: “Pelos cantos das ruas e do passado / Piso as pedras calçadas da história / Marco os passos e ao silêncio atado / Trago amores e encantos à memória.” (Rovedo, 2014, s/p.). Dessa forma, as pedras guardam memórias que só podem ser escutadas pelo sensível — pelo silêncio atento e pelo vínculo afetivo com o lugar (Topofilia - Tuan, 1980). Na imagem que segue, pode-se perceber um exemplo dessas ruas e calçadas de pedras, formando a memória e espaço popular, registra-se visualmente a permanência histórica inscrita no solo urbano que permite o trajeto da história do povo.

FIGURA 6 – Calçadas do Centro Histórico



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. [...] Os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente⁵, revelarão concretamente os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu. [...] Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa (Bachelard, 2008, p. 23-25).

A residência é o núcleo do universo pessoal de cada indivíduo, o primeiro cosmos que se adentra e onde se começa a compreender o mundo. Ao afirmar que a casa é o "nosso canto do mundo", o autor ressalta a noção de que um espaço habitado é tanto simbólico quanto físico, onde os sentidos de segurança e pertencimento se encontram. Assim, São Luís se torna como um lar para seus escritores, onde se dá início ao seu primeiro mundo, um espaço de lugaridade de seu dedicado morador.

⁵ Descrição filosófica dos fenômenos, em sua natureza aparente e ilusória, manifestados na experiência dos sentidos humanos e à consciência imediata.

Ao prosseguir, a letra da música cita que as “pedras da ladeira” têm uma história para contar, descrevendo símbolos físicos do espaço, bem como, o escritor Aluísio Azevedo, em “O Mulato”: “[...] um instante olhando o mar [...] Ele considerou o prédio: era um casarão velho, um desses antigos sobrados do Maranhão, [...] cheirando tudo a construção dos tempos coloniais, quando a pedra e a madeira de lei estavam ali [...]” (Azevedo, 1881, s/p.). Nos dois detalhamentos de lugar, percebe-se que os objetos que os compõem ganham vida e interação com as experiências dos sujeitos presentes nos locais descritos.

Os lugares humanos variam grandemente em tamanho. Uma poltrona perto da lareira é um lugar, mas também é um estado-nação. Pequenos lugares podem ser conhecidos através da experiência direta, incluindo o sentido íntimo de cheirar e tocar. Uma grande região, tal como a do estado-nação, está além da experiência direta da maioria das pessoas, mas pode ser transformada em lugar – uma localização de lealdade apaixonada – através do meio simbólico da arte, da educação e da política (Tuan, 1980, p. 149).

Independentemente do tamanho dos locais, destaca-se a forma como as pessoas se conectam com o ambiente de maneiras bastante distintas, variando do que é mais próximo e palpável ao que é mais amplo e simbólico. Ao mencionar os lugares habitados, a letra da música provoca uma vivência sensorial profunda. Assim, estabelece-se uma ligação emocional e física/memorial com a cidade.

A canção encerra com os versos que retomam as lendas e mitos, mais especificamente, a carruagem encantada de Ana Jansen, o que remete a diversas obras maranhenses, como por exemplo, “O poema sujo” de Ferreira Gullar; suas linhas se entrelaçam entre perseguição política, o medo da morte e as memórias dos assombrações de sua meninice: “E a noite mais tarde pronta passaria dos trambolhões / com a carruagem negra / batendo ferros [...] como eram seus cavalos / seu condutor seu chicote / a cavalgar no meu sono / sem o testemunho dos irmãos”. Assim, a letra da canção evoca o realismo mágico, um gênero literário que integra o mundo real com o sobrenatural de maneira natural. A cidade vai além de um simples pano de fundo; é um espaço onde passado, história e mitos se entrelaçam, com o misticismo popular influenciando a rotina diária. Isso também se reflete na obra de Gullar, que apresenta a lenda como um tema constante de assombro e encanto, evidenciando a força dos mitos populares e sua habilidade de “cavalgar” as mentes das pessoas, mesmo quando os indivíduos não estão presentes.

Espaço imaginário, igualmente importante e insólito, mas de natureza bem diversa [...]. As aventuras de Alice efetuam-se em países, do Espelho ou das Maravilhas: aí, há animais que falam, cartas de baralho adquirem existência humana, reinam aparecimentos e desaparecimentos, instauram-se transformações (súbitas

metamorfoses) como lei constante do mundo e que, inclusive, não poupa a personagem, como se a contaminasse o espaço. (Lins, 1976, p. 66).

Diante disso, a música ressoa espaços tanto imaginários quanto reais, explorando crenças e elementos da arquitetura de ludovicense, ao buscar “Na Ilha”, representações da cultura, gastronomia e história; como a cavalacanga, o cuxá, a serpente, a ladeira, o mar, a pedra, a carruagem encantada, entre outros fatores que enriquecem a obra de Nascimento, Gaspar e Carvalho. A letra expressa um sentimento de identidade maranhense, entrelaçando cenários urbanos, elementos naturais e mitos locais para formar uma narrativa que captura a essência de São Luís. Similar às obras de autores maranhenses como Aluísio Azevedo, Graça Aranha, Josué Montello, entre outros, a canção estabelece uma conexão entre o tangível e o imaginário, realçando a riqueza cultural e histórica da cidade e de seus habitantes. Ao final das estrofes da música, nota-se uma recuperação de algumas produções literárias maranhenses relacionadas a lugares da memória.

Além dos acontecimentos e das personagens, podemos finalmente arrolar os lugares. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. (Pollak, 1992, p. 2-3).

À vista disso, esses lugares são lembranças que colocam o real no simbólico, criando uma conexão constante entre o presente, o passado e o imaginário. Pollak (1992) enfatiza que os "lugares de memória" são essenciais para a identidade coletiva, porque servem como âncoras culturais que mantêm vivas as histórias e tradições que uma comunidade compartilha.

Os cancioneiros evocam uma oralidade coletiva, com elementos míticos, em que os elementos da cultura maranhense são entrelaçados em forma de narrativa cantada. Essa prática de cantar e contar (sobre um espaço compartilhado) funciona, como diz Wisnik (1999), como um ritual de afinação simbólica, no qual as vozes não apenas se harmonizam musicalmente, mas constroem uma linguagem comum que ordena e organiza o mundo.

Cantar em conjunto, achar os intervalos musicais que falem como linguagem, afinar as vozes significa entrar em acordo profundo e não visível sobre a intimidade da matéria, produzindo ritualmente, contra todo o ruído do mundo, um som constante (um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo, porque insemna nele um princípio de ordem). (Wisnik, 1999, p. 27).

A música de Nascimento, Gaspar e Carvalho, é notável pelo seu ritmo que contém uma flauta ao fundo, enquanto a batida é acentuada por componentes do bumba meu boi e do tambor de crioula, como matraca e percussão, mostrando na sonoridade a cultura da região. O arranjo

inclui violão, percussão leve, baixo e possivelmente elementos de teclado como apoio. A interpretação de Nascimento é marcada pela naturalidade e suavidade, articulada e ritmada, como define Luiz Tatit (1996) ao falar da oralidade melódica. Com um ritmo suave, porém dançante, que remete à atmosfera da ilha e suas tradições: “O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida.” (Tatit, 1996, p.11).

5. 1. 3 Pedra de Resposta

Para realizar a análise da canção “Pedra de Resposta”, de Zeca Baleiro e Chico César, torna-se fundamental apresentar previamente um panorama sobre os compositores e intérpretes envolvidos, a fim de contextualizar a leitura proposta. Primeiramente, pode-se falar de Chico César, que é um renomado compositor, cantor e poeta brasileiro. Seu nome de batismo é Francisco César Gonçalves, nascido em 26 de janeiro de 1964, em Catolé da Rocha, interior da Paraíba, Brasil. Nasceu em uma família pobre do sertão, no auge da opressão política no Brasil, o jovem Francisco César, após o ensino fundamental, frequentou uma escola franciscana na Alemanha, graças à ajuda de uma amiga, tia, que era lavadeira na escola, conseguiu uma bolsa de estudos para ele e algumas de suas irmãs. Após concluir a formação, Francisco foi para a Universidade Federal da Paraíba fazer o curso de Comunicação. Entretanto, anteriormente a isso, ele despertou o interesse pela música. Aos oito anos trabalhou em uma loja de discos e, na época, as freiras da escola lhe deram uma pequena flauta. Essa foi a primeira vez que ele tocou música com ela. Aos 16 anos, Francisco mudou-se para João Pessoa, povoado próximo, onde conheceu os irmãos Paulo Ró e Pedro Osmar. Apresentaram-no a outra linguagem musical, orientando-o em campos tão diversos como a poesia concreta; música do mundo; Mao Tsé Tung; música experimental e o cinema (Porto Editora, 2024, s/p.).

Chico César fez parte de diversos festivais brasileiros, com o projeto Câmara dos Camaradas, mais tarde renomeado Cuscuz Clã, e o disco AOs Vivos, de 1994, gravado ao vivo, somente com voz e guitarra, com a participação de Lenine e do guitarrista Lanny Gordin. O álbum foi lançado um ano depois, ganhando destaque nas rádios paulistas. A música “À Primeira Vista”, regravada por Daniela Mercury para a novela “O Rei do Gado”, fez sucesso instantâneo. Sua consolidação veio com Cuscuz Clã (1996), seu segundo disco que, além de obter adequado sucesso comercial, também lhe rendeu o prêmio Sharp, na categoria de revelação e de melhor compositor, da APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte). As turnês internacionais, nos anos seguintes, confirmaram que além do Brasil, Chico também

conquistou públicos transfronteiriços, dos Estados Unidos ao Japão e na Europa. Em 2005, começando a sua carreira de escritor, Chico César publicou uma coletânea de poesias cantáveis - Cantos Elegíacos de Amizade. Sua discografia é a que segue: Aos Vivos (1995); Cuscuz Clã (1996); Beleza Mano (1997); Mama Mundi (2000); Respeitem Meus Cabelos Brancos (2002); Odeio Rodeio e Brega (2005); De Uns Tempos Para Cá (2005). (Porto Editora, 2024, s/p.).

Em relação a Zeca Baleiro, ou melhor, José de Ribamar Coelho Santos, nome de muitos dos meninos de São Luís do Maranhão, nasceu no dia 11 de abril de 1966. A sua mãe, Dona Socorro Santos, o chamou assim, pois fez uma promessa a São José de Ribamar, santo de devoção, ela já tinha 36 anos, havia dado à luz cinco vezes e estava preocupada que algo acontecesse com ela e seu bebê. Zeca foi um apelido de infância e Baleiro foi dado durante os tempos de faculdade, pelo alto consumo de balas (estudou agricultura e jornalismo, mas também não concluiu). Passou parte da infância em Arari, município do interior do Maranhão. Sua meninice foi muito rica e divertida. A televisão ainda não existia em Arari. Ouvia-se muito rádio e as brincadeiras de rua estavam repletas de canções infantis. O universo de interior do Maranhão é repleto de músicas suaves influenciadas pelo cancionero lusitano, nas festas juninas, bumba-meu-boi cantam e dançam nas ruas as melodias tocadas no rádio, constituem sem dúvida a fonte da inspiração de Zeca Baleiro e o seu caldeirão musical. (Lobato, 2011, s/p.).

No fim dos anos 90, após breve passagem por Belo Horizonte, Zeca Baleiro viajou para São Paulo, determinado a seguir carreira musical. Como era de costume, ele gravou uma fita demo e distribuiu para gravadoras. Marco Mazzola se interessou pela obra, abordou e produziu o “chute” inicial da “descoberta” de Zeca Baleiro. O CD “Por onde andaré Stephen Fry?”, primeiro disco de originais (1997 - Universal), obteve as seguintes faixas: Heavy Metal do Senhor, Bandeira, Mamãe Oxum, Salão de Beleza, Flor da Pele / Vapor Barato, Essas Emoções, Stephen Fry, O Parque de Juraci, Kid Vinil, Skap, Dodói, Heavy Metal do Senhor (Vinheta) e Pedra de Resposta. Foi um salto para a participação no CD MTV Acústico, da Gal Costa, e desse passo para três Prêmios Sharp 98. Para Zeca Baleiro, compor um disco vai além de gravar, significa um compromisso consigo, com a sociedade e com a carreira. Ele sabia que era necessário ganhar visibilidade no mercado de trabalho, sem perder suas qualidades. Portanto, gravar uma demo e entrar em contato com Mazzola foi o que carecia para lançar seu inicial CD, que aliás, foi gravado em vinte dias (projeto o qual já estava em andamento há um bom tempo). (Lobato, 2011, s/p.).

Com base nas informações dos compositores, é viável perceber como sua trajetória se conecta à cultura da cidade de São Luís do Maranhão, trazendo em sua música traços de locais

e memórias que investigam a sociedade, com palavras que transmitem a escrita das estrofes e versos, uma carga identitária que ultrapassa o significado literal das expressões, mas que também se insere em um contexto de significados na música e na obra dos dois artistas.

Em relação à linguagem, tamanha é sua importância para a caracterização da identidade que Rajagopalan (2016, p. 41) afirma que “a identidade de um indivíduo se constrói na língua e através dela”, ou seja, é através da língua que pensamos, sentimos, nos identificamos com outras pessoas. Como afirma Ilari (2013), a língua é um elo de identidade que estabelecemos com o outro (Carvalho, 2019, p. 5).

Dessa maneira, as músicas examinadas se configuram como expressões que conectam espaço e memória, desvendando, através da linguagem, as maneiras pelas quais os indivíduos formam significados de pertencimento e identidade. A língua, neste cenário, vai além de sua função comunicativa e atua como um meio de evocação afetiva e simbólica dos lugares vividos ou imaginários. Nesse entrelaçamento entre palavras, experiências e espaço, surge uma representação da cidade de São Luís, mediada pelos versos da canção "Pedra de Resposta", de Zeca Baleiro e Chico César, que será transcrita a seguir como base para a análise dos componentes que formam essa paisagem da memória.

Pedra de Resposta - Zeca Baleiro e Chico César (Álbum: Por Onde Andará Stephen Fry? – 1997)

É pedra é pedra é pedra
É pedra de resposta
mamãe eu volto pra ilha nem que seja montado na onça

Quando Fui na ilha maravilha
Fui tratado como um paxá
Me deram arroz de cuxá
Água gelada da bilha
Cozido de jurará
Alavantu na quadilha

Me levaram no boi-bumbá pra dançar
Eu dancei
Me deram catuaba pra provar
Aprovei
Me deram um cigarrim pra fumar
Menino como eu gostei

Mamãe eu quero sucesso
Dinheiro, mulher e champanhe
Mamãe teu filho merece
Vera Fischer very money

Demi Moore more Money
(grifos nossos)

Logo nos primeiros versos da canção, observa-se o uso de palavras que ativam uma tessitura simbólica entre memória e espaço. O próprio título — Pedra de Responsa — já sugere uma carga afetiva e territorial, evocando imagens enraizadas na experiência urbana e cultural da cidade. A combinação entre “pedra” e “responsa” ultrapassa a literalidade, funcionando como marcador simbólico de um espaço carregado de significados, onde as vivências individuais e coletivas se sedimentam como camadas de memória no cenário ludovicense. “As imagens que temos do lugar no presente dão ao passado um sentido concreto, revive-se o que já se viveu [...] mas que continua guardado na memória, esperando a hora e o momento certos para serem lembrados e traduzidos em palavras [...]” (Barbosa, 2017, p. 83).

A palavra “pedra” tem o sentido em ser um objeto de corpo duro, sólido, usado em construções, podendo referir-se às pedras de cantaria vindas de Portugal para São Luís – MA. Em relação a palavra “responsa” é usado como uma gíria, significando aquilo que é responsável ou de responsabilidade, que assume as obrigações, culpado de algo, que faz cumprir deveres jurídicos (Dicio, 2020, s/p.). O termo pode ser interpretado como a responsabilidade histórica e afetiva do sujeito com a sua cidade — uma forma de afirmar o vínculo emocional e social com o território. Por isso, levando em consideração a expressão “pedra de responsa” na canção, em linguagem figurada, tem-se uma gíria de regueiros (São Luís), referindo-se para os melhores e mais populares reggae, ou qualquer coisa que seja boa. As “pedradas” também podem se referir àquilo (reggae) que bate com força e atinge a alma do regueiro, abalando seu espírito (Dicio, 2020, s/p.). Trata-se, portanto, de uma evocação da memória construída e preservada nos elementos do local urbano. Dessa maneira, “A paisagem urbana reúne e associa pedaços de tempo materializados de forma diversa, autorizando comportamentos econômicos e sociais diversos.” (Santos, 2006, p. 209).

Em relação a figura a seguir, percebe-se mais uma vez os vestígios de uma cidade construída sobre pedras, com a escadaria em pedrarias e a presença de edificações antigas ao fundo. Entende-se, aqui, uma cidade de imagem-palavra, ou seja, de um espaço que, ao ser pisado, visto e cantado, se torna lugar de narração de vivências do cancionista.

FIGURA 7 – Chão de pedra do Centro Histórico



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

No verso, “mamãe eu volto pra ilha nem que seja montado na onça”, “mãe”, poderá ser o símbolo da genitora, ou quem criou os filhos, mesmo sem relação biológica, ao mesmo tempo é aquela que oferece cuidado e proteção, ou pode ser o lugar a partir do qual algo tem seu início, dá origem, parte principal, no caso, São Luís, que é traduzida como “ilha” (“Quando fui na ilha maravilha”). Com alcunha de ilha do amor, ilha rebelde, ilha do reggae, ilha maravilha, pode-se perceber que a cidade foi substituída por suas características e adjetivos, ocorrendo então a metonímia. O local caracteriza-se como ilha, por ser uma extensão de terra cercada de água por todos os lados. Já onça, poderia indicar uma moeda espanhola de ouro (simbolizando riqueza), contudo, por outro lado, representa um grande felino, mamífero, carnívoro e feroz, normalmente comparado a pessoas valentes, “feras invencíveis”.

A paisagem é história congelada, mas participa da história viva. São as suas formas que realizam, no espaço, as funções sociais. Assim, pode-se falar, com toda legitimidade, de um funcionamento da paisagem, como, aliás, foi proposto por C. A. F. Monteiro (1991). Se o conhecimento, como diz Whitehead (1938, p. 225), “nada mais é que a análise do funcionamento dos funcionamentos”, então o conhecimento da paisagem supõe a inclusão de seu funcionamento no funcionamento global da sociedade. A paisagem é testemunha da sucessão dos meios de trabalho, um resultado histórico acumulado. O espaço humano é a síntese, sempre provisória e sempre renovada, das contradições e da dialética social. (Santos, 2006, p. 69-70).

Observa-se que os autores conversam em relação ao funcionamento da sociedade, ou seja, ela é parte ativa da estrutura social, econômica e cultural. Essa ideia se relaciona à proposta de Monteiro (1991 apud Santos, 2006) sobre o “funcionamento da paisagem”, o que significa entender como os elementos do espaço são utilizados, modificados e ressignificados ao longo

do tempo. O espaço é historicamente moldado, sendo simultaneamente produto e arena das batalhas sociais, das desigualdades e das manifestações culturais. O espaço, assim como a paisagem que o integra, é um bem em contínua alteração, refletindo as lutas e vivências humanas.

É importante notar que a canção, já nos primeiros trechos, expressa um desejo de retorno, mesmo que em condições fantásticas ou impossíveis (montado na onça). A Ilha é também um espaço de origem, de identidade e de saudade. Isso é uma presença constante na literatura maranhense, no livro de poesia - “A outra face da Ilha”, de Rovedo (2014, s/p.), percebe-se um eu-lírico que percebe, após um tempo, a importância afetiva da cidade: “Foi amor à primeira vista/ Por ser menino não sabia/ Que a Ilha o atraía [...]/ Foi paixão à segunda vista/ Ainda rapaz não percebera/ Que a Ilha o seduziria [...]/ Aonde o sal das lágrimas/ O transpôs às lembranças/ Que adulto não esquece jamais.”. A priori, existe uma lembrança difusa da infância, em que a percepção ainda não se completa racionalmente, embora o afeto pelo lugar já ofereça pistas (atraía). O uso da expressão “paixão à segunda vista” transforma um local da “primeira vista” em lugar, sugerindo que o verdadeiro encantamento com a cidade não se dá imediatamente, contudo é resultado da redescoberta (seduziria). Dito isso, tanto a canção como o poema, dirigem-se ao espaço como ilha e os seus sujeitos manifestam uma aspiração pelo retorno à cidade, pois neles habita um saudosismo. A Ilha é, também, um espaço de origem, de identidade e de saudade.

FIGURA 8 – Cais da Praia Grande



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Referente a foto acima, há um espaço de significativa relevância histórica, econômica e simbólica para a cidade, o que comprova o porquê de diversas vezes a cidade ser designada como ilha. Essa imagem convoca reflexões sobre o pertencimento, a mobilidade e a memória

de uma cidade-ilha, cujo espaço costeiro e portuário é vital na constituição de uma identidade cultural singular.

Na estrofe, “Fui tratado como um paxá/ Me deram arroz de cuxá/ Água gelada da bilha/ Cozido de jurará/ Alavantu na quadrilha”, são destacados vários aspectos da gastronomia maranhense junto com expressões típicas da região. O termo “Paxá” remete a um governante provincial (no Império), alguém de proeminência entre os turcos, enquanto no Brasil, pode se referir a uma pessoa que leva uma vida luxuosa, que gosta de confortos e dá ordens. Na canção, “Paxá” simboliza quem é tratado como nobreza, sendo calorosamente acolhido em sua terra natal. O “arroz de cuxá” é um prato tradicional do Maranhão que combina arroz com gerlim, camarão, vinagreira (uma verdura), farinha de mandioca e pimenta-de-cheiro, ingredientes comuns em São Luís - MA. A “bilha” é um recipiente de cerâmica usado para armazenar água potável, que ajuda a manter a água fria. O “cozido de jurará” é um prato que, por questões de preservação ecológica do réptil é restrito, mas que ainda é frequentemente servido; sendo parente da tartaruga, sua carne é apreciada, normalmente cozida e apresentada no próprio casco do animal (Neres, 2011). A estrofe mencionada forma um autêntico mosaico de signos culturais de São Luís. Cada verso, ativa os elementos que estão profundamente conectados ao cotidiano local, ressaltando a cidade de São Luís e o território maranhense como lugares de memória coletiva.

A música transforma a rotina local incluindo suas iguarias, ferramentas e costumes em poesia e memórias. A listagem dos componentes culturais “arroz de cuxá”, “cozido de jurará”, “bilha”, “paxá” desperta uma recordação sensorial (predominantemente associada ao gosto). Esses componentes não são meramente aspectos da vida cotidiana, mas se tornam símbolos culturais que transportam múltiplas camadas de significado e reconhecimento em grupo. A comida, a bebida, a celebração e a melodia são, nesse contexto, os veículos de um espaço vivenciado que se transforma em um espaço reminescente e musical.

Segundo a pesquisadora Corção (2006), a memória utiliza as experiências já vividas como referência para interpretar as percepções e sentimentos que surgem no presente. Dessa forma, a mesma afirma que “[...] a memória gustativa está associada ao cotidiano dos indivíduos. Alimentar-se no contexto de estudo da memória gustativa, é entendido como uma ação que engloba diversos aspectos sociais, tais como nutrição, economia, tradição, inovação, entre outros.” (Corção, 2006, p. 4). Não obstante, “É esse o retrato resultante da memória gustativa: o predomínio de cheiros e sabores do qual irradiam todo o resto de lembranças que os cercam.” (Corção, 2010, p. 61).

Em “alavantu na quadrinha”, tem-se em seu sentido a expressão francesa “em avant, tout”, significando “todos vão para frente” ou “em frente e vire”; passo de quadrilha, que ocorre em uma dança popular do Nordeste – São João (Ferreira, 2024, s/p.). Contudo, pode ser interpretado como uma frase motivacional dita a alguém de maneira figurativa, significando seguir o caminho adiante, ir sempre em frente. A letra da música não tem como objetivo fazer um relato histórico, mas evocar afetos, sabores, gestos e símbolos profundamente enraizados a práticas culturais da ilha. Assim, a memória coletiva se manifesta de forma viva e fluida nos versos que celebram a tradição do boi-bumbá, e, no caso supracitado, o São João, ambas manifestações que se concretizam através da dança. Nesse sentido: “A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, portanto, em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações, vulnerável a todas as utilizações e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações” (Nora, 1993, p. 9).

As obras literárias do Maranhão também são caracterizadas por celebrações e danças culturais, no que diz respeito à descrição do espaço e à evocação da memória, já que esses aspectos estão ligados à história de São Luís, tornando impossível discutir a metrópole sem mencioná-los, como exemplo, tem-se na obra “O mulato”, de Aluísio Azevedo, que detalha de maneira memorialística o São João:

Raimundo, assentado, contra a vontade, ao lado do Freitas, falava com saudade nos costumes portugueses nas noites de São João e São Pedro; contou como era que as raparigas queimavam alcachofras e plantavam-nas em vasos à janela, para ver com elas grelar a sorte; citou o costume das favas sobre o travesseiro, os bochechos de água à meia-noite para se ouvir nome do namorado, as fogueiras de alecrim seco, e enfim aquele uso do copo de água, de que as moças ali falavam. (Azevedo, 1881, p. 157).

No trecho acima, bem como na canção, manifesta-se um desejo por pertencimento identitário que transita entre o passado europeu e o presente vivido no Maranhão. Os episódios são carregados de saudosismo, com um tom nostálgico, isso, alinha-se diretamente aos conceitos de memória individual e memória coletiva, tal como proposto por autores como Maurice Halbwachs (1990) e Jacques Le Goff (2003). Igualmente, como foi expresso por Nora (1993), “A memória é vida”, estabelecendo uma ponte entre a tradição oral popular e a vivência afetiva do espaço, revelando o modo como o corpo e o rito são meios de preservação de saberes culturais. Para Ricoeur (2007), o corpo não apenas ocupa o espaço, mas se articula com ele de forma imediata, inserindo-se em um território habitável composto por caminhos e barreiras que variam em suas possibilidades de acesso. Trata-se de uma relação em que o espaço se torna

simultaneamente objeto de ação e de percepção, sendo experimentado de maneira sensível e concreta.

Na estrofe, “Me levaram no boi-bumbá pra dançar/ Eu dancei/ Me deram catuaba pra provar/ Aprovei/ Me deram um cigarrim pra fumar/ Menino como eu gostei”, percebe-se a representação de São Luís em cultura, culinária e costumes, quando fala-se de “boi”, chamado bumbá, corresponde ao bumba-meu-boi, refere-se à celebração junina e folclórica em homenagem ao São João, festa tipicamente de rua, em São Luís – MA. Um dos locais mais conhecidos, onde ocorre apresentações de bumba-meu-boi, é a Casa do Maranhão (FIGURA 9), preservando o legado festivo ludovicense. Em “catuaba” tem-se uma bebida típica, uma cachaça da casca de árvore, que pode ajudar no Sistema Nervoso Central, bem como, funciona como afrodisíaco (ramos, folhas e casca da raiz). Em modo figurativo, exerce sentido de homem forte e resistente. Em relação ao “cigarrim” parece ser o diminutivo de cigarro (cigarrinho), também usado por muitos artistas (maconha), ou até mesmo uma porção de tabaco enrolado em papel fino ou palha de milho, sentido mais tradicional (Lobato, 2011).

FIGURA 9 – Fachada da Casa do Maranhão



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

A partir dos elementos simbólicos que aparecem nessa última estrofe, pode-se entender as experiências ligadas ao espaço cultural festivo de São Luís. Os verbos no passado (“levaram”, “aprovei”, “gostei”) indicam a dimensão memorial da narrativa, enquanto as ações — dançar o boi-bumbá, provar catuaba, fumar — todos no infinitivo, revelam um ritual de reintegração ao território afetivo, através do prazer, do corpo e da oralidade. Os lugares são compostos por elementos e detalhes que carregam significados únicos para quem faz parte daquele grupo social, já que cada porção do espaço ocupado está profundamente conectada às

formas de viver, às práticas e à estrutura sociocultural daquela coletividade (Halbwachs, 1991). Os versos da canção apostam em elementos gustativos, o que conta a história de sabores da cidade e são heranças portuguesas, indígenas e africanas. Esses alimentos são tão identitários, que atualmente, podem ser encontrados em um espaço de preservação cultural, o Museu da Gastronomia Maranhense (FIGURA 10), localizado na Rua da Estrela, nº 82, no Bairro da Praia Grande. O edifício integra o Conjunto Arquitetônico e Paisagístico tombado em âmbito federal e está inserido na zona reconhecida como Patrimônio Mundial pela UNESCO (São Luís, 2023, s/p.). Tal aspecto demonstra o quanto as frutas, bebidas, comidas típicas do local urbano, contam a sua trajetória e preservam a sua memória espacial.

FIGURA 10 – Museu da Gastronomia Maranhense



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Nos diversos versos que seguem da obra de Josué Montello, “Cais da Sagração”, fica evidenciado os mesmos aspectos da letra de Zeca Baleiro e Chico César:

Até um bumba-meu-boi dançava na rua, ao som dos pandeiros, dos tambores, das zabumbas e das matracas.” (MONTELLO, 1999, p. 12). Ainda ao pé do coreto, perguntei à quitandeira, que ria à toa, com duas covinhas laterais no rosto redondo, se o manuê de seu tabuleiro era mesmo gostoso. - Igualzinho ao que Nosso Senhor manda servir no Céu nos dias de festa - respondeu-me, alargando as bochechas no riso derramado. E de boca cheia, a dizer-lhe que sim, que seu doce estava mesmo à altura das mesas do Paraíso, passei para a calçada fronteira, tomei à minha direita, perlongando a muralha do cais. A nostalgia da infância distante, que os bocados do manuê me traziam à consciência, deu-me olhos ainda mais enternecidos para contemplar na luz quebrada do entardecer aquele trecho da terra natal [...] (Montello, 1999, p. 19 - 20).

Tanto em Montello, como em Baleiro e César, o eu lírico é convocado ao rito do bumba-meu-boi, não como espectador, mas como agente participante. O prazer do paladar e da experiência do corpo é, em ambos os textos, uma via para ativar memórias e vínculos com o território. O corpo que dança, come e retorna à terra é o mesmo que narra e canta uma identidade coletiva construída na rua, no sabor, no som e na saudade. Existe então, o que já foi conceituado neste trabalho, a manifestação de lugaridade, a ilha torna-se um lugar autêntico e sentimental (Marandola Jr. et al., 2012).

Mais adiante, no trecho: “Mamãe eu quero sucesso/ Dinheiro, mulher e champanhe/ Mamãe teu filho merece/ Vera Fischer very money/ Demi Moore more Money.”, entende-se alguns elementos simbólicos direcionados a acepção de dinheiro, mulheres, champanhe, verificando-se como metáfora, poderá ter o sentido de sucesso, que simboliza êxito, triunfo, fato e acontecimento. Aqui, igualmente, ocorre uma metonímia, tanto na frase anterior, como na relação entre Demi Moore e Vera Fischer, sendo mulheres bonitas, ícones de beleza americana. Combina-se uma figura de representação brasileira com a internacional. Vera Fischer é um símbolo sexual, uma modelo e atriz brasileira e Demi Moore é atriz e modelo norte-americana. Existe então a compreensão de que parte dos canceiros se afastam do local de origem em busca de um reconhecimento globalizado, midiático e consumista, itens que, por vezes, não ocorrem dentro de São Luís. O autor aparenta estar usando um tom irônico, pois mesmo com o desejo de sucesso e ascensão, o mesmo se projeta a partir da memória de origem. Já no primeiro verso se direciona a “mamãe”, símbolo do lar e da raiz. Trata-se de um sujeito em trânsito simbólico, tensionado entre o espaço afetivo e as promessas sedutoras do global. As identidades culturais e os sentidos de pertencimento não se formam em espaços homogêneos (no surgimento de entre-lugar), mas em zonas de intersecção, onde diferentes realidades e tradições se cruzam e se transformam. É nesses espaços híbridos — marcados por deslocamentos e sobreposições — que se constroem, de forma compartilhada, as noções de nacionalidade, vínculos sociais e valores simbólicos. (Bhabha, 1998, p. 2).

Vera e very, Moore e more são consideradas parônimas devido à similaridade na escrita, embora seus significados sejam distintos, proporcionando um ritmo à canção por meio das combinações sonoras. Além disso, very money indica uma quantia significativa de dinheiro, enquanto more money sugere um valor ainda maior, portanto, Vera Fischer está associada a grande riqueza e glamour, enquanto Demi Moore representa um nível ainda mais elevado de luxo. Assim, os letristas expressam seu desejo por realização e bens materiais, o que pode explicar a distância de São Luís; mesmo com o anseio de retornar, não conseguem, pois, a busca pela prosperidade e riqueza que desejam, seus sonhos e ambições, acabam os seguindo a ponto

de impedi-los de voltar. Uma curiosidade é que Zeca Baleiro, ao interpretar a canção, menciona no final: “Eu volto minha mãe, deixa estar que eu volto, só não sei quando”, sublinhando o paradoxo entre o desejo de estar na cidade e a necessidade de permanecer fora dela.

No poema, “ILHÉU” de Rovedo, encontra-se um contexto parecido ao da estrofe da canção: “Venho no caminho longínquo/ Da Ilha pequena maior que eu/ Sentindo a veia pulsar/ A saudade que eu deixo/ Que levo das paisagens/ De rosas no verde florir/ Com doce sorriso despeço-me/ Do silêncio profundo do mar/ Para sair em grande cidade/ Sem passar a minuída vivência/ Mas com toda certeza de ser/ Maior que o gigante concreto.” (Rovedo, 2014, s/p.). Nota-se que a pessoa que nasceu, cresceu e viveu na ilha, por algum motivo, sente-se impulsionada a partir. A partida ocorre com tristeza e a consciência de sua raiz. A saudade refere-se ao que se deixa para trás. Assim, existe um intenso diálogo com a questão do exílio, seja ele voluntário ou necessário, bastante presente na literatura maranhense.

Assim, Zeca Baleiro e Chico César evocam, na canção Pedra de Resposta, uma São Luís repleta de memórias sensoriais, tradições culturais e experiências populares que ressignificam o ambiente urbano como um lugar de memória. Portanto, a canção serve como um mecanismo de recordação afetiva, onde a cidade é reexperimentada não apenas pela geografia, mas pela estimulação sensorial e emocional de suas práticas culturais, se tornando assim um espaço de pertencimento e identidade. A canção “Pedra de Resposta” está repleta de referências a símbolos culturais e regionais, como “ilha maravilha”, “arroz de cuxá”, “alavantu na quadrilha”, “boi-bumbá” entre outros. De maneira geral, a música retrata a vivência pessoal dos compositores, em um específico ambiente. Além disso, é fundamental considerar o estilo artístico de Zeca Baleiro e Chico César, já que são reconhecidos por letras ricas em elementos sociais e culturais, envolvendo humor e significados diversos, jogos de palavras e ideias, metáforas e metonímias, que oferecem uma interpretação rica do texto musical.

Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte.” (Tatit, 1996, p. 5).

Isso se mostra extremamente relevante para a performance vocal de Zeca Baleiro na música “Pedra de Resposta”. A observação de Tatit abrange não apenas a produção de som ou a técnica vocal, mas também a habilidade do cantor de transmitir significado por meio da entonação, do ritmo e da musicalidade da fala cantada.

Entre a rocha sólida do chão de São Luís e a batida do reggae, a canção transita entre a literalidade e a metáfora, evidenciando que algo durável e confiável pode, de igual maneira, sugerir algo genuíno, valioso e digno de ser lembrado no contexto musical e cultural de São Luís do Maranhão. Ela harmoniza coloquialidade e sofisticação melódica para criar uma performance expressiva e emocional. A oralidade presente na canção com frases curtas, repetitivas e rítmicas é utilizada com habilidade para despertar uma sensação de proximidade com o ouvinte, interpretada com uma cadência lúdica, empregando ritmo e pausa como instrumentos de persuasão sonora, uma característica marcante do repertório brasileiro.

A canção do ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações de seu corpo, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. (Zumthor, 1993, p. 39).

Esse conceito permite compreender como a performance vocal de Zeca Baleiro provoca, através da pulsação rítmica, uma partilha sensorial com o público. A batida sincopada e o fraseado quase dialogado conferem à canção uma corporeidade que se estabelece pelo som o ritmo estrutura o tempo e torna presente, por meio da voz, a memória cultural da ilha. Assim, a musicalidade deixa de ser apenas um suporte estético para se tornar um ato performativo que reativa laços afetivos e espaciais entre o sujeito e o território lembrado. Entre a pedra firme do solo de São Luís e a batida do reggae, a canção transita entre literalidade e figuratividade, evidenciando que algo sólido e duro também pode sugerir sentimentos puros e preciosos, dignos de serem lembrados no contexto musical e cultural de São Luís do Maranhão.

5. 1. 4 Sobrados

Para destrinchar a canção escolhida de Papete, “Sobrados”, é necessário introduzir uma síntese de informações a respeito do compositor e intérprete escolhido para essa análise. Ainda aos 13 anos, José de Ribamar Viana (o Papete, como ficou conhecido nacionalmente através de sua habilidade musical), compôs “O Bonde”, que foi seguida de outras muitas letras que marcaram a história dos admiradores das toadas de boi. O legado do músico e percussionista maranhense introduz canções como “Boi da Lua”, “Catirina”, “Engenho de Flores”, “Bela Mocidade” e “Bandeira”, que originam nas palavras e harmonias as emoções do folclore maranhense, do bumba meu boi, dos festejos juninos e reminiscências de toda uma população. José de Ribamar, que teve sua morte em maio de 2016, era compositor, cantor e instrumentista,

sabendo tocar violão e percussão. Nascido em Bacabal no ano de 1947, desenvolveu-se em São Luís, mas só se legitimou a nível nacional a partir da vida em São Paulo. Das suas parcerias, destaca-se Toquinho, que com ele viajou por 18 países, realizando aproximadamente 500 shows no decorrer de 10 anos (Portal Vermelho, 2016).

José de Ribamar Viana ganha o apelido de Papete em uma conversa informal com Aldemir Martins, a partir de uma brincadeira feita pelo mesmo:

Em um almoço com o artista plástico Aldemir Martins e outros músicos no centro de São Paulo, Aldemir olhou pra mim e, em tom de brincadeira, falou que eu não tinha cara de maranhense, mas de um taitiano, país cuja capital é Papeete. Eu não gostei, preferia ser chamado de Ribinha, mas quando não gostamos do apelido, ele pega na hora. Do almoço pra rua virei Papete. (Oliveira Júnior, 2014, p. 83).

Assim, ficou conhecido nacionalmente, o antes chamado Ribinha, que obteve como parceiros musicais, ao decorrer de sua jornada artísticas como: Benito de Paula, Inezita Barroso, Hermeto Pascoal, Angelo Branduardi, Andreas Wollenweider, Ornella Vanone e Alex Acuña, Osvaldinho da Cuíca, Rosinha de Valença, Marília Medalha, Toquinho e Vinicius, Diana Pequeno, Renato Teixeira, Almir Sater, César Camargo Mariano, Rita Lee, Sadao Watanabe, dentre outros nomes. Desse modo, após caminhar com influências por um mundo fora do Maranhão, Papete, retorna a suas origens em 1990, sem deixar de se apresentar por outras cidades do país com sua própria banda e sempre performando músicas do seu estado. Ainda nesse período, ele começou a se destinar à pesquisa, catalogação e divulgação das produções de compositores maranhenses (Portal Vermelho, 2016).

A produção de Papete marca uma musicalidade peculiar, que canta a cultura do Maranhão, com inovações melódicas:

A riqueza disso tudo estava, por exemplo, no trabalho de música: identificar instrumentos, seus fabricantes, forma de fabricação, matéria-prima etc. Mas também na musicalidade deste ou daquele ritmo, as possibilidades de conhecer acordes novos, formas de tocar, de harmonizar, coisas que devidamente depuradas, testadas, resultaram em uma nova proposta de composição para a música popular maranhense.” (Borralho, 2005, apud Oliveira Júnior, 2014, p. 42).

Com sua forma dinâmica, estimulante e atraente de cantar a sua história, criou obras como a que será analisada aqui, incluída no LP (*Long Play – Longa Duração*) “Planador”, álbum com uma gama de variações estilísticas, ataviando impecavelmente a canção do nordeste, à viola caipira. As dez músicas compostas nesse álbum são, em ordem (nome da canção - compositor): Luzeiro - Almir Sater; Esse mar vai dar na Bahia - Hilton Acioly; Planador - Ely de Oliveira e Papete; Xote da Meninas - Luiz Gonzaga e Zé Dantas; Todas as mulheres do

mundo – Papete; Mimoso - Ronald Pinheiro; Pastorinha - Chico Maranhão; Chora viola - Renato Teixeira; Estradeiro - Almir Sater e Paulo Klein e Sobrados – Papete. Os músicos que contribuíram para as melodias, harmonias, instrumentos e ritmos são: Papete; Almir Sater; Carlão de Souza; Marcinho Werneck; Capenga; Dudu Portes e Zé Gomes (Criatura de Sebo, 2008). Através deste LP, o compositor

Papete arrasta você para um universo de sons incomuns, luminosos ou sombrios, que lembram uma entrada pelos matos, um avanço em que o sol brinca de esconde-esconde, um serpentear de um riacho e, de repente, uma cachoeira. Manifesta sua força quando toca uma singela modinha, na beira da calçada, antes que a lua apareça ou quando participa de 'folia de Reis'. Fala, de perto à parcela de sangue selvagem de cada um, provoca um chacoalhar de sentimentos, surpreende você, confunde um pouco, depois lhe permite um enriquecimento da consciência. Pode ser uma 'brincadeira' bastante séria: 'Dou um doce a quem souber'... Reescreve um tempo para Papete, ouça-o várias vezes e você saberá. (Criatura de Sebo, 2008, s/p).

A partir dos dados do compositor, torna-se viável perceber como sua trajetória se conecta à cultura local, incorporando em sua obra musical fragmentos de uma memória que evoca uma São Luís literária, já narrada e recontada em estrofes e versos por seus criadores maranhenses.

Nesta perspectiva, se tomamos o popular-urbano como “lugar de mestiçagens e reapropriações” (Martín-Barbero, 1997, p. 149), podemos considerar que a música popular “[...] oferece os meios pelos quais as hierarquias de lugar são negociadas e transformadas” (Stokes, 1996, p. 4). Se a canção pode informar um “sentido de lugar” para indivíduos e comunidades (Stokes, 1996, p. 3), pode representar, simultaneamente, um “lugar de sentido”, configurando-se como ponto nodal em que disputas simbólicas são travadas, forças sociais são mobilizadas e interlocuções possíveis são construídas (Garcia, 2013, p. 4).

Dessa forma, a canção informa um “sentido de lugar” e “lugar de sentido”, que são mecanismos que podem ajudar a compreender a estruturação e formação da imagem e poeticidade textual, não se retendo apenas a descrições físicas; mas a construção de significados do lugar, em camadas mais profundas da experiência e expressão espacial, o que influencia na poesia e literatura do espaço ou inspiração do espaço na expressão artística.

Dito isso, cita-se abaixo a canção completa de Papete, “Sobrados”, para que se possa inferir sobre os símbolos de representação da cidade de São Luís que retomam descrições literárias de outros artistas:

Sobrados – Papete (Álbum: Planador - 1981)

Onde está minha cidade?
Onde está meu coração?
Doido pra ver os sobrados

Fonte da imaginação

Daquele triste poeta
 Que só queria voltar
 Pra ver aquelas palmeiras
 Onde canta o sabiá

Fontes, sacadas
 Mil saveiros, mil cantigas pelo ar
 Desta cidade

Minha saudade
Azulejos, meus desejos moram lá
 Na velha meia morada

Morena gente daquela
Cidade velha, paixão
 Queimando a cara no tempo
 Morrendo na tradição

Velho sobrado ao vento
Velha palmeira no chão
Triste sorriso nos lábios
Velha dor no coração.
 (grifos nossos)

Sendo assim, a canção “Sobrados” traz em si uma ambientação que recorda de episódios desses escritores que por aqui habitavam. Ao falar “[...] minha cidade?/ [...] / Daquele triste poeta / [...] / Pra ver aquelas palmeiras/ Onde canta o sabiá”, Papete faz uma referência direta a Canção do Exílio de Gonçalves Dias (1998, s/p), onde se encontra “Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o Sabiá”. Os pronomes possessivos dão a ideia de que o eu lírico é possuidor daquele espaço, como se fosse uma pátria só dele, ao mesmo tempo que recorda junto com outros autores de uma mesma “nação”: [...] não é o indivíduo em si nem nenhuma entidade social que se recorda; mas que ninguém pode lembrar-se efetivamente, senão da sociedade, pela presença ou a evocação e, portanto, pela assistência dos outros ou de suas obras [...]. (Halbwachs, 1990, p. 23).

Não obstante, a canção já inicia com questionamentos sobre o território: “Onde está minha cidade?/ Onde está meu coração?”, essas perguntas revelam um estado de ambiguidade identitária, uma oscilação entre o espaço de origem e o espaço atual do eu lírico. É o que Homi Bhabha (1998) chama de “entre-lugar”, ou seja, um espaço simbólico de convivência e tensão entre culturas e tempos distintos. Não há possibilidade de estar em dois lugares ao mesmo tempo, a não ser pelo trabalho da memória.

A memória é vista como uma construção social e coletiva, pois é formada e mantida por meio das interações com as outras pessoas e com as suas produções. Ao verificar, também, Poema Sujo de Ferreira Gullar (1991, s/p.), encontra-se um outro diálogo de memórias com contrastes e aproximações em relação à canção. No poema, o “eu-lírico” divaga sobre o seu próprio corpo: “Mas sobretudo meu/ corpo/ nordestino/ mais que isso/ maranhense/ mais que isso/ sanluisense/ mais que isso/ ferreirense/ newtoniense/ alziense/ meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres [...]”; demarcando o espaço ao qual seu corpo pertence (como propriedade de São Luís) e descrevendo o lugar de sua origem familiar. Liga-se a canção ao usar espaço simbólico da arquitetura da cidade: “porta-e-janela” e em Papete, “Na velha meia morada” (duas janelas e uma porta - Figura 11), construção comum em São Luís. A porta e a janela da meia morada não apenas emolduram o cotidiano da São Luís histórica, mas também representam a poesia da cidade vivida — aquela que se canta, se olha e se atravessa todos os dias. Esse mesmo corpo desloca-se do interior da casa e dilui-se no corpo da cidade que o habita, evocando a ideia de posseção do local novamente: Em Papete, “Onde está meu coração? [...] Minha saudade [...] / meus desejos [...]”, em Ferreira Gullar (1991, s/p.), “Ah, minha cidade verde / minha úmida cidade / [...] minha cidade sonora”. Aqui, percebe-se que na letra da música há uma metáfora, pois “minha cidade” é substituída por coração, saudade e desejos; no primeiro caso, pode-se entender a escolha pelo coração, pois o mesmo mantém um ritmo cardíaco ligado a vida do corpo, assim como a cidade, formando uma memória coletiva entre os autores.

FIGURA 11 – Meia morada no Centro Histórico



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

[...] se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossa lembrança, mas também sobre a de outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior,

como se uma mesma experiência fosse começada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (Halbwachs, 1990, p.25).

A canção continua traduzindo um espaço, quando cria uma ambientação nos trechos: “[...] Doido pra ver os sobrados / [...] Que só queria voltar / Pra ver aquelas palmeiras / Onde canta o sabiá / Fontes, sacadas / Mil saveiros (embarcação) [...] / Azulejos, [...] Velho sobrado ao vento / Velha palmeira no chão”, há aqui, uma necessidade por ver e estar, encontrando presencialmente os elementos da cidade para concretização da memória, pois existe um desejo de voltar para visualizar o “velho(a)”, dando um tom de saudosismo. Nas palavras “doido, desejos e paixão” se percebe um ufanismo, orgulho exagerado, patriotismo em louvor ao espaço citadino.

FIGURA 12 – Sacadas, Azulejos, Sobrados



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Os entrevistados de Mary Chamberlain também falam eloquentemente da dificuldade sentida por muitos dos que retornam em se religar a suas sociedades de origem. Muitos sentem falta dos ritmos de vida cosmopolita com os quais tinham se aclimatado. Muitos sentem que a ‘terra’ tornou-se irreconhecível. Em contrapartida, são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. (Hall, 2003, p. 27).

Em relação as sacadas, azulejos e sobrados, como é possível vislumbrar na foto anterior, entende-se que simbolizam elementos-chave da arquitetura e da memória urbana de São Luís: os sobrados como insígnias da organização social colonial, os azulejos como sinais estéticos e climáticos, e as sacadas como intercessão entre o privado e o público. Esses subsídios, correlacionados, concretizam o espaço da memória e tornam o desejo do visível plausível para uma cidade cantada.

Nos versos: “Doido pra ver os sobrados/ Fonte da imaginação”, existe um desejo indica a migração afetiva ou simbólica. O eu lírico da canção está distante da cidade amada, como alguém em exílio. A ideia de “voltar” ecoa o conceito de diáspora cultural, conforme Stuart Hall (2003) afirma em suas obras, onde o vínculo é sempre atravessado pela ausência e pelo desejo de retorno.

Aqui o espaço é tudo. Porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano⁶. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda a densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. (Bachelard, 2008, p. 28-29).

O espaço exerce um papel importante na vida de cada pessoa; enquanto o tempo é uma noção abstrata, que menos efetivamente revigora as recordações, o espaço, sendo algo palpável, dá vida às memórias. A memória relacionada ao tempo apresenta uma complexidade maior, pois é mais desafiador resgatar um passado que se recorda com precisão.

A letra de “Sobrados” interage com esse espaço, onde são encontrados os “fósseis” da existência, sendo predominante a citação de micro locais que resumem o macro espaço – a cidade. Essa forma de apontar o ambiente, também se faz presente em Bandeira Tribuzzi (1977, s/p), na produção, Louvação a São Luís, que tem em seus versos: “Ó minha cidade / [...] sol e maresia / lendas e mistérios / luar das serestas / e o azul de teus dias / [...] tambores do Congo / [...] Quero ler nas ruas / fontes, cantarias / torres e mirantes / igrejas, sobrados / nas lentas ladeiras [...]. Contém nessas linhas uma conexão emocional de identificação, “minha cidade”; evidenciando mais uma vez a ideia de propriedade do território. Além disso, são enfatizados elementos naturais e culturais partícipes da exploração visual, com características arquitetônicas e históricas achados na lembrança das: “[...] glórias do passado.”. Dessa forma, Tribuzi conversa diretamente com Papete a partir do método de demonstração dos espaços da cidade, que como uma casa, habita a canção analisada.

A casa-ninho nunca é nova, poder-se-ia dizer, de uma maneira pedante, que ela é o lugar natural da função de habitar. A ela se volta, ou se sonha voltar, como o pássaro volta ao ninho, como o cordeiro volta ao aprisco. Este signo do retorno marca infinitos devaneios, pois os retornos humanos se fazem sobre o grande ritmo da vida humana, ritmo que atravessa os anos, que luta contra todas as ausências através do sonho. Sobre

⁶ “Intuição” é essa espécie de simpatia intelectual pela qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, por conseguinte, de inexprimível.

as imagens aproximadas do ninho e da casa repercute um componente de íntima fidelidade. (Bachelard, 2008, p.174).

Quando o compositor escreve: “Fontes, sacadas/ Mil saveiros, mil cantigas pelo ar”, evidencia-se uma profunda ligação afetiva com o espaço, um sentimento de ancoragem na materialidade e na cultura do local, levando em consideração o sentido proposto por Milton Santos (2006) e Yi-Fu Tuan (1980), onde o espaço oferece valor e significado que são resultados de vivência, sendo indissociável das ações e objetos que o compõem. A cidade mostra-se, por muitas vezes, com um significado de lugaridade, espacialidade e espaciosidade.

FIGURA 13 – Fonte do Ribeirão, Fonte das Pedras, Fonte da mãe d’água



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Referente a junção das imagens acima, quando analisadas em conjunto, oferecem uma leitura potente sobre a memória das águas em São Luís, associando as fontes e chafarizes à materialidade do passado colonial. Cada fonte fotografada carrega uma dimensão identitária, revelando o modo como o elemento água — e os dispositivos urbanos a ela associados — moldam os afetos, as narrativas e os modos de ser/estar na cidade.

A canção também fala do povo (memória ambulante) quando cita: “Morena gente daquela / Cidade velha, paixão / Queimando a cara no tempo / Morrendo na tradição”; oferecendo uma representação da pele morena com viés étnico, cultural, identitário ou climático. Abre-se o espaço para um desabafo ou uma reclamação daquela gente que “queima a cara”, podendo figurar como desafios, dificuldades e mudanças ocasionadas pelo tempo, gerando desconforto, o que faz a memória da população ser gradualmente apagada, já que se fala em “morrer na tradição”. Percebe-se uma advertência sobre a falta de preservação da herança cultural e práticas tradicionais da cidade, circunstância já ocorrida em Poema Sujo

(1976, s/p), quando o escritor enuncia: “[...] adeus meu grupo escolar / adeus meu anzol de pescar / adeus menina que eu quis amar / que o trem me leva e nunca mais vai parar”, como se no ritmo do trem o menino desaparecesse, com ele sua infância e história pregressa são atingidos pelo tempo que não para de correr, levando os eventos da memória do sujeito com ele.

Essas inquietações, encontradas nas obras, formulam um ambiente e um clima expresso pelas diversas manifestações artísticas. Em produções, comumente, apesar da admiração do autor pelo espaço da memória, destacar-se-á tensões e desafios pulsantes em comunidades, cultivando locais sociais e estruturas que poderão ser influentes na experiência dos indivíduos, contribuindo para fenômenos na sociedade. Dessa forma, “Velho/ Velha”, demonstram estruturas que perderam sua função, que foram degradadas ou abandonadas, com um tom de queixa a um espaço esvaziado de sentido, onde o passado arquitetônico e natural é testemunho silencioso de um presente em desordem. É o que configura a percepção de apinhamento urbano — um amontoado de resíduos da memória, sem planejamento e nem preservação (Tuan, 2013).

Tanto pode o espaço social ser uma época de opressão como o grau de civilização de uma determinada área geográfica. Outras tantas manifestações de tal conceito pode ser identificadas na classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem (manifestações de rua, revolta armada) (Lins, 1976, p. 75).

Seguindo os versos de Papete, tem-se: “Velho sobrado ao vento / Velha palmeira no chão / Triste sorriso nos lábios / Velha dor no coração.”, que gera uma atmosfera nostálgica e melancólica, reforçando a fauna romântica (palmeira que pode indicar ascensão e imortalidade) de Gonçalves Dias com aspecto de sofrimento, pois há um valor histórico, cultural e literário da planta que se encontra no solo. Houve a deterioração de um símbolo que representa a natureza de uma nação, contudo, a palmeira caiu por estar velha, ou foi cortada por não ter mais “valia”? A partir desse momento, “Sobrados” evoca, mais uma vez, a “Canção do Exílio”, formando uma memória coletiva entre os autores por meio de um local comum. O velho e a velha que soam repetidas vezes nas notas da canção, reverberam a imagem de um passado remoto que mora no presente do “eu lírico”, dando o sentido de recordação. Quando o cancionista afirma que há um “triste sorriso”, apresenta um contraste emocional daquilo que é interno e externo ao mundo, sendo paradoxal o que se sente com o que se demonstra ao outro. Em relação à “velha dor”, é percebido que há uma lembrança dolorosa de algo ligado ao sentimento (coração) de algo perdido ou que está se perdendo. Entende-se que a dor é antiga,

persiste e perdura ao longo do tempo sem ser estagnada. O lugar, então, ajuda na construção da memória, pois os espaços se ligam às lembranças, sejam elas boas ou ruins.

Além dos acontecimentos e das personagens, podemos finalmente arrolar os lugares. Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico. (Pollak, 1992, p. 2-3).

Ao finalizar as estrofes da música, nota-se um resgate de diversas obras literárias do Maranhão conectadas pelo espaço memorial. No entanto, há uma ênfase maior em Gonçalves Dias, pois além de mencioná-lo diretamente por meio de referências à Canção do Exílio, ambas abordam uma identidade nacional, idealizando a pátria; transmitem a noção de distância da terra e o anseio de retornar a ela. O espaço pertence ao "eu poético", referindo-se à fauna (sabiá) e à flora (palmeira) como marcadores de identificação. Há um sentimento de exílio, mesmo com a liberdade física para retornar, a situação atual aflige os escritores.

Na imagem abaixo, vê-se palmeiras imperiais que estão presentes na combinação das fotos; as mesmas funcionam como rudimentos de ligação entre os diversos espaços apresentados, avigorando a identidade visual da cidade. A fauna, representada por meio das palmeiras, relaciona-se a tradição, imponência, continuidade e, na mesma medida, manifestar-se nas oposições entre o que se preservar e o que se abandonar no progresso urbano.

FIGURA 14 – Palmeiras em diversos pontos do Centro Histórico



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

Assim, o verso: “Velha palmeira no chão”, oferece um clima de despedida e lamento, que se reflete na harmonia musical. Portanto, a melodia da canção é lírica, sinuosa e

melancólica, explorando intervalos maiores entre as estrofes, comuns em modulações de lamúria:

Quando prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico. É a tensão que se expande em continuidade, explorando as frequências agudas (aumento de vibrações das cordas vocais) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão). (Tatit, 1996, p. 10).

Ao evidenciar que a extensão das vogais e a ampliação da tessitura especialmente por meio de saltos de intervalos provocam uma desaceleração notável no andamento musical, o autor sugere uma técnica expressiva que aumenta a atenção do ouvinte. Assim, o ritmo da música é lento (andante), com uma cadência definida e compassos regulares, intensificando o caráter contemplativo e nostálgico da letra. O tempo propicia uma valorização das palavras e das imagens poéticas, fazendo com que a canção opere como um ato de recordação rítmica. Os instrumentos que podem ser percebidos incluem o violão com dedilhado suave; percussão sutil (provavelmente caixa ou pandeiro); flauta ou teclado com som de flauta, que acentua o tom pastoral e imagético. A seleção de instrumentos orgânicos e locais fortalece a identidade sonora ludovicense.

A música tonal produz a impressão de um movimento progressivo, de um caminhar que vai evoluindo para novas regiões, onde cada tensão (continuamente reposta) se constrói buscando o horizonte de sua resolução. Nesse movimento de tensões e repousos, que se desenrola graças à nova organização do campo das alturas, ela põe em cena uma procura permanente, uma demanda que só se reencontrará com seu próprio fundamento à custa de um percurso muitas vezes longo (Wisnik, 1999, p. 114).

A harmonia em "Sobrados" é estruturada entre instantes mais calmos e outros que intensificam a tensão, criando uma atmosfera emocional instável (música tonal). As tensões acompanham os versos mais tristes (saudosismo). Há uma utilização significativa de uma ponte entre as estrofes, onde apenas se escuta a melodia sem letra, como se fossem transições de tempos e épocas distintas, aumentando a intensidade (clímax) e o volume da música, até que a voz do intérprete retorne, reduzindo a frequência da melodia.

Dessa forma, em relação a criação do cancionero, percebe-se uma tentativa de traduzir ao máximo seus sentimentos de ser pertencente a um lugar. O autor Yi Fu Tuan afirma que, "os acontecimentos simples podem com o tempo se transformar em um sentimento profundo pelo lugar" (1980, p. 158), a topofilia, trabalha justamente o conjunto dessas emoções de

amabilidade, atração e admiração estética por locais e cenários apreciados, incluindo todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente material; sentimentos esses que foram explorados na canção “Sobrados” de Papete.

5. 1. 5 Todos cantam sua terra

O primeiro compositor da música “Todos cantam a sua terra” que será abordado, é João Batista do Vale, que nasceu em 11 de outubro de 1933 no povoado Lago da Onça, pertencente ao município de Pedreiras, no interior do estado do Maranhão. Era filho de Cirilo Vale e Leovegilda Quadros, neto de ex-escravizados, o que marcaria profundamente sua trajetória pessoal e artística. A família vivia em condições precárias, o que motivou, desde cedo, o engajamento do jovem em atividades de subsistência e trabalho informal (Lima, 2015). Sua entrada precoce no mundo do trabalho e o contato com as manifestações culturais populares, como o tambor-de-crioula e o bumba-meu-boi, acompanhadas por sua mãe, tiveram papel decisivo na formação do artista. Segundo Lima (2015), João do Vale não completou o ciclo básico da educação escolar e foi excluído da escola por motivos políticos e sociais. A partir desse episódio, revelou um senso de injustiça social que viria a permear muitas de suas composições: “Então de manhã eu pegava meu saco de merenda e enchia de pedra, ia pra cima do muro do colégio e na hora do recreio mandava pedra em todo mundo [...] Hoje eles botaram na rua com meu nome, me homenageiam, só pra desmanchar o que fizeram..., Mas nem Deus querendo eu esqueço!” (Abril Cultural, 1977, p. 10 apud Lima, 2015, p. 203).

Migrou para o Rio de Janeiro ainda jovem, atuando como ajudante de pedreiro, e foi nesse contexto que surgiu o compositor. Começou a escrever letras de músicas no cimento e as vendia a intérpretes da época. Sua primeira composição de sucesso foi “Estrelinha”, gravada por Nara Leão em 1963. No entanto, foi com a canção “Carcará” (1965), em parceria com José Cândido e interpretada por Maria Bethânia no célebre “Show Opinião”, que o nome de João do Vale se consolidou nacionalmente (Dicionário Cravo Albin, 2025, s/p.).

João do Vale compôs mais de 200 canções e transitou por diversos gêneros, como o baião, o xote, o samba e a canção engajada, demonstrando versatilidade e domínio do repertório popular brasileiro. Conforme Frazão (2023), “sua forma de compor foi desenvolvida a partir de uma tensão dialógica entre sua concepção de tradição, as exigências da indústria fonográfica e outros gêneros musicais” (Frazão, 2023, p. 15). A dicção do artista, fortemente marcada pela oralidade nordestina, transformou suas canções em crônicas cantadas da vida popular nordestina. Entre seus trabalhos mais emblemáticos, destaca-se o álbum “O Poeta do Povo”

(1965), que, conforme Frazão (2023), é composto por canções que revelam um forjar identitário plural do Nordeste. Ao analisar esse repertório, o autor afirma que a obra de João do Vale “se diferencia em vários aspectos da obra de outros cancionistas nordestinos contemporâneos seus”, destacando que agrupá-la em categorias como “saudade” e “revolta” pode ser uma forma “generalizante de tratar um conjunto de canções tão plural e diversificado.” (Frazão, 2023, p. 195).

Além da relevância musical, João do Vale é considerado um importante representante da literatura afro-brasileira, pois, como afirmam Silva e Pires (2020), “ele exerceu seu papel de contar/cantar a sua história e a história de todo um povo que outrora fora esquecido, tornando-se, assim, um expoente negro na luta do povo afro-brasileiro”, “[...] faleceu em 6 de dezembro de 1996, em São Luís (Silva; Pires, 2020, p. 1841 - 1847).

O segundo responsável pela composição musical em questão, é Julinho do Acordeom, nome artístico de Júlio Pereira da Silva; nascido em 10 de junho de 1928, em Recife (PE), e faleceu em 20 de outubro de 2009, no Rio de Janeiro (RJ). Sua trajetória artística desenvolveu-se no campo da música popular brasileira, sobretudo nos gêneros nordestinos como o forró, o baião e o xote (UBC, 2009, s/p.). Desde cedo demonstrou interesse pela música e dedicou-se ao acordeom, instrumento com o qual conquistaria destaque nacional. Consolidou-se como um dos principais sanfoneiros do país, integrando gravações e acompanhando artistas renomados. Segundo o Dicionário Cravo Albin da MPB, Julinho é reconhecido como “um dos mais destacados acordeonistas do Brasil, tendo tocado com Luiz Gonzaga, Dominginhos, Sivuca, Jackson do Pandeiro, Marinês e outros expoentes do forró” (Dicionário Mpb, 2025, s/p.).

Julinho não apenas acompanhou outros artistas, mas também gravou discos como solista. Um exemplo é o LP “Sertão Alegre”, que evidencia seu domínio técnico e sensibilidade rítmica. Como destaca o site “Forró em Vinil”, o músico possuía “um toque forte, com marcação rítmica precisa, e um fraseado típico das festas juninas e do sertão nordestino” (Forró em Vinil, 2010a, s/p.). Sua atuação na cena fonográfica o inseriu em um contexto mais amplo da difusão da cultura musical nordestina, especialmente nos grandes centros urbanos. A partir da década de 1970, Julinho ampliou seu reconhecimento ao participar de gravações e shows vinculados ao movimento da Música Popular Brasileira e da canção engajada. Em sua homenagem póstuma, a União Brasileira de Compositores afirma que ele “foi um artista respeitado por sua versatilidade, simplicidade e por carregar o Nordeste no coração e na sanfona” (UBC, 2009, s/p.).

Destaca-se também sua parceria com João do Vale na composição da canção “Todos cantam sua terra”, gravada no disco “Alerta Geral” (1978). A obra valoriza o território

maranhense por meio de imagens do cotidiano e das paisagens naturais de São Luís e arredores. Ainda que Julinho não fosse maranhense, sua contribuição nessa canção inscreve-se num esforço coletivo de representação da memória regional: “[...] o compositor elabora uma perspectiva plural e multifacetada da região, criando e/ou dando espaço e voz para uma variedade de tipos nordestinos possíveis” (Frazão, 2023, p. 8).

Todos cantam sua terra - João do Vale e Julinho (Álbum: Alerta Geral - 1978)

Todo mundo canta sua terra
 Eu também you cantar a minha
 Modéstia à parte seu moço
Minha terra é uma belezinha

A praia de olho d'água
 Lençóis e Aracagi
Praias bonitas assim
 Eu juro que nunca vi

Minha terra tem beleza
 Que em versos não sei dizer
 Mesmo porque não tem graça
 Só se vendo pode crer
 Acho bonito até
 O jornaleiro a gritar
Imparcial Diário
 Olha o Globo
Jornal do Povo descobriu outro roubo

E os meninos que vendem derrê sol a cantar
Derrê sol, derrê sol
Derrê sol, derrê sol

E fruta lá tem juçara
Abricó e buriti
 Tem tanja, mangaba e manga
 E a gostosa sapoti
 E o caboclo da maioba
 Vendendo bacuri

Tinha tanta coisa pra falar
 Quando estava fazendo esse baião
 Que quase me esqueço de dizer
 Que essa terra é tão linda é o Maranhão
Ô Maranhão, ô Maranhão
 (grifos nossos)

A música “Todos cantam sua terra”, composta por João do Vale e Julinho, apresenta um retrato emocional e sensorial da cidade de São Luís - Maranhão, utilizando imagens que evocam a rotina popular, as belezas naturais e os aspectos culturais da área. Nesse contexto, o local mencionado ganha significado simbólico e se torna um agente na formação da memória coletiva, despertando memórias que vão além do individual e se tornam também socialmente compartilhadas.

A letra da música apresenta uma relação dialógica entre espaço, memória e identidade cultural maranhense. Ao assumir o papel de porta-voz da terra natal, o eu lírico inicia afirmando: "Todo mundo canta sua terra/ Eu também vou cantar a minha/ Modéstia à parte seu moço/ Minha terra é uma belezinha" explicitando uma intencionalidade clara de valorização e exaltação da memória afetiva ligada ao lugar que é vangloriado. Conforme Le Goff, a memória atua como instrumento essencial na construção da identidade coletiva, promovendo uma "conquista, instrumento e objeto de poder" (Le Goff, 2003, p. 410). Dessa maneira, já nos primeiros versos da canção, constrói-se uma estrutura que lembra a estilística da poesia romântica, onde é comum um canto sobre terra, que transborda o amor à pátria. Na sequência da canção: “Modéstia à parte seu moço/ Minha terra é uma belezinha”, reforça-se o caráter afetivo e valorativo da memória geográfica, com traços de oralidade e coloquialismo típicos da cultura nordestina.

O trecho de João do Vale e Julinho reflete esse impulso lírico de cantar a terra natal – como já o fazia Casimiro de Abreu em seu poema, “Minha Terra”: “Todos cantam sua terra/ Também vou cantar a minha/ Nas débeis cordas da lira/ Hei de fazê-la rainha/ - Hei de dar-lhe a realeza/ Nesse trono de beleza.” (Abreu, 1944, p. 19). Essa passagem mostra claramente a intertextualidade entre a canção e a poesia oitocentista, ambas expressando orgulho e encantamento pela terra natal, numa celebração que une o universal (o direito de todos cantarem sua terra) e o singular (a beleza única de São Luís). Isso também ocorre com o poema de Gonçalves Dias (1998 - Canção do Exílio), já citado neste trabalho, onde a terra do eu-lírico é posta como um elemento sublime e transcendente.

Há referência a lugares específicos, como “Olho d’Água” (FIGURA 15), “Lençóis” (Barreirinhas, Santo Amaro e Primeira Cruz) e “Araçagi” (São José de Ribamar), que aparecem no trecho a seguir: “A praia de olho d'água/ Lençóis e Aracagi/ Praias bonitas assim/ Eu juro que nunca vi.”; revelam como o espaço deixa de ser uma simples coordenada física para assumir um valor subjetivo e identitário. Como aponta Pollak (1989), os espaços ganham significado porque estão ligados a lembranças que mobilizam um sentimento de pertença e continuidade da identidade, seja ela individual ou coletiva. Aqui, entende-se que há um objetivo operacional,

usado como estratégia discursiva de valorização simbólica dos espaços naturais, aos quais os compositores são pertencentes, reforçando uma identidade local fortemente vinculada ao espaço.⁷ O sujeito lírico afirma, em tom enfático e pessoal, que “Praias bonitas assim/ Eu juro que nunca vi”, conferindo singularidade à paisagem e marcando sua relação íntima e emocional com o espaço.

FIGURA 15 – Praia do Olho d’Água



Fonte: <https://turismosaoluis.com.br/o-que-fazer/praias/>

A natureza pode ser vista de diversas maneiras, contudo, entrecruzam-se em sua beleza e utilidade harmônica. Na obra “Poema da Lagoa” de Chagas, tem-se espaços significativos para o ambiente da metrópole: “A lagoa mata a sede de bichos e acolhe a rede de pesca/ em sorte ou azar” (Chagas, 2004, p. 34). “Um bem-te-vi que revoa/ Sempre saúda a Lagoa” (Chagas, 2004, p. 40). “são áreas belas sadias/ que deram moradias a cobras e jacarés” (Chagas, 2004, p. 52). Enquanto João do Vale e Julinho expressam a magia diante das lindas praias, José Chagas enfatiza a importância vital e funcional da natureza, que apoia a existência de seres humanos e animais. Ambas as perspectivas ressaltam a relevância do ambiente natural no cotidiano, seja como um espaço de reflexão ou de sobrevivência. Assim como o eu lírico da canção “jura” nunca ter presenciado praias tão deslumbrantes, o poeta idealiza a natureza como um local de convivência harmoniosa, onde até aves como o bem-te-vi se tornam emblemas da vida vibrante e poética da cena. O ambiente natural não é apenas um cenário, mas um elemento simbólico que molda identidades, conserva recordações e impulsiona emoções. Dessa forma, a paisagem com suas praias, lagoas e fauna transforma-se em um território de pertencimento e

⁷ Os locais que foram colocados entre parênteses servem para orientar o leitor que desconhece a metrópole para que não haja um equívoco em relação às cidades a que pertencem os espaços citados. Na análise desta canção, pretende-se destacar o que está relacionado, mais precisamente, a São Luís - MA.

expressão poética, reafirmando a função essencial da natureza como intermediária entre o indivíduo e a cidade.

Mais adiante, na estrofe: “Minha terra tem beleza/ Que em versos não sei dizer/ Mesmo porque não tem graça/ Só se vendo pode crer/ Acho bonito até / O jornaleiro a gritar /Imparcial Diário/ Olha o Globo/ Jornal do Povo descobriu outro roubo.”, sugere que há uma dimensão da experiência que transcende a linguagem e que só pode ser percebida pela vivência — uma concepção cara à noção de memória afetiva. Aqui em “Minha terra tem beleza/ Que em versos não dizer”, a linguagem poética reconhece seu limite diante da intensidade da vivência espacial. A memória, como defende Smolka (2000), se inscreve também por imagens internas, difíceis de verbalizar — uma escrita simbólica e não linear. Os pronomes possessivos (minha), bem como em Papete (Sobrados), oferecem uma ideia de dominação simbólica, traduzindo um campo da identidade, memória afetiva e apropriação cultural do espaço.

Os cancioneiros fazem um convite aos leitores/ ouvintes, no qual eles afirmam não saber descrever a sua terra: “Mesmo porque não tem graça/ Só se vendo pode crer”, deixando assim em aberto um chamado a visitação, presença corporal para visualizar o lugar citado na letra da música. Reforça-se a ideia de que o espaço deve ser experienciado para ser compreendido plenamente. Segundo Tuan (2013), o sentimento de lugar se dá pela vivência sensorial e emocional — uma construção corporal e simbólica. Detalhes do cotidiano (personagens) urbano que também são parte do espaço (ambulante), ganham força memorial: Acho bonito até / O jornaleiro a gritar /Imparcial Diário/ Olha o Globo/ Jornal do Povo descobriu outro roubo.”. Os nomes dos jornais geram uma quebra espaço-social, inicialmente com um jornal local (Diário de São Luís ou Jornal Pequeno), depois com um jornal da grande imprensa brasileira (O Globo), por fim, volta-se a um jornal impresso mais acessível (Jornal do Povo), mas que pode ter um sentido de informalidade populacional, como uma mídia de vivências dos habitantes, informações passadas pela própria voz do povo, que revelam marcas sonoras de uma crítica do espaço social (outro roubo). De acordo com Seemann (2002), a memória precisa de um espaço para ser ativada. Lugares e práticas cotidianas funcionam como gatilhos. O som do jornaleiro, por exemplo, fixa-se na memória afetiva dos moradores e torna-se parte da paisagem sonora de uma cidade.

A letra da música, mais uma vez, cita personagens que influenciam esse espaço: “E os meninos que vendem derrê sol a cantar/ Derrê sol, derrê sol/ Derrê sol, derrê sol”, verifica-se que o canto dos ambulantes infanto-juvenis está na cultura oral da cidade. A musicalidade do pregão (anúncios feitos em voz alta) popular torna-se verso de baião. São vozes do povo que constroem um espaço de memória coletiva a partir de experiências do cotidiano. No trecho

“derrê sol, derrê sol” existe a referência às falas tradicionais de vendedores ambulantes em São Luís do Maranhão. Tal expressão tem origem na forma oral de anunciar um doce típico chamado "derresó", feito à base de coco e mel de cana. O nome, segundo registros da cultura popular ludovicense, é uma corruptela de “dez-réis só”, preço simbólico atribuído ao doce na época. Essa prática, comum nas ruas estreitas da cidade, integra o universo sensorial da memória urbana, funcionando como um marcador da identidade coletiva maranhense (O Imparcial, 2016).

Na fotografia a seguir, mesmo com a combinação de lugares diferentes, pode-se dizer que são territórios interdependentes, onde os vendedores dão vida, forma e significado a cidade. Esses atores narram a cidade com sua presença e movimento, transformando a paisagem em local de trabalho e cultura, lugar de habitação.

FIGURA 16 – Rua do Passeio, Rua Grande, Largo do Comércio (e seus vendedores)



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todas as usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações (Nora, 1993, p. 9).

Nos versos: “E fruta lá tem juçara/ Abricó e buriti/ Tem tanja, mangaba e manga/ E a gostosa sapoti/ E o caboclo da maioba/ Vendendo bacuri”, as frutas mencionadas realizam a demarcação regional, remetendo à memória gustativa e à relação com o meio natural. A paisagem é também alimentícia, e sua citação ativa lembranças sensoriais específicas. Enfatiza a conexão entre cultura, natureza e lembrança gustativa. Essas frutas tropicais são características da paisagem natural e gastronômica de São Luís do Maranhão. Ao mencioná-las, os canceiros buscam capturar um lugar específico por meio dos sentidos, o que

territorializa simbolicamente essa vivência. A juçara é um fruto do açazeiro, amplamente utilizado na cozinha ludovicense; o buriti é uma fruta típica de regiões alagadas, também disponível na cidade; sapoti, tanja (tangerina), mangaba evocam o paladar popular nordestino, que está intimamente ligado à oralidade e à tradição. Todas essas frutas são encontradas e representam um espaço físico: o Mercado Central de São Luís (Avenida Guaxenduba). O Mercado Central de São Luís (FIGURA 17), fundado em meados do século XIX, é reconhecido como um dos mais antigos espaços de comércio da capital maranhense. Além de seu valor econômico, o mercado representa um local de memória viva para os habitantes da cidade, preservando não apenas marcas arquitetônicas de sua trajetória, mas também os vínculos sociais entre comerciantes e frequentadores estabelecidos desde sua origem (Cutrim et al., 2020).

FIGURA 17 – Mercado Central



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

A memória gustativa é uma das formas de memória que representam, no nível individual, o valor da permanência de vestígios passados. O indivíduo atribui importância àquele elemento pelo o que aquilo representa para ele próprio, não há necessidade de construir um discurso para legitimar sua significância social. (Corção, 2006, p. 13)

Ao final dessa estrofe se tem mais uma personagem diária das ruas do Centro Histórico: “E o caboclo da Maioba / Vendendo bacuri”; que representa o conceito de microterritorialidade⁸ (Holzer, 2014). A referência à Maioba localiza o personagem em um território simbólico regional. A menção a Maioba situa o protagonista em um espaço simbólico regional. O trabalhador local (caboclo) é apresentado como alguém que vem do povoado rural da ilha,

⁸ Pequenos espaços que estabelecem formas específicas de uso, controle, significação e vivência do território.

simbolizando uma São Luís mais interiorana e oculta, estabelecendo uma conexão entre campo e cidade (entre-lugar), tradição e oralidade. Os sujeitos sociais não são apenas indivíduos colocados em um contexto geográfico ou histórico, mas sim agentes que se formam dentro das classes sociais e de seus conflitos. Como ressaltam Cabral e Almeida (2019), esses sujeitos atuam como portadores, narradores e construtores da memória social, o que requer entender a memória não como um acervo neutro ou fixo, mas como uma arena de disputa simbólica entre distintos grupos sociais.

FIGURA 18 – Vendedores (“caboclos em seus ofícios”)



Fonte: do autor (Arquivo pessoal), 2025.

A figura acima destaca os espaços de comercialização formal e informal, que apresentam os mais diversos produtos, promovendo o aquecimento da economia ludovicense. Essa sequência de imagens revela a vitalidade do comércio tradicional maranhense a partir de seus personagens (comerciantes), ao mesmo tempo em que projeta a cidade como espaço de múltiplas identidades: patrimonial, popular, econômica e afetiva.

Bem como na canção, a literatura maranhense é atravessada por obras que descrevem o cotidiano por meio das personagens da cidade. Em Astolfo Marques, na coletânea, “A vida maranhense: contos”, percebe-se em toda obra o detalhamento da vida social:

“Aqui, caboclos quinquagenários beberricando a sua ‘talagada de munim’ e chupitando os seus cachimbos de enormes taquaris, deixavam a alma expandir-se no mais doce e consolador regozijo. Ah, a um canto, crianças pinchavam, fazendo as castanhas saltitar para a ‘roda’ numa corrida vertiginosa, incessante. Mais além, sob amplo e verdejante caramanchão, um grupo de moçoilas, uma bela rapariga, tendo o resplendor dos seus olhos a negrear infinitamente no moreno rosto, cantava maviosamente, acompanhada pelo Pérez, a dedilhar no seu sonoro e afinado violão, a canção da moda, do ‘anel da fama’ [...]” (Marques, 1905, p. 40-41).

Ambas as cenas, dos canceiros e do contista, estruturam-se em ações simultâneas que povoam o espaço urbano com personagens simples em seus fazeres. Crianças brincando com castanhas, caboclos descansando ou vendendo bacuri, jornaleiros gritando pelas ruas, meninos com seus pregões e jovens cantando; compõem uma espécie de quadro etnográfico. Os sujeitos não apenas circulam pela cidade, mas a performam por meio de seus cantos, falares, pregões e práticas populares. Assim, “[...] as relações sociais do espaço evidenciam-se nas possibilidades e impossibilidades atuais e históricas das condições sociogeográficas de convivência social.” (Werlen, 2020, p. 651).

Nestes versos: “Tinha tanta coisa pra falar/ Quando estava fazendo esse baião/ Que quase me esqueço de dizer/ Que essa terra é tão linda é o Maranhão/ Ô Maranhão, Ô Maranhão.”; o espaço é alocado à condição espacial simbólica de expressão máxima da identidade cantada (como se fosse o melhor lugar do mundo). A letra da canção se apresenta como um testemunho memorial e emocional, evidenciando que o lugar possui muitas qualidades a serem relatadas. Ao destacar a ação de “fazer esse baião”, os compositores revelam uma postura que é, ao mesmo tempo, poética e de testemunho. Os músicos atuam como portadores da memória, moldando suas recordações e sentimentos no formato de canção. A repetição do trecho, “Ô Maranhão, Ô Maranhão”, soa quase como uma invocação à presença do estado, funcionando como um grito de afirmação cultural. Essa estrutura musical lembra o canto de louvação, a ladainha e a música popular nordestina, insinuando uma espiritualidade do lugar. Embora o nome São Luís não seja mencionado, Maranhão se revela como a metrópole, percebida por meio de sua culinária, frutas, descrições do cotidiano, praias, mídias e seu povo. A maior parte da letra ilustra hábitos e culturas que fazem parte da capital. O espaço é considerado como uma terra sagrada, merecedora de cantos e comemorações.

O território envolve sempre, ao mesmo tempo [...], uma dimensão simbólica, cultural, através de uma identidade territorial atribuída pelos grupos sociais, como forma de 'controle simbólico' sobre o espaço onde vivem (sendo também, portanto, uma forma de apropriação), e uma dimensão mais concreta, de caráter político-disciplinar [e político-econômico, deveríamos acrescentar]: a apropriação e ordenação do espaço como forma de domínio e disciplinarização dos indivíduos (Haesbaert, 2004, p. 42).

A letra da canção funciona como uma narrativa memorável de grande intensidade topográfica, sensorial e emocional. O cenário abordado é ao mesmo tempo tangível e simbólico não simplesmente retratado, mas experimentado, sentido e recordado. Isso se evidencia no

poema “Risonhas” de Sousândrade, que exalta por meio de imagens da beleza da natureza, tradições festivas e laços afetivos com uma carga pessoal e identitária significativa:

Quando eu chegava de França,/ Dos bacharéis a esperança/ De Paris,/ Onde o bom/
rei florescera/ Que o nome à cidade dera/ De São Luís;/ Quando, pois, cheguei de
França,/ De voltar, sem ter esp'rança,/ Um Deus quis/ Que eu desse a costa na praia
Que ao luar alva desmaia/ De São Luís!/ Que céus! que terra de amores/ Em que à
roda do ano há flores/ De verão,/ Há raios no sol, diamantes/ Na lua! mas, inconstantes
[...]/ Sem os foguetes-modinhas,/ As dos ares andorinhas,/ E os sabiás!
– E haver terra (até faz medo)/ Sem *chansons* e sem brinquedos/ Das sinhás;/ E se
houver? –que mais seria/ do que um ninho das harpias/ Tal São Luís?/ Mais que canções
e que lamas; Embora as tubas das famas, Tal Paris? Em fugir primeiro eu fora Das
terras encantadoras/ Onde a amor/ Prendes colos, quebras asas,/ Lírio ou brasas,
Grandée-candi ou rubra flor! (Sousândrade, 1970, p.46)

Os artistas Sousândrade, João do Vale e Julinho, embora em períodos e estilos distintos, produzem representações poéticas e musicais que se alinham em um mesmo ponto: a terra natal como um eixo de recordação, beleza e identidade cultural. Eles expressam, em suas composições, uma espécie de “convocação do território” que ressoa mesmo à distância, sendo celebrado como um espaço sagrado da afetividade. Para Sousândrade, é um lugar de luz, flores, modinhas e sabiás; para João do Vale e Julinho, é um local de praias, baião, jornaleiros e vendedores de bacuri; ambas as obras representam geografias emocionais.

A onda da canção “Todos Cantam sua Terra”, interpretada por Alcione Dias Nazareth e composta por João do Vale e Julinho, apresenta um padrão rítmico constante, com suaves variações dinâmicas e uma pulsação que possui um compasso claramente cadenciado, característico da música popular brasileira do Nordeste. A estrutura sonora, que se destaca pelo ritmo simples e repetitivo, propicia uma experiência auditiva envolvente e memorável aspectos essenciais no gênero baião e em outras vertentes nordestinas que entrelaçam poesia cotidiana e musicalidade popular. Em termos melódicos e rítmicos, a canção se fundamenta em uma linha de fraseado linear e lírica que se conecta com a tradição oral. A interpretação de Alcione Dias Nazareth (Álbum: Alerta Geral - 1978) traz uma expressividade típica da canção narrativa, acentuada por uma base harmônica sutil, provavelmente apoiada por instrumentos como sanfona, violão e percussão leve.

A batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros. Neste país, e certamente em outros também, quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue a nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente deu o tom (Sandroni, 2001, p. 14 apud Matos, 2013, p. 125).

A batida rítmica de “Todos cantam sua terra” funciona como um marcador identitário no gênero musical baião. Antes mesmo que o ouvinte aprenda a letra, é o ritmo — a batida — que antecipa e contextualiza o sentido da canção (nordestina), funcionando como um localizador de leitura cultural e afetiva. O refrão longo, que parece vir desde “Minha terra tem beleza [...]”, até “Ô Maranhão [...]” demonstra que na composição não ocorre padrão típico com estrofes e refrões claramente delimitados como em canções convencionais. O campo sonoro é capaz de situar o ouvinte dentro de um espaço estético que associa o som a um território específico, uma tradição ou a um tipo de experiência coletiva (memória). De acordo com Tatit (1996), é a voz que se aproxima da fala cotidiana que expressa com maior autenticidade a presença corporal do sujeito no ato do canto. Essa voz, marcada por imperfeições naturais e gestos orais espontâneos, humaniza a performance, permitindo que o intérprete seja percebido como alguém comum e que o ouvinte, também, reconheça-se na experiência artística de identidade e pertencimento de quem canta sua terra.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcorrer desta pesquisa, teve-se como objetivo analisar a São Luís literária representada na Canção Popular Maranhense, buscando aspectos basilares do espaço e da memória. Sabe-se que a arte apresenta uma forma ímpar de perceber e confrontar a realidade, que existe um diálogo das diferentes manifestações, vinculadas a um elo que conduz para investigações sobre o cruzamento entre o texto literário e a canção. As análises desenvolvidas ao longo desta Dissertação evidenciam que a cidade de São Luís do Maranhão emerge, nas canções populares maranhenses, como um espaço de memória, identidade e resistência cultural. Ao serem simbolizadas por uma linguagem poético-musical, as composições não apenas detalham o espaço da metrópole, mas o reafirmam enquanto patrimônio, impregnado de afetos, tradições e narrativas que atravessam o tempo histórico.

Os espaços sentimentais acabam por basear procedimentos de constituição da memória individual e coletiva. Esse lugar da memória é trazido nas letras das canções como retomada de outros discursos, que emergem de situações do cotidiano, de angústias, das interações entre membros da sociedade e consigo mesmo, em relação ao espaço de apego. Existe, sobretudo, um local de encontros, das socializações, onde as conversas giram em torno do urbano. Os objetivos da arquitetura citadina dos prédios, das casas, alteram-se, e o cancionista reflete sobre essa mudança de função.

Ao avaliar as canções *Jamaica a São Luís* (Ciba Carvalho e Gerude, 2012), *Na Ilha* (César Nascimento, Renato Gaspar e Tião Carvalho, 1989), *Pedra de Resposta* (Zeca Baleiro e Chico César, 1997), *Sobrados* (Papete, 1981) e *Todos Cantam sua Terra* (João do Vale e Julinho, 1978), demonstram-se relacionadas a representações literárias de São Luís, oferecendo, também, pontos de vista diferentes do mesmo objeto. Essa riqueza descritiva dos escritores maranhenses, seja na canção, seja na literatura, favorece os estudiosos em suas tentativas de desvendar as nuances dentro da teoria de espaço e memória, com hipóteses sobre o emprego de imagens que evidenciam a velha e atual cidade, em seu percurso emocional. Na busca pela reconstrução do passado nas letras de canções, por meio de menções espaciais, como mapas e fotografias, pode-se trazer à tona, recordações, reminiscências e saudosismo, que em um texto convencional, talvez, não se consiga revelar com tanta poesia. À vista disso, essa memória não consiste em um agrupamento de eventos ocorridos, contudo em um processo, cuja apreensão ocorre pela ação e movimento: “Nessa comunhão dinâmica do homem e da casa, nessa rivalidade da casa e do universo [...]. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (Bachelard, 2008, p. 225).

As composições analisadas reverberam uma forte referência a cultura e sociedade/identidade e do anseio pelo lugar de habitação da saudade, a partir de elementos reais e de figuração regional de São Luís/MA. À vista disso, foi possível compreender a criação composicional das canções como uma leitura regional, repleta de símbolos. A partir de seus versos, os autores transportaram cenas cotidianas para uma linguagem musicalizada, que dinamizam a identificação do leitor/ouvinte.

Assim, é fundamental destacar que a riqueza “cancioneira patrimonial” transcende aos limites locais, tendo em vista que no presente estudo se aborda que os compositores transferem para as suas obras, aquilo que é de responsabilidade de sua memória, já que sua por vezes sua localização na cidade não se dá no momento presente. As lembranças trazem poesia, emoção e sentimento e colocam os autores frente a uma realidade de momentos significativos, que revelam, de certa forma, a fortuna arquitetônica de sua terra. Ao olhar para São Luís, como musa inspiradora, e relatar acontecimentos vividos intensamente, os escritores musicais se colocam inteiramente à disposição do leitor/ouvinte, para juntos passearem, sentimentalmente, pelas ruas, praças, fontes, comidas típicas, lendas, ritmos marcantes, que são atingidos pelas descrições de São Luís do Maranhão.

As canções desta Dissertação, operam como verdadeiras cartografias afetivas da cidade. Seus versos evocam experiências corporais que não apenas caracterizam a *urbe* como cenário, mas elevam sua condição a uma personagem ativa, ressignificada pela memória coletiva. A esse respeito, a cidade cantarolada é mais do que geografia: é topofilia (TUAN, 1980), lugar de vínculo e de representação simbólica das vivências. Cada canção revisitada torna-se, portanto, um lugar de memória (NORA, 1993), onde o passado não é apenas recordado, mas reconstruído e atualizado por meio da arte.

Dessa forma, as fotos que foram inseridas nesta pesquisa têm o objetivo de representar pelos olhos do pesquisador, as imagens formadas pelas palavras dos canceiros, que mencionam a metrópole como patrimônio sentimental. Dessa forma, é possível perceber como através dos registros, das emoções e das memórias recorrentes, as canções revelam um sujeito criado a partir da cidade. Ligado às lembranças dos casarões, casas e caminhos, por onde percorreu e ainda percorre, porém hoje, através dos registros feitos por suas obras. Cada letra de canção é um convite para que o leitor/ouvinte possa andar lado a lado com seus autores, atravessando o centro histórico e circunvizinhanças.

Ao articular literatura, palavra cantada, corpo e espaço urbano, os compositores reafirmam a função social e estética da canção como forma de preservação identitária

ludovicense. A canção, nesse contexto, atua como linguagem que corporifica as memórias e converte o cotidiano em narrativa, o espaço em sensações, e a identidade em resistência. Assim, este trabalho considera que a São Luís literária, representada nas canções populares maranhenses, não é apenas uma cidade cantada, mas uma cidade sentida e revisitada em seus escritos literários - é um local vivido e rememorado — um espaço literário e musical em que a cultura pulsa, dança e se perpetua.

É de suma importância despertar nos leitores/ouvintes o reconhecimento e orgulho por viver e ser habitantes da cidade, para que nessa perspectiva se possa instigar o sentimento de pertencimento, resultando no cuidado e preservação do patrimônio ludovicense. Combater a insuficiência de material sobre a produção literária e canção em São Luís, é uma arma pertinente para que nasçam novas pesquisas, despertando o interesse e criando aparatos necessários para o desenvolvimento da temática em ambiente acadêmico e científico. Esses esforços, tornam o espaço memorialístico presente, resgatando o que antes era só um passado, para lançá-lo ao futuro. A memória espacial tem a energia necessária para conservar a cidade viva e ativa, a partir das produções artísticas de homens e mulheres que, ao escreverem sobre a sua terra, eternizam em suas palavras uma história. É necessária uma busca incessante por fortuna teórica sobre a produção de artistas que enaltecem a metrópole ludovicense, como uma forma de lançar luz sobre um objeto de pesquisa tão negligenciado, muitas vezes, pelos próprios habitantes urbanos.

O espaço e a memória são indissociáveis, pois a memória influencia o espaço, contudo o espaço igualmente interfere na memória (e ambas atuam na vida do homem). Além disso, há sempre um desejo — ainda que, em certa medida, inalcançável — de apreender todos os enfoques espaciais da memória, pois ela se manifesta como uma estrada sinuosa, pontuada por placas indicativas e marcos quilométricos, que, juntos, compõem a paisagem simbólica de uma linguagem chamada: cidade. Assim, emerge uma conexão íntima entre o homem e o ambiente urbano. Isso pode indicar a interdependência e a influência mútua entre o indivíduo e a cidade, tal qual o escritor Ferreira Gullar (1991) afirma: “O homem está na cidade/ como uma coisa está em outra/ e a cidade está no homem/ que está em outra cidade/ [...] O homem não está na cidade/ como uma árvore está num livro/ quando um vento ali a folheia/ a cidade está no homem/ mas não da mesma maneira/ que um pássaro está numa árvore/ [...] a cidade está no homem/ quase como a árvore voa/ no pássaro que a deixa [...]”.

REFERÊNCIAS

ABREU, Casimiro de. **Obras completas**. São Paulo: Valverde, 1944.

AB´SÁBER, A. **Quanto Custa uma Cidade**. Humanidades, Brasília, v. 3, n. 10, p. 100-108, 1986.

ACOSTA, Alberto. **O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária; Elefante, 2016.

ALMEIDA, Maristela dos Santos. **As tramas do poder e seus reflexos no discurso feminino do início do século XX em Maria da Tempestade (1956), de João Mohana**. 2019. 83 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2019.

ALMEIDA, M. B.; PUCCI, M. D. **Outras Terras, Outros Sons**. São Paulo: Callis, 2011.

AMARAL, Jorge Fernando Barbosa do. **O Verbo Entoadado: Uma breve reflexão sobre a palavra cantada e seus desdobramentos**. Revista Música, v. 20, n. 2, Dossiê Música em Quarentena, Universidade de São Paulo, dezembro de 2020, p. 49-62.

ANDRADE JUNIOR, Nivaldo Vieira de. **A Música Popular na Formação da Imagem da Cidade Brasileira: a Tropicália e o espaço urbano contemporâneo**. In: I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 2005, Salvador. Anais do I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Faculdade de Comunicação / Universidade Federal da Bahia, 2005. v. 1.

AZEVEDO, Aluísio. **O mulato**. Maranhão: Typographia do Paiz, 1881.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARBOSA, Antônio Carlos da Fonseca. **César Nascimento**. 2004. Disponível em: <https://ritmomelodia.mus.br/entrevistas/cesar-nascimento/>. Acesso em: 27, agosto de 2024.

BARBOSA, D. T.; MACIEL, C. A. A. **Pontes imaginárias sob o céu da manguetown: o mangubeat e os novos olhares sobre o Recife**. Para onde? v. 6, n. 2, 2012, p. 69-80.

BARBOSA, Joaquim Onéssimo Ferreira. O lugar e sua representação na memória. **Somanlu**, Manaus, ano 17, n. 1, p. 75–90, jan./jul. 2017.

BASTOS, Ana Regina Vasconcelos Ribeiro. **Espaço e literatura: algumas reflexões teóricas**. In: Espaço e Cultura, n 5, jan/jun; 1998.

BENJAMIN, W. . Paris, Capital do século XIX. In: Benjamin, W. **Sociologia**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1991.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros**. Belo Horizonte: Editora Fino traço, 2013.

BERQUE, A. **Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural**. In: CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (Orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1998. p.84-91.

BLOG DO ACÉLIO. **Cyba Carvalho lançará CD Bomba Atômica dia 19 de dezembro**. Codó (MA), 2012. Disponível em: <https://www.blogdoacelio.com.br/cyba-carvalho-lancara-cd-bomba-atomica-dia-19-de-dezembro/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

BLOG DO ACÉLIO. **Ciba Carvalho está de volta a Codó e mostra todo o seu talento cantando MPB**. Codó (MA), 2012. Disponível em: <https://www.blogdoacelio.com.br/video-ciba-carvalho-esta-de-volta-a-codo-e-mostra-todo-o-seu-talento-cantando-mpb/>. Acesso em: 30 nov. 2024.

BOZON, M. **Práticas musicais e classes sociais: estrutura de um campo local**. Em Pauta, v. 11, n. 16/17, p. 146-174, abr./nov. 2000.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana L. L. Reis e Gláucia R. E. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à toponálise**. Franca: Ribeirão gráfica e editora, 2007.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRADBURY, Malcon, “As cidades do modernismo”. In: BRADBURY, Malcon e MCFARLANE, James (Orgs.), **Modernismo: Guia geral (1890-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAGA, Ludmila Portela Gondim. **João do Vale: poesia, canção popular e testemunho**. 2019. 192 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Brasília, 2019.

CABRAL, Ione dos Santos Rocha; ALMEIDA, José Rubens Mascarenhas de. Produção do espaço, memória e ideologia: relações e contradições. **Revista Pegada**, Presidente Prudente, v. 20, n. 2, p. 88–106, maio/ago. 2019.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades Invisíveis**. Rio de Janeiro, O Globo, 2005.

CAMPOS, A. S. **Os Modos de Leitura e Construção do Espaço no Romance Niebla, de Miguel de Unamuno**. Itinerários (UNESP. Araraquara), v. 01, p. 169-181, 2015.

CARVALHO, Antônio dos Reis. **A literatura maranhense**. Organizadores: José Neres e Dino Cavalcante. São Luís: EDUFMA, 2021.

CARVALHO, P. B. P. **Relação entre língua e identidade: a fala denuncia quem somos**. Revista Diálogos, v. 7, n. 1, 2019.

CARVALHO SOBRINHO, João Berchmans de. **A música no Maranhão Imperial: um estudo sobre o compositor Leocádio Rayol baseado em dois manuscritos do Inventário João Mohana.** Em Pauta, Porto Alegre, v. 15, n. 25, p. 5-30, julho-dezembro 2004.

CASTRO, Ana Claudia Veiga de. **A cidade narrada: a literatura como fonte para a história urbana.** São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, 2015.

CAVALCANTI, Alberes. Et all. A dimensão educativa do imaginário: imagens e constelações nas lendas de São Luís do Maranhão. In: **Imaginário e educação: pesquisas e reflexões.** João de Deus Vieira Barros (Org.) São Luís: EDUFMA, 2008.

CÉSAR NASCIMENTO. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira** (2021). Disponível em: < <https://dicionariompb.com.br/artista/cesar-nascimento/>>. Acesso em: 26, agosto de 2024.

CESPEDES, Fernando Garbini. **Música das Cidades: o surgimento da canção popular moderna como forma de representação do indivíduo.** Mediapolis, Universidade de São Paulo, 2017.

CHAGAS, José. **Os canhões do silêncio.** 3 ed. São Paulo: Editora Siciliano, 2002.

CHAGAS, José. **Poema da Lagoa.** São Luís: Sotaque Norte, 2004. 67 p.

COHEN, Sara. “Rock Landmark at Risk”: Popular Music, Urban Regeneration, and the Built Urban Environment. **Journal of Popular Music Studies**, v.19, n.1, p.3–25, 2007.

CLICKPB. **Alcione leva samba e romantismo para a orla da capital neste sábado.** João Pessoa, 28 nov. 2015. Disponível em: <https://www.clickpb.com.br/cultura/alcione-leva-samba-e-romantismo-para-a-orla-da-capital-neste-sabado-155778.html>. Acesso em: 30 nov. 2024.

CORÇÃO, Mariana. **Do gosto que fica: o paladar como memória sensorial e afetiva no Bar Palácio.** Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, v. 2, n. 3, p. 59–69, 2010.

CORÇÃO, Mariana. **Memória gustativa e identidades: de Proust à cozinha contemporânea.** In: SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ALIMENTAÇÃO, 2006, Curitiba. Anais do Seminário. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2006. p. 1–15.

CORREA, Julio Enrique. A narrativa poética: a recriação e interação pela concordância. **Revista ACB**, v. 11, n. 2, 2006. Acessado em 10/01/2025 em: <http://revista.acbsc.org.br/racb/article/view/482/617>.

CUTRIM, Kláutenys Dellene Guedes et al. O mercado “novo” do Maranhão: o Mercado Central de São Luís e suas relações com identidade, espaço e memória ludovicense. **International Journal of Development Research**, v. 10, n. 12, p. 43039-43045, 2020.

DARDEL, Éric. **O Homem e a Terra: natureza da realidade geográfica.** Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do cotidiano.** 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

DELAROLE, P. **O Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos” de Tatuí como Difusor Cultural**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

DIAS, Gonçalves. **Primeiros cantos**. Biografia, vocabulário, comentários, bibliografia por Letícia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. João do Vale. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/joao-do-vale/>. Acesso em: 02 nov. 2024.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Julinho do Acordeom. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Cravo Albin, 2021. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/julinho-do-acordeom/>. Acesso em: 02 nov 2024.

DICIO, **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/risco/>. Acesso em: 21 mar 2024.

NERES, José; BARROS, Lindalva. **Na ponta da língua: palavras e expressões do vocabulário maranhense**. São Luís: Edição Virtual, 2011.

DINIZ, Gustavo da Silva; MENDES, Auro Aparecido. A cidade e a música. **Geograficidade**, v. 8, n. esp., p. 76–89, primavera 2018

FAVARETTO, C. **A Invenção de Hélio Oiticica**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Alessandro. As preposições em francês: guia completo. **Francês Autêntico**, 15 set. 2024. Disponível em: <https://francesautentico.com.br/as-preposicoes-em-frances-guia-completo/>. Acesso em: 7 maio 2024.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?** In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 15–45

FORRÓ EM VINIL. Julinho. 2010b. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/tag/julinho/>. Acesso em: 2 nov. 2024.

FORRÓ EM VINIL. Julinho e seu acordeon – Sertão Alegre. 2010a. Disponível em: <https://www.forroemvinil.com/lps/julinho-e-seu-acordeon-sertao-alegre/>. Acesso em: 2 nov. 2024.

FRAZÃO, Francisco Adelino de Sousa. **João do Vale e a invenção do Nordeste: uma construção identitária regional na perspectiva de canções do “Poeta do Povo”**. 2023. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2023.

GANCHÓ, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 9a ed., Série Princípios, São Paulo: Ática, 2014.

GARCIA, Luiz Henrique A. Em meus olhos e ouvidos: música popular, deslocamento no espaço urbano e a produção de sentidos em lugares dos Beatles. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, 2011, vol.24, n.47, pp. 99-118.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Música popular, cidade e patrimônio**. RN, Natal: 2013.

GREEN, A. M. **Les comportements musicaux des adolescents**. Inharmoniques “Musiques, Identités”, v. 2, p. 88-102, Mai 1987.

GONÇALVES, Ivan Veras. A "**experiência Laborarte" (1972-1980)**: a importância dos seus experimentalismos musicais e sua possível utilização em sala de aula. 2016. 36 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

GORELIK, Adrian, “Cultura urbana sob novas perspectivas – entrevista de Ana Castro e Joana Mello”, **Novos Estudos**, Cebrap, São Paulo, n. 84, 2009, pp.235-49.

GUEDES, Kláutenys. **São Luís – Patrimônio Cultural da Humanidade e os discursos da preservação do patrimônio**. In: Discursos, sujeitos e sentidos; perspectivas identitárias. Curitiba, 2014.

GUIMARÃES, J. F. S.; REZENDE, C. V. ; BRITO, A. M. P. . **O Conceito de Memória na Obra "Matéria e Memória" de Henri Bergson**. In: VI Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade, 2012, São Cristóvão. Anais VI Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade. Aracaju: Company disq, 2012.

GULLAR, Ferreira. O poema sujo. In: **Toda poesia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 237-238.

G1. Mistérios do imaginário popular: conheça a origem de algumas lendas que circulam em São Luís. **G1 Maranhão**, 10 abr. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/ma/maranhao/noticia/2022/04/10/misterios-do-imaginario-popular-conheca-a-origem-de-algumas-lendas-que-circulam-em-sao-luis.ghtml>. Acesso em: 9 maio 2025.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 27.

HARLEY, J.B. **The map as biography**: thoughts on Ordnance Survey Map, Six-inch Sheet Devonshire CIX, SE, Newton Abbot. *The Map Collector*, v.41, p.18-20, 1987.

HINO E BRASÃO. Prefeitura de São Luís, São Luís, [s.d.]. Disponível em: <https://saoluis.ma.gov.br/pagina/57/hino-e-brasao>. Acesso em: 01 jan. 2024.

HOLZER, W. **O lugar na geografia humanista.** Território, Rio de Janeiro, n.7, p.7-78, jul./dez. 1999.

HOLZER, W. **Sobre Territórios e lugaridades.** Cidades, v. 10, n. 17, p. 19-29, grupo de estudos urbanos, UNESP, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMIRANTE. **Gerude é uma das atrações da live de aniversário de São Luís.** São Luís, 7 set. 2020. Disponível em: <https://imirante.com/namira/sao-luis/2020/09/07/gerude-e-uma-das-atracoes-da-live-de-aniversario-de-sao-luis>. Acesso em: 29 nov. 2024.

IMIRANTE. **Homenagem em forma de música.** São Luís, 25 ago. 2012. Disponível em: <https://imirante.com/oestadoma/noticias/amp/2012/08/25/homenagem-em-forma-de-musica>. Acesso em: 30 nov. 2024.

IMIRANTE. **São Luís por meio das páginas da literatura.** São Luís, 8 set. 2021. Disponível em: <https://imirante.com/oestadoma/noticias/2021/09/08/nas-paginas-da-literatura>. Acesso em: 1 jan. 2024.

JACINTHO, Joel. **Gerude e Ronald Pinheiro: 40 anos de parceria musical.** São Luís: Blog Joel Jacintho, 2023a. Disponível em: <https://joeljacintho.com.br/gerude-e-ronald-pinheiro-40-anos-de-parceria-musical/>. Acesso em: 9 nov. 2024.

JACINTHO, Joel. **Novo disco de Gerude é voltado para o reggae.** São Luís: Blog Joel Jacintho, 2023b. Disponível em: <https://joeljacintho.com.br/novo-disco-de-gerude-e-voltado-para-o-reggae/>. Acesso em: 9 nov. 2024.

JORGE, Fernando Roberto Alves. **Caminhando pelas páginas da literatura: uma (re)leitura do patrimônio e das memórias de São Luís-MA por meio da obra "Litania da Velha" de Arlete Nogueira.** 2019. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Maranhão, São Luís, 2019.

JORNAL DO POVO. **A lenda de Ana Jansen.** Jornal do Povo, 2021. Disponível em: <https://www.jornaldopovo.net/noticia/A-lenda-de-Ana-Jansen-83vh>. Acesso em: 9 maio 2025.

JOSEF, Bella. **O jogo mágico.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

KRIMS, Adam. Music, Space and Place: the geography of music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor and MIDDLETON, Richard (ed.). **The Cultural Study of Music: a critical introduction.** London: Routledge, 2012. p. 140-148.

LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. **São Luís do Maranhão, Corpo e Alma.** 2ª edição. São Luís: Edição da autora, 2020.

LAGO, João Batista do. **Ode a São Luís**. Palavras Todas Palavras, 31 out. 2007. Disponível em: <https://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2007/10/31/ode-a-sao-luis-maranhao-poema-de-joao-batista-do-lago/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 2003.

LEITÃO, Rogério. **Batucada maranhense: análise rítmica dos ciclos culturais – a visão de um baterista**. São Luís: Gráfica RR, 2013.

LEFEBVRE, H. **A revolução urbana**. 3.reimpr. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEPECKI, M. L. **O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade**. Paris: Fondation Calocuste Gulbenkian, 1984.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. João do Vale e a formação de um artista popular no Brasil, nos anos de 1950. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 46, n. 2, p. 201-224, jul./dez. 2015.

LIMA, Patricia Fernanda Massetti de; CAVALCANTE, José Dino Costa. **Gentil filha do mar: o espaço marítimo na poesia de Maria Firmina dos Reis**. Contemporânea – Revista de Ética e Filosofia Política, v. 3, n. 6, p. 5742-5764, 2023.

LIMA, Silmayra Pinto; CAVALCANTE, José Dino Costa. **O ESPAÇO DA MEMÓRIA: a São Luís literária representada na Canção Popular Maranhense “Sobrados” de Papete**. In: IV Simpósio do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literatura Maranhense (IV SiGELMA), 2024, São Luís/MA. Anais. São Luís: UFMA, 2024.

LIMA, Silmayra Pinto; CARNEIRO, Monica Fontenelle; CAVALCANTE, José Dino Costa. **SEMANTICAMENTE SÃO LUÍS: entre a denotação e a conotação da “Pedra de Resposta” de Zeca Baleiro e Chico César**. In: V Encontro Nacional de Ficção, Discurso e Memória (V ENAFDM), 2024, São Luís/MA. Anais. São Luís: UFMA, 2024.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Andrea Teresa Martins. **Imbolada poética de Zeca Baleiro**. Garrafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro/Faculdade de Letras, v. 9, n. 25, jan.-abr. 2011.

MANOEL, Diogo Silva. **Música para Historiadores: [Re]pensando Canção Popular como Documento e Fonte Histórica**. In: XIX ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PROFISSÃO HISTORIADOR: FORMAÇÃO E MERCADO DE TRABALHO, 2014, Juiz de Fora. Anais [...]. Juiz de Fora: ANPUH-MG, 2014.

MANZATTO, Antônio. **O BRASIL EM CANÇÕES**. Perspectiva Teológica, Belo Horizonte, v. 54, n. 2, p. 321-346, mai./ago. 2022.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2005.

MARANDOLA JR, E. **Mobilidade e vulnerabilidade nos espaços de vida de Campinas**. Encontro Nacional de Estudos Populacionais-ABEP, v. 15, 2006.

MARANDOLA JR, Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia (orgs). **Qual o Espaço do Lugar?:** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MARANDOLA JR., Eduardo. **Lugar e lugaridade.** *Mercator* (Fortaleza), v. 19, 2020.
MARQUES, Astolfo. **A vida maranhense: contos (1902–1904).** São Luís: Oficina dos Novos, 1905.

MARTINS, Bruno Viveiros. **Decantando a Independência:** Canção Popular e História do Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, nº 15, dez. 2022.

MATOS, Cláudia Neiva de. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul.-dez. 2013.

MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. **PALAVRA CANTADA:** ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: Letras, 2008.

MEIRELES, Mario M. **Panorama da Literatura Maranhense.** São Luís: Biblioteca da Academia Maranhense de Letras: Imprensa Oficial, 1955.

MELO, Carla. **Atenas maranhense desencontros sobre Atenas Brasileira.** Disponível em: <http://maranhaomaravilha.blogspot.com.br/2010/10/atenas-brasileira-desencontrossobre.html>. Acesso em: 11 abril 2025.

MENEZES NASCIMENTO, Francisca Maria Lopes. **MÚSICA POPULAR MARANHENSE NO ENSINO MÉDIO:** um estudo pré-experimental. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Maranhão, 2019.

MENDES JUNIOR, Walcler de Lima. A pedagogia das canções na arquitetura da cidade da música: versos, notícias e crônicas como declarações musicais da urbanidade brasileira. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro: UERJ, v. 7, n. 2, p. 26–36, 2º semestre de 2007.

MONTELLO, Josué. **Cais da Sagração.** 2. ed. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1999.

MONTELLO, Josué. **Os degraus do Paraíso.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.

MONTELLO, Josué. **Os tambores de São Luís.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **História e música:** canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

MUMFORD, L. **A Cultura das Cidades.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.

NAPOLITANO, Marcos. A canção e a crítica cultural: o Tropicalismo e seus desdobramentos. In: **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990):** síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Francisca Maria Lopes Menezes. **Música Popular Maranhense no Ensino Médio**: uma proposta pedagógica aplicada em Arte. São Luís: UFMA, 2019.

NAVES, Santuza Cambraia; DUNN, Christopher; FARIA, Alexandre Graça; SANDRONI, Carlos; TATIT, Luiz. **Canção: a palavra cantada**. Revista IHU On-Line, São Leopoldo: Instituto Humanitas Unisinos – IHU, 14 nov. 2011.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NERES, José; BARROS; Lindalva. **Na ponta da língua: palavras e expressões do vocabulário maranhense**. São Luís: Edição Virtual, 2011.

NERES, José. **Negra Rosa & Outros Poemas**. São Luís: Editora Recanto das Letras - Edição digitalizada para internet, 2010.

NERES, José (org). **Tábua de papel**: estudos de Literatura Maranhense. São Luís: Café & Lápis, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993.

O IMPARCIAL. Pregoeiros de São Luís: personagens da cidade. **O Imparcial**, São Luís, 19 set. 2016. Disponível em: <https://oimparcial.com.br/cidades/2016/09/pregoeiros-de-sao-luis-personagens-da-cidade/>. Acesso em: 01 maio 2024.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. **Canção Popular e a Revisão do Cânone Literário**. Revista Graphos, v. 21, n. 2, 2019.

OLIVEIRA, Custódia Annunziata Spencieri de. **Poema e canção**. Revelli, v. 11, 2019.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Alberto Campos de. **BANDEIRA DE AÇO**: música, identidade e cultura popular no Maranhão. 2014. 116 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

ORLANDI, P. E.. **A Cidade dos Sentidos**. São Paulo: Pontes, 2004.

PAPETE, a percussão das toadas de boi. **Portal Vermelho**, Brasília, 9 dez. 2016. Caderno Cultura Nacional. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2016/12/09/papete-a-percussao-das-toadas-de-boi/>. Acesso em: 1 jan. 2024.

PASCOLI, Maria do Carmo; GUERREIRO, Simone. **Identidade discursiva do gênero canção popular**. Revista de Estudos Linguísticos, v. 57, p. 103-119, jul.-dez. 2017.

PLANADOR – Papete – 1981. Criatura de Sebo, São Paulo, 09 fev. 2008. Disponível em: <https://criaturadesebo.blogspot.com/2008/02/planador-papete-1981-01-luzeiro-almir.html>. Acesso em: 01 jan. 2024.

PEREIRA, Vanessa Cristina Santos; SANTOS, Wendel Vinícius de Freitas. “A ANTIGA CIDADE É UMA ILHA QUE SE DESFAZ EM SALITRE”: espaço e identidade em *Compasso Binário*, de Arlete Nogueira da Cruz. **Revista Polifonia em Foco**, v. 1, n. 1, p. 1–18, mar./maio 2023.

PIETRAFESA DE GODOI, Emília. **O trabalho da memória.** Cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas: UNICAMP, 1999.

PLATÃO. Diálogos. In: **Fédon**. São Paulo: Abril Cultural, 1972. v. 3.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social.** In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

POLLAK, M. **Memória, esquecimento, silêncio.** Revista estudos históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTO EDITORA. **Chico César na Infopédia** [em linha]. Porto: Porto Editora, [s.d.]. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$chico-cesar](https://www.infopedia.pt/$chico-cesar). Acesso em: 5 abr. 2024.

QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. **Música brasileira** [e-Book]. São Luís: UEMA; UEMAnet, 2019. 80 p.

RAMA, Ángel. **A cidade das letras.** 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas.** 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Livia de (orgs.). **Qual o espaço do lugar?:** geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

RENATA GASPAR. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira** (2021). Disponível em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/renata-gaspar/>>. Acesso em: 26, agosto de 2024.

RESENDE, Rafael Serra de. **Da Ágora ao Pantheon:** intelectuais de “Atenas” e a literatura do Maranhão. Revista Outros Tempos. Volume 3, número 4, 2007, p.70-90.

RIBEIRO, Zema. **Nova fase de Gerude.** São Luís: Blog Zema Ribeiro, 2014. Disponível em: <https://zemaribeiro.com/tag/gerude/>. Acesso em: 9 nov. 2024.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2007.

ROCHA, Paulo Henrique da. **A recepção de O Mulato pela crítica literária de fins do século XIX em São Luís do Maranhão e Rio de Janeiro.** 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Ensaio sobre a origem das línguas. In: **Os pensadores**. Tradução por Lourdes Santos Machado; introdução e notas de Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ROVEDO, João. **A outra face da Ilha**. 2. ed. São Luís: [s.n.], 2014.

SÁ, Lenita Estrela de. **Brasas ardentes na ponta dos dedos**. In: LEIA FIRMINAS. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018. p. 292–298.

SALDANHA, Rafael Machado. **Estudando a MPB: Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso**. 2008. Dissertação (Mestrado em Bens Culturais e Projetos Sociais) – Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Rio de Janeiro, 2008.

SAMPAIO, Débora Adriano; DANTAS, E. R. F.. **Memória e representações: entre lembranças e esquecimento**. Revista Fontes Documentais, v. 03, p. p. 62-75, 2020.

SANTOS, Georgiana Márcia Oliveira. **A linguagem do reggae maranhense na constituição do patrimônio galego-português**. In: Anais do I Colóquio Internacional de Letras – UFMA. São Luís: UFMA, 2009. p. 251-259.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SANTOS, Milton. Espaço e sociedade: a formação social como teoria e como método. São Paulo: **Boletim Paulista de Geografia**, AGB São Paulo, 54, jun., 1977, pp. 81-100.

SANTOS, Nayara Araújo dos. **Caminhando nos encantos de São Luís pelos tambores de Josué Montello**. 2011. Monografia (Bacharelado em Turismo) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2011.

SANTOS, Nilce Helena Marques dos. **O discurso do movimento Música Popular Maranhense (MPM) na década de 70**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística: Fortaleza, 2015.

SANTOS, Ricarte Almeida. **A música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional**. 2012. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2012.

SÃO LUÍS (Município). **Casas de Reggae**. Turismo São Luís. São Luís: 2023. Disponível em: <https://turismoaoluis.com.br/experiencias/casas-de-reggae/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

SÃO LUÍS. **Museu da Gastronomia Maranhense**. São Luís: Secretaria Municipal de Turismo, 2023. Disponível em: <https://turismoaoluis.com.br/museu-da-gastronomia/>. Acesso em: 8 maio 2024.

SARAMAGO, José. **Caderno**. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

SEEMANN, Jörn. Memória, espaço e história da educação: Relato de uma educadora sobre alfabetização no Morro do Teixeira (1964-1973). In: CAVALCANTE, Maria Juraci Maia (org.). **História e memória da educação no Ceará**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2002, p.217- 229.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z. H. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Gabriel Alves da; PIRES, Rute Maria Chaves. **João do Vale: a voz do sertão maranhense**. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, ano 26, n. 78, supl., p. 1841–1846, set./dez. 2020.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educação & Sociedade**, Campinas, ano XXI, n. 71, p. 166-193, jul. 2000.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de. **Poesia e prosa reunidas**. São Luís: Departamento de Cultura do Estado, 1970.

SOUZA, J. **A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 2000.

SOUZA, Jusamara. **Música, educação e vida cotidiana: apontamentos de uma sociografia musical**. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 53, p. 91-111, jul./set. 2014

SOUZA, Marcelo José Lopes de. **O território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento**. In: GEOGRAFIA: conceitos e temas. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

SOUZA, Pedro de. **A cidade nas canções: sentidos de perda e pertencimento**. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, v. 53, n. 2, p. 113-124, jul./dez. 2011.

SPOTIFY AB. **Spotify**, 2008. Página inicial. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-es/>>. Acesso em: 25 de maio de 2023.

STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music In: STOKES, Martin (ed.). **Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place**. Oxford: Berg, 1997. p. 1-27.

STARLING, Heloisa; EISENBERG, José; CAVALCANTE, Berenice. (org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

STUDIO SOL. **Letras.mus.br**, c2003. Página inicial. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/>>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, André. **O canto e a expressão cultural**: manifestações populares e tradição oral. São Paulo: Editora Cultura Viva, 2011.

TEIXEIRA, R. G. **Xô do Mato, Boca de Lobo e Rabo de Vaca**: a trajetória da música popular maranhense nos anos 70. Monografia (História). São Luís: UFMA, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. **A música popular no romance brasileiro**. São Paulo: Editora 34, 2000.

TÔRRES, Antonia Márcia Sousa. **Cantando a história da música contemporânea maranhense**. São Luís: UFMA, 2012.

TUAN, Yi-Fu. **ESPAÇO E LUGAR**: A perspectiva da experiência. Tradução de Livia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção. Atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

TRIBUZZI, Bandeira. **Louvação a São Luís**. São Luís: Prefeitura Municipal de São Luís, 1977. Disponível em: <https://www.saoluis.ma.gov.br/portal/servicos/1024/hino-e-brasao/>. Acesso em: 10 maio 2023.

UBC – UNIÃO BRASILEIRA DE COMPOSITORES. **Adeus, Julinho do Acordeon**. Rio de Janeiro: UBC, 2009. Disponível em: <https://www.ubc.org.br/publicacoes/noticia/66/adeus-julinho-do-acordeon>. Acesso em: 2 nov. 2024.

UNIVERSIDADE FM. **Santo de Casa recebe Gerude e João Gerude para falar sobre o show La Gira**. São Luís: Rádio Universidade FM – UFMA, 2023. Disponível em: <http://www.universidadefm.ufma.br/noticias/geral/santo-de-casa-recebe-gerude-e-joao-gerude-para-falar-sobre-o-show-la-gira/>. Acesso em: 9 nov. 2024.

URBAN.M. **Lenguaje y Realidad**. Argentina: ed. Fondo de Cultura Económica, 1952.

VALVERDE, Monclar. **“Estética e Recepção”**. In: FAUSTO NETO, Antonio (org.). Comunicação e Corporeidades. Ceará: UFPB, 2000.

VARGAS, Herom. Manguetown: a cidade de Recife nas canções de Chico Science & Nação Zumbi. Comunicação & Inovação, PPGCOM/USCS, v. 16, n. 32, p. 59-72, set./dez. 2015.

VILA, P. **Práticas musicais e identificações sociais**. Significação, Ano 39, n. 38, p. 247-277, 2012.

WERLEN, Benno. Ação, conhecimento e relações sociais do espaço. **Geosp – Espaço e Tempo**, v. 24, n. 3, p. 634–659, 2020.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez”. IN: NOVAES, Adauto. **Anos 70**: ainda sob a tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Ed. Senac Rio, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à Poesia Oral**. Tradução: Maria Inês de Almeida; Maria Lucia Diniz Pochat. Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Educ, 1993.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Fotografias em mosaico (bônus)

