

**“Arrote e coma você mesmo”:
elementos da carnavalização na canção
“Padaria Espiritual”, de Ednardo**

*“Belch and eat yourself”: carnivalization elements
in the song “Padaria Espiritual”, by Ednardo*

Marcos Roberto dos Santos AMARAL

Secretaria de Educação do Ceará
mdmrsamaral@gmail.com



João Batista Costa GONÇALVES

Universidade Estadual do Ceará
joao.goncalves@uece.br



José Alberto PONCIANO FILHO

Universidade Estadual do Ceará
albertoponcianofilho@gmail.com



Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, **tais como a boca aberta**, os órgãos genitais, seios, falo, barriga, o nariz, é em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, **o comer, o beber**, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites (Bakhtin, 1987, p. 23. Destaques nossos).

Resumo: O principal objetivo desse artigo é examinar o discurso carnavalizado na canção “Padaria Espiritual”, que compõe o álbum “Berro” (1976), do cantor Ednardo. Assim, baseando-nos nas categorias da percepção carnavalesca do mundo propostas por Bakhtin (1987; 2014; 2015) e na sua concepção de corpo grotesco (Bakhtin, 1987), analisaremos a referida canção, que mantém relações dialógicas explícitas, já no título, com uma importante agremiação literária que trouxe, de maneira inovadora,

subversiva e galhofeira, importantes “questões de espírito” para a província cearense no período de transição do Brasil monárquico para o republicano. Da análise da obra, percebemos que a canção do cantor e compositor cearense exalta o projeto ético/estético do grêmio beletrista cearense, por meio de elementos discursivos da carnavalização, como a presença da palavra ambivalente e excêntrica, do discurso irônico e do corpo grotesco, em especial, nesse caso, da imagem da boca aberta que berra, que protesta e que come a fim de manter, num gesto transgressivo e subversivo, esse corpo vivo e aberto para o mundo social exterior do qual faz parte materialmente.

Palavras-chave: teoria da carnavalização; cosmovisão carnavalesca; corpo grotesco; canção; Padaria Espiritual.

Abstract: The main objective of this paper is to examine the carnivalized discourse in the song “Padaria Espiritual”, which composes the album “Berro” (1976), by singer Ednardo. Thus, based on the categories of the carnivalesque perception of the world proposed by Bakhtin (1987; 2014; 2015) and on his conception of the grotesque body (Bakhtin, 1987), we will analyze the aforementioned song, which maintains explicit dialogic relations, already in the title, with an important literary association that brought, in an innovative, subversive and playful way, important questions to the province of Ceará in the period of transition from monarchical Brazil to republicanism. From the analysis of the song, we realize that the song by the singer and composer from Ceará exalts the ethical/aesthetic project of the Ceará group, through discursive elements of carnivalization, such as the presence of the ambivalent and eccentric word, the ironic speech and the grotesque body, in particular, in this case, the image of the open mouth that screams, protests and eats in order to keep, in a transgressive and subversive gesture, this body alive and open to the external social world of which it is materially a part.

Keywords: carnivalization theory; carnival worldview; grotesque body; song; Padaria Espiritual.

1 INTRODUÇÃO

Ednardo, cujo nome completo é José Ednardo Soares Costa Sousa, nasceu em Fortaleza, em 1945, e iniciou a carreira musical na capital cearense, no início da década de 1970, ao lado de outros artistas contrerrôneos, como Fagner, Belchior, Rodger Rogério, Têti, Amelinha e Fausto Nilo, constituindo o que se resolveu chamar de “Pessoal do Ceará”¹.

Importa-nos aqui sublinhar a faceta de Ednardo na sua cosmovisão carnavalesca que usa sua música e sua arte como instrumento de luta para subverter certas imposições sociais e artísticas. Para essa assertiva, levamos em conta o que salienta Carvalho (1984, p. 98) sobre o canto do artista cearense:

O discurso sobre o cantar revela um Ednardo ansioso, agressivo, enraizado, ao nível urbano e bem informado de um violeiro que recusa a facilidade do estereótipo da cultura popular e busca um sentido e uma orientação para sua proposta de criação artística.

Destaque-se que, já no início da carreira, Ednardo venceu o Festival Nordeste da Música Brasileira, quando passou a ter maior projeção na cena musical cearense e, posteriormente, reconhecimento nacional com a música “Pavão Mysteriozo”, tema, em 1976, da novela Saramandaia, produzida pela Rede Globo.²

Dentre a rica produção musical de Ednardo, destacamos, para os objetivos desse artigo, o disco “Berro”³. Lançado em 1976, em formato de LP, pela gravadora RCA e produzido por Osmar Zan/Marcelo, o disco apresenta 11 faixas compostas pelo próprio Ednardo, fazendo, em algumas das canções, parceria com outros compositores, como Roberto Aurélio, na faixa 3; Brandão, na faixa 8; e Climério, na 11. Desse álbum, interessa-nos, em especial, a canção “Padaria Espiritual”, que constitui a faixa 9 do LP.

Assim, com esse artigo, temos, como propósito maior, analisar a referida canção⁴, a partir do horizonte teórico da carnavalização proposta por Bakhtin (1987, 2014, 2015), examinando a produção dos sentidos com

¹Para outros maiores detalhes do que foi o movimento cultural e musical do Pessoal do Ceará, consultar Castro (2008).

²Sobre um aprofundamento da carreira artística de Ednardo nos idos dos anos de 1970, o texto de Carvalho (1984) é uma boa sugestão de leitura, inclusive para mostrar a importância do artista no movimento do Pessoal do Ceará e a sua relação estética com a Padaria Espiritual.

³Entendemos, com Costa (2012), que a canção constitui o que o autor chama de discurso literomusical, formado por elementos de ordem verbal, como a letra da canção, e, ao mesmo tempo, por recursos de natureza musical, como a melodia e o ritmo, analisado dentro das condições socio-históricas de produção, recepção e circulação.

⁴Destacamos que tanto a canção “Padaria Espiritual” como a canção “Artigo 26”, presentes no LP “Berro”, fazem referência direta ao movimento estético, literário e cultural nascido em solo cearense da tertúlia literária idealizada por Antônio Sales.

base nos aspectos da cosmovisão carnavalesca e na constituição do corpo grotesco, em especial, na imagem da boca aberta com seus diversos sentidos.

Para organizar nosso texto, além dessa introdução inicial e das considerações finais ao término da pesquisa, dividimos o artigo em quatro seções, todas elas com trechos das canções de Ednardo, que estão relacionadas com o conteúdo, o qual está sendo explorado em cada uma dessas seções. Dessa maneira, traremos uma breve contextualização dos diálogos sócio-históricos que se estabelecem entre a agremiação literária cearense Padaria Espiritual e o movimento popular musicista "Pessoal do Ceará", do qual Ednardo participou; em seguida, abriremos uma seção que discute a base teórica que nos servirá de apoio para a análise da canção, no caso a teoria bakhtiniana da carnavalização; dando continuidade, dedicaremos um espaço para mostrarmos, de maneira mais geral, como a imagem da boca aberta assume diversos sentidos carnavalescos no conjunto das canções que compõe o LP "Berro", para, só depois, de forma mais específica, examinarmos os elementos da carnavalização na canção "Padaria Espiritual".

Feitas essas observações iniciais, partimos para a próxima seção.

2 PRA VER O HÁ INDA HÁ OU QUE É QUE HÁ DE HÁ⁵: OS DIÁLOGOS ENTRE A PADARIA ESPIRITUAL E O PESSOAL DO CEARÁ

O espírito progressista do movimento artístico-literário Padaria Espiritual (1892-1898) foi influenciado pelas mudanças que a cidade de Fortaleza estava experimentando com o contexto da Fortaleza do período da *Belle Époque*, momento compreendido entre o final do século XIX e início do século XX, em que a nossa cidade passou a surgir como um "espaço próprio das experiências de uma sociedade que se industrializava e se modernizava nos marcos de um capitalismo industrial" (Silva, 2009, p. 33).

A história da Padaria Espiritual se circunscreve em dois importantes momentos. A 1ª fase do coletivo literário era "timbrado acima de tudo pela pilhéria" (Azevedo, 2011, p. 36), marcada pelo humor irreverente e crítico com posicionamentos que "desfilam às vezes, irreligiosidade, ódio ao burguês, antilirismo humorístico, anticlericalismo e misticismo" (Azevedo, 2011, p. 40). Já em relação à 2ª fase do movimento vanguardista, ela foi marcada por "uma maior seriedade nos trabalhos e sobretudo pela publicação da grande maioria dos livros da sociedade do grupo de Antônio Sales" (Azevedo, 2012, p. 36), ou seja, o grupo beletrista em destaque entrou

⁵Verso tirado da canção "Classificaram", do álbum "Berro", o mesmo ocorreu com o título desse artigo, que está na faixa "Padaria espiritual" do disco.

em “uma fase de maior ponderação, o que lhe valeu a adesão de alguns literatos mais idosos e mais graves, como Rodolfo Teófilo e José Carlos Junior” (Mota, 2021 [1938], p. 35).

Destacando ainda a importância dos trabalhos da Padaria Espiritual para as nossas Letras, Carvalho (2014, p. 272) afirma que o irreverente coletivo literário significou

uma explosão de mal-estar diante da morrinha provinciana e um instante fundante de nossa irreverência. Na vaia, nos chistes, em um nacionalismo que fazia sentido naquele instante, da rejeição à fauna e à flora estrangeira, aos clichês de um romantismo já datado, no culto às personagens que mereciam culto e no descarte dos alfaíates, do clero e da polícia, as marcas do que seríamos daí para a frente.

Idealizado pelo poeta e ficcionista Antônio Sales, a Padaria Espiritual soube, como ninguém, explorar o “mundo *sub specie risu*” (Bubnova, 2016), procurando relativizar e debelar práticas discursivas e sociais arbitrárias que circulavam no Ceará em período de transição de regimes políticos, com enfoque no Brasil monárquico para o Brasil republicano. Ainda pensando nos propósitos dos posicionamentos socioaxiológicos da Padaria Espiritual, era preciso destruir/aniquilar as velhas práticas culturais da antiga província a fim de experimentar as novas transformações sociais que floresciam no Ceará, como as obsoletas e formalistas sociedades literárias que antecederam aos trabalhos da Padaria Espiritual, como, por exemplo, “Os Oiteiros” (1813-1814), grupo conhecido pela nossa historiografia cearense por ter apresentado um projeto ético e estético mais quieto e dócil.

Além disso, acentua ainda o desejo de mudança dos padeiros, artistas multiversos que compunham a Padaria Espiritual as críticas ferrenhas que eles lançavam contra os discursos hegemônicos da época, como o governo, o clero, a polícia e a burguesia⁶, que se faz notar no artigo 26, do Programa de Instalação da agremiação literária cearense em destaque⁷: “São considerados, desde já, inimigos naturais dos Padeiros — o

⁶Em “Breve História da Padaria Espiritual”, Azevedo (2011, p. 28) explica que “A aversão aos padres pode-se explicar pelo anticlericalismo que, devido à onda cientificista que dominou boa parte da cultura na segunda metade do século XIX, refletia-se nas Letras. Quanto aos alfaíates, disse Pedro Nava: ‘É evidente que a palavra alfaiate aí está em sentido simbólico, como exemplo extorsão, que é preciso combater’. Sendo Nava sobrinho afim de Antônio Sales, pode ser que haja colhido alguma informação deste, embora fosse muito jovem quando conviveu com ele. Em todo caso, considerando-se que os ‘padeiros’ eram boêmios de espírito, mas se vestiam apuradamente (o que se comprova com os poucos retratos que ficaram do grupo), podemos admitir que eles gastavam muito com os alfaíates. Polícia é que, segundo ainda Pedro Nava, “é polícia mesmo, símbolo odioso do poder”.

⁷Foi o escritor Antônio Sales quem redigiu e publicou, em 1892, o Programa de Instalação da Padaria Espiritual, que se constituiu numa espécie de estatuto, composto de 48 artigos, acerca das propostas do movimento, e que serviu como ato de legitimação e fundação da Padaria Espiritual. A respeito

Clero, os alfaiates e a polícia. Nenhum Padeiro deve perder ocasião de patentear seu desagrado a essa gente" (Sales, 1892 *apud* Azevedo, 2011, p. 28).

Anos depois, na esfera artístico-musical, no início dos anos setenta, também em solo cearense, surge o movimento popular musicista, o "Pessoal do Ceará", grupo artístico, formado por músicos, compositores, intérpretes e produtores culturais, que ajudou a fomentar a música popular de Fortaleza, no contexto da Ditadura Militar, no Brasil.

Assim, inseridos em um contexto político, no qual constantemente a perseguição e a repressão do Estado com a tirania do governo militarista se faziam presentes, o "Pessoal do Ceará" se apropriou da música como recurso de protesto contra o regime opressor da época.

Influenciados, então, por ideias libertárias, o grupo de músicos, formado, em sua grande maioria, por acadêmicos da Universidade Federal do Ceará, valoravam as artes de forma geral, fossem elas música, cinema, artes plásticas etc. (Rogério, 2008). Os artistas do movimento em questão produziram, dessa forma, suas canções com relações, amistosas e litigiosas, com a Bossa-Nova, a Tropicália, o Clube da Esquina, os Beatles e os Rolling Stones (Rogério, 2008, p. 94).

Nesse sentido, é importante destacar, ainda a partir das observações de Rogério (2006, p. 140), que o "Pessoal do Ceará⁸ não se filiava à tradição acadêmica musical de seus contemporâneos, logo o que faziam era algo próprio, que encontra nesses outros subcampos algumas interseções, mas não se confunde com os mesmos", com enfoque para a Bossa-Nova, a Tropicália e o Clube de Esquina etc.

Com essa breve discussão a respeito das condições sócio-históricas de emergência da agremiação literária cearense Padaria Espiritual e do movimento musical "O Pessoal do Ceará", o qual sofreu influências do coletivo literário cearense liderado por Antônio Sales, como está bem salientado na canção de Ednardo que elegemos aqui para a análise, podemos iniciar o debate sobre o horizonte teórico que dá suporte a este artigo.

desse documento inaugural da Padaria Espiritual com maiores detalhamentos, veja-se Azevedo (1982) e Mota (1938).

⁸Embora não partindo da mesma matriz teórica adotada nesse estudo, Mendes (2013, p. 254) ressalta, na análise que faz dessa canção, o aspecto subversivo e contestatário, tão caro à lógica carnavalesca, ao afirmar que "A forma de cantar específica, ou seja, 'berrar', manifestada no título da canção 'Berro' (Ednardo, 1976), nos sugere uma hiperintensidade, a qual, por sua vez, questiona o próprio gênero canção, cujo modo de enunciação característico é o canto, e contesta, sobretudo, o estilo vocal bossanovista, no qual o canto é sussurrado, contido".

3 BASTA DESSAS COISAS SÉRIAS⁹: A TEORIA BAKHTINIANA DA CARNAVALIZAÇÃO PARA ENTENDER CANÇÕES DE EDNARDO

O carnaval é compreendido por Bakhtin (2015, p. 139) a partir de seu sentido estrito de conjunto de todas as variadas festividades, ritos e de suas formas características, o qual emerge dos fundamentos das sociedades primitivas, mas não se dissipa historicamente apesar dos assédios contra o desenvolvimento das sociedades de classes.

O carnaval, sob essa perspectiva, define-se como uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, que cria uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas associadas a ações e gestos singulares (Bakhtin, 2015, p. 139). Essas ações e gestos se particularizam por ser o carnaval um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores, ou seja, todos encenam outra vida no carnaval, a segunda vida, que se delinea enquanto desvio da vida habitual mesquinha (Bakhtin, 2015, p. 140), no sentido de autopermissividade, diante da construção de condições alternativas às da ordem vigente, de responder alegremente e sem temor, pelo riso festivo, ao mundo e às suas intempéries e a seus imperativos históricos.

Uma forma de atestar essa asserção é observar como é comum as pessoas, em geral, saírem de suas casas para apreciarem diversos espetáculos, isto na posição de espectadores; outras vezes, elas vão na condição de atores, ou na de organizadores e/ou de investidores. Elas reúnem-se a fim de promoverem um espetáculo com divisão formal e prévia de quem são os espectadores e os atores; quem são organizadores e os anfitriões que “dão generosamente” a festa ou a promovem com fins financeiros ou políticos (pense-se nas práticas de organização de festas para promover uma gestão municipal ou consolidar uma “marca” privada de eventos). Esse é o espetáculo com ribalta, para pensarmos nos termos bakhtinianos.

Nesse sentido, é bastante oportuno destacar que Ednardo recorre ao tema da festa popular em diversas letras suas, como “Franciscana”, na qual há menção à Chica que canta a galope na beira do mar, letra marcada por diversas assonâncias e aliteraões, típicas de cancioneros populares (Ô Chica de cana chinela/Chacoalha o chocalho/Xarope pra Chica sair num pinote), ou como na letra “Abertura”, que retrata uma festa num terreiro.

Ocorre, também, que a ribalta pode ser retirada, quando, tacitamente, essas pessoas, ao se reunirem em determinados períodos de festividades, representam condutas de vida alternativas, como se estivessem cumprindo papéis cênicos, muito embora não haja um

⁹ Verso tirado da canção “Maresia”, do álbum “O azul e o encarnado”.

movimento próprio de encenação. A este respeito, podemos pensar no compenetrado familiar que se torna descontraído em período de férias. De fato, estas pessoas não agem nesse momento como agem habitualmente respeitando os limites protocolares das formas decorosas de proceder, ainda que não estejam ali para apresentarem-se teatralmente nesse desvio ou verem outros fazerem-no (considere-se o fato de quando, em datas comemorativas, as pessoas, em geral, enfeitam suas casas, as ruas, espontaneamente/sem um centro administrativo, para comemorar a data). Esse é o espetáculo sem ribalta, se considerarmos, mais uma vez, a teoria bakhtiniana do carnaval.

Referindo-nos novamente às canções que figuram no LP "Berro", podemos destacar que o tema de uma vida alternativa que supere uma vida corrente banal e mesquinha é constante. Por exemplo, na própria canção que analisaremos detidamente mais à frente, há a experimentação sobre "que talvez surja um outro novo momento" (refrão da música). A canção "Artigo 26", por sua vez, discute o desejo de se ter uma outra vida ("Você queria mesmo é ser um sanhaçu/Fazendo fio e voando pelo azul/Mas nesse jogo lhe encaixaram, e é uma loucura").

Retomando agora a discussão da carnavalização, observamos que Bakhtin (1987), para estudar a cultura cômica popular, a partir da unidade de suas formas, propõe definir as suas imagens cômicas, caracterizando-as, especialmente, pelo princípio da vida material e corporal, que se delineia enquanto imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual, tematizadas exageradamente pela figura do grotesco (Bakhtin, 1987, p. 16).

Sob esse princípio, o corpo do sistema de imagens da cultura cômica popular não se confunde com o organismo biofisiológico, nem com um produto da individualidade egoísta burguesa. Ele é, na verdade, significado de acordo com imagens que são herança de uma concepção estética da vida prática chamada por Bakhtin (1987, p. 17 e 27) de realismo grotesco, singularizado pelo princípio material e corporal unificado formalmente numa totalidade (contraposta à lógica geral consagrada), viva e indivisível, alegre e benfazeja, de maneira que, com sentido afirmativo, indicia, fundamentalmente, formas de fertilidade, de crescimento, de renovação e de abundância (utopia carnavalesca), ao contrário do princípio de acabamento — asséptico do corpo — estabilizador (hierarquias burguesas modernas) abstrato, que exclui e higieniza normas não ideais.

Para Bakhtin (1987, p. 17, grifo do autor), "o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato". Esse rebaixamento define-se não pela

oposição formal relativa entre alto (cabeça/céu) — melhor versus baixo (genitálias/terra/inferno) — pior, mas pela transformação destes em corpo e terra (utopia carnavalesca alternativa a lógicas consagradas), como princípio de absorção (morte) e de renascimento, que consiste na resignificação das representações oficiais do corpo e da terra, em função da superação de relações de sentido que tematizam signos oficiais como idealmente (despoticamente) elevados.

Nessa linha de raciocínio, é extremamente indispensável reconhecer que imagens grotescas são fundantes da obra de Ednardo. Em “Padaria Espiritual”, especialmente, há a ênfase na boca que come e arrota, já em “Longarinas”, um mar que espirra; em “Vaila”, um corpo nu; e, para dar mais uma imagem dessa anatomia do grotesco carnavalesco hiperbólico, em “Sonidos”, são mencionados dois olhos grandes como lagos; além de, em “Passeio Público”, virmos a imagem da boca que geme, como no trecho: “É Bárbara, tenho certeza/É Bárbara, sei que é ela/Que de dentro da fortaleza/Por seus filhos e irmãos/Joga gemidos, gemidos no ar [...]Tão loucos foi Bárbara sonhar”.

Pode-se afirmar, enfim, que, através de elementos da carnavalização, problematizam-se duas vidas opostas: uma, “oficial, monoliticamente séria, sombria, subordinada à rigorosa ordem hierárquica, impregnada de medo, dogmatismo, devoção e piedade”; e outra, “livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos” (Bakhtin, 2015, p. 148). Nesta segunda vida, de acordo com Bakhtin (2015, p. 139),

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade [por isso também sugerimos que as peculiaridades da segunda vida também se assemelha às estratégias de sobrevivência de marginalizados].

É com essa compreensão que Bakhtin (2015) enumera quatro categorias carnavalescas específicas: 1) o livre contato familiar entre as pessoas; 2) a excentricidade; 3) as *mésalliances*; e 4) a profanação. O livre contato familiar entre as pessoas é uma resposta contra os *modi operandi* institucionais formais de organização das relações interpessoais, marcadas por extremos atos de autoritarismo, de vigilância e de rigor.

Assim, são determinadas, especialmente no carnaval, ações, gestos e linguagens marcadas pela franqueza e pela liberdade das exigências de opressivos protocolos institucionais. A excentricidade é característica das ações e linguagens do carnaval, que, por serem familiares,

acabam se tornando inoportunas para o ponto de vista consagrado, por não se esforçar a ocultar aquilo que, para esse ponto de vista, deveria ser evitado. As *mésalliances*, por seu turno, são a aproximação de tudo o que o ponto de vista oficial separara, e, por fim, a profanação é a dessacralização de signos hegemônicos pela associação com indecências e o baixo material e corporal.

Bakhtin (2015, p. 141) observa que essas categorias não são ideias abstratas da igualdade e da liberdade ou da unidade das contradições, mas são ideias vivenciáveis, representáveis na própria vida (sua utopia), ou seja, não são princípios abstratos (que não se praticam concretamente); são práticas concretas (que problematizam princípios reacionários). Sendo assim, essas categorias arquitetam-se como parâmetros analíticos que se orientam para a compreensão de como as práticas sociais e semióticas desencadeiam-se dialogicamente, por se constituírem através de tensos diálogos com pontos de vista consagrados e outros que polemizam com eles, envolvendo sempre sujeitos situados historicamente.

Adiante, discutiremos de que forma cada uma dessas categorias e o elemento grotesco estão presentes no LP de Ednardo como um todo, para, em seguida, contextualizar, de forma mais específica, a obra na qual figura a canção que analisaremos.

4 LÁ VEM O PADEIRO, PÃO NA BOCA É O QUE TE CURA¹⁰: OS MÚLTIPLOS SENTIDOS DA BOCA ABERTA NO LP BERRO, DE EDNARDO

De início, destacamos que a canção “Padaria Espiritual” compõe o álbum “Berro”, cuja música de abertura é justamente “Berro” que leva o mesmo nome do disco. Nessa canção, há a asserção de que o propósito do cantor é apresentar aquilo que se perde. Tal constatação é carnavalizadamente descentradora, porque, num horizonte convencional de tendências neoliberais, individualistas, produtivistas, o que importa é o acúmulo de valores materiais e simbólicos. Portanto, a perda, seja de tempo, seja de dinheiro (o que este horizonte está predatoriamente equalizando), seja da voz, é malquista¹¹.

¹⁰ Verso retirado da canção “Artigo 26” do referido álbum “Berro”.

¹¹ A este respeito, é importante destacar o que ressalta Mendes (2013, p. 253) sobre o cenário político turbulento em que essa canção foi produzida: “De acordo com Ednardo, os censores da ditadura militar pela qual o Brasil passava [...] “implicaram com todas as músicas do disco [Berro]”, inclusive com a canção “Berro”, que era, segundo o cantautor, “Do boi só se perde o berro” e não passou. Portanto, conforme Ednardo, teve que “coloc[ar] só ‘Berro’ e f[azer] algumas alterações na letra”. Nesse sentido, pode-se ponderar sobre uma possível conotação de “abate” (de inimigos políticos) cujo grito é silenciado. Note-se mais que o engajamento de Ednardo com manifestações culturais populares locais sempre perfilou a história do artista. Lembremo-nos do fato de que, em 1979, no auge da Ditadura Militar, o cantor esteve à frente do movimento Massafeira Livre, que, junto com vários artistas

Nesse sentido, ocorre um destronamento do sistema de valores que sedimenta esta sociedade capitalista em função da afirmação de princípios normativos que recorrem a sentidos marginalizados, como de improdutividade, de falta de valor comercial, ou de descontrole. Assim, esse gesto destronador delinea-se a partir da assunção de um ditado popular (“Do boi só se perde o berro”) para contestar o sentido negativizado de perda na sociedade produtivista em prol de seu valor criativo e político: no ócio, no desconhecido, no que não foi classificado, catalogado, e ganhou um preço, pode-se desvelar-se um outro estado de coisas que supere aquilo de opressivo do vigente. E, assim, nessa canção, há a ênfase dessa peculiaridade transformadora: “Só se perde o berro e é justamente o que eu vim apresentar”.

Além disso, um tom profanador é assumido nessa canção, a qual, como de abertura e homônima do disco, ecoa em todas as outras canções. Dessa maneira, diversos temas, imagens e estruturas estilísticas excêntricas, polêmicas, escandalosas e/ou de “mal gosto” (para o “gosto” hegemônico) são reiterados. Para ilustrar essa ideia, podemos destacar a imagem carnavalesca da boca aberta (que berra) a qual perpassa a maioria das letras do álbum. Por exemplo, a segunda canção é referência direta ao Programa de Instalação da Padaria Espiritual que propõe que se coma o pão; ocorrendo o mesmo com a canção sobre a qual nos deteremos “Padaria Espiritual”. A terceira canção “Franciscana” salienta que um mundo pode estar na boca (“E o mundo na boca”); por sua vez, a quarta, “Passeio Público”, trata dos “ganidos de morte” de Bárbara; na sequência, em “Longarinas”, há “o mar engolindo lindo”, e “o mal engolindo rindo”; ao passo que em “Abertura”, além da referência a algo aberto (como a boca), a canção trata de um ingrediente novo na ração que transforma alegremente todos os bichos; já a letra de “Sonidos” apresenta “Tua boca papoula enfebreçada”; e, na última canção, temos a seguinte imagem da boca descrita no verso “E com um sorriso besta”.

Podemos abrir aqui um parêntese para destacar que as duas letras em que não há menção à boca aberta, a sétima e a oitava, respectivamente, “Vaila” e “Classificaram”, encerram uma escrita com aspectos concretistas a decompor e aglutinar palavras, ora criando neologismo, ora evocando sentidos de outras palavras por semelhança fonética ou morfológica (por exemplo, na segunda, há o verso: “Basta o lampejo inda inquietarde”; na outra, “Belo este corpo belo nu com entretelas/Te de metalavas/Cans cansado//Fetabre es esta febre solta”) e *non sense* a apresentar combinações de palavras visual e sonoramente de significados que não se

populares cearenses, inclusive com o poeta sertanejo Patativa do Assaré, gravou o LP que leva o mesmo nome do movimento, no Teatro José de Alencar.

ancoram nas noções associadas comumente às palavras utilizadas (por exemplo, em "Zir (zsh) sisudo torto", de "Vaila", o grunhido/a grafia "zsh" não são ancorados por algum sentido das palavras sisudo ou tordo mas podemos avizinhar desses sentidos uma forma canhestra ou um som gutural; em "Classificaram", a construção "espeda sarar", a partir da combinação dos verbos espedaçar e sarar, permite tangenciar um sentido paradoxal de dois opostos, a cura e o acidente). Este estilo, ao ser cantado, oportuniza ao "trovador" emitir gritos e ruídos, os quais implicam uma boca que os ecoam. Por conseguinte, podemos notar que, mesmo não citada verbalmente nas letras das canções, a imagem carnavalesca da boca aberta é "sentida" no canto.

Vale também observar que o hibridismo de linguagens peculiar às formas singulares da cosmovisão carnavalesca faz-se presente no álbum "Berro". Cite-se, além das formas concretistas e do *non sense* a que nos referimos há pouco, o trecho da canção "Artigo 26":

Anavantu, anavantu, anarriê
Nê pa dê qua, nê pa dê qua, padê burre
Iguaitê, fraternitê e libetê
Merci bocu, merci bocu
Não há de quê¹²

Nesse trecho, podemos destacar as misturas entre a língua portuguesa popular, como em "não há de que" em resposta à expressão aportuguesada do francês "*Merci bocu*" (Muito obrigado). Esse novo contato de formas linguísticas híbridas, por sua vez, revive um contato anterior e, conseqüentemente, prediz que o processo se repetirá novamente. Com efeito, essa performance estilística endossa a tematização do caráter contestatório da canção de destronar quaisquer formas simbólicas e materiais de abuso de poder, como o prevê o próprio Artigo 26 no Programa de Instalação da Padaria Espiritual, citado na primeira seção. Dessa performance transformadora, pode-se entrever o tom não purista, mestiço da postura crítica e paródica das canções do álbum, bem como podemos observar a perspectiva ética de afirmação das diversas pluralidades e do anúncio de que é na comunhão de diferenças que sentidos criativos e solidários podem se constituir.

Fazemos, enfim, esta contextualização do disco como um todo para salientar sua inscrição nas dicções típicas das imagens e dos estilos

¹² Atente-se para o fato de que há aí uma referência ao lema da Revolução Francesa: Igualdade, Liberdade e Fraternidade ("Iguaitê, fraternitê e libetê"). Ao mesmo tempo, há uma menção de termos franceses para lembrar uma festa que marca nossa cultura nordestina, as quadrilhas juninas, através das expressões que, nos festejos, se produzem aos gritos e aos berros, ("Anavantu, anavantu, anarriê"), o que sinaliza, na canção, esse pluralismo linguístico e cultural, próprio do discurso carnavalesco.

carnavalescos, de maneira que a análise detida da canção “Padaria Espiritual” possa ser empreendida como desenvolvemos adiante na próxima seção.

5 COMA TUDO, TUDO O QUE VOCÊ PUDE¹³: A COSMOVISÃO CARNAVALESCA NA CANÇÃO “PADARIA ESPIRITUAL”

Antes de iniciarmos mais detidamente a análise, trazemos, a seguir, a letra da canção “Padaria Espiritual” para tornar o desenvolvimento de nossa exposição mais clara.

Nessa nova padaria espiritual
 Nessa nova palavra de ordem geral
 Eu faço o pão do espírito
 E você cuida do delito
 De comer, de comer
 Onde e como cometer
 De comer, de comer
 Onde e como cometer

Coma tudo, tudo o que você puder
 Arrote¹⁴ e coma você mesmo até
 Consuma tudo em suma
 Definitiva e completamente
 Na destruição somente deste absurdo aniquilamento
 É que talvez surja um outro novo momento
 Na destruição somente deste absurdo aniquilamento
 É que talvez surja um outro novo momento
 Um outro novo momento
 Um outro novo momento

Escrita em duas estrofes e cantada no tempo de 2 minutos e 20 segundos, a referida canção, explicitamente, faz uma referência à existência de uma nova Padaria Espiritual, o que já situa o interlocutor no contexto específico das vanguardas artísticas, intelectuais e políticas do século XX,

¹³ Já este verso constitui a canção “Padaria Espiritual”.

¹⁴ Aqui, de forma breve, cabe explorar semanticamente o verbo “arrotar”, que, como o verbo “berrar”, podem ser compreendidos como gestos subversivos de quebra de etiqueta social, de protesto e de resistência às normas impostas socialmente. Ambos revelam ações que são frutos de uma expulsão de ar que sai da boca, marcados por uma sonoridade própria da fisiologia do corpo, que podem ser causados por um certo desconforto. Dessa forma, metaforicamente, esses gestos, na canção e na proposta geral do álbum de Ednardo, podem significar modos de revelar um certo mal-estar diante da conjuntura social oficial e dominante, que são sinalizados pelo arroto e pelo berro. Ainda quanto às relações semânticas do verbo “berrar”, destacamos que o berro, que, como vimos, é nome que dá título ao álbum onde está a canção em análise, pode ter o sentido da emissão de um som característico de um animal bovino ou caprino, similar a uma onomatopeia. Enfim, ressalte-se que o uso do título “Berro”, somado à própria imagem da capa, deixa-nos entrever uma certa ambiguidade do termo, que pode ser tanto o substantivo deverbal - o berro - como também o verbo berrar conjugado na primeira pessoa do tempo presente com o pronome elíptico - (eu) berro.

marcadas por posturas subversivas e paródicas em oposição a ordens retrógradas e reacionárias.

Assim, assumindo a postura de apresentação de princípios norteadores de novos modos de existência, característicos de movimentos que pretendem propor um conjunto de valores e pontos de vistas como parâmetro para a organização da vida social, a voz do enunciador da canção sinaliza a construção de outra ordem geral construída por uma cosmovisão singular que se apresenta como nova palavra, ou seja, um discurso marcado por um horizonte cultural de interesses, de sentidos e de condutas distintos do vigente.

Essa sinalização configura-se, especialmente, pela construção metafórica do padeiro que produz um pão para a alimentação do espírito subversivo da sociedade, representação que revive a imagem icônica da Padaria Espiritual, fundada por Antônio Sales. Esse gesto de retematização da figura fundamental da agremiação vanguardista cearense desencadeia os seus sentidos críticos e galhofeiros. Desta feita, os primeiros versos da canção relacionam a produção do pão/a nova palavra de ordem/princípios sociais transformadores à de ideação de um delito, o que será delineado na canção como a assunção da cosmovisão subversiva da "nova padaria", com a qual o enunciador construído na canção transgredirá/ofenderá o *status quo*/a lei.

O desdobramento dessa imagem implicará sentidos advindos do ato de deglutição, presentes em verbos como "comer" e "arrotar" e acentuados, hiperbolicamente, pela repetição no mesmo verso ("De comer, de comer") ou pela repetição paralelística do verbo "comer" ao longo da letra e na posição de refrão, além de sua retomada anafórica que salientam sentidos latentes com os termos "consumir", "consumar" e "cometer delitos".

Esse sentido também implicará na radicalização do ato da deglutição, da "autofagia" ("Arrote e coma você mesmo até"). Isso tudo para se garantir a possibilidade de uma outra ordem que não a vigente ("É que talvez surja um outro novo momento"), diante do que se pode subentender que esta ordem seja preterida, ou por ser opressiva, ou por ser anacrônica, ou mesmo por ser necessária à renovação, perfazendo, assim, os ciclos naturais de nascimento, de desenvolvimento e de morte e renascimento, como apregoa a lógica do carnaval bakhtiniano.

Sob essa perspectiva, no verso "Na destruição somente deste absurdo aniquilamento", o pronome "este", numa postura que a própria canção endossa de descentramento de temas e práticas engessadas, aventa sentidos desconcertantes, uma vez que, ao contrário dos demais usos pronominais, ele pode trazer tanto uma referência exofórica (um aniquilamento absurdo que ocorreria na situação imediata dos

interlocutores), quanto endofórica (nesse caso, o aniquilamento absurdo seria a própria condição que deve ser superada subjacente na canção).

Logo, diante disso, podemos vislumbrar uma cena bastante carnavalesca no sentido de arquitetar uma excêntrica imagem dos sujeitos trazidos pela letra da canção: o padeiro é o líder espiritual, o político, o intelectual para além das figuras conservadoras do patriarca, do comandante, do padre, do patrão, do sábio, do profeta, etc., justamente por ser ele quem oferece um pão cujo consumo consumará a tentativa “insana” (pois à custa da própria “carne/pão” “autodeglutida”) de construção de uma nova ordem social, que subverterá (cometerá o crime para o ponto de vista velho) todos os tabus instituídos socialmente.

Podemos ainda destacar que essa nova ordem evocada na canção não é construída, como em narrativas tradicionais pela diplomacia (ou guerra), ato que se estrutura pelo uso de tratados, acordos, leis; mas pela deglutição, ato que atravessa a básica constituição humana animal. Essa excentricidade, certamente, é um delito para o gosto “nobre” de uma sociedade que tenta esconder tudo aquilo que evidencia sua bestialidade natural (seja vestindo o corpo nu, seja fazendo suas necessidades privadamente, seja comendo de boca fechada, seja falando baixo, conforme estabelecem as normas de etiqueta social).

Assim, a retomada da imagem do padeiro e do pão carregam essa canção de Ednardo de sentidos que destronam imagens consagradas pautadas em noções de ordem, de equilíbrio e de progresso para, dessa maneira, afirmar representações que se pautam em noções relacionadas aos ciclos naturais da vida animal. Assim, essas imagens se arquitetam não pela cabeça (imagem burguesa de conservação poder), mas pelo “ventre” (imagem carnavalesca de contestação de abuso de poder), posto que, ao contrário daquela que quer comandar, controlar, dominar; esta, acima de tudo, acolhe e gera vida.

Por outro lado, no plano melódico e rítmico da canção¹⁵ em análise, é importante notar que se misturam guitarras elétricas com violas caipiras. De fato, nessa hibridização sonora, há a exploração de efeitos de sentidos a partir do que se compreende, na esteira bakhtiniana, como o livre contato familiar carnavalesco entre realidades distintas. No caso, o elemento “pop”, advindo da cultura de massa estrangeira, representado pela guitarra (contrabaixo e baixo elétrico) e, ao mesmo tempo, o popular, advindo da cultura local e representado pela viola caipira, se juntam. Esse jogo híbrido encena, dessa forma, as potências das *mésalliances*, como maneira de

¹⁵Todas as canções do disco podem ser ouvidas na seguinte *playlist* no YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VS2GMBk-lLs&list=PL2FLxaieSGIAq_oqZKQhaiCcwyszppike3. Acesso em 13 jul. 2023.

superação da relação predatória da invasão e da exploração colonial de culturas imperialistas.

Dessa maneira, a canção se abre para o debate sobre como o velho mundo usurpou e dizimou o novo mundo, assim como a nova ordem mundial usurpa e dizima os países de "terceiro mundo", o que está refratado na relação antagônica entre cultura local e global expressas na relação guitarra, contrabaixo e baixo elétrico e viola caipira, por exemplo. A comunhão desse(a)s instrumentos/culturas na canção desencadeia uma relação, por assim dizer, mutualista e não predatória, indiciando que é possível vislumbrar sentidos de familiares contatos e criativas misturas em detrimento dos sentidos que implicam individualismo e rivalidade.

Em consonância com essa (des)comunhão entre elementos que poderiam não se conjugar, está o convite para um interlocutor/ouvinte que estivera fora de um banquete que se oferece, outrora interditado. Por isso, o termo "delito", ação proibida e punível por lei, é utilizado para se referir ao convite e à incitação ao regalo: "coma tudo, tudo o que você puder". Há nisso, evidentemente, uma reorganização das permissões dadas, de forma que quem estava excluído, agora pode fazer parte do banquete. Essa universalização dos privilégios é a sinalização de uma nova ordem social, uma "segunda vida" sem opressão, nos termos bakhtinianos, ou, nos termos da canção, "um outro novo momento".

Assim, esse novo momento arquiteta-se pela ambivalência expressa na dubiedade de sentidos que escoam entre um verso e outro, como na seguinte estrofe:

Coma tudo, tudo o que você puder
Arrote e coma você mesmo até
Consuma tudo em suma
Definitiva e completamente
Na destruição somente deste absurdo aniquilamento
É que talvez surja um outro novo momento
Na destruição somente deste absurdo aniquilamento
É que talvez surja um outro novo momento

A estruturação da sintaxe do período explora também efeitos de sentidos que superpõem significados distintos na canção "Padaria Espiritual". Por exemplo, na sentença "coma você mesmo até", por poder ser encadeado por *enjambement* com "consuma tudo em suma", implica, pelo menos, duas ordenações sintagmáticas, a saber, 1: "você mesmo" como complemento do verbo comer, tendo o advérbio "até" intensificando esta interpretação radical, "absurda"; ou 2: como sujeito do verbo, numa sentença em ordem indireta, isto é, "você mesmo coma; você mesmo consuma". As duas leituras sobrepostas criam um jogo semântico ambivalente em que as

palavras, e, decorrentemente, seus sujeitos e vozes possuem uma existência multifacetada de maneira que criam mais de um sentido ao mesmo tempo.

Nessa direção, destaque-se ainda o início da canção em que se insere uma voz como se fosse mais um dos instrumentos de percussão tocado/cantando dos 0:06 a 0:33 segundos, momento em que surge uma onomatopeia semelhante a “chi-ca-bum”, alternando o ritmo conforme a progressão da música. Portanto, exploram-se deliberadamente dois papéis da voz, ora como instrumento, ora como canto.

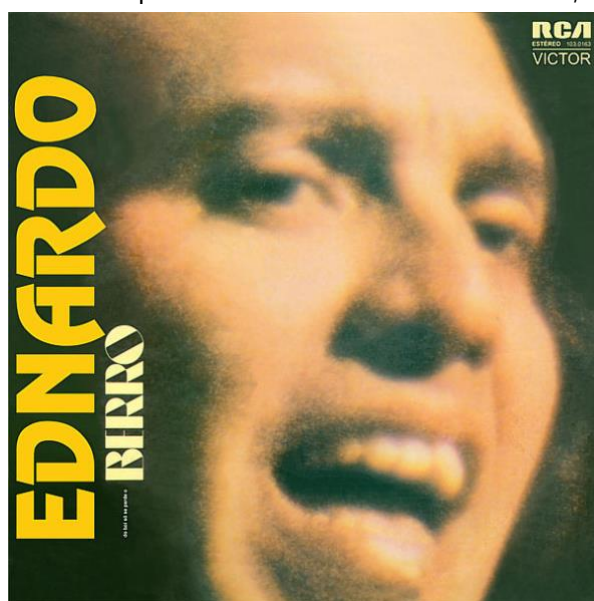
É também com a superposição de sentidos que a estrofe se encerra, sobretudo, como forma de criar os significados provisórios, mutáveis e instáveis, por meio de tautologias e paradoxos que impossibilitam a fixação de um sentido único, “definitivo” e “completo”, ficando, então, a força centrífuga, que descentraliza, parodiando, problematizando, resignificando e reconstruindo (Bakhtin, 2014, p. 83) sentidos outros. É o caso, por exemplo, da expressão “destruição do aniquilamento” que nos permite indagar: aniquilar o aniquilamento seria garantir a construção? Ou “a destruição deste absurdo aniquilamento” é acentuação do caráter corrosivo da condição da própria existência? Essa existência paroxística é sintetizada numa construção ambígua como “outro novo” (se é outro, pode ser novo, no sentido de inédito?).

Todas essas questões ambivalentes são reforçadas quando, ao final da canção, aos 2:02 a 2:06 minutos, é sobreposta à voz principal uma outra voz, como se fosse um *backing vocal* do próprio cantor, que o gravou separadamente e, na edição de som, o inseriu com a repetição da palavra “momento”. Nessa parte da canção, ocorre um atravessamento da palavra “momento” cantada como a voz principal pela palavra “momento”, que, por sua vez, é cantada pelo *backing vocal* (feita pelo mesmo cantor na gravação e edição final da canção).

Podemos destacar, além disso, na maneira como Ednardo canta “Padaria Espiritual”, o fato de, nos últimos 50 segundos da música, a voz tornar a ser instrumento, mas não reproduzindo sons percussivos; agora, eles aparecem como se fossem sons de instrumentos de corda e de sopro. Começam-se explorando as cordas vocais com som que podemos representar graficamente com “hummm...”, para, depois, se destacar a acústica da boca com um som que representamos com “ah-ah-aaahhh...”.

A propósito, esse destaque final para a figura da boca aberta percebemos como mais um elemento carnavalesco sendo explorado para compor os sentidos críticos do carnaval da canção, que ganha, inclusive, na capa do LP um elemento de reforço a mais, como se pode ver a seguir:

Figura 1 - capa do LP Berro de Ednardo, 1976.



Disponível em:

[https://img.discogs.com/8keV_5apypKoVRhPRBiK6ZESfsE=/fit-in/600x600/filters:strip_icc\(\):format\(jpeg\):mode_rgb\(\):quality\(90\)/discogs-images/R-6909467-1518457085-2285.jpeg.jpg](https://img.discogs.com/8keV_5apypKoVRhPRBiK6ZESfsE=/fit-in/600x600/filters:strip_icc():format(jpeg):mode_rgb():quality(90)/discogs-images/R-6909467-1518457085-2285.jpeg.jpg). Acesso em: 11/07/2023.

Na composição estética da capa do LP, como se nota, há uma espécie de “close” no rosto de Ednardo cantando com a boca aberta, com os dentes explicitamente à mostra e com os olhos arregalados, à semelhança de quem está berrando, como tão bem percebeu Mendes (2013). Entendemos, assim, que tudo isso se constitui num recurso a mais para corroborar, na articulação entre o plano verbal e o visual, a dimensão grotesca da boca em forma de berro e de protesto ao período ditatorial¹⁶ em que foi produzida a obra musical, que tem ênfase, como vimos, ao longo da letra da canção em análise.

Assim, numa conjunção semiótica entre o título do LP e o gesto de berrar na foto do cantor, em que o termo “Berro” e a imagem do berro se encontram em paralelo numa mesma altura da capa atravessado por todo o canto esquerdo com o nome do cantor em cor amarela, vemos a construção dos sentidos carnavalescos da canção em exame sendo mantidos.

¹⁶Sobre esse período conturbado da nossa história, Netto (2014) afirma que “foram vinte longos anos que impuseram à massa dos brasileiros a despolitização, o medo e a mordida: a ditadura militar oprimiu (através dos meios mais variados, da censura à onipresença policial-militar), reprimiu (chegando a recorrer a um criminoso terrorismo de Estado) e deprimiu (interrompendo projetos de vida de gerações, destruindo sonhos e aspirações de milhões e milhões de homens e mulheres). Para durar por duas décadas, o regime do 1º de abril teve que perseguir, exilar, torturar, prender e assassinar (e/ou fazendo “desaparecer”) operários e trabalhadores rurais, sindicalistas, estudantes, artistas, escritores, cientistas, padres e até mesmo burgueses e militares que tinham compromissos com a democracia - o que significa que aqueles vinte anos foram também anos de resistência” (NETTO, 2014, p. 17. Destaques do autor).

Finalizamos aqui a análise a fim de partimos, a seguir, para a conclusão do artigo com as nossas últimas considerações.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao chegar ao término desse artigo, podemos, num gesto de retomada e de síntese, dizer que, por meio de recursos a temas e a estilos peculiares aos modos de dizer carnavalescos, como um discurso ambivalente, paródico, híbrido e destronador, a canção “Padaria Espiritual”, de Ednardo, busca apresentar uma crítica de um *status quo* retrógrado que deve ser subvertido e de um anúncio de como se pode ser e agir para que essa subversão ocorra, a saber: entendendo e assumindo que os sentidos inquietantes e ambivalentes são aqueles com os quais a renovação de determinada ordem vigente pode concretizar-se, daí ser preciso estar sensível a esses modos de ser e agir que destronam e subvertem certas estruturas sociais, culturais e estéticas que se colocam como hegemônicas.

Noutros termos, com o exame da canção do autor e compositor cearense a partir da ótica da bakhtiniana do discurso carnavalesco, percebemos que é preciso encontrar, para além daqueles que pregam apenas a reprodução e a ordem, sentidos que descentrem relações reacionárias, que busquem apresentar alternativas solidárias e afirmativas. Ou ainda, valendo-nos das ideias do próprio e retratadas na canção que escolhemos como análise, é preciso fazer um pão e arrotar, comê-lo e até nós mesmos!

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Sânzio de. A Padaria Espiritual. In: CARDOSO, Gleudson Passos; PONTE, Sebastião Rogério (Orgs.). **Padaria Espiritual: vários olhares**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.

AZEVEDO, Sânzio de. **Breve história da Padaria Espiritual**. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

AZEVEDO, Sânzio de. **O Pão da Padaria Espiritual**. Fortaleza, Edições UFC, 1982

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: a teoria do romance**. Equipe de tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto

Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 7. ed. São Paulo, Hucitec, 2014.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BUBNOVA, Tatiana. **Do corpo à palavra**: leituras bakhtinianas. São Carlos: Pedro e João Editores, 2016.

CARVALHO, Gilmar de. Questões culturais no Ceará. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 45, n.1, 2014, p. 263-275. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/revcienso/article/view/2436/1880>. Acesso em: 18 mar. 2023.

CARVALHO, Gilmar de. Referências cearenses na comunicação musical de Ednardo. **Revista de Comunicação Social**, v.13-14. Fortaleza, 1984. p.71-103.

CASTRO, Wagner. **No tom da canção cearense**: do rádio e tv, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979). Fortaleza: Edições UFC, 2008.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade**: analisando o discurso literomusical brasileiro. Curitiba: Editora Appris, 2012.

EDNARDO. Berro. São Paulo: RCA Victor, 1976.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **O duro aço da voz**: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do Pessoal do Ceará. 2013. 339f. – Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2013.

MOTA, Leonardo. **A padaria Espiritual**. Fortaleza: Edésio- Editor, 2021 [1938].

NETTO, José Paulo. **Pequena História da Ditadura Brasileira** (1964-1985). São Paulo: Cortez, 2014.

ROGÉRIO, Pedro. **Pessoal do Ceará**: hábitos e campo musical na década de 1970. Fortaleza: UFC edições, 2008.

ROGERIO, Pedro. **Pessoal do Ceará**: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970. 2006. 146f. Dissertação (Mestrado em Educação) Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza-CE, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/3147> Acesso em 13 jul. 2023.

SILVA, Marco Aurélio Ferreira da. **Humor, vergonha e decoro na cidade de Fortaleza** (1850-1890). Fortaleza: Museu do Ceará, Secult, 2009.

AMARAL, MARCOS ROBERTO DOS SANTOS;
GONÇALVES, JOÃO BATISTA COSTA;
PONCIANO FILHO, JOSÉ ALBERTO. "ARROTE E
COMA VOCÊ MESMO": ELEMENTOS DA
CARNAVALIZAÇÃO NA CANÇÃO "PADARIA
ESPÍRITUAL", DE EDNARDO. ENTREPALAVRAS,
FORTALEZA, V. 13, N. 3, E2706, P. 63-83, SET.-
DEZ./2023. DOI: 10.22168/2237-6321-
32706