

**Nostalgia e melancolia em Fortaleza, da banda Cidadão Instigado:  
uma abordagem da canção em busca de atmosferas**

*Nostalgia and Melancholy in Fortaleza, by the band Cidadão Instigado:  
a closer look at the song in search of atmospheres*

Matheus Santiago MOREIRA<sup>1</sup>  
Cláudio CORAÇÃO<sup>2</sup>

### Resumo

No presente artigo, buscamos apresentar uma aproximação do disco *Fortaleza*, do grupo cearense de *rock* Cidadão Instigado, a partir de um movimento de busca do *Stimmung*, conceito trabalhado por Gumbrecht (2014). Também interconectamos os conceitos de nostalgia e melancolia, sob a perspectiva de Walter Benjamin, na direção de uma operação de recusa do tempo presente e um certo tipo de volta não conservadora ao passado (BARBOSA, 2014). Desse modo, nos demoraremos no movimento próprio de abordagem do disco em busca das atmosferas e na investigação desse objeto particular na perspectiva de colher rastros que nele apontem para essa nostalgia melancólica.

**Palavras-chave:** Nostalgia. Melancolia. Fortaleza. Stimmung. Canção. Atmosfera.

### Abstract

In this article, we seek to look closely at the album *Fortaleza*, by the rock group placed in Ceará, Cidadão Instigado, based on a search movement for *Stimmung*, a concept developed by Gumbrecht (2014). We also interconnect the concepts of nostalgia and melancholy, from the perspective of Walter Benjamin, in the direction of an operation to refuse the present time, and of a certain type of non-conservative return to the past (BARBOSA, 2014). Thus, we will linger in the movement of approaching the album, in search of atmospheres, to investigate this particular object, by collecting traces which point to this melancholic nostalgia.

**Keywords:** Nostalgia. Melancholy. Fortaleza. Stimmung. Song.

---

<sup>1</sup> Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Bolsista FAPEMIG. E-mail: mthsantiago@gmail.com

<sup>2</sup> Doutor em Comunicação: meios e processos audiovisuais pela ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Coordenador do Grupo de Pesquisa 'Quintais: cultura da mídia, arte e política' (CNPq-UFOP). E-mail: crcorao@gmail.com

## Introdução

A discussão sobre o tempo é algo que nos chega a reboque da nossa existência. Em certos momentos de nossa vida nos questionamos sobre o que é o tempo e como o experienciamos. Tempo que nós conjugamos em verbo: passado, presente e futuro. Verbo que diz respeito à ação e encarnação do ser: “E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós”, está escrito no livro de João, capítulo 1, versículo 14. Na visão do cristianismo, colhemos uma pista de um aspecto de materialidade que permeia nossa relação com o tempo. Assim, pensar sobre o tempo parece ser também pensar sobre o que nos constitui materialmente e, talvez, seja por isso que a discussão sobre ele nos atordoa e seja um processo tão complexo. É como se, ao interrogarmos o tempo, ele mesmo nos interrogasse. Uma relação que, às vezes, nos soa com um ar de sentença.

Chegamos a uma reflexão de Agamben (2009) sobre o que é o sujeito contemporâneo a partir da sua experiência com o tempo. A contemporaneidade para o autor não corresponde especificamente a um período histórico, é, senão, uma relação singular com o próprio tempo que experimentamos. Assim, ele entende que ser contemporâneo requer um tipo de compromisso com seu tempo, que diz respeito a uma não correspondência com ele próprio. Isto é, ser contemporâneo ao seu tempo é não coincidir com ele.

Agamben nos apresenta a ideia do ser contemporâneo com a imagem daquele que consegue ver a escuridão do seu tempo, portanto, enxerga para além das luzes ofuscantes do progresso. Isto significa que “contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 63). Essa relação fala do compromisso com o presente desde uma ação disruptiva, o que quer dizer uma recusa a ele que, ao mesmo tempo, nos dirige para um antes do qual nunca tivemos acesso. Entrever na escuridão do presente é colher os rastros de outros tempos, uma atitude que faz do sujeito contemporâneo saber-se da sua inadequação como tarefa crítica. Em outras palavras, a tarefa do sujeito contemporâneo é estabelecer um compromisso com o presente que é o “de um encontro entre os tempos e as gerações.” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Assim, buscamos nos aproximar do disco *Fortaleza*, do grupo cearense Cidadão Instigado, sob a premissa do sujeito contemporâneo que se relaciona com o presente a

partir de uma experiência de desajuste. O trabalho musical, lançado em 2015, traz, em sua poética, uma visão que mergulha na trajetória da própria banda, que saiu da cidade de Fortaleza, no início dos anos 2000, para a cidade de São Paulo e faz um movimento de retorno às origens. Entendemos que esse movimento de revisão da própria história traz tal processo de uma maneira tensionada, o que comporta um entendimento complexificado da temporalidade da experiência e do tempo presente. Assim, a partir de um olhar para a canção midiática, o artigo busca uma aproximação do disco *Fortaleza* desde o conceito de *stimmung*, para investigar como as temporalidades se processam esteticamente no trabalho e, além disso, pretende identificar se há a presença de uma certa nostalgia melancólica, conceito que será trabalhado na perspectiva de Walter Benjamin. Ao fim, lançamos categorias analíticas que buscam mapear e sintetizar atmosferas colhidas no mergulho em Fortaleza e que constituem o trabalho como povoado por uma ideia de *desolação do ritmo veloz*.

Consideramos ser um passo necessário em direção ao disco, o vislumbramos a partir do *caráter midiático* que o constitui. Cardoso Filho (2009), assinala que isso aponta para uma apreensão de materialidades que povoam os objetos estéticos. Aventar a canção desde um viés midiático significa, sobretudo, entender que seu estatuto tecnológico faz emergir formas outras de sentir. O autor afirma:

O **caráter midiático** delimita boa parte das possibilidades criativas, não só no que se refere ao jogo entre o artista (que faz a música) e a indústria (que transforma a música em mercadoria), mas também no que tange às possibilidades tecnológicas de produção, armazenamento e reprodução da canção no estágio pop (CARDOSO FILHO, 2009, p. 82, grifo nosso).

Portanto, o caráter midiático (e, portanto, de natureza técnica) nos convoca às novas sensibilidades que nascem dessa nova relação e é sobre a possibilidade de novas formas de apreensão que a reflexão de Cardoso Filho se endereça. Isto quer dizer que a canção mediada pelo alto-falante não comporta mais um estudo que tinha como foco as salas de concerto europeias, e um conseqüente aparato nas estéticas modernas, mas sim formas outras de aproximações teóricas que estariam ligadas a dimensão corporal (material) da canção. É nesse sentido que o autor aponta para a necessidade de revisão das metodologias e de

pensar a experiência da canção midiática como o repertório comum de experiências de uma época, na qual as ênfases sobre as tecnologias e sobre a postura do corpo desestabilizaram os modos tradicionais de relacionamento com a música (CARDOSO FILHO, 2009, p. 87).

Assim, o autor aponta para novas possibilidades de aproximação da canção midiática que se sintonizam a determinadas reflexões, sobre o aspecto corporal e a dimensão estética, trabalhadas pelo filósofo Gumbrecht (2014). São passos que nos ajudam a ensaiar abordagens possíveis, com relação aos objetos estéticos, que não percam de vista a dimensão sensível. Portanto, neste momento propomos avançar acerca de um conceito de Gumbrecht (2014), o de *stimmung*, que tomaremos como norteador de nossa leitura sobre o disco *Fortaleza*. Em referência ao *stimmung*, trata de considerarmos “efeitos de presença” suscitados por esse objeto.

Na relação que mantemos com as coisas-no-mundo (e isso é uma consequência do processo de modernização), consideramos a interpretação - a atribuição de sentido - um processo da maior importância. Por oposição, eu gostaria de sublinhar que as coisas estão “sempre-já” - e simultaneamente ao nosso hábito irrefletido de atribuir significações a respeito do que as coisas supostamente implicam - numa relação necessária com os nossos corpos (GUMBRECHT, 2014, p. 15-16).

Isto quer dizer que o conceito de presença nos dá conta dessa dimensão do “sempre-já” dos objetos e que a “experiência estética” de nosso tempo está intimamente ligada a esses “efeitos de presença” (GUMBRECHT, 2014, p. 16). É nesse esteio que o autor vai tomar o conceito de *stimmung*, palavra que, na tradução do alemão, tem algo que ver com atmosfera, ambiência. É como se pudéssemos tomar, a partir de obras artísticas e midiáticas, a dimensão atmosférica que as constitui, ou seja, tocá-las. *Stimmung* que é considerado como perto da experiência que sentimos com a atmosfera climática ou quando somos afetados pelas sonoridades. O autor salienta:

Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os “envolve” (GUMBRECHT, 2014, p.12-13).

É justamente o encontro com a atmosfera que emerge do disco o que nos interessa enquanto aproximação metodológica possível. Para Gumbrecht, o encontro com as atmosferas dos objetos de “experiência estética” pressupõe uma dimensão física, da ordem dos afetos, de estar em contato com algo que nos envolve e nos toma no aspecto da corporalidade. Dessa maneira, “Ler em busca de Stimmung (...) é descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles e apontar na direção deles” (GUMBRECHT, 2014, p. 30). O que significa que o passo que vamos dar neste trabalho diz respeito a esse encontro “afetivo e corporal” em direção ao disco *Fortaleza* e como podemos apreender dele suas atmosferas, na medida em que estas nos tocam, nos envolvem e nos interrogam. É também recuperar os “efeitos de presença” que emergem da canção midiática, desde a discussão de Cardoso Filho.

### **Sobre a nostalgia melancólica: o tempo andou mexendo com a gente, sim**

Aproximaremos-nos de um conceito de nostalgia que acreditamos povoar o disco *Fortaleza*. Nesse intento, André Antônio Barbosa (2014) nos apresenta a distinção entre dois tipos de nostalgia. Uma que estaria ligada ao movimento de busca do passado, desde uma vontade conservadora, onde assim, "Esse passado visto como coerente e cheio de sentido, seria a solução milagrosa para os desconcertantes problemas de hoje" (BARBOSA, 2014, p. 27). E depois nos apresenta a figura do melancólico que carrega, num outro tipo de movimento nostálgico, não uma vontade restauradora, mas sim “recusa radical ao presente” (BARBOSA, 2014, p. 24). Barbosa vai dizer que:

O melancólico é aquele que tem a aguda consciência da pobreza de nossa vivência atual e da nossa impossibilidade de experiência, mas ele é o único que, sofrendo de uma angústia atroz, não consegue se satisfazer com isso. O melancólico é, portanto, a última esperança, o único que pode achar, na desolação do agora, um caminho inusitado para um novo tipo de experiência ainda desconhecido, para uma flor rara e de nova espécie (BARBOSA, 2014, p. 37).

Ao retomar a reflexão de Benjamin, o autor nos reafirma onde está à potência da nostalgia da qual o melancólico nostálgico sofre. Para o pensador alemão, a experiência seria um estágio, pré-acirramento do projeto modernista do progresso, quando a narração teria lugar e se “predominava a temporalidade lenta do trabalho manual, a

autoridade de quem está prestes a morrer e tem algo a transmitir” (BARBOSA, 2014, p. 36). Enquanto que a vivência é o que restou à vida moderna, a do esfacelamento da própria humanidade no pós-guerra, em que predomina uma “temporalidade acelerada” e a “centralidade da mercadoria em todos os aspectos da vida, transformando as qualidades incomensuráveis da existência em dados quantitativos prontos para integrar a engrenagem do lucro e do progresso” (BARBOSA, 2014, p. 36).

Seria, talvez, o nostálgico melancólico, aquele que colhe os rastros da experiência. Jaime Ginzburg (2012), ao trabalhar com o conceito de rastro, algo como um objeto que carrega em si uma forte potência indiciária e heurística, nos aproxima também do conceito de melancolia em Benjamin. Assim, o autor afirma: “O olhar atento ao que foi perdido pode lidar com esse desafio, de modo que a percepção daquilo que foi destituído se articule com a concepção do que é preciso constituir” (GINZBURG, 2012, p. 109). E é desse modo que Ginzburg identifica o conceito de “melancolia como uma condição para produzir conhecimento” (GINZBURG, 2012, p. 109). Ora, é como se o nostálgico melancólico estivesse sempre lidando com seus rastros num movimento de mergulho a esse passado aterrador que, ao mesmo tempo, nos ajuda no “esforço de pensar na existência à luz das perdas” (GINZBURG, 2012, 109). Retomando a discussão de Barbosa, parece que o movimento melancólico seria o esforço para essa “nova possibilidade de experiência” (BARBOSA, 2014, p. 37).

A reflexão de Benjamin sobre a substituição da experiência pela vivência na modernidade nos suscita ao pensamento de Maria Rita Kehl (2009), quando ela vai falar, desde a perspectiva psicanalítica, sobre o “tempo da consciência” e o “tempo da memória”. Desse modo, o “tempo da consciência” estaria ligado a uma operação de registro e vigilância, que tem a função primordial de proteger o “eu” do aspecto desordenado dos conteúdos do inconsciente e do mundo externo, enquanto que o “tempo da memória” se vincularia a um sentido de duração e “um sentimento de continuidade entre o que se viveu e o tempo presente” (KEHL, 2009, p. 133). No esteio dessa distinção, Kehl vai afirmar que “a uma existência em que a atenção consciente é permanentemente solicitada à custa do empobrecimento da memória, falta o sentido do que Freud chamou de “obras psíquicas de sucessivas épocas de vida”” (KEHL, 2009, p. 135).

Assim temos que a temporalidade acelerada da vivência, na qual estamos imersos, não deixa espaço para uma ação contemplativa do tempo, mais ligada ao tempo

da memória e da experiência. Notamos aqui que a última percepção, que corresponde à entrada do sujeito no sentido da duração e do “tempo da memória”, é a mesma que parece estar sendo ativada pelo nostálgico melancólico. Portanto, voltamos a Barbosa:

O prazer que há nessa nostalgia melancólica não é uma idealização ingênua que quer igualar o presente a um passado melhor, mas uma espécie de sabedoria enigmática, de um poder mnemônico que tateia caminhos guiados por aqueles que não se contentam com a mediocridade do império da mercadoria (BARBOSA, 2014, p. 39).

No ponto ao qual chegamos, é como se o nostálgico melancólico quisesse nos dizer que o tempo presente é farto demais de estilhaços da modernidade, situação da qual ele não se contenta. E, assim, num gesto intempestivo, ele se volta ao passado, na operação desta “sabedoria enigmática” que tem, no mesmo momento da recusa ao presente da vivência, o gesto de abertura para alguma experiência possível.

### ***Fortaleza: o canto de um cidadão a anos-metros de distância***

Chegamos agora ao disco *Fortaleza* (2015). Antes disso, faremos uma breve apresentação da história e trabalho do grupo Cidadão Instigado. A banda, que teve sua formação em meados da década de 1990, foi um projeto encabeçado pelo guitarrista e vocalista Fernando Catatau. Fernando, também o compositor da maioria das músicas, havia morado no ano de 1995, em São Paulo, período que lhe rendeu as primeiras composições e que, depois, fariam parte dos trabalhos do grupo. As músicas tratavam do encontro do migrante e sua sensação de estranhamento frente ao concreto caótico e o tempo acelerado da capital paulista, um tema expresso pelo título da canção do primeiro EP, “Um nordestino no concreto”. Outra marca do grupo é um forte hibridismo musical que une sonoridades como rock da década de 1970 e 1980, música brega, maracatu e experimentalismos.

O próprio gesto vocal de Catatau tende a um lugar desajustado, se fôssemos considerar um “cânone” de expressão vocal dentro do rock. É essa a mesma voz que canta em tom de provocação, como que soubesse do incômodo que causa por ser diferente: “quando você olhar para algum corpo/ que não seja tão perfeito/ olhe direito/ pois cada olhar contém o seu defeito”. A canção é “O Verdadeiro Conceito de Um Preconceito”, do disco *Ciclo da Dê.cadência* (2002), uma espécie de baião-rock ligeiro.

Interessante notar que, em várias canções dos primeiros trabalhos, o compositor cantava no registro da fala, embaralhando os limites da forma canção.

Catatau, depois de passar outra temporada em São Paulo, voltou para Fortaleza e gravou o EP intitulado *Cidadão Instigado*, em 1998. Nele podemos escutar a canção de abertura “É do povo”: “*é fogo/ o sofrimento traz sabedoria/ filho que sai da terra volta diferente/ volta trazendo uma vontade dentro*”. A canção, extraída da trilha sonora do filme *A Noite Do Espantalho* (1974), de Sérgio Ricardo, repete como um mantra esse trecho, embalado por uma sonoridade de maracatu cearense costurada por uma guitarra alucinada e intervenções de ruídos eletrônicos numa atmosfera meio caótica, e que parece trazer consigo um tom de profecia.

Tempos depois, o grupo, já baseado em São Paulo desde o *Ciclo da Dê.cadência* lança o segundo disco *Cidadão Instigado e o Método Tufo de Experiências* (2005). A formação do primeiro disco também é a que permanece como fixa aos trabalhos posteriores: Régis Damasceno, Rian Batista, Dustan Gallas, Clayton Martin (único paulista do grupo) e Fernando Catatau. São do segundo trabalho canções que recuperam uma verve brega como “O tempo”. A canção fala sobre uma dor de amor segue por movimentos lânguidos de cordas e pontuações de órgão, algo que chega a nos evocar uma música da jovem guarda. Ouvimos no refrão: “*mas o tempo/ é um amigo precioso/ que fica sempre observando aquele instante/ em que alguém tentou se aproximar*”.

Em 2009, lançam o penúltimo trabalho, *Uhuuu!*, um disco mais solar, que insinua uma atmosfera praieira, o que sugeria um movimento de olhar para o Ceará. O disco traz sonoridades que evocam baladas *disco* da década de 80, ao mesmo tempo em que habita um tom brega, sempre pontuado pela guitarra marcante de Catatau, e temas psicodélicos. Seis anos mais tarde, lançam *Fortaleza*, em 2015, adentrando ainda mais na sonoridade psicodélica. O trabalho incorpora um movimento de trazer a visão para a cidade na qual o grupo se formou, na medida em que a corporifica no substantivo Fortaleza, que não só é cidade, senão metáfora da transformação. É o movimento de olhar para o próprio passado transfigurado e encarnado na figura da cidade de Fortaleza, mas que, como o lugar, os sujeitos da história também sofreram as ações do tempo.

A primeira faixa inicia com um timbre grave de sintetizador meio atordoante, ao mesmo tempo em que a guitarra de Catatau passeia por linhas e ruídos, no que entra a bateria marcando um ritmo que lembra uma marcha. Logo depois aparecem baixo, bem marcado, e violão compondo um movimento que sugere uma fuga e uma busca atônita



por algo. Depois da introdução, emerge a voz de Catatau: “*até que enfim/ eu cansei de me esquivar/ quanto tempo eu pensei em parar/ olho para o lado/ quanta gente diferente/ e o que vou fazer?/ se não consigo te esquecer/ vou seguir*”. A tempestade da memória se instala, o movimento de olhar para o passado, e buscar reconhecimento nos lugares, se esvai, restando a única escolha possível: continuar o movimento.

Na faixa seguinte, “Dizem que sou louco por você”, o efeito *fuzz* rasgante da guitarra povoa a sonoridade que num momento nos lembra um galope de cavalo e no outro o chega como um *groove* Black Sabbath povoado por sintetizadores que acendem e apagam tal vagalume. Corte, aparece só o baixo acompanhado pela guitarra que rasga, as vozes falam: “*10% dos escombros/ eu escondi e nem sei como/ fiz um mapa do tesouro/ que tem um X e um besouro*”. A ideia do mapa junto com o movimento sonoro reforça uma busca que povoa o disco. No momento do solo, a guitarra se descontrola e parece procurar algo. Essa procura que já se anuncia disruptiva, anacrônica, e que vai se lançar muito ao passado frente a um presente atordoante.

Na canção título do trabalho, “Fortaleza”, volta o maracatu cearense, já visitado na história do grupo, com desenhos da guitarra em melodias que remetem às dos cantadores violeiros. Catatau vai falar da vontade de sair de Fortaleza quando nela morava e da saudade que o maltratava, quando dela estava longe. Ele fala sobre o reencontro do grupo e da cidade, ambos transformados pelo tempo. Sobre a Fortaleza na qual a elite ergueu várias fortalezas para se proteger. Mas mesmo assim ele escolhe seu lado: “*minha fortaleza “réia” / eu sofro junto com você*”, como se quisesse, no mesmo momento em que recusa o presente, acolher o que nessa cidade sobrevive: “*Fortaleza eu te conheço/ desde o dia em que eu nasci/ foi-se o tempo e a esperança é tudo que eu aprendi/ guardo tudo nas lembranças que é pra nunca desistir*”. A esperança que aqui se evoca não parece ser a do otimista, senão uma esperança melancólica que reconhece, no próprio movimento de desejar algo que não seja esse presente, a potência que atravessa a “cidade marginal”.

Em “Green Card”, volta a temática da Fortaleza como muralha, esta que se ergue em nosso tempo, no qual certas pessoas são consideradas como menos que mercadorias. “*vejo as pessoas espalhadas pelo muro/ seus pés de tijolos dificultam seus impulsos/ cenas feitas de silêncio e ódio*”. Tal *Green Card*, que pode ser desejado apenas por alguns. A promessa da senhora liberdade que cospe ódio e quer defender sua propriedade a qualquer custo. Esse tempo presente, o mesmo da vivência no qual

Benjamin fala, é tão acelerado que chegamos à “Ficção Científica”. *“ficção científica veio pra nos preparar/ para o futuro que acaba de chegar/ as profecias loucas que não param de gritar/ e eu só tenho medo de me encontrar”*. Instala-se uma atmosfera etérea pinkfloydiana. A canção fala do aspecto inexorável do tempo e de como as temporalidades se misturam no agora, momento que passa cada vez mais rápido, um eterno presente no qual o futuro já chegou.

“Besouros e borboletas” começa com um *groove* mais rápido onde a guitarra esgarçante quer abrir caminho, no que depois dá espaço a um violão mais lento, em que se podem ouvir apenas alguns *riffs* de guitarra acompanhados de algumas incursões de sintetizador dando um ar etéreo. Entra a voz: *“quantas vezes pensamos que estaríamos indo/ para lá, para lá/ talvez nossa inconsequência não caiba mais aqui/ porque estás tão longe/ pra ver que o horizonte é tão lindo/ e já vai amanhecer”*. É a voz de Catatau quase 20 anos depois do início da banda, voz que se reconhece tendo sofrido as marcas do tempo e da distância do seu lugar de origem. A canção muda de ambiência várias vezes em movimentos comprimidos e distendidos, até chegar num ritmo flamenco guiado por castanholas e entremeado pela guitarra, no que volta o *riff* mais rápido, e os instrumentos vão num crescendo até chegar num ápice que depois vai se desfazendo. É como se as próprias temporalidades sugeridas pelos movimentos sonoros também dissessem algo a respeito de *Fortaleza*. Um espaço de movimentos caóticos, um espaço de possibilidades. *“olho no espelho e vejo a possibilidade pelo ar/ pois vejo besouros e borboletas voando sem se esbarrar”*.

Chegamos a “Land of Light”, um reggae onde há a presença de uma guitarra mais distorcida e outra mais dedilhada. *“where is the land of light?/ I think this light is a lie/ a luz me derrete em lágrimas/ me afogando/ do que restou eu sou/ só me restou o amor/ e o que sou/ desapareci”*. A presença da luz como tema é uma constante na história do Cidadão Instigado, no que mereceria um olhar mais atento posteriormente. Aqui, ela é tida como essa coisa fugidia, diz respeito ao que na luz há que sempre escapa e, talvez, por isso a pergunta: será ela uma mentira? É essa a mesma luz que derrete o ser e faz sobrar o amor, um dos sentimentos mais fugidios e intrigantes que possam existir. Já “Perto de mim” parece encarnar uma saudade do amante que se confunde entre o desejo de ter por perto uma pessoa querida, mas que também pode ser a própria cidade de Fortaleza, *“me acho na saudade/ para acabar com minhas mágoas/ pensando bem/ eu só queria ter você perto de mim”*.

Um sentido de procura parece povoar o disco inteiro, uma procura por algo que não se sabe ao certo. A voz entoia em “Os Viajantes”: “*penso todos os dias/ num lugar melhor pra ir/ sou um homem insistindo/ à procura da liberdade*”. Liberdade essa que parece ter a mesma natureza da luz e ser tão fugidivo quanto o amor, mas, no que interessa em *Fortaleza*, é investir no movimento de busca pela liberdade. “Quando A Máscara Cai” fala sobre a figura de um personagem, Zé Doidim, que também aparece em uma canção de nome homônimo no disco *Ciclo Da Dê.cadência*. Naquela faixa, “Zé Doidim” é tratado como “um homem que nunca se decide”, “mascarado”. Em *Fortaleza*, esse personagem é encurralado e flagrado no momento em que arrebenta sua máscara, quando ouvimos: “*então me aguarde seu vagabundo/ que eu vou te seguir/ até o outro lado do mundo/ pra descobrir/ Que eu sou você e você está em mim*”. Isto quer dizer que é quando a máscara cai que o “eu” da canção percebe o que nele há de Zé Doidim.

Um acorde pedal de órgão abre “Dudu vivi dada”, sob o qual vão sendo feitos movimentos da guitarra e um coro canta. Depois disso, a voz de Catatau aparece só: “*não tenha pressa/ o tempo voa/ e as tuas preces já não são tão boas*”. Em seguida, entra um *groove* rock entre baixo, guitarra e bateria, sendo entrecortado por movimentos de distensão em que o órgão volta a povoar a atmosfera. Um trompete irrompe uma melodia como se quisesse anunciar algo e a guitarra volta a soar cortante em seu *riff*. O instrumental continua por algum tempo até dar espaço a última música “Lá lá, lá lá lá lá”. Aqui ouvimos os lá lá lá’s e tchu ru ru ru’s que se dirigem ao infinito, é onde o espaço do dizer se encerra, mas a busca continua.

Chegamos assim a um movimento presente em *Fortaleza* que parece ser o de um percurso-mergulho com o próprio passado do grupo, passado que é tido numa dimensão nostálgica melancólica, pois também é a recusa do presente aterrador. É como se, no disco, o tempo estivesse, a todo momento, se vertendo em corpo e aqui podemos voltar na abertura deste artigo, no ponto em que apresentamos acerca da forma sobre a qual sentimos nossa relação com o tempo. Em *Fortaleza* parece se materializar esse movimento desconcertante da experiência do sujeito contemporâneo, do desencaixado, aquele que colhe os rastros que os outros tempos deixaram escapar, aquele que persegue a liberdade num ato de juntar-se ao movimento desordenado da vida como única saída possível. Mergulhar no caos para abrir o espaço da possibilidade e da transfiguração da vivência em experiência. E, assim, apontar, a partir de um *Stimmung*, ou atmosfera,

melancólica para “um caminho inusitado para um novo tipo de experiência ainda desconhecido, para uma flor rara e de nova espécie” (BARBOSA, 2014, p. 37).

### Considerações finais

Em determinado momento do filme *Paris, Texas* (1984), de Wim Wenders, a personagem desaparecida que volta à casa familiar, Travis (Harry Dean Stanton), vê-se envolto numa espécie de encruzilhada moral. A ter de lidar, numa nova velha vida, com traumas e fantasmas do passado, e reconfigurar sua existência – e o futuro – por meio de uma lembrança silenciosa. Travis, no caso, mostra-se mais na elucidação de uma dupla personalidade. No embate entre passado e futuro sem muito horizonte, ele decide, por assim dizer, encarar sua condição de inadaptável (aqui entendido como ente modelado num impasse existencial espaço-temporal). Em uma cena específica do filme, Travis caminha por uma *speed way* de Los Angeles (o lugar do retorno), a câmera o acompanha num *travelling*, ao som da guitarra distorcida de Ry Cooder; a sedução imagética é preenchida por uma espécie de anti-poesia, que depois nos é revelada: ela é gritada por um andarilho, tal qual um espelho de Travis, a berrar contra a validade iluminista (e as ilusões) na observação da cidade de Los Angeles.

No mais, Travis parece sintetizar o tempo incômodo de paragem de quaisquer lugares, no encontro com esse seu outro, como se anunciasse o que é ausência e o que é presença, desenhando uma *desolação do ritmo veloz*: o acelerado das tensões modernas ante o desconcerto da leitura de mundo de um sujeito inadaptável e contemplativo. A poesia delirante gritada por um “lunático”, e observada por Travis, é, com isso, a potência de um sublime encarnado, que se incorpora à musicalidade de Ry Cooder no filme, quase uma extensão da personalidade de Travis. O desconcerto da interpretação sonoro-imagética aproxima-se, a nosso ver, com a obra da banda Cidadão Instigado, e, mais especificamente, é claro, com a arte e a produção do guitarrista e letrista Fernando Catatatu.

Nesse sentido, propomos aqui, a título de consideração final, três efeitos, que fazem de *Fortaleza* um disco enriquecido por atmosferas próximas à angústia de Travis, no entrosamento calcado entre nostalgia e melancolia: a) *efeito estrada*: a lembrança do passado ativada para uma compreensão diluída do presente; b) *efeito melancolia-nostalgia*: o movimento transitório da angústia pela lembrança estilhaçada; c) *efeito*

*errância*: o futuro colocado como a necessidade/potencialidade de partir. Essas etapas se articulam ao conceito de *stimmung* de Gumbrecht, e adiantam também uma proposta estética alargada: a da interpretação da “imperfeição” (ou distorção) musical, a serviço, digamos, da *desolação do ritmo veloz*, do (re)conhecimento do encantamento do mundo como um espanto contido, um pequeno espanto mediado pela própria poeticidade dos efeitos. Em contrapartida, a melancolia antecipada pelo sentimento nostálgico, em *Fortaleza*, é tributária de sinais e paisagens midiáticas que evocam um estatuto que prevê temática e esteticamente: a) a luz: como fresta ante ao lugar e ao tempo sombrio; b) o devaneio: o desassossego do narrador ante o torpor da reminiscência; c) o inefável: a carga etérea ante a potencialidade estética.

Para tais condicionantes de fundo, *Fortaleza* estabelece-se, portanto, na união dos afetos sintetizados pelos três efeitos: estrada, melancolia/nostalgia e errância. E, assim, vai apresentando cenários de fortes identificações culturais (*Fortaleza*, o lugar, é, a priori, uma instância de formação identitária e política), mas também vai apresentando, nas entrelinhas, narradores dispostos no percurso da errância: como se voltar a casa fosse o duro reconhecimento das dificuldades do caminho do retorno. O amargor da volta faz com que eles (narradores e paisagens) sintam-se sufocados de lugar, mas estão todos, justamente, instalados no *stimmung* contido e, paradoxalmente, eufórico. Algumas referências são mais fáceis de perceber, nesse sentido (a presença fantasmática de Belchior, os referenciais idílicos do tempo da infância e da primeira juventude); outras, talvez, nem tanto (as dores no processo de retorno a casa, essencialmente). Gumbrecht, ao comentar a canção “Me and Bobby McGee”, do disco *Pearl* (1971), gravada por Janis Joplin alguns dias antes de sua morte, pontua:

Em princípio, o registro de vozes do passado – mais do que o registro de imagens – alcança o nosso corpo em condições muito diferentes da forma como experimentamos sons ao vivo. Essa circunstância técnica pode explicar por que, logo depois de ter sido inventado, o gramofone foi associado com a morte, ou, mais precisamente, com a sobrevivência da morte (GUMBRECHT, 2014, p.126).

É evidente que há algo similar na observação de *Fortaleza*, na composição disso que poderíamos chamar de álbum conceitual, os registros de sons e imagens e as vozes do passado. Mas é necessário pontuar determinadas características, profecias, dessa *produção de presença* particular, sonora e imagética, para a elucidação dos referenciais

articulados aos efeitos mencionados anteriormente, entre eles: a música brega, a psicodelia e a incorporação dos experimentalismos musicais, considerando aqui as engrenagens das potencialidades poéticas ativadas pelo instrumento musical (um pouco associadas ao espírito da canção “Tigresa”, de Caetano Veloso: “*como é bom poder tocar um instrumento*”). O que parece reger a atmosfera contracultural, vamos assim dizer, em Janis Joplin, a partir da análise de Gumbrecht, é evidenciada, em *Fortaleza*, pela comunhão das etapas dos temas, suas apostas estéticas, e o acerto dos lugares e temporalidades dos três efeitos: a estrada, a melancolia/nostalgia e a errância.

Tem-se a abordagem de um efeito extra, que é a noção da experiência estética medida pela desconstrução musical. O *stimmung* de Gumbrecht só pode ser percebido, como o é no tempo da canção entoada por Janis Joplin, na clarividência de um aporte intelectual e estético que se dissipa, que se solta, tal qual Travis na observação do lunático/espelho na rua. Os impasses entre o narrador externo e o interno parecem sufocar o eu lírico multifacetado de *Fortaleza*: que é Catatau, que são seus dons pessoais realizáveis, que são seus frutos de contexto, que são seus potenciais leitores/interlocutores.

*Fortaleza* se insinua por meio de um significado maior, a partir disso, quase a obedecer aos valores do geógrafo Milton Santos, propostos no seu ensaio “Elogio da lentidão”:

O mundo de hoje parece existir sob o signo da velocidade. O triunfo da técnica, a onipresença da competitividade, o deslumbramento da instantaneidade na transmissão e recepção das palavras, sons e imagens e a própria esperança de atingir outros mundos contribuem, juntos, para que a ideia de velocidade esteja presente em todos os espíritos e a sua utilização constitua uma espécie de tentação permanente. Ser atual ou eficaz, dentro dos parâmetros reinantes, conduz a considerar a velocidade como uma necessidade e a pressa como uma virtude (SANTOS, 2001, p.1).

Tudo em *Fortaleza* pertence a um estado dissipado, regido pela luz, construído por imagens etéreas, evocadas de um rock independente e calcadas na experiência popular. Um pouco do constructo de suas temáticas é o elogio da lentidão por meio do elogio da nobreza da canção (“*das lembranças restou pouco/ pouco só por resistir/ procurando essa criança eu até envelheci/ sem sentir*”), mas também da observação de discernimento pessoal, como em “Dudu vivi dada” (“*não tenha pressa/ o tempo voa/ e*

as tuas preces já não são tão boas”), ou em “Os viajantes” (“*penso todos os dias/ num lugar melhor pra ir/ sou um homem insistindo/ à procura da liberdade/ inquieto/ solitário*”). Tem-se, com elas, um antídoto à lógica do “signo da velocidade” descrita por Santos. Além disso, trata-se de uma percepção de fim estético, uma “simplificação da instrumentação”, que Valverde pontua como:

A simplificação da instrumentação, que é típica dos formatos mais recentes da música pop se deu especialmente através da universalização do formato “banda”, permite a condensação de toda a polifonia num “acompanhamento” harmônico maciço, constituído por acordes que se encadeiam formando um fundo contínuo, sobre o qual se destaca a melodia (VALVERDE, 2016, p.49).

É por isso, talvez, que a poesia expressada em *Fortaleza* é dissonante no sentido da interpretação: não mais está inserida na métrica da bossa nova de João Gilberto e nem sequer na incorporação dos falsetes do pop e rock universal, pura e simplesmente. Catatau, em extensão, firmando seu estilo, confunde os jogos sonoros, deixando o ouvinte desavisado solto/preso na percepção de lugares inefáveis, etéreos, transitórios e contraditórios. Outro aspecto importante a ser reforçado é que há um movimento de volta (a produção do disco, a disponibilidade temática do movimento de retorno etc.) que resenha a paisagem – ou o lugar – que é inerente, irresistível, no e por meio do sujeito melancólico, cujos atributos são: a) a reconfiguração do lugar; b) a reconfiguração do tempo; c) a reconfiguração da subjetividade.

Uma imagem para evocarmos tais reconfigurações. Quando o cantor e compositor Belchior parte para uma espécie de ostracismo voluntário, a partir de 2008, algumas representações midiáticas são mobilizadas para a compreensão dessa presença/ausência incorporada: a figura do iconoclasta, a do vigarista, a do charmoso *outsider*. Entretanto, em recente reportagem de Jotabê Medeiros, a última companheira de Belchior, Edna Prometheu, diz provocativamente: “O Belchior é, foi e sempre será aquele meninozinho de Sobral que perambulava por essas ruas correndo, brincando, estudando” (MEDEIROS, 2020).

É curiosa a descrição sugerida por Edna, porque impõe uma ideia de parcimônia; Belchior continuaria a caminhar sobre aquelas mesmas paragens da infância, mas é evidente que no avesso do lado comezinho, do declaratório de Edna, algo indomável se revela. Belchior era tudo, menos filho daquele lugar, inconsequentemente: parte do

coração dele talvez estivesse ali na infância a vida toda, mas havia também o impulso nômade, errante, que não o deixou ficar. Sua obra artística incorporaria a idealização e a percepção do local de origem, mas devastaria o sentido de notar que ele é cidadão do mundo.

Num mosaico de analogias, e apropriando-se novamente dos conceitos mobilizados (movimento em busca de uma atmosfera e a conceituação das empreitadas melancólicas e nostálgicas) e dos três efeitos trazidos, Belchior, Travis, as personagens e narradores de *Fortaleza*, vinculam-se, todos, no trânsito atmosférico que é a *desolação do ritmo veloz* do tempo que reconfigura a energia vital.

Poderíamos alinhar que o *stimmung* descrito em Janis Joplin por Gumbrecht se emancipa em *Fortaleza* a um estado de coisas bem prosaico: quando visitamos determinada lembrança que nos remete a cheiros, sensações, experiências etc. Na trilha que falta a Travis, em *Paris, Texas*, e que parece faltar nas incorporações de *Fortaleza*, enxergamos uma vivência moldada na angústia existencial que exprime, ao fim e ao cabo, um Brasil que já não existe mais, uma Fortaleza que já não existe mais, um mundo que já não existe mais.

Mas o mundo também é um moinho, e se formos reger uma atmosfera sonora e imagética que abarque todas as suas complexidades, poderíamos também notar a diversidade de falas que se mostram impedidas, e que detonam, justamente pelo impedimento, a possibilidade de errância, como prenuncia a canção “Perto de mim”:  
“*ah, se fosse assim eternamente, eu só chorava, me acho na saudade, para acabar com minhas mágoas, pensando bem: eu só queria ter você perto de mim*”.

Eis a resposta mais contundente, talvez, para o abrigo das linhas melódicas construídas na melancolia e na nostalgia, no sentido existencial inquieto, que embala errância e angústia subjetiva como esteio. Nesses termos, toda energia vital é, antes de mais nada, uma descrição do tempo, que só pode ser medido se desencantado de sua forma rígida, na admissão das fissuras do lugar, no ritmo desconcertado do seu próprio ser. Parece-nos razoável que *Fortaleza* se incube a isso e disso.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.



BARBOSA, André Antônio. A potência estética da nostalgia. In: **Serrote**. Nº 16, março de 2014.

CARDOSO FILHO, Jorge. As materialidades da canção midiática – contribuições metodológicas. In: **Fronteiras** – estudos midiáticos, São Leopoldo, ano 11, n. 2, p. 80-88, mai./ago. 2009. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/5044>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, *stimmung***: sobre um potencial oculto da literatura. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC/RJ, 2014.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**. São Paulo: Boitempo, 2009.

MEDEIROS, Jotabê. **Alguém viu Edna?** São Paulo: Farofafá, Carta Capital, 30 de abril de 2020.

SANTOS, Milton. **Elogio da lentidão**. São Paulo: Mais, Folha de S. Paulo, 11 de março de 2001.

VALVERDE, Monclar. **A morfodinâmica da canção**. Porto Alegre: Anais de SEFIM, v.2, n.2, 2016.