

**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Fábio Freitas Marques

**A MPB faz sua cena:  
Música, boémia e política em Fortaleza  
nos últimos anos da ditadura  
militar (1980 – 1985)**

Fábio Freitas Marques **A MPB faz sua cena: Música, boémia e política em Fortaleza nos últimos anos da ditadura militar (1980 – 1985)**

UMinho | 2018

janeiro de 2018



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Fábio Freitas Marques

**A MPB faz sua cena:  
Música, boémia e política em Fortaleza  
nos últimos anos da ditadura  
militar (1980 – 1985)**

Dissertação de Mestrado  
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Jean Martin Rabot**

## DECLARAÇÃO

Nome: **Fábio Freitas Marques**

Endereço eletrónico: **ffreitasmarques@gmail.com** Telefone: **913 385 927 / (+55 85) 988 324 716**

Número do Bilhete de Identidade: **FN 200262**

Título dissertação:

***A MPB faz sua cena: Música, boémia e política em Fortaleza nos últimos anos da ditadura militar (1980 – 1985)***

Orientador:

**Professor Doutor Jean Martin Rabot**

Ano de conclusão: **2018**

Designação do Mestrado:

**Comunicação, Arte e Cultura**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA DISSERTAÇÃO APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Para Kamila, Ana Clara e Benício,  
por sermos nós  
ninho, caminho e foz.

À minha tia Augusta,  
Que não esperou minha volta e voou por aí.



## Agradecimentos

Estas são as últimas linhas traçadas na ordem de escrita desta dissertação. Por serem elas, naturalmente, o reconhecimento de todo um processo coletivo que é pesquisar, pensar e fazer ciência. Mas também porque assim escrevo com o alívio e a sensação de felicidade pelo dever cumprido que o ato de agradecer demanda.

Começo por agradecer àqueles que me acompanharam ao longo de todo o percurso: minha esposa, Kamila (pelo amor, pelo companheirismo, pelas orientações), meus filhos Ana Clara e Benício (que preenchem a vida com alegria, entre brincadeiras, preocupações e mil andanças, conhecendo parquinhos e caçando de Pokémons).

Agradeço aos meus pais (Rafael e Lourdes), irmão, irmãs e agregados (Raphael, Rafaela, Niedja, Bruno, Marcelo e Letícia) pelo apoio que nunca hesitaram em dar, pela presença e pela saudade que tanto me alimentou nos últimos dois anos.

Aos da Universidade do Minho, agradeço ao meu orientador, Jean Martin Rabot, pela atenção e paciência dedicados a este projeto. Aos professores do Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura, na figura do prof. Albertino Gonçalves. Agradeço aos meus colegas de mestrado, amigos que fizeram destes dois anos de curso inesquecíveis. Uma turma a ser lembrada. Também agradeço à equipa da plataforma *Passeio* (projeto de extensão vinculado ao CECS), nas figuras de Maria da Luz e Helena Pires (a quem dedico especial agradecimento pelo convívio e confiança). Agradeço também ao Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), pelo acolhimento.

Aos de Fortaleza, agradeço aos meus entrevistados - em especial os sete artistas que costuram essa trama (Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba e Pingo de Fortaleza) - pela generosidade que tiveram em compartilhar suas histórias e em guiar minhas reflexões. Agradeço também ao meu eterno orientador, Gilmar de Carvalho, pelo carinho e ajuda nesta nova etapa. Aos amigos e incentivadores do Diário do Nordeste (Dellano, Adriana, Mayara, Iracema, Filipe, Felipe, Roberta e Laudénir), aos amigos Gerardo e Damasceno, do DICTIS (Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas da UECE), que me deram as primeiras orientações sobre este tema.

Agradeço também aos meus irmãos musicais (Pedro, Fabrício, Túlio, Igor, Klaus, Milton e Jordão), pelas imensas lições e vivências que hoje me deixam mais próximo dessa arte.

Agradeço, por fim, à cidade de Braga, onde fizemos ninho, pelos bons momentos em família, pelo tanto de mim que aqui encontrei e pelo tanto mais que incorporei e levarei no peito.

## Resumo

Este trabalho tem por objetivo estudar a cena musical vinculada à MPB (Música Popular Brasileira) em meio à efervescência artística-boémia-política no entorno da Universidade Federal do Ceará (UFC), na cidade de Fortaleza (CE). Durante o processo de abertura política da ditadura civil-militar brasileira, jovens músicos-estudantes adotam práticas da música independente (ou alternativa) e passam a integrar um embrionário circuito local de MPB, à margem da indústria fonográfica e dos media do eixo Rio-São Paulo - grande centro produtor e difusor de bens culturais no Brasil. A análise toma como referência a trajetória de sete artistas, sendo eles Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba e Pingo de Fortaleza. Estão destacadas questões relacionadas ao envolvimento da música com a política estudantil, a cena cultural e boémia em torno da universidade e as estratégias de atuação profissional desses músicos.

**Palavras-chave:** música popular; movimento estudantil; ditadura militar; Fortaleza – Ceará; cena musical; universidade; boémia; jingles;





## **Abstract**

This work aims to study the musical scene linked to MPB (Brazilian Popular Music) rooted in an artistic-bohemian-political effervescence around the Federal University of Ceará (UFC), in the city of Fortaleza (CE). During the process of political opening of the Brazilian civil-military dictatorship, young musicians-students adopt independent (or alternative) music practices and begin to integrate an embryonic local MPB circuit, in the margin of the recording industry and media. The analysis focuses on the trajectory of seven artists: Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba and Pingo de Fortaleza. Issues related to the involvement of music with student politics, the cultural and bohemian scene around the university and the strategies of professional performance of these musicians are highlighted.

**Keywords:** popular music; student movement; military dictatorship; Fortaleza - Ceará; musical scene; university; bohemia; jingles.



## Sumário

<b>Resumo</b> .....	vii
<b>Abstract</b> .....	ix
<b>Índice de figuras</b> .....	xiii
<b>Lista de siglas</b> .....	xv
<b>Introdução</b> .....	19
<b>Capítulo 1 - Que cena é esta?</b>	
1.1 A música popular como objeto de estudo.....	25
1.2 Cena local: uma teia dinâmica e sem fronteiras.....	29
1.3 Sonho, luta e amizade: a música que nos une .....	34
1.4 O papel da música e as implicações da MPB .....	38
<b>Capítulo 2 - Aves de arribação</b>	
2.1 As ondas migratórias e o canto local.....	45
2.2 Primeira onda migrante: a música industrializa-se.....	49
2.3 Anos 60: ditadura, indústria e música popular.....	54
2.4 Segunda onda migrante: o Pessoal do Ceará.....	59
2.5 Massafeira e o novo clima de efervescência local.....	66
2.6 Música, cultura alternativa e movimento estudantil.....	70
<b>Capítulo 3 - Anos 80 – festa, política e arte!</b>	
3.1 A festa, o brado, a orquestra.....	79
3.1.2 Música, boémia e movimento estudantil na UFC.....	81
3.1.3 Movimento cultural e outras artes.....	89
3.2 Geografia de uma cena.....	92
3.3 Pensamento alternativo e música local.....	100
3.4 As canções e os discos.....	108
3.5 Idas e voltas: os roteiros possíveis.....	117
3.5.2 ‘Gigs’ e projetos.....	121
<b>Considerações finais</b> .....	127
<b>Referências bibliográficas</b> .....	133



## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> – Calé Alencar em ato-show pelo reconhecimento do Parque do Cocó como reserva ambiental, em 1981.....	85
<b>Figura 2</b> – Banda <i>Carne Seca</i> , formada por Parahyba, Elísio Cartaxo, Antônio Martins e Fernando Magalhães.....	88
<b>Figura 3</b> – Reprodução digital do cartaz do show Encanto, realizado em 1980, no Teatro Universitário.....	93
<b>Figura 4</b> – Reprodução fotográfica da capa do disco <i>Lendas &amp; Contendas</i> (Independente, 1988), de Pingo de Fortaleza.....	102
<b>Figura 5</b> – Reprodução digital do cartaz do show coletivo <i>Arte no Céu</i> (1981).....	107



## Lista de siglas

ARENA – Aliança Renovadora Nacional

CA – Centro Acadêmico

CPC – Centro Popular de Cultura

DA – Diretório Acadêmico

DCE – Diretório Central dos Estudantes

Embratel – Empresa Brasileira de Telecomunicações

MEP – Movimento de Emancipação do Proletariado

MR-8 – Movimento Revolucionário Oito de Outubro

MPB – Música Popular Brasileira

MDB - Movimento Democrático Brasileiro

Intelsat – International Telecommunications Satellite Organization

ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

Libelu – Liberdade e Luta

UNE – União Nacional dos Estudantes

UNES – União Nacional dos Estudantes Secundaristas

UMES – União Municipal dos Estudantes Secundaristas

UFC – Universidade Federal do Ceará

UECE – Universidade Estadual do Ceará

EMCETUR – Empresa Cearense de Turismo

FUCE – Federação Universitária Cearense de Esportes

TJA – Theatro José de Alencar





**A MPB faz sua cena:  
Música, boémia e política em Fortaleza nos  
últimos anos da ditadura militar (1980 –  
1985)**



## Introdução

Das épocas mais cantadas e festejadas da música cearense, os anos 1960/1970 têm lugar de destaque. Uma geração de compositores e intérpretes migrou do Nordeste ao Sudeste do País, criando canções e gravando discos, ainda hoje, marcantes na história da Música Popular Brasileira (MPB). Essa leva de artistas, que ficou conhecida como o Pessoal do Ceará <sup>1</sup>, partiu de uma Fortaleza onde se apresentavam em pequenos festivais, teatros e programas de TVs, onde cantavam para um público bastante restrito, para embrenharem-se na indústria da música de escala massiva que se concentrava em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Fortaleza é a capital do Estado do Ceará, localizada na Região Nordeste do Brasil. Entre as décadas de 1970 e 1980, a Cidade saltou de pouco mais de 800 mil para 1,3 milhões de habitantes (Dantas, 2009). Atualmente possui a quinta maior população do País, somando 2,6 milhões de moradores (IBGE, 2017) sendo também a 12ª cidade mais violenta do País (G1-CE, 2017).

Em se tratando de produção musical, por tudo que já se escreveu (Carvalho, 2013a; Castro, 2007; Pimentel, 2006; Rogério, 2011), não é leviano afirmar que Fortaleza estava pequena para aqueles jovens artistas e que permanecer na cidade era não dar sequência ao projeto artístico que cultivavam.

Neste trabalho, adiantamos o olhar para uma década à frente, nos propondo a estudar um novo momento que se desenhava: Fortaleza, antes porta de saída, vira palco para uma movimentação intensa da MPB, que corria à margem da grande indústria, mobilizando compositores, intérpretes, instrumentistas e um público que ocupava as universidades, os bares, os espaços culturais.

Desde os anos 2000 que me interesso pela música local de Fortaleza e ouço histórias sobre a agitação universitária, a boémia, as manifestações políticas do início dos anos 1980. Sobre uma leva de artistas que ali atuava, embora sequer tinha clareza de quem eram. Poucas eram as canções que eu conhecia, além do repertório registrado no LP duplo *Massafeira* <sup>2</sup> (1980),

---

<sup>1</sup> Termo pelo qual ficaram conhecidos artistas cearenses como Belchior, Ednardo, Fagner, Rodger Rogério, Teti, entre outros da mesma geração.

<sup>2</sup> Disco coletivo gravado em 1979 e lançado em 1980 pela CBS, tendo como referência o evento *Massafeira Livre*, realizado de 15 a 18 de março de 1979 no Theatro José de Alencar.

que já antecipava muitos dos nomes que seguiram produzindo nos anos 1980, dos jovens compositores gravados por cearenses consagrados no período, como Fagner e Amelinha, ou das raridades que me chegaram por acaso, como o LP *Lendas & Contendas* (Independente, 1988), de Pingo de Fortaleza. Nas rodas de violão com personagens dessa época, como Chico Barreto, Amaro Penna, Humberto Pinho, vez por outra relembavam canções. Para mim, inéditas, embora tivessem sido forjadas há quase quatro décadas.

No período em que trabalhei no Diário do Nordeste, entre 2011 e 2015, como repórter da área da cultura, entrei em contato mais propriamente com as obras de Calé Alencar e Pingo de Fortaleza, personalidades inquietas, ainda hoje em plena atividade, e que frequentemente estavam em pauta. Além deles, também cheguei às canções de Eugênio Leandro, outro marco entre os jovens cancionistas da época. Mas para mim, permaneciam uma incógnita. Diferente dos anos 1970, pouco se tem escrito sobre os anos 1980.

Despertou-me o desejo de investigar esse início de década, que, entre outras coisas, coincidiu com a afirmação de uma música alternativa no cenário brasileiro (Almeida, 2015; Vicente, 2006), com uma agitação cultural que deu guarida a músicos jovens e veteranos em Fortaleza, com as mobilizações pelo fim da ditadura (1964 – 1985), por direitos sociais e políticos – como a reorganização do movimento estudantil e legalização de suas entidades, criação de partidos, eleições diretas, entre outros acontecimentos marcantes.

Dentre as pesquisas acadêmicas que mais se aproximavam deste período, encontrei trabalhos de referência dando conta do chamado *Pessoal do Ceará* (Carvalho, 2013a; Castro, 2007; Pimentel, 2006; Rogério, 2011), outros que saltavam para a *Massafeira* (Castro, 2014; Fortaleza, 2013; Oliveira, 2000) e, para além disto, também poucos estudos sobre a segunda metade da década de 1980 e início dos 1990 (J. E. B. Júnior, 2016; Mendonça, 2016; Soares, 2015). Outra publicação, esta mais robusta sobre o período desejado, o livro *Pérolas do Centauro*, foi lançado somente em 2015 e fora do âmbito acadêmico. Teve organização de Pingo de Fortaleza, ele próprio escrevendo sobre a década de 1980.

Compreender a agitação cultural e a música feita por jovens artistas no início dos anos 1980 parecia algo instigante e necessário para a própria compreensão do que hoje se faz em Fortaleza. Neste início de década, atuavam na cidade diversos núcleos, ou vertentes de criação, desde os artistas revelados na década de 1960/70 que se reaproximavam da Cidade,

também os jovens que surgiram nos fins dos 1970 e se reuniram na *Massafeira*; os artistas do interior do Estado que circulavam pela Capital; e uma nova leva de músicos que se articulava no meio universitário, entre intérpretes, compositores, bandas. Estudar o conjunto desse circuito local de MPB, como chegou a ser pensado em anteprojeto, mostrou-se uma tarefa além do realizável. Restringimo-nos a estudar a este último núcleo de produção e consumo de MPB, onde se consolidaram alguns dos nomes marcantes do período: os cantatores universitários, artistas-estudantes que compunham e interpretavam suas próprias músicas.

Como perguntas de partidas, definimos investigar como uma cena cultural, política e boémia pulsante em torno da universidade serviu de suporte para o surgimento e a fixação de jovens músicos em Fortaleza? Que fatores contribuíram para que, ao longo da década de 1980, estes e outros músicos de diferentes gerações (compositores-intérpretes) se fixassem na Cidade fomentando uma cena musical vinculada à MPB? Como o movimento político e estudantil do fim da ditadura, a reorganização da indústria fonográfica e o início do movimento pela música independente influenciaram nas criações e nas trajetórias de jovens artistas que começaram carreira no início dos anos 1980?

Tendo em conta que se tratava de uma pesquisa exploratória, em face do pouco material disponível previamente sobre o assunto, e sobre uma realidade de quase 40 anos atrás, optamos por uma abordagem qualitativa que privilegiasse as narrativas sobre o período, tomando como fio condutor as trajetórias de jovens músicos. Consideramos para tal também a quantidade de atores desse período ainda vivos e passíveis de ser contatados.

Foram escolhidos sete cantatores do período para narrarem suas histórias: Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba e Pingo de Fortaleza. Entre os critérios de escolha, foi levado em conta que, além de compor e interpretar suas músicas, estes artistas eram também estudantes e participaram da movimentação artística universitária neste início de década de 1980.

Prezou-se ainda por uma certa diversidade de perfis – Calé Alencar, Dilson, Jabuti e Eugênio Leandro estrearam musicalmente no fim dos anos 1970, Penna, Parahyba e Pingo começaram a atuar no início dos 1980; todos tinham influências musicais diversas e seguiram percursos diferentes na carreira. E também pela proximidade pessoal com alguns deles (como Pingo,

Penna e Calé, com quem já tinha estabelecida uma relação de confiança) e a disponibilidade para entrevistas.

Outros onze entrevistados foram escolhidos a partir de conversas preliminares pelo envolvimento com a prática musical no período ou mesmo atividades contíguas à música para obter informações complementares e detalhar melhor o contexto da época. Entre os músicos, foram escolhidos Carlos Pamplona Calvet (na época, estudante de psicologia, responsável pelo equipamento de som, além de músico e produtor de concerto), Lúcio Ricardo (músico participante da Massafeira Livre), Mona Gadelha (estudante de Comunicação Social, também cantora e compositora de blues/rock, no período dedicada ao trabalho em agência publicitária que contratava músicos para jingles), Marcílio Mendonça (músico do Quinteto Agreste, grupo fundado nos anos 1970 e depois fundador do primeiro estúdio da cidade, o ProÁudio), Rodger Rogério (músico da geração do Pessoal do Ceará, também professor de Física e um dos fundadores da Rádio Universitária); Marta Aurélia (estudante universitária, cantora, atriz, e jornalista que atuava na Rádio Universitária).

Também foram bastante relevante entrevistas a figuras ligadas ao movimento estudantil, à Rádio Universitária, à publicidade, aos bares, caso de Eleuda de Carvalho (estudante universitária, militante do movimento estudantil e jornalista, também tendo atuado na RU), Nelson Augusto (estudante universitário, jornalista dedicado a música local e, na época, atuando na Rádio Universitária), Gilmar de Carvalho (pesquisador, professor universitário e publicitário, atuando em agência que contratava músicos para jingles), Oswald Barroso (pesquisador, teatrólogo, poeta e membro do grupo *Nação Cariri*) e Adil Chaves (empresário, proprietário de bares que promoviam concertos de músicos locais de rock e MPB no início dos anos 1980).

Quinze das entrevistas foram realizadas presencialmente em Fortaleza, entre setembro e outubro de 2016, em locais escolhidos por cada entrevistado, sendo registradas por gravação de voz. Foram exceção as entrevistas com Marta Aurélia, realizada via gravação de áudio pelo aplicativo *WhatsApp*, em novembro de 2016; Eleuda, realizada por e-mail em julho de 2017; e com o músico Jabuti Fonteles, que mora atualmente em Berlim, concedendo entrevista por videochamada no aplicativo *Skype*, em outubro de 2017, registrada em áudio.

Optamos por entrevistas semi-estruturadas que partiam de uma investigação prévia sobre a trajetória e atuação de cada personagem. Em relação aos sete músicos escolhidos, foram realizadas entrevistas mais detalhadas e aprofundadas que tinham por fio condutor a relação com a música, incluindo infância, influências, trajetória profissional, obra, parceiros, eventos marcantes, a vida estudantil e considerações a respeito de temas como música independente, atuação política e opinião acerca dos anos 1980.

Após a transcrição de todas as gravações, o material foi analisado com recursos da análise de conteúdo temática (Braun & Clarke, 2006; Vaismoradi, Turunen, & Bondas, 2013), com viés qualitativo, o que nos permitiu identificar, analisar e expor os temas que permearam as entrevistas e que se mostravam relevantes para a compreensão do objeto. A análise qualitativa das narrativas teve como base o conteúdo das falas, a sua significância (Braun & Clarke, 2006, p. 82), o que implicou na criação das seguintes categorias: *cena cultural/política/boémia* (subdividida entre a música no meio estudantil, a música para além do meio estudantil, outras artes, música e boémia, a política estudantil, música e manifestações políticas), *geografia da cena* (concertos nos espaços universitários, teatro e outros espaços, Rádio Universitária, roteiro dos bares), *música alternativa* (pensamento alternativo e música local, projetos e espetáculos, canções e discos, migração, fontes de renda, publicidade), *arte da terra* (propostas estéticas, influências, conflitos estéticos, limites da cena local).

Para além da análise das entrevistas, foi necessária ainda uma revisão bibliográfica pautada em dois pilares: uma discussão teórica e outra histórica, tendo como referência a música popular em Fortaleza.

No primeiro capítulo deste estudo buscamos discutir conceitualmente o objeto, seguindo o viés dos estudos em comunicação e arte e dos estudos culturais. Buscamos definir algumas das opções teóricas tomadas, como o conceito de música popular e seus processos de produção e consumo. Na linha dos estudos subculturais, adotamos o conceito de cena/cena musical (Bennett, 2004; Silver, Clark, & Rothfield, 2007; W. Straw, 1991; Will Straw, 2015). Recorremos também a autores como Maffesoli (1999a, 2006), trabalhando o conceito de tribos e a relação entre música e cotidiano, Nietzsche (2007), com referência ao apolíneo e dionisíaco. Desta forma, buscamos dar conta de questões ligadas à música em meio às



relações sociais - política, boémia e vida estudantil. Também entram neste arcabouço teórico questões específicas do objeto, desde o conceito de MPB, passando pelos valores e práticas por ela consolidados e por suas implicações sociais (Lamarão, 2012; Lunardi, 2016; Napolitano, 2002; Sandroni, 2004).

O segundo capítulo tem como linha mestra os contextos em que se deram diversos ciclos de produção musical em Fortaleza, buscando referenciar aspectos culturais, sociais e econômicos. Partimos do longínquo início do século XX, momento em que a indústria fonográfica ainda não está constituída e onde o repertório local tem espaço e relevância na Cidade. Seguido pelas sucessivas transformações desta indústria, desde a popularização do rádio, em 1930/1940, a chegada das primeiras gravadoras multinacionais, e o protagonismo das transmissões musicais televisivas nos anos 1960 - em um processo paulatino de centralização da produção de conteúdos culturais no Rio de Janeiro e São Paulo (estabelecendo o chamado eixo Rio-São Paulo).

Discutimos o reflexo desse processo na produção musical local e a reação a ele, principalmente a partir de meados dos anos 1970. Em linhas gerais, buscou-se compreender os contextos que impeliam o artista local a emigrar e como este processo começa a ser questionado.

Por fim, a partir da análise das entrevistas, no terceiro capítulo, mergulhamos nos primeiros cinco anos da década de 1980. O recorte temporal proposto parte do ano de 1980, ano que se segue a realização da *Massafeira*, evento que reuniu dezenas de artistas de Fortaleza, de diversas linguagens. Interessava-nos o que surgiu depois e sobre o qual pouco se escreveu. Por se tratar de um momento peculiar da vida política brasileira, dos últimos anos da ditadura militar, e de uma cena musical que acontece na esteira das mobilizações contra o regime, colocamos como ponto final o ano de 1985, considerado marco inicial para a transição democrática.

Ainda que recorrendo a eventos anteriores e posteriores a estas datas limites, é esta primeira metade de década de 1980 que nos interessa. Nesse entremeio, ganha corpo um circuito local de MPB na cidade, em parte amparado por uma efervescência universitária, uma cena cultural, política e boémia, movida pela luta contra a ditadura, pelo desejo de uma arte local, pela festa, pelos afetos, pela urgência de viver.

## Capítulo 1

### Que cena é esta?

A Eleuda com os cabelões, cabeluda, bonita pra caramba, chegou e anunciou uma reunião que ia ter no Restaurante Universitário. Eu disse, 'que pessoal diferente'. Fui atrás de saber quem era. (...) Eu digo, 'onde é que... Faz Estatística e não vem', 'Nada, eu tô é lá no 'movimento estudantil, lá no Centro de Humanidades, com o pessoal de humanas'. (...) Aí, eu quis conhecer. (...) Bixo, eu nunca mais pisei na Estatística. Comecei a tocar na Cantina do Seu Milton

(Parahyba, entrevistado em 2016)

#### 1.1 A música popular como objeto de estudo

A música tem significado e pode ser comunicada. Quando um violão ressoa, o compositor, o intérprete e o público são envolvidos num processo comunicativo. Uns tocam, outros escutam, todos interagem – compartilham, em maior ou menor grau, de um sentimento, um entendimento, uma experiência que pressupõe, de partida, uma cultura musical comum (Schütz, 1951).

Na Cantina de Seu Milton, no momento narrado acima - quando Parahyba chega ainda “inocente, puro e besta”<sup>3</sup> para encontrar o pessoal “cabeça feita” de humanas - é este violão, são as canções que ele trouxe na mala, que estabelecem uma conexão.

Pessoas de origens e trajetórias dispares encontram-se no tempo (o início dos anos 1980) e no espaço (a Universidade Federal do Ceará, em Fortaleza) para uma vivência comum, que teve na música um de seus pilares. Em torno deles, há toda uma gama que relações sociais, gostos e interesses (afins ou conflituosos), uma cidade, um País, questões políticas, sociais, econômicas.

O início dos anos 1980 no Brasil foi marcado por intensas mudanças, acompanhadas por fervorosas angústias e expectativas. Estavam todos na iminência de uma prometida redemocratização, já antecipada pela Lei da Anistia, de 1979. Os estudantes foram às ruas e a

---

<sup>3</sup> Definição do próprio Parahyba, citando a música *Sessão das 10*, de Raul Seixas

música, a literatura, o teatro eram meios de animação, convivência, expressão e luta. Em Fortaleza, quem tocava algum instrumento, cantava, compunha, encontrava nos corredores, nos inúmeros bares, que surgiam e desapareciam sucessivamente, e nos piquetes e manifestações de rua um convite para assumir o repertório musical.

Quando iniciei as primeiras entrevistas para este trabalho, me deparei com histórias de músicos vindos de diversas cidades do Ceará (alguns de fora do Estado), de influências também diferentes, mas que tiveram na universidade e naquele ambiente artístico, político e juvenil um denominador comum.

No início dos anos 1980, músicos de diversos círculos voltados à MPB atuavam em Fortaleza. Além da geração do Pessoal do Ceará – os que ficaram, os que voltaram os que visitavam a Cidade - novos grupos, compositores e interpretes que se mobilizaram ao longo dos 1970 esforçavam-se para consolidar e dar visibilidade a suas carreiras. A *Massafeira*, festival e disco coletivo realizados em 1979/1980, foi a síntese dessa efervescência. No pós-Massafeira, ponto de partida desse trabalho, novos jovens-estudantes se aventuravam no meio musical universitário, integravam-se às turmas já existentes, criavam outros núcleos, resgatavam antigas práticas, experimentavam novos caminhos.

Se MPB de Fortaleza nos anos 1970 foi marcada pela estrada de saída, nos anos 1980 esses caminhos se complexificaram. Entre idas e vindas, a rodoviária deixou aos poucos de ser obrigatória e a possibilidade de ser músico na cidade era vislumbrada no horizonte. Músicos migrantes do interior para Fortaleza, outros ainda radicados em suas cidades, estudantes, instrumentistas de seguidas gerações encontravam-se na capital cearense, enquanto a ditadura militar aproximava-se do fim.

Na busca por interpretar as histórias rememoradas de forma dispersa e imprecisa pelos atores daquele momento, foi necessário antes me perguntar sobre questões básicas que perpassam a produção artística à luz das Ciências Sociais. Recuando um pouco do meu objeto e alargando a escala de pensamento, se fez preciso questionar antes sobre o que é esta Musica Popular Brasileira, sobre a própria música popular, como conceito, e antes disso, sobre o papel da arte musical e seu lugar em meio à cultura e à sociedade.

Para Geertz, a cultura é uma “teia de significados”, tecidos pelo próprio homem, e que deve, portanto, ser compreendida “não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como

uma ciência interpretativa, à procura do significado” (Geertz, 2008, p. 4). É a busca por decifrar esta teia que orienta as diferentes etapas deste estudo. Em outras palavras, compreender as circunstâncias que levaram ao estabelecimento de uma prática local de MPB em Fortaleza, mas também os sentidos a ela atribuídos, a função desta música, as dinâmicas que a cercavam.

Neste primeiro capítulo, faço uma reflexão teórica sobre alguns dos temas que ganham relevância ao longo do estudo, tomando como fio condutor este objeto tão complexo quanto instigante que é a música popular. Partimos de uma discussão mestra entre os conceitos de subculturas, tribo e cenas musicais, suas implicações, e de que forma guiam nossa abordagem. Passamos por reflexões sobre as novas formas de sociabilidade e expressão dos jovens, sobre as funções da música em meio a essas relações sociais e a própria natureza humana materializada em sons. Também me ateno sobre questões mais específicas da realidade brasileira, da nossa música popular enquanto prática histórica, sobre a MPB, suas delimitações, conflitos, o seu papel enquanto articuladora de valores.

Na definição de José Ramos Tinhorão, a música dita popular é uma música que se diferencia da “música folclórica” – ou, para sermos mais precisos, da música de tradição – por ser “composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através da gravação de fitas, filmes ou vídeos” (Tinhorão, 2013b, p. 9). Os pressupostos para a concepção desta música popular incluem, para o autor, a existência de um povo (em contraposição a uma elite), portanto, “um certo grau de diversificação social”, onde os diversos estratos ocupam um espaço comum: as cidades.

Embora a definição de Tinhorão possa merecer ajustes, ela nos aponta para alguns elementos tomados como base para pensar o objeto de pesquisa deste trabalho: primeiro, que a música popular está inserida na lógica das cidades e suas respectivas sociedades. É, portanto, uma prática social de natureza urbana. Segundo, que esta música popular, social e urbana, está intimamente ligada à modernidade, ao advento das indústrias culturais, das culturas massivas. Está em pauta, ainda, na definição de Tinhorão uma música popular que não se define diretamente por uma oposição à música erudita. E sim, por uma distinção da música tradicional (a qual chama folclórica), que é uma música assentada nas práticas comunitárias, na oralidade, nas tradições, e que se desenvolve ao largo dos processos massivos e industriais.

Ainda segundo o autor, para que em determinado lugar surgisse um gênero original seriam necessárias correntes diversas de prática musical interagindo de tal forma que “chegasse ao ponto de produzir uma resultante, e, principalmente, que se formasse nas cidades um novo público com uma expectativa cultural passível de provocar o aparecimento de alguém capaz de promover essa síntese” (Tinhorão, 2013b, pp. 10, 11). O artista é, portanto, esta figura que dá forma à complexa gama de informações/anseios/valores que flutua difusa ao seu redor. Sua arte é expressão de uma coletividade.

Pensar a música popular em Fortaleza - mais especificamente, o núcleo de produção de MPB formado no entorno da UFC e das lutas políticas e estudantis do início dos anos 1980 - é pensar essa música de caráter urbano e industrial (ainda que estivesse em um território marginal desta indústria e com um alcance restrito) que se consolida como expressão de uma coletividade. Alinhado com a tradição dos Estudos Culturais e de teóricos que analisam a produção artística articulando elementos da comunicação, da sociologia e antropologia, propomos pensar a música popular em meio às dinâmicas sociais que permeiam sua produção e consumo, aos espaços, práticas e anseios dos grupos onde essa música se concretiza, considerando também questões relacionadas à música em si – não sob um prisma do julgamento estético, mas das implicações agregadas por certos elementos dessa estética, como a legitimação pela tradição, pelo enaltecimento de traços da identidade local ou por um refinamento estilístico.

Embarcamos em uma linha de pesquisa que tem como marcos trabalhos como os de Stuart Hall e Paddy Whannel (Hall & Whannel, 1964), que é aprofundada nas décadas seguintes, propondo uma análise da música popular como um elemento relevante para compreender as sociedades modernas e cuja análise passa ao largo dos tais julgamentos estéticos - que impregnavam estudos como os dos autores da Escola de Frankfurt. As contribuições de Adorno e Horkheimer para os estudos de música popular – ao reconhecerem seu viés político, social e econômico, analisando sua produção em meio a uma lógica industrial e comercial – ganham outra dimensão com os Estudos Culturais. Passam a merecer atenção, por exemplo, questões como a agência individual no consumo musical (ou seja, uma apropriação não passiva de seu conteúdo) e a construção de um sentido de identidade a partir da música, em especial, por grupos juvenis.

No próximo tópico, destaco algumas das abordagens que serviram de referência para este trabalho e os dilemas enfrentados em busca de um conceito de que adequasse às particularidades de do objeto estudado.

## **1.2 Cena local: uma teia dinâmica e sem fronteiras**

Nos primeiros anos da década de 1980, a produção musical estudantil na UFC era tão pulsante quanto amadorística e dispersa: músicos iniciantes e outros pouco mais experientes, afinados com a MPB, mas não só a ela, se aglutinavam em bandas, em grupos de amizade, realizavam shows coletivos, participavam dos atos públicos de motivação política, cantavam nos bares, teatros e pequenos festivais. Entre os mais jovens, muitos ainda tocavam por diversão e só aos poucos iam tomando consciência do ser artista. Tinham na vida estudantil o portal de entrada para as artes: começavam a tocar na universidade e nos locais frequentados por estudantes, aos poucos iam ocupando outros espaços na Cidade, ingressando em um meio cultural um pouco mais amplo, convivendo com os mais experientes e até com os músicos de sucesso nacional.

O público (em grande parte formado por estudantes de diferentes cursos, afeitos à uma produção intelectual, cultural e artística, envolvidos com a política e adeptos da boémia estudantil) tinha na música um dos elementos de aglutinação, de festa, de expressão e de atuação. Assim como no teatro, na literatura, nas artes visuais, no cinema. Para refletir sobre esse universo, de partida, recebi de meu orientador, o cientista social Jean Martin Rabot, a sugestão de que procurasse uma abordagem que privilegiasse a sociabilidade que se estabelecia na universidade por meio da música, seus afetos, suas práticas e vivências; sempre atento a questões da indústria cultural, às práticas musicais e ao papel da música no cotidiano estudantil.

Dentre as referências possíveis, sugeriu-me a teoria das subculturas, da forma como os autores do *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) passam a trabalhá-la nos anos 1970, tidas enquanto práticas de resistência juvenil (Hall & Jefferson, 1993; Hebdige, 2002), tomando como especial referência a obra de Hebdige.

Para o sociólogo britânico, as subculturas e seus estilos de vida estavam impregnados de significados e eram estratégias de resistência dos jovens de determinadas classes sociais à cultura hegemônica. Tomamos como referência aqui o conceito de hegemonia como adotado por Hebdige, “referindo-se a situação na qual uma aliança provisória de certos grupos sociais pode exercer 'total autoridade social' sobre outros grupos subordinados”<sup>4</sup> (2002, p. 16).

Hebdige percebia a cultura como um espaço de disputa simbólica e a música como elemento articulador de grupos, permeando a constituição de uma identidade, de práticas e valores comuns. Os diferentes estilos e subculturas juvenis, como os punks, mods, beatniks, eram expressões desses grupos e uma leitura de base semiótica desses estilos seria, portanto, a chave para compreendê-los.

A proposta de estudar a música popular a partir da apropriação que os jovens fazem de determinados repertórios e gêneros musicais, e das práticas e estilos articulados a esse consumo, levanta uma série de possibilidades para este estudo, porém, a forma como são delimitadas as subculturas, já em uma análise preliminar, se mostrou incompatível com nosso objeto. Para que se configure uma subcultura é imperativo a constituição de uma identidade comum como forma de resistência aos valores dominantes, traduzida intencionalmente em um estilo. No universo musical ao qual nos dedicamos não havia um grupo bem definido ou autoidentificados em um estilo. Tratamos de um largo universo de estudantes universitários (e outros agentes externos à universidade) onde parte deles se aglutinavam em torno da música, de outras artes, da militância política, da boémia.

Dos pontos de contato como a teoria das subculturas, podemos destacar questões como o viés contra-hegemônico, que busca se diferenciar por oposição a uma cultura hegemônica. Embora a MPB fosse um gênero consagrado, era vista como um certo oásis de qualidade musical em meio à produção massificada e essencialmente comercial de outras correntes. Havia entre os estudantes, também, o sentimento de luta política contra um regime de governo estabelecido e, culturalmente, de defesa da produção artística e intelectual local, em resistência à centralização do eixo Rio-São Paulo. Não havia, porém, uma unidade de crenças e valores nem um estilo de vida tão definido quanto o das subculturas. O meio cultural em

---

<sup>4</sup> refers to a situation in which a provisional alliance of certain social groups can exert 'total social authority' over other subordinate groups.

questão abrigava ainda diversos níveis de envolvimento e participação. Haviam desde os estudantes que viviam dia e noite o movimento estudantil, outros a agitação cultural, e uns que apenas compareciam às festas, às manifestações, aos concertos.

Para tentar dar conta desse complexo aglomerado social, percorrendo a mesma trilha que os estudos de música popular seguiram na década seguinte ao livro de Hebdige (2002), chegamos aos estudos pós-subculturais, em especial, à ideia de cena musical. O conceito ganha notabilidade a partir de 1991, tendo em Will Straw (1991; 2015) como a principal referência. O termo cena musical é comumente utilizado para identificar uma prática musical local - com artistas, público, outros profissionais - vinculada a determinado gênero. Em 1988, Barry Shanks sugeriu o seu uso no meio acadêmico como útil para a compreensão de “diferentes práticas musicais desenvolvidas em um dado espaço geográfico” (Gelder, 2005, p. 469). Menos estável e uniforme do que implicavam noções anteriores (não apenas a de subcultura, mas também a de comunidade musical, por exemplo), a cena é sistematizada por Straw como um conceito proposto para analisar determinados grupos que tem na música seu elemento comum, inseridos em um território onde podem coabitar diversos outros grupos e práticas (Sá, 2011).

Estas cenas não estariam restritas necessariamente a classes sociais, por exemplo, nem teriam a mesma rigidez em sua configuração e no envolvimento de seus componentes, podendo, um mesmo jovem participar de mais de uma cena, adotando diferentes comportamentos de acordo com cada uma delas.

Sobre as possibilidades de aplicação e as diferentes dinâmicas possíveis a uma cena, destaco contribuições ao conceito que se seguiram em estudos mais recentes, pontuando questões que nos serão úteis nesta pesquisa. Andy Bennett divide as cenas em três categorias: local, trans-local e virtual (Bennett, 2004). Destas, as duas primeiras merecem nossa atenção (tendo em vista o período que estudamos, em que o virtual ainda não era uma realidade).

A primeira volta-se sobre análises da produção e performances musicais em contextos locais, incluindo as características desta prática musical, sua relação com questões sociais, econômicas, culturais. Também inclui estudos sobre como gêneros de alcance global são apropriados por músicos e fãs locais, ganhando novas leituras e valores em determinados contextos; ou sobre o impacto de determinadas cenas nas cidades em que se inserem, para o



turismo, por exemplo. O segundo ponto, o trans-local, é uma espécie de resposta às críticas aos estudos que focam excessivamente nos aspetos locais, ignorando as possíveis ligações com outros contextos. O autor destaca que a contribuição destes críticos acabou por dar evidência ao estudo de cenas que se processavam de forma bastante articulada entre locais diferentes. Resultaram

em uma série de tentativas, por parte dos pesquisadores em música, 'para redirecionar a relação entre o global e local, utilizando uma série de termos elaborados para reformular os parâmetros sobre a apropriação coletiva e inovações localizadas. (Bennett, 2004, p. 228)

Ao se estudar uma cena local, portanto, é necessário perceber as relações sociais, as dinâmicas, o território sobre o qual esta se assenta, tendo sempre em vista as influências de contextos globais com os quais ela dialoga. Em texto de 2006, o próprio Straw se debruça sobre diversas contribuições ao conceito de cena e propõe a seguinte síntese:

Cenas tornam a atividade cultural visível e decifrável ao torná-la pública, transformando atos de produção e consumo privados em contextos públicos de sociabilidade, convívio e interação<sup>5</sup>. (Straw, 2015, p. 483)

Inicialmente pensada na sua relação com a música, a cena progressivamente ganha amplitude, abarcando um leque mais amplo de práticas culturais. No artigo *A Theory of Scenes*, de forma ainda mais concisa, os pesquisadores Daniel Silver, Terry Nichols Clark, and Lawrence Rothfield, da Universidade de Chicago, propõem que o conceito de cena “dá nome ao mundo visto como um território que faz do consumo, do prazer e da diversão coletiva, algo com significado” (Silver et al., 2007, p. 10). Compreender a cena é compreender essa unidade social que em algum momento se estabelece ao compartilhar-se experiências, gostos, valores, códigos de conduta e expressão, ainda que de maneira pouco estável, temporária e com limites difusos.

Adotando o conceito de cena para compreensão do universo estudantil que se formou no entorno da política, da boémia e das artes na UFC nos últimos anos de ditadura, pretendemos

---

<sup>5</sup> Scenes make cultural activity visible and decipherable by rendering it public, taking it from acts of private production and consumption into public contexts of sociability, conviviality and interaction.

perceber como esta cena propiciou a consolidação de um fazer musical local e como influenciou esta produção. A partir das narrativas recolhidas e demais fontes documentais, pretendemos compreender como esta música local se organizava, onde estava presente, o quanto e de que maneira o coletivo estudantil, suas práticas, valores e crenças foram determinantes para que ali surgissem e se estabelecessem artistas-estudantes vinculados à MPB.

No fundo, o que se pretende é compreender a música local a partir dessas redes de socialização. Importa tanto mapear uma geografia, os espaços e estruturas que a compõe e possibilitam essa cena, quanto as relações que nela se estabelecem, o universo afetivo e simbólico que ali se processa, valores compartilhados, tensões. Perceber o lugar e a função da música nesse contexto, sua relação com a indústria fonográfica, com outras referências da MPB.

A partir destas noções iniciais, propomos pensar a cena musical universitária sob cinco aspectos centrais:

1. O contexto: dando conta de questões socioeconômicas e política que se acredita relevante, incluindo o momento de lutas pró-democracia, reorganização do movimento estudantil e suas entidades, dos movimentos sociais, políticos e sindicais, situar o momento da indústria fonográfica, a música alternativa e as questões locais.
2. A geografia da cena: buscando especificar os espaços onde se desenrolavam essas práticas culturais, seus usos e especificidades.
3. Os recursos disponíveis: tentando compreender questões concretas do fazer musical, em especial, as contingências do período, sejam de ordem financeira, humana ou material.
4. As relações sociais: evidenciando os grupos, práticas, valores que perpassavam essa cena, bem como a articulação entre política, a arte e a boémia.
5. A música: discutindo questões vinculadas ao universo da MPB, a produção musical dos artistas, o papel destes e das performances em meio à cena.

### 1.3 Sonho, luta e amizade: a música que nos une

Ao elegermos histórias de vida de cantatores como fio condutor da pesquisa, fica evidente que privilegiamos os artistas como viés de análise do meio musical em questão. Mas antes destes serem o foco de nosso olhar, ou objeto único deste trabalho, são eles um ponto de partida, uma perspectiva de onde decidimos observar e decifrar a existência de uma música local. Propomos compreender a música (produção e consumo) a partir de percursos artísticos, trilhados em meio a cena local e o mercado musical. Cabe aqui nos atermos sobre algumas das especificidades deste objeto no que tange justamente a esse espaço social, à natureza da relação artista/público e à função da música - seu lugar e papel - em meio às dinâmicas estudantis.

Quando falamos em cenas musicais, um ponto essencial de debate gira em torno das identidades e formas de sociabilidade. Os estudos subculturais associam o consumo de determinado gênero musical a práticas específicas de um grupo: espaços, gostos, valores, e a toda uma teia de relações sociais (Hebdige, 2002). A música é um elemento ordenador de uma identidade, de um estilo de vida.

Em seus escritos sobre a pós-modernidade, o filósofo francês Michel Maffesoli trata precisamente de uma mudança na forma como essas questões se processam. Se nas sociedades modernas existia uma tendência à homogeneização das massas - agrupadas em grandes blocos como classe sociais, gênero, grupos étnicos, e quando eram centrais debates de valores como progresso, racionalismo e trabalho - na pós-modernidade, essas unidades e certezas começam a se diluir.

Com o avanço em direção à pós-modernidade, há uma complexificação social, onde valores tornam-se mais heterogêneos, o indivíduo passa a estabelecer conexões, a agrupar-se, de forma mais dinâmica, menos estáveis. Sobre as constatações de Maffesoli quanto a esse novo comportamento juvenil, afirma Barros:

Vê-se que, particularmente, as novas gerações não põem o acento sobre o trabalho. Não se valoriza mais o progresso, e sim o que é vivido no presente. Não se acredita mais simplesmente na razão, mas se valoriza a emoção. (Barros, 2013, p. 15)

Como resposta a chamada crise de valores, ou das grandes narrativas, Maffesoli (2006) rechaça a ideia de uma tendência ao individualismo. Propõe, em vez disso, uma propensão a associação em grupos, ou tribos como ele nomina, em que valores, crenças, identidades, utopias são compartilhadas, mas acima de tudo, um sentimento comum é estabelecido. As tribos pós-modernas são mais efêmeras (surgem e se desfazem com mais frequência), fluidas e de contornos pouco definidos.

Se nos anos 1960/70, os estudos subculturais davam conta de explicar o comportamento de jovens que adotavam estilos de vida bem definidos e por vezes tinham na música popular um elemento agregador, o que se percebe na sequência são formas ainda mais instáveis dessa sociabilidade. Os estudos sobre cena musical surgem como uma resposta a este novo momento.

A atitude de comprometimento profundo, intenso e enraizado com movimentos musicais foi substituída por identificações transitórias, onde todas as combinações são possíveis, uma vez que a noção de autenticidade foi, definitivamente, descartada na contemporaneidade. (Bennett; 1999; Muggleton; Weinzierl, 2003; Redhead, 1997). Assim, se até os anos 1970 um jovem é punk ou roqueiro, a partir dos 1980, para estes autores, ele está clubber, uma vez que a atitude pós-moderna por excelência é marcada pela ausência de preocupação com o futuro, a celebração pela celebração, o escapismo, a utilização de drogas sem objetivos transcendentais. (Sá, 2011, pp. 150,151)

A sociedade pós-moderna tem no cotidiano, no ordinário e efêmero a base das relações. E como liga dessas relações, estão os afetos, uma experiência comum, um sentimento compartilhado em grupo. Para Maffesoli (2006), o fato de estar próximo, de partilharmos experiências, espaços, identificarmos-nos e sentirmo-nos pertencente ao grupo é precisamente o que justifica esses agrupamentos. Há nessa concepção uma ideia de que as aparências, os prazeres cotidianos, um certo hedonismo social, são mais determinantes que questões de ordem moral, material, ideológicas. Os grupos se combinam e recombinaem em função de experiências comuns, do presente, das emoções, em último caso, fazendo da própria vivência o seu objetivo.

A fragmentação de grandes narrativas, das certezas, dos valores da modernidade, dá espaço a uma multiplicidade de narrativas que encontram no grupo, na partilha, na solidariedade, o terreno onde se consolidam.

Ora, contrariamente àqueles que lamentam o fim dos grandes valores coletivo e a retratação para o indivíduo, que, abusivamente, vinculam com a importância dada à vida quotidiana, a nossa hipótese é, justamente, que o fato novo a destacar (e em desenvolvimento) parece ser a multiplicação dos pequenos grupos de redes existenciais. Espécie de tribalismo que se baseia, ao mesmo tempo, no espírito de religião (religare) e no localismo (proxemia, natureza). (Maffesoli, 2006, p. 60)

Maffesoli (2006) fala em uma espécie de “religião civil”, numa ligação emocional que só pode se dar nos pequenos grupos. E é a partir desta que o indivíduo passa a fazer sentido. Suas crenças, valores, sonhos, utopias encontram no grupo e no sentimento partilhado sua força.

A possibilidade de sentidos e práticas que se efetuem em pequenos grupos complexificam as relações pós-modernas a um nível em que, como destaca o filósofo, é possível termos lado a lado a ação massificadora das mídias globais, os produtos padronizados de grandes conglomerados do *fast-food* ou da moda, ao mesmo tempo que grupos estabelecem rádios livres, onde veiculam informação segundo seus próprios critérios, outros disseminam com êxito conceitos de vestimentas que passam ao largo do padrão da indústria e a culinária local volta a ser valorizada (2006, p. 61).

As aparências, ou a teatralidade do indivíduo, nesse contexto, é expressão cotidiana dos valores e crenças de um determinado grupo, ao que Maffesoli (Maffesoli, 1999b) chama arte generalizada.

É isso que pode servir de pano de fundo à estética e a sua função de ética. O fato de experimentar em comum suscita um valor, é vetor de criação. Que esta seja macroscópica ou minúscula, que ela se ligue aos modos de vida, à produção, ao ambiente, à própria comunicação, não faz diferença. A potência coletiva cria uma obra de arte: a vida social em seu todo, e em suas diversas modalidades. É, portanto, a partir de

uma arte generalizada que se pode compreender a estética como faculdade de sentir em comum. (Maffesoli, 1999b, p. 28)

Quando pensamos na UFC, no período a que nos dedicamos, apenas parte dos estudantes estava afinada com as práticas político-culturais. E em meio a estes, longe de uma unidade, coabitavam um mosaico de diversos grupos, com valores muitas vezes conflituosos. Seja do ponto de vista político-ideológico, seja por linguagem artística a qual se identificavam (música, teatro, cinema) ou corrente estética (uns mais ligados a propostas regionais, outros à canção, outros ao rock e blues). Os grupos eram muitas vezes delineados por núcleos de amizade, pelo curso onde estudavam, por espaços onde costumavam frequentar. A cena à qual nos referimos é a síntese dessa vivência. E como elemento agregador – como tratamos de maneira mais delongada no terceiro capítulo - existia um ideal, um sonho, uma utopia: a luta pela redemocratização, ladeada pela consolidação no País de um projeto político de esquerda e por ideais de afirmação da arte local.

Se atualmente é possível identificar estudantes universitários que participam de uma cena blues, de uma cena rock, ou do forró, de forma dispersa, naquele início de anos 1980, entre os tantos pequenos grupos – o pessoal do teatro, da música, da política estudantil ligados a uma ou outra corrente política, desta ou daquela geração de artistas, de tal ou tal curso, amigos de um ou de outro – agregavam-se em um grupo maior que tinha na luta política e no ativismo cultural o elemento comum. Frequentavam-se uns aos outros, o pessoal da música junto a turma do teatro, os grupos do movimento estudantil e os da boémia, os estudantes da Arquitetura e os da Comunicação. O convívio intenso dentro da universidade, nos atos políticos e nas festas reforçava, portanto, esse sentimento de unidade, muito embora a universidade fosse também um espaço de conflito, de embate.

A cena é, portanto, esse ambiente contraditório onde grupos de sociabilidade se formam em torno de espaços definidos onde partilham uma vivência cultural comum. Estabelecem em meio a conflitos e afinidades uma unidade possível.

#### 1.4 O papel da música e as implicações da MPB

A arte, por atuar no terreno do simbólico e do sensível, exerce, no contexto das tribos pós-modernas, uma dupla ação. Reforça a teatralidade, como expressão das crenças e valores do grupo, mas é também instrumento capaz de acionar, diretamente, o sentimento partilhado que o mantém o grupo unido.

Ainda que de maneira ensaística, proponho neste ponto reflexões sobre as funções da arte e, especialmente, da música no meio social. Antes de adentrarmos especificamente na MPB e nas questões ligadas à indústria cultural, é necessário pensar a música em suas características essenciais. Ao tratar da estética e o espírito humano em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (2007) busca diferenciar dois impulsos fundamentais: o apolíneo e o dionisíaco. O primeiro, vinculado à aparência, ao sonho, às formas, ao belo, às artes visuais. O segundo, ao disforme, ao sentimento, à embriaguez, tendo na música sua expressão maior.

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (...) Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. (Nietzsche, 2007, p. 30)

Nietzsche considera tanto o apolíneo quanto o dionisíaco não apenas como impulsos artísticos, mas forças da natureza (ou, pelo menos, da natureza humana) que irrompem independente da vontade ou do talento estético dos homens. Embora em oposição, ambos estão em constante contato, guerreando, sobrepondo-se, misturando-se. À poesia lírica grega, ou canção popular (onde o poema era recitado acompanhado por flauta e lira), o filósofo alemão atribui uma expressão da união do apolíneo com o dionisíaco. Palavra e som. Imagem e sentimento.

A música enquanto expressão dionisíaca é elemento catalisador do sensível e agregador de uma coletividade. É uma arte feita em grupo para um grupo potencialmente maior (como audiência), capaz de expressar as crenças deste grupo e provocar uma conexão emocional.

Durkheim (1979), em seu estudo sobre a religião, fala de um estágio de efervescência coletiva em suas festas e rituais, e destaca o papel da música e de outros elementos como dispositivos de acesso a esse estágio. A efervescência, ou o êxtase como utiliza Maffesoli (2006), é essencial para a manutenção da unidade de um grupo. Está presente tanto em festas quanto em rituais, ambas situações com pontos em comum que são fundamentais para reavivar os laços sociais. A festa, em especial, apresenta comportamentos ritualizados, com a dança, a bebida e a música, que agem em prol de uma reintegração do homem à natureza e em contato com uma forte energia social.

No divertimento em grupo, do mesmo modo que na religião, o indivíduo “desaparece” no grupo e passa a ser dominado pelo coletivo. Nesses momentos, apesar ou por causa das transgressões, são reafirmadas as crenças grupais e as regras que tornam possível a vida em sociedade. Ou seja, o grupo revigora “periodicamente o sentimento que tem de si mesmo e de sua unidade. Ao mesmo tempo, os indivíduos são reafirmados na sua natureza de seres sociais” (Amaral, 2004, p. 14)

Dito isto, qual seria o papel, ou os papéis, da música nos espaços onde uma cena universitária se consumava? Mais que mero elemento de mobilização para passeatas, ou de animação de festas, a música era elemento potencializador dos vínculos de grupo. Podemos analisar o papel da música popular no meio universitário a partir dos dois impulsos fundamentais apontados por Nietzsche. De maneira apolínea, a canção exprimia alguns dos valores e crenças do grupo (como veremos de forma mais detalhada adiante). Mas também se valia do dionisíaco, do emocional, do disforme, ao ser elemento relevante seja na festa (nos bares, nas calouradas, nos concertos coletivos), seja nos rituais (nas mobilizações estudantis, nos protestos, nas ocupações). Em ambos, pode-se dizer, que os valores e utopias do grupo eram reafirmados, catalisando esse religare, essa experiência, esse sentimento partilhado. A música é, portanto, elemento agregador e de expressão do grupo.



A MPB foi a forma que esta expressão tomou. Embora tenha se transformado ao longo da história, é possível identificar nessa vertente da música popular do Brasil um público preferencial, um conjunto de práticas, crenças, valores, uma visão de mundo que se fazia presente no universo que estudamos.

O termo, parece ser consenso na literatura sobre o assunto, não trata de um gênero musical. Tinhorão, ao escrever a história da música brasileira segundo seus gêneros, distingue os diversos movimentos e correntes artísticas associados, de maneira geral, ao termo MPB, porém sem dedicar-lhe um capítulo específico. Da bossa-nova, passando pela *canção de protesto* e o *tropicalismo* (Tinhorão, 2013).

Para Marcos Napolitano, invocando um conceito de MPB de Charles Perrone, trata-se de um “complexo cultural” (Napolitano, 2002, p. 2). O autor fala em uma institucionalização desta que tem os seus pilares na atuação política e no discurso da qualidade estética a ela associado.

A partir dos anos 1960, a música politizou-se, em especial, por artistas alinhados com a bossa-nova e aproximou-se dos estudantes e das universidades. Após o Golpe Militar de 1964, a canção de protesto ganhou força, agregando já outros referenciais estéticos (como os ritmos e temas do Nordeste brasileiro, a crítica social, o tom épico) e ingressando a partir de 1965 na chamada Era dos Festivais (Mello, 2003), período em que os festivais televisionados batem recordes de audiência e lançam novos artistas e propostas musicais. Surgem tendências como o *tropicalismo*<sup>6</sup> (Tinhorão, 2013), que batia de frente com propostas mais conservadoras ao misturar referências da tradição à cultura pop.

Para o Napolitano (2002), o termo MPB se consolida nos anos 1970, quando os festivais perdem audiência e arrefecem os embates entre as diferentes correntes musicais. O endurecimento da repressão, que resultou no exílio de alguns dos principais nomes da música brasileira<sup>7</sup> no período e a reorganização das gravadoras, apostando em projetos de grande vendagem e tidos pela crítica como de baixa qualidade estética, favorecem, segundo Napolitano, à institucionalização da MPB como música de qualidade e politicamente engajada.

---

<sup>6</sup> Movimento artístico de vanguarda que teve na música representantes como Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé e Os Mutantes.

<sup>7</sup> Entre eles, Cartano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque.

Se a MPB sofria com o cerceamento do seu espaço de realização social a repressão que se abateu sobre seus artistas ajudou a consolidá-la como espaço de resistência cultural e política, marcando o epílogo de seu processo inicial de institucionalização. (Napolitano, 2002, p. 3)

Para o autor, à medida que se avançava nos anos 1970, passou-se a olhar a produção da década anterior de forma idealizada, como um "ciclo de renovação musical radical" (2002, p. 1) com o qual, nos anos 1970, toda uma variedade de propostas e artistas estavam conectados, abrigando-se sob o rótulo de MPB. Entram nessa diversidade, por exemplo, as chamadas correntes, caso dos mineiros do *Clube da Esquina*<sup>8</sup> e do *Pessoal do Ceará*. Deixa-se de cobrar uma homogeneização da linguagem e o que se convencionou chamar de MPB passa a comportar essa grande diversidade de propostas.

A "instituição" incorporou uma pluralidade de escutas e gêneros musicais que, ora na forma de tendências musicais, ora como estilos pessoais, passaram a ser classificados como MPB, processo para o qual a crítica especializada e as preferências do público foram fundamentais. No pós-Tropicalismo elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas. (Napolitano, 2002, p. 2)

A MPB, como observa o pesquisador José Roberto Zan (2001), é herdeira de um discurso de qualidade estética que vinha sendo construído desde a década de 30, quando o samba deixou os terreiros e passou a ser apreciado pela classe média carioca. Tendo como porta vozes figuras como Noel Rosa, Almirante e Ary Barroso, o gênero popular passa por um processo de refinamento e de intelectualização (Zan, 2001, p. 110). O samba vira símbolo nacional, síntese de uma identidade nacional que começava a ser forjada como parte da política centralizadora do Governo Vargas.

Ao mesmo tempo, músicos, jornalistas e radialistas contribuíam para o estabelecimento de critérios de distinção entre a música de 'boa' e a de 'má' qualidade (fazer a "higiene poética do samba", dizia Orestes

---

<sup>8</sup> Movimento musical que surgiu em Belo Horizonte e tinha entre os integrantes Milton Nascimento, Flávio Venturini, Beto Guedes e Lô Borges. Eram fortemente influenciados pelos *Beatles*, fundindo também elementos do rock psicodélico, bossa nova e música tradicional mineira.

Barbosa), e entre a música popular verdadeiramente brasileira e a que apresentava sinais de estrangeirismos. (Zan, 2001, p. 111) .

Também ao gosto da classe média, a MPB é expressão dessa qualidade e brasilidade. Napolitano fala em um processo de distinção dentro das próprias gravadoras entre o polo “popular-qualitativo”, em que se inseriam os artistas de MPB e que tinham liberdade para gravar discos mais bem acabados e com maior liberdade de criação (ainda que vendessem menos), e os artistas da categoria “popular-quantitativo”, de menor valor musical, mas maior vendagem e popularidade (Napolitano, 2002).

Com base nesta contextualização, é possível elencar alguns elementos que em maior ou menor grau eram associados à MPB no início dos anos 1980. Primeiro, representava ainda uma expressão genuína da brasilidade (ou no caso de Fortaleza, também da identidade nordestina) ainda que com os hibridismos e referências da cultura pop. Era também referencial de resistência, seja política, contra a ditadura (ainda que não necessariamente por via de letras de canções contestadoras), seja cultural, em meio à produção de viés puramente comercial e de considerada de baixa qualidade.

Podemos elencar, ainda, algumas tendências estéticas como a valorização do violão e dos ritmos tradicionais do Brasil; a atuação em festivais, sejam eles televisivos, de grande alcance mediático, ou locais, de pequeno porte, como os festivais universitários; uma maior circulação em meio ao público de classe média.

Dois elementos importantes surgem no universo da MPB a partir de meados dos anos 1970 e início dos anos 1980: após um período de forte repressão e distanciamento das pautas políticas (como abordado no Capítulo 2 deste trabalho), alguns artistas voltam a se aproximar das universidades e a ter participação ativa em manifestações contra a ditadura e pela redemocratização; e, em meio ao sentimento de resistência cultural, ganham força os chamados artistas alternativos, amparados em uma rejeição ao monopólio das grandes gravadoras sobre a produção musical.

Para além de uma dinâmica interna da MPB, cabe ressaltar que o movimento de música alternativa está inserido, internacionalmente, em um momento no qual está em voga no meio artístico este questionamento das estruturas estabelecidas.

Este fenômeno estava manifestado na literatura, teatro e música. Livros de poesia caseiros vendidos em bares e restaurantes, companhias de cooperativas de teatro e selos de música independente são alguns exemplos desse fenômeno cultural<sup>9</sup>. (Almeida, 2015, p. 169)

Nomes consagrados e outros em início de carreira passam a defender uma música alternativa (ou independente), trilhada à margem das grandes empresas do mercado fonográfico, e a questionar o poder das grandes gravadoras em definir que artista seria ou não lançado ao público. Este contexto nacional da MPB no início da década de 1980 e seus desdobramentos locais em diferentes regiões do País, incluindo Fortaleza, serão melhor trabalhados no segundo capítulo deste estudo. A seguir, percorremos diferentes momentos do fazer musical na capital cearense, seus artistas, suas peculiaridades, buscando dar relevância às dinâmicas e contextos, local e nacional, desta produção.

---

<sup>9</sup> This phenomenon was manifested in literature, drama and music. Homemade poetry books sold in bars and restaurants, collective cooperative drama companies and independent musical labels were some examples of such cultural phenomena.



## Capítulo 2

### Aves de arribação

*Todo mundo dizia, 'homi, não vá embora não, você mal chegou, as coisas aqui acontecem depois de três meses e tal'. Mas eu não queria nem saber, eu tinha meu disco independente, tinha minha vida feita com isso aqui, não queria mudar de praça, não queria morar lá (...) Não precisa você ir pro Sul fazer isso. Se o País é bom, se você está vivendo num regime legal, um mercado legal e tem informação, tem educação, tem tudo, porque que não pode manter o artista na sua própria cidade e cantando fora?*

*(Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)*

#### 2.1 As ondas migratórias e o canto local

A condição periférica do artista local e a imperiosa migração para o eixo Rio-São Paulo é questão recorrente em discussões sobre a música cearense – no bar, na imprensa, entre músicos e na academia. Estão em pauta questões como a quantidade e qualidade de artistas que atingiram sucesso nacional após emigrarem nos anos 1970 (“pois o que pesa no Norte, pela lei da gravidade / Disso Newton já sabia: cai no Sul, grande cidade”, nos versos de Belchior na música *Fotografia 3x4*), as alternativas possíveis e mesmo a atualidade dessa viagem. Este é também um tema que permeou os depoimentos dos artistas foco deste estudo (como ilustra Eugênio Leandro no excerto acima), suas lembranças e juízos, tendo em vista a referência ainda recente, no início dos anos 80, do *Pessoal do Ceará* (Pimentel, 2006; Rogério, 2006) e o momento de transformações pelo qual passava a prática musical - e a sociedade em geral.

Proponho nesse capítulo, com base em levantamento bibliográfico, fazer um resgate histórico das práticas e contextos da produção local em meio ao panorama nacional e internacional, dos diferentes ciclos da música de Fortaleza e das dinâmicas de fruição musical nesses períodos. Estão destacados neste recorte também elementos transversais à prática musical, ligados à política, à indústria cultural e às relações sociais em torno do consumo e produção musical. Preparamos, assim, terreno contextual à reflexão sobre o início dos anos 1980.

Em prol de uma sistematização do pensamento, divido esse resgate em três períodos: uma primeira fase que antecede a indústria cultural, das pequenas e médias orquestras, dos pianos particulares, das modinhas, serenatas ao violão; uma outra fase, caracterizada pela transição à modernidade, do rádio, na década de 1930 ao início da TV, nos anos 1950, com a produção musical ganhando contornos mais complexos, imersa em um mercado de bens simbólicos moldado pelos média e por práticas musicais em vias de industrialização; e por fim, o período pós anos 60, de modernidade, com novos elementos políticos (como o Golpe Militar em 1964) entrando em pauta, e a consolidação do eixo Rio-São Paulo como centro produtor e irradiador de bens culturais para todo território nacional. Três momentos que tiveram uma produção diversa e distinta uns dos outros, ao longo dos quais que registram ciclos de grande efervescência e crises, continuidades e rupturas desse percurso musical.

Em Fortaleza, começamos nosso roteiro pelos primeiros registros que se tem de música popular urbana. Não cabem em nosso recorte outros tipos de práticas musicais, inseridos em uma lógica que foge ao conceito de música popular proposto, como é o caso da música sacra, com suas novenas e ladainhas, ou das manifestações tradicionais, como o reisado, maracatu e a banda cabaçal (Carvalho, 2013b; Martins, 2012).

A música moldada por práticas urbanas em Fortaleza tem seus primeiros registros no início do século XIX, dentro de uma lógica aristocrática, quando surgem as pequenas orquestras - também em outras cidades do Ceará<sup>10</sup>, como em Aracati, Icó e Sobral - estando vinculadas a corporações militares e outras instituições (Veríssimo, 1954, p. 150).

É somente a partir da segunda metade do século XIX que a música local ganha feições, de fato, populares. Alvo de uma série de intervenções urbanas (Costa & Amora, 2015, p. 38) desde meados do século XIX, a Cidade ganha relevância regional – em parte, devido a sua atividade portuária e à política imperial de fortalecimento das capitais – o que resulta no aumento da população e diversificação do estrato social. Ganham corpo uma classe média, ligada aos serviços públicos, e uma parcela empobrecida da população, formada por migrantes das zonas rurais, especialmente em períodos de estiagem, por trabalhadores menos qualificados e, após a abolição da escravatura, também pelos negros libertos.

---

<sup>10</sup> O Estado do Ceará tinha na época o status de província do então Império do Brasil

Neste período, populariza-se uma outra vertente musical: a modinha. Considerada por Tinhorão como uma das primeiras expressões originais da música popular e urbana no Brasil (popularizada no século XVIII no Sudeste do País, quando também chegara a Lisboa), a modinha foi apreciada por todas as classes sociais. Enquanto os espaços centrais da cidade serviam à elite e cidadãos médios, nas periferias embalava as festas da “ralé”. Ana Luiza Rios, em estudo sobre este gênero musical (2012), divide suas práticas entre os recitais da alta sociedade e as festas e serestas populares.

Nos salões e teatros, onde se acomodava a elite local, a modinha dividia espaço com ritmos europeus (como a valsa e a polca), tocada ao piano e voz. O instrumento lhe conferia um ar refinado, servindo como meio de distinção dos ricos em relação às camadas subalternas. Entre os menos nobres, o gênero popular era acompanhado pelo violão (por vezes, também flauta e cavaquinho) e era tocado nos areais dos arredores de Fortaleza (juntamente com gêneros como o fandango e o maracatu) (Martins, 2012).

A modinha também se popularizou entre os boémios<sup>11</sup> - intelectuais, profissionais liberais e mesmo músicos profissionais que, embora tivessem acesso a espaços de elite, eram frequentadores dos areais e promoviam festas e serenatas, organizadas em residências, praças ou pelas ruas e quintais de pretensas namoradas. (Martins, 2012, p. 23).

Até este momento, a música era consumida essencialmente na execução ao vivo, de grupos e artistas ou mesmo por familiares e amigos, ao piano ou violão. Não existia meios de difusão eletrônicos como o rádio e os discos eram artigos raros (pelos custos elevados e dificuldade de acesso). A informação sobre artistas de sucesso nacional chegava à cidade por meios impressos, como jornais e revistas, mas ainda de forma restrita. Chegava também pela própria circulação de artistas, de nomes como o festejado Catulo da Paixão Cearense, maranhense que foi o grande representante da modinha nesse período. A música que circulava no País era difundida na cidade quase que oralmente, ou mesmo em suportes precários como o caderno de anotações, onde eram muitas vezes grafadas apenas as letras; e, para os iniciados, pelas folhas de partitura (Alencar, 1967).

---

<sup>11</sup> Pessoas letradas, porém, que não faziam parte da elite econômica



A prática musical era, portanto, essencialmente presencial. Dependia dos artistas locais, o que propiciava a existência e fixação de músicos, ainda que muitos atuando de forma amadora. Dedicaram-se ao gênero uma seleção ímpar de boêmios, que mesmo oriundos de classes médias, eram “escrachados pela sociedade, pelos pais rigorosos e vigilantes que se apercebiam do perigo das lábias harmoniosas de tais enamorados” (Alencar, 1967, p. 35). Destacaram-se figuras como Carlos Severo, pintor e poeta, além de músico de “inspiração fácil”, “tão boêmio na forma quanto na vida” (1967, p. 69); e Ramos Cotoco, um dos mais populares personagens da época e que deixou registrada parte de sua obra no livro *Cantares Bohêmios* (Ramos, 2006).

Com a modinha e os demais gêneros que surgem nesse período, a música popular ganha espaço frente à tradição erudita. Em estudo sobre o samba, trabalho e inclusão social, o pesquisador Luís Aranha reforça que enquanto,

nos séculos anteriores ao XX, a prática remunerada da música estava, majoritariamente, ligada aos músicos de formação tradicional em conservatórios e outras instituições de reconhecido mérito, o surgimento de uma dinâmica marcada pelas leis do livre comércio fez a balança se equilibrar e, posteriormente, pender para o lado dos músicos abrangidos pelo conceito de MÚSICO POPULAR, quanto à quantidade de trabalho, remuneração e público nas apresentações. (Aranha, 2005, pp. 173,174)

O período propiciou a formação de um mercado para a música popular local e a valorização de um repertório de compositores de Fortaleza. Nesse contexto, a imigração de artistas locais para o eixo Rio-São Paulo não se fazia tão apelativa, como veremos em décadas à frente. Notamos, ao contrário, uma imigração de instrumentistas vindos do interior do Estado para Fortaleza, de outros estados e até mesmo de outros países - como foi o caso dos maestros italianos Luigi Maria Smido e Ciro Ciarlini (Veríssimo, 1954, p. 151). As cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, mesmo sendo centros econômico e cultural do País, ainda não detinham o monopólio da produção de bens simbólicos no território nacional.

## 2.2 Primeira onda migrante: a música industrializa-se

Com o início do século XX, a tecnologia começa a abrir caminho para mudanças profundas na prática e consumo musical. Inicialmente, com a invenção do disco. A Casa Edison, primeira loja de disco do País, foi inaugurada no Rio de Janeiro em 1900 - apenas três anos depois da criação do primeiro estúdio de gravação comercial do mundo (Vicente & De Marchi, 2014, p. 9). As gravações brasileiras foram protagonizadas por músicos destacados no meio musical do Rio de Janeiro, incluindo Anacleto de Medeiros, então maestro da Banda do Corpo de Bombeiros, o pianista e compositor Ernesto Nazareth e a musicista Chiquinha Gonzaga. Tinha foco nas expressões locais, como “árias de ópera, valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes. Isso significa dizer que, desde logo, a indústria fonográfica percebia no repertório local um produto relevante para seu êxito comercial” (Vicente & De Marchi, 2014, p. 12).

Em 1913, é também inaugurada no Rio de Janeiro a gravadora Odeon. O conteúdo fonográfico, no entanto, só começa a ter maior alcance após 1927, quando as gravações passam a ser elétricas, resultando em discos de melhor qualidade e produzidos em maior escala; também nesse período há um acréscimo da concorrência no mercado fonográfico internacional. No Brasil, chegam a Columbia, RCA Victor e a Brunswick (Vicente & De Marchi, 2014, p. 12).

Outro avanço tecnológico ampara passo importante na transformação da prática e consumo musical (e comunicacional): o rádio. A primeira transmissão no País foi realizada em 1919, pela Rádio Clube de Pernambuco, em Recife, seguida pela criação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, inaugurada em 1923 (Azevedo, 2002, p. 28). Neste primeiro momento, as emissoras funcionaram como sociedades e clubes, tendo sua programação vinculada ao gosto ou expectativas de seus mantenedores. Permanecia um veículo restrito em alcance e número de ouvintes, com repertório musical composto essencialmente de peças eruditas.

Realidade que começa a mudar ao longo dos anos 1930. Coincide, no plano político, com a chamada Revolução de 30 e a posterior implantação da ditadura do Estado Novo <sup>12</sup>, liderado

---

<sup>12</sup> Regime político que durou de 1937 a 1947

por Getúlio Vargas. Os ideais de desenvolvimento e fortalecimento nacional aliados a inovações tecnológicas abrem um outro capítulo para a música brasileira.

O rádio é escolhido como ferramenta estratégica de fortalecimento da identidade nacional e centralização do poder político. A música popular teve papel de destaque na construção de uma ideia de nação. Em 1935 foi criado o programa “A Hora do Brasil”, veiculado pelas diversas rádios diariamente de 20h às 21h.

Além das finalidades cívicas e informativas, o programa visava também objetivos culturais, com significativa participação de MPB em sua programação. Durante o ano de 1943, por exemplo, em 301 irradiações de “A Hora do Brasil”, foram apresentados 52 programas de música popular. (Vicente, 1994, p. 11)

Em 1936 é inaugurada no Rio de Janeiro a Rádio Nacional, que passou para o controle do Estado em 1940, transformando-se em rádio oficial do Estado Novo. Alinhada com a ideologia modernizadora, a emissora lançou um novo padrão estético, aliando ritmos nacionais a arranjos inspirados nas big-bands norte-americanas. O samba deixa de ser um gênero vinculado apenas aos subúrbios do Rio de Janeiro (e cuja prática era reprimida) para ser eleito símbolo da identidade nacional (Vicente, 1994, pp. 11, 13).

Nos anos seguintes, a indústria musical sai em busca de novos ritmos que simbolizassem a diversidade cultural do País. O ritmo de produção industrial, que era exigido pelas rádios e gravadoras instaladas no País, gera uma verdadeira “caça” a talentos musicais (interpretes e compositores) capazes de alimentar a demanda por bens simbólico (Vicente, 1994).

Aos longo dos anos 40 e 50 a música ingressa definitivamente em uma lógica comercial, com empresas, contratos e a conversão de artistas e seus repertórios em produtos serem vendidos e tendo o rádio como elemento central nesse processo. Também neste período, São Paulo, como centro econômico do País, e Rio de Janeiro, capital federal, assumem o protagonismo dessa produção de bens simbólicos em todo território nacional.

Essa acirrada disputa política e simbólica entre a capital federal e o centro econômico do país teria diversas consequências. (...) A primeira é que a concentração de poder político assim como econômico nessas cidades fez delas dois polos de atração para os principais investidores

mercados de bens simbólicos e, logo, para a mão de obra especializada de todo o país. A segunda é que a produção de cultura que se concentrava nesse emergente eixo relegou a uma posição secundária, marcada pela designação algo depreciativa de “regional”, a produção cultural de outras regiões do país, como já observara Hermano Vianna (1999). (Vicente & De Marchi, 2014, p. 16)

Essa concentração e hierarquização da produção cultural lança as bases para a constituição do chamado eixo Rio-São Paulo.

Fortaleza ganha sua primeira emissora local em 1934, com a Ceará Rádio Clube (PRE-9). O fazer musical local só tem uma alteração significativa, porém, a partir da década de 1940. Em 1941, a PRE-9 começa a transmitir em ondas curtas (de maior alcance) e inaugura estúdio no Edifício Diogo (Centro). O novo endereço incluía um auditório para 100 pessoas (Íkara, Rodrigues, & Silva, 2009, p. 9) e a música popular passou a ocupar um espaço destacado na programação, contando com orquestra e conjunto regional<sup>13</sup> próprios.

As bandas de música das cidades do interior revelaram-se celeiros de instrumentistas que fizeram carreira em Fortaleza ou nos grandes centros, depois da implantação da indústria fonográfica. (Carvalho, 2013b, p. 12)

A música é paulatinamente inserida na lógica da indústria cultural e fonográfica que, além do rádio, como meio de difusão de seus fonogramas, contava com o cinema falado – os filmes musicais – e com uma série de publicações especializadas como forma dar visibilidade aos seus artistas.

No Rio de Janeiro, já na década de 30, mas especialmente, 40, o rádio começa a produzir seus cantores de sucesso. É também quando a música estrangeira começa a ganhar adeptos no País, com transmissões que incluíam - além dos sambas, marchas carnavalescas, choros e canções – a música norte-americana (o fox, o jazz), de países como a Argentina e ainda peças eruditas.

---

<sup>13</sup> Termo formalizado a partir dos anos 1920 em referência a conjuntos de música brasileira que combinava violão, cavaquinho, bandolim, flauta e pandeiro (Peters, 2004)

A Rádio Nacional e o cinema ajudaram a projetar cantores e compositores do meio carioca em todo o País (Monteiro, p. 4). Embora a falta de uma transmissão em cadeia tenha garantido o espaço das programações locais, já existe no período uma hierarquização dessa produção, onde uma música local convivia em relação de desigualdade com o repertório e artistas de alcance nacionais. O caminho para o Sudeste começa a ganhar relevância, especialmente rumo ao Rio de Janeiro, que além de capital do País, concentrava gravadoras, editoras de partituras, artistas de diversas regiões e a própria Rádio Nacional.

Como o correr desse processo, de industrialização e centralização da produção, acentua-se o também processo de marginalização dos artistas locais e o domínio das empresas sobre o repertório a ser consumido. O impacto no consumo local de música fica exposto em registros como o de Pedro Veríssimo para a Revista do Instituto do Ceará, em 1950, em que ele culpa o progresso aos moldes “yankee” e europeu (em referência ao rádio e ao cinema falado) pelo desaparecimento de antigas práticas musicais.

Foi o bastante para que as orquestras fôssem pouco a pouco desaparecendo dos cinemas mudos, até o desânimo final. Professores de música tiveram empalmedecida a frequência de alunos, por motivo inconcebível, fugiam os grupos orquestrais, em sociedade, deixando ao abandono as canções modinhas, as tertúlias sociais e mesmo o ritmo nas danças da quadrilha, da polca, da mazurca e do tango-brasileiro. (Veríssimo, 1954, p. 153)

Entre os músicos cearenses que migraram e obtiveram projeção no período, estão grupos como o Quatro Ases e um Coringa, criado em no final da década de 1930, após uma reunião de artistas cearenses no Rio de Janeiro, gravando de 1941 a 1956 quase uma centena de compactos em 78 rotações, pela Odeon, RCA Victor e Mocambo; os Vocalistas Tropicais, que tem sua história ligada a Ceará Rádio Clube até 1944, quando emigram para o Rio de Janeiro, assinando contrato com a Rádio Mundial (posteriormente com a Rádio Tupi) e com a gravadora Odeon e registrando canções de sucesso até fins da década de 1950; e o Trio Nagô, que iniciou a carreira em 1950, apresentando-se na Ceará Rádio Clube e outras emissoras do Crato, Natal, Recife, sendo em 1953 contratados pela Rádio Tupi. Fazia parte deste grupo o cantor e compositor Evaldo Gouveia, ícone da música cearense que seguiu sendo bastante gravado nos anos 60 e 70.

Neste mesmo contexto, podemos citar ainda os instrumentistas e compositores Zé Menezes e Lauro Maia, ambos contratados da PRE-9 e que migraram para o Rio de Janeiro em meados dos anos 1940, como narrou, em entrevista, o próprio Zé Menezes:

Quando eu saí do Ceará, o meu colega de aventura foi o Lauro Maia. Primeiro, ele tocava na PRE-9 comigo. Ele na orquestra e eu no regional. Ele era o pianista da orquestra. Eu comecei no violão, depois violão tenor, passei a ser o diretor do regional. No Ideal Clube, ele chegou a tocar comigo na orquestra. Naquele tempo, todos os clubes tinham orquestra independente. Ensaíamos a semana inteira para fazer o baile do sábado. Eu tocava banjo. (...) Lauro estava fazendo sucesso como compositor. Saímos de Fortaleza, pegamos trem rumo a Iguatu, depois Crato. Pegamos carroceria de caminhão para Petrolina. Atravessamos de balsa. Pegamos o Gaiola, subimos o (Rio) São Francisco. Moramos junto muito tempo e casa de família. O meu começo aqui no Rio (de Janeiro) foi com Lauro Maia. (Menezes, 2013)

Outro caso emblemático, ainda, desse ciclo de migração e de valorização dos ritmos regionais é a parceria do compositor e advogado cearense Humberto Teixeira com pernambucano Luiz Gonzaga. É interessante notar como em alguns desses casos as próprias rádios locais serviam de ponte para esse trânsito de artistas ao Sudeste do País, permitindo um primeiro momento de atuação local profissional, já ligados ao meio radiofônico, muitas vezes fazendo nas próprias rádios os primeiros registros de suas canções e facilitando o contato com artistas e rádios cariocas e paulistas.

A Era de Ouro do rádio cearense durou entre meados dos anos 1940, impulsionado pelo pós-guerra, e a década de 1950. Além da Ceará Rádio Clube, instalaram-se na cidade a Rádio Iracema (1948), a Rádio Uirapuru (1956), Rádio Verdes Mares (1957) e Rádio Dragão do Mar (1958). “O Rádio, aos poucos, transformou-se em um equipamento marcante no cotidiano da população fortalezense, e até à década de 1950, foi um “ícone da modernidade”, assumindo o papel de mediador das interações sociais na vida privada e pública” (Íkara et al., 2009, p. 18)

Representando uma música que, em Fortaleza, seguia sendo produzida em escala local, cabe citar figuras como o maestro Mozart Brandão, o pianista e compositor Luiz Assumpção, ambos

também empregados da Ceará Rádio Clube; posteriormente, as cantoras e grupos musicais que participavam dos programas de auditório, como Keyla Vidigal e Ayla Maria (tendo esta um disco gravado pela Rozenblit, empresa do Recife).

Faziam furor as festas de aniversário da cantora, comemorada nos auditórios das emissoras. Reunia-se o que o rádio cearense tinha de melhor e eram contratadas atrações de fora. Ayla era uma personalidade. (Carvalho, 2016, p. 47)

Sobre o período, a pesquisadora Ana Quesado registra fala de Eduardo Campos, dirigente da Ceará Rádio Clube desde a década de 1940:

...quando eu entrei em rádio, em 1944...eu encontrei a Ceará Rádio Clube com 160 funcionários. Só músicos, tinham ao redor de 160 músicos tocando na empresa. Tinha orquestra de jazz, tinha orquestra de concerto, tinha pequena orquestra, tinha o regional, que é esse acompanhamento de pau e corda, violão e baixista... Hoje, nós estamos resumidos a 15 funcionários. (Quesado, 2007, pp. 36, 37)

Após décadas de transformações que levaram a música de Fortaleza das orquestras dos salões às bandas de bailes nos clubes, dos violões e pianos seresteiros aos conjuntos regionais e pequenas orquestras nos auditórios das rádios, os anos 1960 marcam a chegada da TV, mas também uma crise para a produção local. Ou, pelo menos, como veremos adiante, uma redução dos espaços na cidade para fruição de repertório local e centralização, de vez, dessa produção no eixo Rio-São Paulo.

### **2.3 Anos 60: ditadura, indústria e música popular**

Os anos 1960 no Brasil foram de turbulências na área política, econômica e cultural. No plano político, a década que começou com a transferência da Capital Federal do Rio de Janeiro para a recém-criada cidade de Brasília, em abril de 1960, viu seu primeiro presidente, Jânio Quadros, renunciar sete meses após assumir. O vice-presidente, João Goulart, assume em meio a um conturbado cenário político que instaura o regime parlamentarista no País por dois

anos. O sistema presidencialista é retomado por meio de um plebiscito, em 1963. Em 31 de março de 1964, um golpe de estado dá início ao longo período de regime militar, que se estendeu até 1985, ano marco de encerramento deste estudo (Napolitano, 2014).

Musicalmente, tudo se transformou. O fim da década de 1950 representou também o fim da Era de Ouro do rádio e o início do protagonismo televisivo. A indústria fonográfica se expande e consolida de vez no mercado nacional, mudam os formatos e o volume do consumo de música no País e, por fim, a muda própria música, com seguidos embates e inovações estéticas.

Para Renato Ortiz, até os anos 1950, o mercado de bens culturais ainda não estava consolidado. As práticas de comunicação, cinematográfica, editorial, fonográfico ou mesmo publicidade, não tinham escala produtiva nem alcance de público que garantissem uma dimensão massiva. Neste processo, o autor destaca marcos como a criação da Embratel (Empresa Brasileira de Telecomunicações), em 1965, seguindo política modernizadora das telecomunicações, que incluiu também a criação do Ministério das Comunicações, 1967, a associação do País a um sistema internacional de satélites (Intelsat) e a implementação de um sistema de micro-ondas, 1968, capaz de interligar as transmissões para todo território nacional.

Isto significa que as dificuldades tecnológicas das quase padecia a televisão na década de 50 podem agora ser resolvidas. O sistema de redes, condição essencial para o funcionamento da indústria cultural, pressupunha um suporte tecnológico. (Ortiz, 1988, pp. 117, 118)

Nos anos 1960 e 1970 surgem os grandes conglomerados de comunicação. Centraliza-se ao máximo a produção de bens culturais no eixo Rio-São Paulo (Vicente & De Marchi, 2014, p. 19) e viabiliza-se sua irradiação para uma grande quantidade de pessoas. A vedagem de discos salta de 5,5 milhões de unidades, em 1966, para 52,6 milhões, em 1979. (Vicente & De Marchi, 2014, p. 17) Entre as gravadoras multinacionais que se instalam no País no período estão a Philips (1960) e a WEA (1976), que dividem mercado com outras cinco empresas nacionais, RGE, Rozemblit, Copacabana, Continental e Chantecler.

Neste período, as gravadoras estabelecem como formatos preferenciais o single, como estratégia de venda em maior quantidade e acessível ao público de menor poder aquisitivo, e



o LP (Long Play), que suportava mais de 20 minutos de gravação, como uma mostra mais densa da obra de um artista. (Vicente, 2012, p. 201). O LP, como também destaca Marcos Napolitano, vinha se consolidando desde a década de 1950 e teve grande relevância por alterar “as bases criativas e os parâmetros expressivos da música popular brasileira, que se adequava às novas demandas e possibilidade técnicas” (Napolitano, 2010, p. 14).

A década de 1960 foi especialmente boa para os artistas brasileiros. A vendagem dos discos de músicos nacionais saltam de meros 35% do total no País, em 1959, para 65%, em 1969 (Napolitano, 2010, p. 11). À medida que as populações de Estados periféricos passam a ter acesso à esses bens culturais industrializados, perdem espaço as expressões regionalizadas, produzidas à margem do grande mercado (Ortiz, 1988, p. 49). A mudança nos hábitos de consumo cultural aliada à concentração da atividade produtiva do País no eixo Rio-São Paulo faz com que todo o processo passe a depender desses centros.

No plano estético, a “modernização” da música popular tem início em 1958 com o surgimento da bossa nova <sup>14</sup>. Concebida nos apartamentos e boates cariocas na segunda metade da década de 1950, a bossa dava ao samba uma pegada jazzística somada a harmonias complexas, que fugiam ao padrão da música popular brasileira. Tinha na famosa batida inventada por João Gilberto e em sua expressão vocal os elementos mais marcantes. A bossa, inicialmente de proposta ingênua e cantando amenidades da elite carioca, acompanha o momento político do País e logo assume uma versão mais engajada. O intenso processo de redefinição estética vem acompanhado pelo deslocamento da criação musical para as universidades e do foco de consumo para as classes altas e médias (Napolitano, 2010; Zan, 2001).

Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastadas, mais informadas e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo respeitável de criação, expressão e comunicação. (Napolitano, 2010, p. 14)

No meio intelectual e universitário, a música popular vira tema de discussões protagonizadas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da

---

<sup>14</sup> Definida como um modo de tocar, não um gênero (Tinhorão, 2013a, p. 263)

UNE. Este último, ganha relevância na produção brasileira, propondo um engajamento das artes na construção de uma ideia de nação que tinha como referência ideais revolucionários de esquerda. Defendia-se a aproximação com o povo, colocando em pauta temas relevantes para a classe trabalhadora. O teatro, o cinema e a música popular são eixos importantes nesse processo e o diálogo entre eles se traduz em produções conjuntas de peças musicais ou trilhas sonoras para o cinema que trazem como pano de fundo as ideias cepecistas.

Em meados dos anos 1960, a TV assume o protagonismo na difusão musical. Diferentes correntes disputam a atenção dos jovens em programas temáticos como *Jovem Guarda*<sup>15</sup> e *O Fino da Bossa*, e posteriormente nos Festivais de Música televisionados, das TVs Tupi, Record e Globo. Todos produzidos no Rio de Janeiro e em São Paulo e irradiados para o restante do País.

Além de inúmeros programas musicais de grande sucesso como *O Fino da Bossa*, *Bossaudade* e *Jovem Guarda* da TV-Record, e *Spot-Light-BO 65*, da TV Tupi, iniciou-se, a partir de 1965, o ciclo dos festivais de MPB em vários canais de televisão. Esses certames funcionaram, durante alguns anos, como vitrines de divulgação de música popular. (Zan, 2001, p. 114)

A Era dos Festivais (Mello, 2003) tem início em 1960, com o *I Festival da TV Record*, mas se populariza a partir de 66, com o *II Festival da TV Record*, em que *A Banda*, de Chico Buarque recebe o primeiro prêmio empatada com *Disparada*, música carregada de crítica social e política, de Geraldo Vandré. A parceria entre as empresas de comunicação e a indústria fonográfica ganha ainda mais força em 1967, com o sucesso do *III Festival de MPB da TV Record*, que “fez com que, praticamente, todas as grandes redes organizassem o seu evento” (Napolitano, 2010, p. 236).

A televisão chega em Fortaleza no ano de 1960, com a inauguração da TV Ceará, Canal 2, emissora pertencente aos Diários Associados, que ampliava sua cadeia de emissoras no Nordeste (Cunha, 2009, p. 1). A produção local, nesse primeiro momento, valorizava programas de entretenimentos como programas de auditório e as telenovelas, absorvendo artistas e propostas de conteúdos oriundos do rádio. Cantoras de sucesso no rádio cearense

---

<sup>15</sup> A *Jovem Guarda* foi o movimento musical no rock dos anos 1960, em especial, na sonoridade dos Beatles

no período, como Ayla Maria, também foram estrelas nos primeiros anos da TV (Carvalho, 2016).

O prestígio da produção local de TV, porém, duraria pouco. Já em 1966, antes mesmo de se popularizar de fato, a TV local tem sua programação limitada. Com a introdução do videotape, que facilita a retransmissão de conteúdo produzido pela matriz nacional, não demora até que o tempo e o investimento em produtos locais seja reduzido. O processo de interligação da rede segue com o sistema de micro-ondas, implantado em 1968, permitindo um maior alcance das ondas de transmissão; a implementação de estações via satélite (1974); e culmina no sistema de emissão aberta de sinal, em 1981, que chega a todas as regiões do País.

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de “nação integrada” passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica ao mercado, à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo. (Ortiz, 1988, p. 165)

O conteúdo cultural local, incluindo a composição musical, perdeu espaço. Reflexo desse novo momento de consumo é o repertório das festas nos clubes da cidade. Os bailes de Fortaleza fervilhavam em “clubes de elite como o Náutico, Líbano ou Maguary” e nos “pequenos clubes de periferia, tais como o Apache Clube, o Mênfis Clube do Antônio Bezerra, o Keops Clube, o Detroit, ou ainda o Grêmio recreativo do Conjunto José Walter, entre tantos outros”(Damasceno, 2007, p. 217).

O repertório era pautado pelo mercado nacional e internacional, que chegava pelos discos e transmissões de rádio. “Esses grupos tocavam os sucessos do momento, além de músicas brasileiras, mambo, bolero e rumba” (Vieira, 1994, pp. 57, 58 apud Damasceno, 2007, p. 237). Vieira cita grupos como “Os Diferentes”, que incluíam músicas próprias em suas apresentações, mas o interesse do público era obviamente as versões dos Beatles, da Jovem Guarda e dos ritmos latinos. Ainda que muitos dos músicos que ali atuavam por ventura fossem compositores e que em algum momento até apresentassem no palco suas músicas, não existem registros deste repertório na memória musical da cidade.

A composição cearense estava representada por grupos já emigrados e que já tinham alcançado sucesso em meio a produção fonográfica nacional ou a grupos restritos, como é o caso dos estudantes da UFC no período.

#### **2.4 Segunda onda migrante: o Pessoal do Ceará**

Em Fortaleza, a partir de meados dos anos 1950, há uma ascensão da vida universitária. A Universidade do Ceará (posteriormente Universidade Federal do Ceará) é criada no fim do ano 1954, pela reunião de Escolas e Institutos Federais, e foi se estabelecendo ao longo dessa segunda metade de década. Entre as escolas que fizeram parte da fundação estavam a Faculdade de Direito, Faculdade de Farmácia e Odontologia, a Escola de Agronomia, a Faculdade de Ciências Econômicas e a Faculdade de Medicina. Os cursos estavam distribuídos em três Campi, localizados nos bairros Benfica, Pici e Porangabussu (Rodolfo, 2013, p. 1). Vale ressaltar também a criação de estruturas como a imprensa universitária, em 1956, seguida pela Concha Acústica (palco que terá especial relevância nos anos 1980), o Curso de Arte Dramática, que inicia atividade em caráter experimental em 1960, o Museu de Arte, em 1961, o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e o Teatro Universitário, ambos em 1965 (Oliveira, 2000, pp. 22, 23)

A universidade abrigou ao longo dos anos 1960 uma certa efervescência cultural e política (Castro, 2007; Pimentel, 2006). Antenados com o momento conturbado da política nacional e com a articulação de jovens intelectuais e artistas em torno dos CPCs, estudantes da Universidade do Ceará passaram a atuar no plano cultural e artístico, especialmente por meio do teatro e da música.

A pesquisadora Mary Pimentel localiza essa movimentação estudantil já nos anos de 1957 e 1958, no ensino secundário, entre alunos do Liceu do Ceará, que passariam a se concentrar na universidade na década seguinte. Augusto Pontes (publicitário, letrista e que seria uma espécie de guru para várias gerações musicais futuras) foi um dos fundadores do CPC cearense e dirigiu a entidade em Fortaleza, ao lado de colaboradores como o também jornalista e agitador cultural Cláudio Pereira.

Resultado direto dessa atuação do CPC foi a criação do grupo CACTUS, em 1964, que mesclava música e teatro em suas apresentações. Estavam alinhados com as ideias de engajamento político, de aproximação entre classe média e trabalhadores e defesa da cultura nacional. Musicalmente, tinham como referência estética a bossa nova em sua vertente politizada.

Participaram já nomes que ficariam conhecidos anos depois, como Fausto Nilo, Rodger Rogério e Petrúcio Maia (Castro, 2007). Como barreira, a movimentação estudantil enfrentava a repressão do governo militar. Já em 1965, o CACTUS foi dispersado.

A repressão política foi pouco a pouco atuando de forma a favorecer à inevitável dispersão do grupo, expressa através de prisões e outras formas de violência policial e do Estado. Essa dispersão forçada não implicou, entretanto, na descontinuidade do movimento cultural na universidade. (Pimentel, 2006, p. 78)

A instauração do regime militar, em 1964, coincide também com o ano de criação da Escola de Arquitetura e Urbanismo, que se torna ponto de encontro de músicos, poetas e toda sorte de artista ligado à universidade. Após a dispersão do CACTUS, os encontros e discussões acerca de arte e cultura seguem sendo realizados, incluindo a promoção de atividades culturais como festivais, cineclubes, também a audição de discos e discussões sobre a realidade do País, que podiam ocorrer tanto na universidade e como nos bares frequentados pelos estudantes. Fazem parte desse roteiro cultural e político na universidade desde os chamados Institutos Básicos de Física, Química e Matemática, que reuniam alunos dos primeiros anos de diversos cursos (Castro, 2007, p. 78), como também o cursos de Ciências Sociais, onde estudou Petrúcio Maia, a Faculdade de Direito, de onde saíram o cineasta Francis Vale e o compositor Jorge Mello; e até mesmo a Faculdade de Medicina, fora do Campus do Benfica, “onde também estudavam Chico Passeata, Helena Serra Azul e Belchior” (Castro, 2014, p. 102)

Diversos grupos culturais foram organizados no período, como o Gruta (Grupo Universitário de Teatro e Artes), uma espécie de reorganização do CPC (que havia sido extinto por pressão dos militares) e que chegou a organizar caravanas de artistas para apresentações no interior do Estado e até fora do País; também atuaram grupos como “Mandacaru” e “Capela Sistina”,

articulados por Cláudio Pereira; o NEUP (Núcleo dos Estudantes Universitários do Piauí); e Grupo Presença, do qual fazia parte Jorge Mello e Belchior (Castro, 2007, p. 120).

Termômetro dessa efervescência universitária, os festivais locais da canção são um registro de uma transição musical em processo. Dos sucessos da era de ouro do rádio ao novo som da juventude pós-bossa nova. Desde sua primeira edição, em dezembro de 1965, o I Festival de Música Popular Cearense registra, ainda que timidamente, a participação de jovens ligados a bossa-nova (Castro, 2007). O festival foi realizado pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, com organização da professora Dalva Stela e apresentações no palco da Concha Acústica, já nas dependências da Universidade. Outras edições também são realizadas na Concha Acústica nos anos seguintes (II e III edição do Festival de Música Popular Cearense) (Castro, 2007).

É somente na quarta edição, realizada na Faculdade de Direito, em 1967, que se percebe uma presença massiva de artistas oriundos das universidades. Participam nomes como Raimundo Fagner, Belchior, Jorge Melo, Pretestato Melo, Marcus Vale, Izaíra Silvino e Aleardo Freitas. Fagner, ainda estudante secundarista, saiu vitorioso com a música *Nada Sou* (Raimundo Fagner/ Marcus Francisco) (Castro, 2007).

Um marco para esta nova geração viria em 1968 com a realização do *I Festival de Música Popular Aqui*, organizado pelo estudante recém-formado em direito Aderbal Freire-Filho e que contou com realização da Rádio Assunção. A mostra rendeu o primeiro registro musical em disco dos participantes. O LP reuniu as 12 canções finalistas, tendo sido gravado no Estúdio Orgacine-Fortaleza (especializado em jingles publicitários) e fabricado no Rio de Janeiro (Castro, 2007, 2014; Rogério, 2006).

O roteiro deste jovens músicos no final da década de 1960 e início dos 1970 passava pelas dependências da universidade, especialmente no Centro Acadêmico da Arquitetura - que se manteve aberto mesmo após o decreto do Ato Institucional Número 5 (AI – 5); também pelo palco do Teatro Universitário; e pelas reuniões étlicas em bares como Estoril, Bar do Anísio, Bar do Vavá e Balão Vermelho (Castro, 2007, p. 97). Nesta altura, o Benfica já era reconhecido como um recanto boêmio. A chegada da universidade e a presença dos estudantes modifica o cotidiano dos moradores e a própria geografia do bairro, que além das estruturas

universitárias e um maior fluxo de pessoas, ganha ruas pavimentadas e novos estabelecimentos comerciais, incluindo os bares (Rodolfo, 2013, pp. 11, 12).

A cidade de Fortaleza assim como muitas capitais pelo mundo eram palco de efervescentes discussões políticas, novos saberes e construções culturais nos maravilhosos e assustadores anos do final da década de 60 e os primeiros da década de 70. (Castro, 2007, p. 96)

A televisão, mesmo com a programação local limitada, abre espaços importantes como os programas *Show do Mercantil*, *Porque Hoje é Sábado* e *Gente Que a Gente Gosta*, promovidos pela TV Ceará, Canal 2. Embora tivessem seu apelo comercial vinculado a circulação de artistas ligados ao mercado fonográfico do eixo Rio-São Paulo (aproveitando a passagem dos mesmos por Fortaleza para angariar verbas publicitárias), acabaram por abrir espaço para os músicos locais (Castro, 2007, pp. 77,78).

Os primeiros festivais de Fortaleza, embora inspirados nas mostras televisivas, são essencialmente locais. É apenas no início da década de 1970 que os novos músicos entram num circuito de festivais universitários, articulados regional ou nacionalmente e com a participação de emissoras de TV. Por meio deles, os cearenses rompem a barreira do localismo e chegam ao eixo Rio-São Paulo.

Em 1971, Fagner premiado no Festival de Música Jovem da UnB, incluindo o primeiro lugar com a música Mucuripe (Fagner – Belchior) e prêmio do júri com Cavalo Ferro (Fagner – Ricardo Bezerra); em 1971, no Rio de Janeiro, Belchior vence com “na Hora do Almoço” o IV Festival Universitário da Canção Popular, realizado pela TV Tupi (Pimentel, 2006; Rogério, 2006).

Parte dos artistas emigra para São Paulo, onde se estabelecem Belchior e Fagner (depois de uma temporada em Brasília); e outro grupo segue para o Rio de Janeiro, onde encontram-se Ednardo, Rodger Rogério e Têti. Entre os primeiros discos de Fagner estão *Cirino e Fagner* (RGE, compacto simples, 1971); *Cavalo Ferro* (Philips, compacto duplo, 1972), e *Manera Fru Fru, Manera* (Polygram, LP, 1973); Ednardo, Rodger e Teti gravam em conjunto *Meu corpo, minha embalagem todo gasto na viagem – Pessoal do Ceará* (Continental, LP, 1973); e Belchior grava *Na Hora do Almoço* (Copacabana, compacto, 1971) e *Mote e Glosa* (Continental, LP, 1974) (Rogério, 2013, pp. 33-35).

Voltando nosso olhar para as dinâmicas nacionais da MPB no período pós-68, é possível compreender melhor o espaço ocupado pelos cearenses no início da década e as mudanças ocorridas na indústria, no consumo e circulação da produção musical.

No plano estético, o *tropicalismo* foi o grande divisor de águas, rompendo com propostas tradicionalistas até então em voga na MPB e que rejeitavam parte da influência estrangeira na produção nacional. Sob o lema da antropofagia e de uma leitura tropical da cultura pop, acabam por ampliar as possibilidades estéticas abarcadas pela MPB. “No pós-Tropicalismo, elementos musicais diversos, até concorrentes num primeiro momento com a MPB, passaram a ser incorporados sem maiores traumas” (Napolitano, 2002, p. 2).

Em 1968 é promulgado o AI-5, que significou um endurecimento da censura e repressão militar aos artistas. O decreto afeta diretamente a música popular e este ano marca também o fim de um período de expansão criativa e de consumo da MPB, uma vez “que boa parte da vida musical brasileira, naquela década, estava lastreada num intenso debate político-ideológico” (Napolitano, 2002, p. 1). O AI-5 significou a impossibilidade de permanência de alguns artistas no País e, aos que ficaram, uma barreira a mais no seguimento da atividade musical.

Entre 1969 e 1973 criou-se uma espécie de “demanda reprimida” que, em parte, irá explicar o boom da canção brasileira, a partir de 1975, quando as condições de criação e circulação do produto irão melhorar significativamente, com a perspectiva da abertura política. (Napolitano, 2002, p. 5)

Até 1972, grandes nomes da MPB como Caetano, Gil e Chico Buarque estiveram exilados e mesmo os que permaneceram no País sofriam para ter seus discos e espetáculos aprovados pela censura. O panorama pouco favorável à MPB foi ainda agravado pela forte entrada massiva da música estrangeira no mercado brasileiro. Os artistas cearenses que despontam nos anos 1970 o fazem justamente num cenário de baixa da MPB, menos favorável a novas propostas que em anos anteriores. É, porém, justamente na crise, em meio à retração e segmentação do público (Lamarão, 2012, p. 194), que tem início um movimento de rearticulação da MPB. A indústria volta a mirar nas universidades e buscar nos festivais universitários, alguns deles de caráter regional, uma renovação. E encontra no repertório



desses e outros jovens artistas um novo fôlego. É quando se torna corrente o emprego da expressão “tendência” para definir grupos de artistas com propostas musicais diferentes das que estavam estabelecidas, como acabaram sendo chamados os próprios baianos, do *tropicalismo*, também os “mineiros”, no grupo composto por Milton Nascimento, Lô Borges, Flávio Venturini, e os “cearenses” ou “nordestinos” (de uma forma mais ampla, que incluía ainda nomes como Zé Ramalho, Alceu Valença, Geraldo Azevedo).

Marcos Napolitano observa que mesmo a volta de Chico Buarque e Caetano Veloso ao País, entre 1971 e 1972, não reverte o cenário de crise da MPB no mercado fonográfico, iniciado após o AI-5. É apenas a partir de 1975, com a perspectiva de abrandamento da repressão do regime militar e novos investimentos da indústria, que o mercado volta a expandir.

A entrada de novas gravadoras no mercado de MPB, como a WEA, a EMI-Odeon e a CBS (que na década de 60 havia sido identificada com a Jovem Guarda), e a retomada dos investimentos em grandes projetos musicais, na TV e no mercado de espetáculos, deu uma nova dinâmica ao mercado musical brasileiro. (Napolitano, 2002, p. 8)

O autor avalia, entretanto, que o novo “boom” se deu em meio a um cenário de incerteza comercial por parte das empresas e de uma menor abertura a investimentos em novos nomes, comparado ao período auge dos festivais. Para Napolitano, embora tenha sido uma década de grandes vendas para discos de MPB – especialmente na segunda metade da década - isto não favoreceu uma efetiva renovação no quadro de artistas entre os mais vendidos pela indústria fonográfica, a exceção de nomes como Fagner, Ivan Lins e João Bosco (Napolitano, 2002, p. 9). O sucesso de vendas de discos vinha acompanhado de uma postura mais pragmática do ponto de vista industrial, quando as empresas passaram a

só investir e correr riscos com nomes consagrados e, para compensar possíveis fracassos, uma vez que ambos estavam relacionados no mundo da produção, colocar em larga escala no mercado ‘produtos massificados, de confecção barata (forma de sucesso padrão)’. (GUIMARÃES, 1985, p. 48). Assim, além da MPB institucionalizada, a década de 70 foi também o período da chamada “música romântica” (Agnaldo Timóteo, Altamar Dutra, etc.), do “sambão jóia” (Luiz Airão, Benito de Paula, etc.), da *black music* americana e de seus derivados

(como a *Disco Music*), entre outras músicas, consideradas *pasteurizadas* (e/ ou *bregas*). (Fenerick, 2004, p. 165)

A redescoberta das universidades como estratégia de enfrentamento da crise no início dos anos 1970 passa por uma busca por parte das gravadoras de maior proximidade com o público universitário. As universidades são escolhidas como espaço privilegiado para venda de discos e promoção de shows a baixo custo. Um projeto marcante nesse processo ficou conhecido como Circuito Universitário, que mobilizou alguns dos grandes nomes da MPB no período para apresentações nas universidades, muitas delas localizadas em cidades fora do eixo Rio-São Paulo. As lideranças estudantis da época atuaram como mediadores entre as empresas e as universidades, auxiliando na produção dos shows de MPB (Lamarão, 2012, p. 209).

Para Walter Silva, o circuito representava “a primeira e real oportunidade que músicos e autores brasileiros tanto aguardavam para estabilizar definitivamente o seu mercado de trabalho. (Lamarão, 2012, p. 206)

E se o grande mercado de MPB recorreu às universidades, também o fizeram jovens artistas, compositores e intérpretes, que estavam à margem deste. Em seu estudo sobre a música independente, Fenerick destaca que diversas iniciativas nesse período tinham por objetivo contestar o poder da grande indústria fonográfica e mediática, e buscar novos caminhos para a música popular. São exemplos a “Feira de Música Popular”, realizada no Teatro Aplicado, em São Paulo, por Marcus Vinicius e o cearense Jorge Mello; e o “Circuito Aberto de Música Popular”, no Rio de Janeiro, que tinha também uma cearense entre os realizadores, a compositora Marlui Miranda (embora radicada em Brasília desde criança) que idealizou o projeto ao lado do poeta Xico Chaves.

É a partir deste período que um maior número de artistas passa a assumir a produção de seus discos e concertos e o tema da música alternativa, ou independente, entra em pauta.

Outro projeto bastante relevante, e que terá importância em Fortaleza já a partir do fim da década de 1970 é o Projeto Pixinguinha, uma iniciativa de promoção da cultura pelo Estado. Vinculado à Funarte (órgão criado em 1975 pelo Governo Federal), o projeto teve sua primeira edição em 1977 e promoveu shows em diversas cidades. Além de nomes conhecidos, abria

espaço para jovens músicos apresentarem seus trabalhos a um grande público (Lamarão, 2012, p. 225).

Em meio ao processo de retração da censura após meados de 1970 e de crescimento das vendas de discos, a MPB chega ao fim da década como “o setor mais dinâmico da indústria fonográfica brasileira, ao mesmo tempo que readquiria sua vitalidade como ‘instituição’ sociocultural e seu caráter aglutinador dos sentimentos da oposição civil”(Napolitano, 2002, p. 11). A boa fase duraria até o início dos anos 1980, quando uma nova crise na indústria e o novo momento da música global coloca o rock nacional no centro das atenções do mercado fonográfico.

## **2.5 Massafeira e o novo clima de efervescência local**

Na esteira do processo de abertura do regime militar e do novo momento da MPB (de retomada de relevância comercial e sócio-cultural e de reaproximação com as universidades), a segunda metade dos anos 1970 foi de efervescência estudantil em Fortaleza. Reavivam-se iniciativas entre a política e a arte.

Politicamente, como ressalta Gilmar de Carvalho,

o clima de fim da ditadura era reforçado pela luta pela anistia aos presos políticos, que teve a iniciativa das mulheres. Foram muitas reuniões, criou-se um clamor nacional, muitas canções gravadas, e a prometida abertura precisava se dar de fato (...) A luta pela Anistia aglutinou setores vários da sociedade civil, como uma frente única que ia de intelectuais a “socialites”, de políticos a estudantes, de lideranças sindicais a artistas. (Carvalho, 2013b, p. 39)

Musicalmente, afinados com a recuperação da MPB, em 1976, os artistas cearenses emigrados comemoravam sucessos fonográficos: Ednardo lança o LP *O Berro* (RCA), após o sucesso de *O romance do pavão misterioso* (RCA), em 1974; também em 1976, Belchior lança *Alucinação* (Polygram), disco que reúne algumas de suas canções de maior êxito comercial; e Fagner vive já um grande momento, com a boa aceitação dos discos *Ave Noturna* (CBS), de

1975, e *Raimundo Fagner* (CBS), em 1976, tendo ainda a canção *Mucuripe*, dele e Belchior, gravada pelo popular Roberto Carlos.

A euforia musical cearense expressa no sucesso obtido com o lançamento dos discos de Fagner, Belchior e Ednardo se estendeu até Fortaleza com a realização de um festival, o Festival da Costa do Sol na praia da Tabuba. (Pimentel, 2006, p. 134).

O festival, que teve caráter de amostragem, ficou conhecido posteriormente como o “Woodstock cearense” e reuniu artistas que residiam fora do Estado, como Belchior, Ednardo, o pernambucano Alceu Valença e Vicente Lopes, além de nomes como Rodger e Teti, naquela altura já haviam voltado a morar em Fortaleza. Dos jovens músicos, da geração seguinte, estiveram presentes Caio Silvío e Graco, que acompanharam Rodger, e outros tantos na plateia, como Calé Alencar (Castro, 2007, p. 175). O festival contou com apoio da Emcetur (Empresa Cearense de Turismo), vinculada ao Governo do Estado, e da Consibel Empreendimentos Artísticos, empresa privada ligada à família de Belchior.

A inserção de artistas locais no mercado fonográfico nacional provoca ao longo dos anos 1970 um duplo impacto em Fortaleza. Em parte, um certo clima de euforia entre os artistas que permaneciam restrito ao cenário local – e mesmo de inspiração de jovens aspirantes a compositores – pela nova possibilidade dada a produção local; mas também uma tensão causada pelo fosso entre expectativa e realidade. Outros nomes locais chegam às grandes gravadoras. Fagner se torna diretor artístico da CBS, onde produz *Flor da Paisagem* de Amelinha (1977) e, pelo selo Epic, que era dedicado a jovens apostas, produz *Maraponga*, do arquiteto e compositor Ricardo Bezerra (1978); *Melhor que Mato Verde* (1979), de Petrúcio Maia; e *Manassés* (1979), disco do violonista e compositor Manassés (Pimentel, 2006, p. 134).

Ainda assim, o abismo que separava a música local e a indústria fonográfica do eixo Rio – São Paulo era profundo. Fortaleza permanecia um espaço precário e não favorável a essa projeção nacional. Havia a expectativa de que o músico local poderia ser gravado por um dos artistas que já faziam parte do cast das gravadoras ou ele próprio incluído nesse seleto grupo. Expectativa esta que algumas vezes foram correspondidas, mas em muitos casos eram frustradas.

Sobre as dinâmicas desta MPB local no fim da década, Calé Alencar destaca as rodas de violão - nas ruas, nos bares - e pequenas apresentações em teatros de Fortaleza. Jovens artistas e outros ligados à geração do Pessoal do Ceará, como Ângela Linhares, Stélio Valle, Alano Freitas, Tarcício Lopes, Petrúcio Maia, Fausto Nilo, posteriormente, o próprio Calé, Zezé Fonteles, articulavam-se em torno da produção de concertos locais.

O Festival do Jovem Compositor Cearense (também conhecido como Festival da Credimus) lança luz sobre essa produção local. Inclui em suas edições a participação de músicos que permaneceram na cidade e vinham produzindo ao longo da década de 1970 e de uma nova leva de artistas que surge a partir de meados da década. Com financiamento da Credimus Financeira, em sua primeira edição, o festival contou com representantes de gravadoras como a RCA Victor e Odeon, além de representantes da TV local e figuras como Rodger Rogério e Ricardo Bezerra (da geração do Pessoal do Ceará) na comissão julgadora (Castro, 2007, p. 176). A primeira edição foi realizada no Teatro São José “com uma grande participação do público” (Castro, 2007, p. 177). Saíram vencedores a dupla Regis e Rogério Soares, irmãos de Ednardo. Também foram destaque nomes como Mona Gadelha e Lúcio Ricardo, jovens artistas que eram mais ligados a sonoridade do rock e do blues.

O festival seguiu sendo realizado nos anos seguintes, com edições em 1979 e 1980. Em seu trabalho sobre os festivais de música, Wagner Castro registra ainda o Festival da Canção do BNB, realizado em 1978, e os festivais no interior do Estado (Festival Regional da Canção do Cariri, realizado ao longo da década de 1970, de onde saíram artistas como Pachelly e Abidoral Jamararu, João do Crato, Luis Carlos Salatiel e Rubens Lisboa; e Festival Musical do Mandacaru, com edições entre 1975 e 1978, com participação também de músicos de Fortaleza e do Cariri (Castro, 2013a, pp. 178, 179).

O grande acontecimento da época, e que encerra o ciclo que antecede ao objeto de estudo deste trabalho, foi a mostra *Massafeira*, realizada em 1979 e que rendeu um disco coletivo gravado pela CBS em 1980. Considerada emblemática, reuniu participantes nas diversas áreas da criação local – *música*, teatro, literatura, artes visuais, cinema, dança e até culinária. Da parte musical, participaram várias gerações que confluíam naquele fim de década, de Fortaleza e do interior do Estado, incluindo os nomes de destaque nacional, jovens em fase de reconhecimento local e outros que ainda ensaiavam os primeiros passos.

Da geração de 60 vieram todos: Fausto Nilo, Brandão, Rodger Rogério, Ednardo, Teti, Petrucio Maia, Ricardo Bezerra, Fagner, Jorge Mello, Belchior, Manassés, Fancis Vale, Augusto Pontes. A nova geração estava toda ali: Alano de Freitas, Amelinha, Ângela Linhares, Caio Silvio, Calé Alencar, Chico Pio, Eugênio Leandro, Ferreirinha, Graccho Sílvio, Lúcio Ricardo, Marta Lopes, Mona Gadelha, Régis Soares, Rogério Soares, Stélio Vale, Oswald Barroso para citar apenas alguns. Veio o pessoal do Cariri: Abidoral Jamacaru, Bola, Cego Oliveira, Cícera do Barro Cru, Geraldo Urano, Irmãos Aniceto, Patativa do Assaré, Pacheli Jamacaru, Rosemberg Cariry, entre outros. Outros estados também marcaram presença: Dominginhos (Pernambuco), Ana Fonteles e Climério (Piauí), Zé Ramalho (Paraíba) e Walter Franco (São Paulo). (Oliveira, 2000, pp. 60,61)

O festival foi idealizado por Ednardo como uma forma de aglutinar essas diferentes gerações de artistas em uma espécie de “feira cultural”. Foi realizado em quatro noites, de 15 a 18 de março, no Theatro José de Alencar (na época, o palco de maior prestígio da cidade). Participaram ativamente da organização o próprio Ednardo e o publicitário e agitador Augusto Pontes - que desde a época de estudante, nos anos 1960, estava envolvido com atividade cultural em Fortaleza. Da parte musical, diversas vertentes da criação local estiveram representadas (Oliveira, 2000, p. 63). Além do propósito de festa das artes local, musicalmente a mostra se propunha ser um canal de aproximação com o mercado de discos, reascendendo a expectativa de projeção dos artistas que ali se aglutinaram. O produtor Jairo Pires - na época, diretor artístico da CBS (gravadora com a qual Ednardo tinha contrato) - assistiu ao evento por intermédio de Ednardo e aprovou que 40 dos músicos participantes viajassem ao Rio de Janeiro para a gravação do LP *Massafeira Livre*. O álbum duplo reuniu 24 faixas e foi lançado em 1980.

Ednardo foi indicado como produtor; Augusto Pontes como co-produtor; Rodger Rogério, Petrúcio Maia e Stelio Valle ficaram responsáveis pela coordenação musical. Acontece que após a gravação no Rio de Janeiro, Jairo Pires foi substituído por outro profissional que engavetou o disco, alegando que o projeto iria acarretar prejuízo para as gravadoras. Assim o disco passou mais de um

ano na “geladeira”, até que em 1980 Ednardo solicitou que o mesmo fosse prensado com parte da verba de divulgação de seu disco “Imã”, que estava sendo lançado. (Oliveira, 2000, p. 76)

O disco é emblemático por mostrar o descompasso entre as aspirações e esperança de artistas locais quanto à indústria fonográfica – espelhados no exemplo da geração 70 – e o lugar periférico e precário que ocupava a música de Fortaleza. Alguns dos artistas participantes e a própria Vanderly Oliveira, em seu estudo sobre o período, sugerem que a pouca visibilidade dada pelos media locais/nacionais foram fatores que influenciaram no alcance restrito do disco em termos mercadológicos. Independente do impacto que uma cobertura jornalística teria, a pouca visibilidade do disco é sintoma de um momento musical pouco favorável a novidades (e no caso, muitas novidades) e de uma influência mínima que a música local de Fortaleza imprimia na formação do repertório nacional (para além de artistas já consagrados). Os anos 1980 começam num clima de frustração de expectativas para alguns, mas também com uma produção local de música significativa, como deixou claro a *Massafeira*.

## 2.6 Música, cultura alternativa e movimento estudantil

De 1966 a 1979, entre expansões e crises, as gravadoras de disco praticamente multiplicaram por dez a produção de discos (Vicente & De Marchi, 2014, p. 17). O início dos anos 1980, entretanto, é momento de crise nacional e internacional, como descreve André Midani em seu livro de memórias *Música, Ídolos e Poder* (2008).

No Brasil, a Warner seguia muito bem até as 23h de uma noite tranqüila de dezembro de 1980, quando tocou o telefone em casa e a voz conhecida do Mo Ostin, presidente do selo Warner, me deu a triste notícia:

— André, John Lennon has been fatally shot... A gente tinha acabado de lançar o que seria o último disco dele... Era também o prenúncio simbólico da derrocada da minha companhia no Brasil, que se estenderia por três longos anos... Surgia uma crise econômica mundial de grandes proporções, que pioraria, e muito, no Brasil, por causa do

fracasso de mais um plano econômico que assolava o país ciclicamente. Duas crises simultâneas com efeito cumulativo foram fatais para a nossa economia. (Midani, 2008, p. 116)

Em um outro excerto, o executivo avalia a situação da empresa como “tecnicamente quebrada”. Impacto disto na produção musical nacional é um ambiente ainda mais hostil às renovações no terreno da MPB do que fora no fim dos anos 1970.

Se Márcia Dias aponta que, em 1979, as principais empresas no mercado eram Som Livre, CBS, Polygram, RCA, WEA, Copacabana, Continental, RGE-Fermata, EMI-Odeon, K-Tel, Top Tape e Tapeçar (Dias, 2000: 74), o balanço que se pode efetuar em 83 é de que a K-Tel, uma empresa de porte nos Estados Unidos, fechou; a Top Tape foi absorvida pela RCA e a RGE pela Som Livre; a Tapeçar vendeu sua fábrica à Continental<sup>131</sup>. Entre os selos de menor expressão, 20 encerraram suas atividades e a Copacabana adquiriu o catálogo de 15 deles. Mas mesmo esta última acaba por não se mostrar imune à crise e, pressionada pelos altos custos financeiros, pede concordata ainda em 83. (Vicente, 2002, p. 89)

As vendas de discos caem de 52.6 milhões de unidades, em 1979, para uma média de 45 milhões entre 1980 e 1985. Vicente aponta um aumento na seletividade dos artistas, com elencos mais enxutos e de maior potencial de vendas, o que “tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar” (Vicente, 2002, p. 126)

Quando surgiram no cenário nacional os artistas da geração do Pessoal do Ceará, no início dos anos 1970, havia uma escalada da repressão política por parte da ditadura militar (perseguindo artistas e desarticulando o movimento estudantil), enquanto a indústria, em crise, buscava novos nomes para reativar o segmento da MPB. Dez anos mais tarde, o cenário era completamente outro: a repressão dava sinais de abrandamento (com a implantação da chamada “abertura lenta, gradual e segura”<sup>16</sup>), o movimento estudantil se rearticulava e a indústria, em nova crise, apostava em segmentos capazes de alavancar a venda de discos,

---

<sup>16</sup> Processo iniciado em 1974, no Governo Ernesto Geisel.



entre os quais, não estava a MPB. O rock nacional, que teve lugar naquela década, foi uma espécie de salvação financeira para algumas gravadoras (Midani, 2008).

A música independente surge como uma forma de “resistência cultural” a esse momento da indústria. Não necessariamente vinculado a uma postura contra-hegemônica, de rejeição à indústria fonográfica, o caminho alternativo abrigava nomes como Ney Matrogresso e Tim Maia, consagrados no grande mercado da MPB, que após desentendimentos com suas respectivas gravadoras lançaram discos independentes; também jovens que fizeram da via alternativa sua porta de entrada nas grandes gravadoras, como é o caso emblemático do grupo Boca Livre e do cantor Oswaldo Montenegro. Ambos estrearam com sucesso em discos independentes e foram contratados por grandes empresas (Vicente, 2006, p. 5).

Analisado sob esse aspecto, o projeto do Lira Paulistana parece-me exemplar. O Teatro foi inaugurado na Vila Madalena, na cidade de São Paulo, no final de 1979 e polarizou, a partir de então, a cena e mesmo o debate sobre a produção musical independente no país. (...) Se até seu advento os nomes de destaque na cena eram os de Antônio Adolfo, Chico Mário, Boca Livre e Céu da Boca, entre outros, o Lira apresentou ao público um novo grupo formado por Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Premeditando o Breque, Passoca e Língua de Trapo. Entre 1981 e 1982, o Lira serviria de palco também para bandas da emergente cena do rock nacional (como Titãs) e, ao final de 1982, iria se associar à tradicional gravadora Continental, onde o Gordo iniciaria uma nova carreira: primeiro como diretor artístico e, após a sua aquisição pela Warner (1994), como seu presidente. (Vicente, 2006, p. 6)

A partir desse quadro inicial, podemos destacar três ideias que valerão a este estudo. Primeiro, que a música alternativa, ou independente, era de fato um caminho em pauta naquele início dos anos 1980. Se dez anos antes, a geração do Pessoal do Ceará via nas grandes gravadoras a única opção de consolidar uma carreira musical, aos jovens artistas do período outros caminhos eram viáveis, embora estes não fossem tão claros como o são hoje. Segundo, que havia um sentimento questionador do poder das gravadoras em ditar quem ou que tipo de música deveria ser gravada ou rejeitada. Por fim, que, muito embora esse questionamento

estivesse presente, ele não significava uma rejeição por completo das gravadoras enquanto caminho artístico.

Para além das questões de mercado, é necessário destacar algumas das mudanças que ocorriam no campo político e social no qual se inseria a MPB. Quando foi decretado o AI-5, em dezembro de 1968, foram instauradas medidas como a censura da imprensa e a censura prévia a obras de arte, a suspensão de direitos políticos e a ilegalidade de reuniões não autorizadas pela polícia. Nas universidades, significou o fim das entidades estudantis e instaurou o clima de insegurança e medo onde até reuniões de pequenos grupos poderiam resultar em prisão.

Os chamados “anos de chumbo”<sup>17</sup> duram até o ano de 1974, com o início da abertura política. Ainda que ações violentas tenham continuado a acontecer (prisões, tortura e mortes por motivação política), a partir deste período voltam a ganhar força os atos de resistência da sociedade civil, organizações políticas e do movimento estudantis.

Também é a partir deste “abrandamento” que gradualmente a MPB volta a se politizar e a se reaproximar dos movimentos de resistência.

A perspectiva de abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais revelou a enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando este tipo de canção como uma espécie de “trilha sonora” da fase de abertura política do regime militar e da retomada das grandes mobilizações de massa contra a ditadura brasileira, após 1977. A própria dinamização das atividades políticas, ainda sob intenso controle do regime, criava um clima favorável ao consumo de produtos culturais considerados “críticos”, visto como atitude de protesto, em si e que desempenhava um importante papel na articulação das expressões públicas e privadas dos cidadãos opositores do regime militar. (Napolitano, 2002, p. 9) .

---

<sup>17</sup> Com a radicalização da repressão e da reação das esquerdas, que recorreu à luta armada.

Em tese sobre o papel da MPB no período de abertura política (1977-1984), a historiadora Rafaela Lunardi destaca a participação dos artistas do gênero nos chamados “eventos cívicos de protesto” – onde ruas e espaços públicos eram ocupados para atividades de oposição à ditadura. A música, além de elemento central no “processo de construção simbólica dos valores de oposição ao Regime” (Lunardi, 2016, p. 17), esteve diretamente ligada aos atos políticos de resistência.

Paulo César Pinheiro e Marício Tapajós lançaram *Tô Voltando*, canção que virou hino da luta pela Anistia<sup>18</sup>. Chico Buarque lançou “Apesar de Você” e “Vai Passar”, em meio à pressão pelas Diretas Já<sup>19</sup>. João Bosco e Aldir Blanc compuseram “O bêbado e a equilibrista”, sucesso na voz de Elis Regina (Lunardi, 2016, p. 22). Para além do plano simbólico, a música também teve papel relevante como parte de rituais de protestos, embalando passeatas, missas, atividades culturais temáticas, congressos, greves e comícios (Lunardi, 2016, pp. 45-47) .

Cantar uma música como expressão política é um evento ritual por si só. No momento da execução da canção se partilham sentimentos, emoções, opiniões, e pode-se promover a sensibilização, a catarse ou a mobilização para alguma causa política. Assim, as músicas cantadas pelos próprios artistas, em shows ou em comícios, ou cantadas em conjunto, pela multidão de uma passeata, de um comício ou de uma missa, por exemplo, constituem rituais de contestação. (Lunardi, 2016, p. 42)

O movimento estudantil acompanha este momento da sociedade e já a partir de meados da década começa a se rearticular e a compor a frente de resistência à ditadura. É neste período que se articulam grupos ligados a causas sociais, como igualdade de gênero, diversidade sexual, contra o racismo ou em defesa do meio ambiente. Os grupos políticos de esquerda se rearticulam, em processo que culmina com a fundação (ou refundação) de partidos. Os sindicatos ganham novamente relevância e mesmo em meio à Igreja Católica, ganha força a corrente da Teologia da Libertação, envolvida com as lutas sociais.

---

<sup>18</sup> Lei promulgada em 28 de agosto de 1979 que anistivava crimes políticos praticados entre 1961 e 1979.

<sup>19</sup> Movimento civil que reivindicava eleições presidenciais diretas no Brasil. A campanha durou entre 1983 e 1984, incluindo passeatas e atos-shows em todo o País.

A MPB, reforça Lunardi, tanto simbolizava um vínculo político simbólico com o movimento de oposição ao regime quanto cumpria função de mobilização nas manifestações. Os estudantes cantavam canções, os artistas juntavam-se aos estudantes e faziam da rua um espaço de ritual, de luta e de festa.

Em Fortaleza, após o AI-5, a UFC fechou suas entidades estudantis e estas só foram reabertas com a revogação do Ato, no fim do ano de 1979 (Portugal, 2008, p. 39). A movimentação cultural e política no meio estudantil ficou restrita durante este período, mas sempre procurando burlar os mecanismos de repressão. Atividades diversas eram formas de juntar os estudantes, como a Caravana Cultural do Gruta, que fez sua última edição em 1971; a Feira Livre de Arte Universitária, com mais de uma edição em meados da década; também atividades festivas como a Semana do Calouro, que em 1976 promoveu concerto da banda Quinteto Agreste, uma feira de livros e debate sobre a universidade; e o Forró dos NEFs, promovido no mesmo ano pelos alunos de Comunicação Social (Portugal, 2008) .

Sob vigilância e censura recorrente, além dos eventos organizados por alunos sem vínculo institucional, os estudantes se valeram das associações atléticas e da FUCE (Federação Universitária Cearense de Esportes), responsáveis pela organização de eventos desportivos, como meio de se reunir, promover atividades artísticas e culturais e manifestar-se. Para além das universidades, a resistência no plano cultural contou ainda com grupos literários – incluindo duas publicações marcantes, com é o caso da revista *O Saco*, publicada entre 1976 e 1977, do jornal *Mutirão*, entre 1977 e 1982, e do grupo *Sirirará*, criado em 1979.

Na UFC, o movimento de retomada da organização estudantil se intensifica nessa segunda metade dos anos 1970, com núcleos de organização na Medicina, na Engenharia, nas Ciências Humanas. Iniciaram as tentativas de recriação dos Centro e Diretórios Acadêmicos, que começam a ser reestabelecidos entre 1978 e 1979, quando também ocorrem a eleição para o DCE. Foi também o ano de refundação da União Nacional dos Estudantes (UNE) (Portugal, 2008, pp. 100 - 115) .

Após a refundação da UNE e recriação das diretórios acadêmicos, há também uma maior aproximação do movimento estudantil com as pautas e o universo político-partidário, empenhados na fundação de partidos de esquerda, como o Partido dos Trabalhadores (PT) e

Partido Comunista do Brasil (PC do B), nos movimentos sociais, nas greves operárias e outras lutas para além das questões estudantis. Algo que para uns significou algum distanciamento de pautas do cotidiano estudantil (Santos, 2009, p. 9). Diferente da segunda metade dos anos 1970 – quando as esquerdas se uniram em uma frente única de luta que abrigava diversas correntes ideológicas – nos anos 1980 acentuaram-se os conflitos entre as esquerdas. Embora fosse maior a pressão pelo fim da ditadura, houve uma dispersão dessa frente única “com as esquerdas fragmentadas em diversos partidos (PT, PDT, PCB, Partido Comunista do Brasil (PC do B), grupos trotskistas etc)” (Lunardi, 2016, p. 39).

A política estava definitivamente na pauta dos estudantes. O movimento de resistência à ditadura ganhou as ruas, adquiriu grandes dimensões, com participação artistas, intelectuais, entidades, em grandes atos públicos. As mobilizações estudantis assumiam nova dimensão, seja pelo aumento numérico dos estudantes universitários nos anos 1970, seja pela organização destes estudantes e as novas perspectivas vislumbradas.

Em 1969, só havia uma única universidade em nosso estado, a UFC. Em 1979, eram três instituições de ensino superior: Universidade Federal do Ceará, Universidade Estadual do Ceará e a Universidade de Fortaleza, sendo esta última uma instituição privada. O número de universitários aumentara consideravelmente. A UFC, que antes tinha a maior parte de seus cursos na área do Benfica e do Centro da cidade, agora contava com o Campus do Pici como grande concentração de estudantes. No movimento de reabertura das entidades, evocar 1968 era buscar uma legitimação. Mas a universidade não era mais a mesma, assim como a própria juventude estava mudada. A retórica revolucionária perdia espaço para lutas voltadas para a política universitária, a assistência estudantil, a área cultural. No campo dos movimentos sociais, o movimento estudantil dividia espaço com o movimento feminista, movimento pela reforma agrária, movimento pela anistia e pelas eleições diretas, onde os estudantes se diluíam na massa de manifestantes. (Portugal, 2008, pp. 124, 125)

É neste clima de agitação coletiva, de aumento da comunidade universitária, de lutas por direitos que a música se faz presente no meio universitário. Ainda que precariamente e à margem das estruturas da indústria fonográfica, aos poucos, tornava-se claro aos

compositores locais a possibilidade de uma música alternativa e que teria no público local, no meio estudantil, nos movimentos políticos e sociais os seus pontos de apoio. A década de 80 começa com um horizonte de redemocratização política do País e uma juventude sedenta por fazer da arte, do engajamento e das práticas coletivas um meio para esta transformação.



## Capítulo 3

### Anos 80 - festa, política e arte!

Naquele tempo tinha muito negócio de mobilização, paralisação, greve e tal... A gente era convocado. (...) Os meninos já chamavam, o pessoal do DCE, 'vamos Peninha, vamos lá... Era uma dupla, eu e o Álcio, Álcio e Peninha. Na faculdade era conhecido que só a porra. Era tocando direto. Tudo quanto é canto. Restaurante universitário, praça, no meio da rua, todo canto

Amaro Penna, entrevistado em 2016

#### 3.1 A festa, o brado, a orquestra

O remate dos anos 1970 foi um período especialmente musical em Fortaleza, embora com uma produção ainda dispersa. A extensa lista de participantes da *Massafeira* é um reflexo disto, assim como os festivais e os concertos individuais e em grupo que ocupavam a pauta dos teatros. Jovens artistas, bandas, instrumentistas, compositores da Capital e interior do Estado e o Pessoal do Ceará movimentavam musicalmente a Cidade.

Neste capítulo, proponho pensar a cena cultural, política e boémia que se assentava no entorno da UFC (onde estava também o curso de música da UECE) e os caminhos percorridos por uma nova leva de músicos-estudantes que ali iniciaram suas carreiras artísticas. Artistas de diferentes linguagens e sucessivas gerações, ativistas políticos, intelectuais, estudantes ou não, de alguma maneira misturavam-se na agitação universitária.

Tomando como fio condutor a trajetória de cantatores-estudantes da UFC e UECE, construímos nossa análise a partir das histórias de vida de sete artistas: Amaro Penna, Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, Jabuti Fonteles, Parahyba e Pingo de Fortaleza. Todos davam seus primeiros acordes naquela virada de década. Parte, em fins de 1970, caso de Calé, Eugênio, Dilson e Jabuti; enquanto Penna, Parahyba e Pingo surgem em meio ao fuzuê dos 1980. De partida, cada uma destas trajetórias passa essencialmente por três elementos definidores: a vida estudantil e os espaços da universidade, a boémia e a luta contra a ditadura militar.



Estar na universidade, para muitos estudantes, era uma atividade em tempo integral. A casa era lugar de dormir. A rede de sociabilidade, natural de qualquer ambiente estudantil, tinha ritmo, espaços e intensidade próprios, que contrastavam com outros ambientes da universidade. Aluno de Química Industrial (desde 1977), o músico Jabuti Fonteles lembra que o dia era gasto entre a sala de aula, os corredores e os bares. Foi no Centro de Humanidades que conheceu sua primeira esposa, também se integrou aos músicos e à política. “Então, a gente sempre estava ali. Todo mundo junto ali. Só ia pra casa, dormia, voltava porque ia pra aula e depois estava todo mundo junto. (...) Foi assim uma coisa muito intensa” (Jabuti Fonteles, entrevistado em 2017).

Jabuti era o único de sua turma de Química a participar dessa movimentação cultural e política. “Muita gente tinha até ideia, mas era desinformado e desvinculado com o movimento estudantil” (Jabuti Fonteles, entrevistado em 2017). Estudante de Letras, Marta Aurélia lembra de uma rotina intensa, que passava pela sala de aula, por ensaios do Coral da UFC, pelos bares e pelo movimento estudantil. Amaro Penna define aquele como um momento em que se “morava” dentro da universidade. Outro personagem desta história, Parahyba ingressou no curso de Estatística em 1979 e narra o impacto deste universo cultural e político da universidade em sua trajetória acadêmica (ver epígrafe do primeiro capítulo). Havia uma clara distinção entre os estudantes alinhados com esse universo e os que lhe eram alheios.

O mais fácil de entrar era estatística. Aí, me convenci, enganando a mim mesmo. (...) Quando cheguei lá, não tinha nada a ver, eram cálculos e mais cálculos, derivada, limite. (...) Mas aí, um dia chegou nessa sala de aula (...) a consagrada Eleuda de Carvalho - que era também da Estatística. Ela chegou no segundo mês de aula, com um bocado de 'bixo', com caras de maluco, assim, diferente. Que era uma turma de movimento estudantil, que destoava totalmente da maioria do pessoal da minha sala. (Parahyba, entrevistado em 2016)

A cena cultural universitária era justamente esse ambiente social – seus espaços, práticas e práticas – em que parte dos estudantes faziam da festa, da política e da arte elementos do cotidiano. Estavam concentrados, especialmente, nos Centros de Humanidades, que reunia cursos como o de Comunicação Social, Psicologia, Sociologia, Letras, Arquitetura, passando também pela Reitoria da Universidade, Concha Acústica e Rádio Universitária (fundada em

1981). No entorno, estavam ainda a Faculdade de Música da UECE, que funcionava no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, o Curso de Arte Dramática, o Restaurante Universitário, o Teatro Universitário e, um pouco mais distante, a Faculdade de Direito.

A música, como elemento agregador, pelo qual os grupos se identificavam, estava presente no cotidiano estudantil em diferentes esferas. Era elemento lúdico, de interação nos corredores, nos prédios de entidades estudantis (DCE, CAs e DAs) e nos bares; mas também de mobilização política e afirmação cultural. A agitação dentro e fora da universidade propiciou o encontro entre músicos em início de carreira – muitos deles, na altura, sequer pensando na carreira musical – e outros mais experientes, bem como a fruição musical e formação de um público para esta produção local.

Ao propor o conceito de cena – e não especificamente cena musical - para a compreensão destes universo estudantil-artístico e político que se forma no entorno da universidade, leva-se em conta que a música não era um elemento central na formação de uma identidade do grupo, mas sim uma componente entre diversas práticas, que tinha naquele ambiente o seu espaço de articulação, realização e consumo. Tampouco podemos falar em uma identidade única, facilmente delineada. Diferente das subculturas (onde grupos de jovens se articulavam em torno de uma identidade, de gostos e práticas comuns), a cena sobre a qual nos debruçamos era transitória e mutante, atrelada essencialmente a condição de estudante. Um espaço onde jovens de diferentes formações, diferentes gerações encontravam-se, trocavam informações, experiências.

O meio estudantil do qual tratamos estava subdividido em vários grupos, como veremos a seguir, definidos por núcleos de amizades, por linguagens artísticas, pelas diversas correntes políticas em voga na época. Grupos, muitas vezes opostos, mas que se encontravam nas lutas estudantis, nas práticas culturais, nas mesas dos bares.

### **3.1.2 Música, boémia e movimento estudantil na UFC**

O final dos anos 1970 foram marcados por uma crise energética global e que no Brasil encerrou o modelo de desenvolvimento adotado pela ditadura. Inflação, queda na renda *per*

*capita* e a explosão da dívida externa são os reflexos econômicos dessa crise no início dos anos 1980. No Ceará, o momento é agravado ainda por uma seca de cinco anos seguidos (1979-1983), registrando queda no PIB (Produto Interno Bruto) de 2,23% em 1965 para 1,55% do PIB nacional em 1980 (Costa & Amora, 2015). A primeira eleição direta para governador do período militar é realizada, empossando Gonzaga Mota (1982-1986) no Ceará, ex-secretário de Planejamento. Apesar da crise, também neste período há uma ampliação da classe média, contrastando com um aumento das desigualdades sociais e segregação espacial, em meio ao crescimento e verticalização de Fortaleza.

A população removida é transferida para a periferia de Fortaleza e municípios metropolitanos, carentes de infraestrutura e serviços. É neste contexto que crescem as mobilizações da população, se estruturam os movimentos sociais urbanos e criam-se as condições para alterações políticas substanciais no Ceará. (Costa & Amora, 2015, p. 46)

Embora houvesse um sentimento unificado de oposição à ditadura e de luta por direitos, a esquerda estava dividida nas chamadas tendências. Em seu estudo sobre o movimento estudantil na UFC, a investigadora Maria de Sousa Pereira (2005) situa a formação das tendências naquela universidade ainda em meados de 1975, coincidindo com o início do processo de abertura política. No período, os partidos estavam reduzidos a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e Movimento Democrático Brasileiro (MDB), este último, agregando implicitamente diversos partidos de esquerda que ainda eram considerados ilegais pelos militares. As tendências representavam estes grupos distintos, reunindo filiados e simpatizantes, e fazendo do movimento estudantil um espaço de afirmação e disputa.

Entre as tendências, estavam *Voz da Unidade* (PCB), *Avançando* (dissidentes do PCB), *Caminhando* (PCR), *Hora do Povo* (MR-8), *Viração* (PC do B); e outros quatro grupos de linha trotskista, o *Causa Operária* (PCO), *Libelu* (militantes do grupo Liberdade e Luta), *Companheiro* (militantes do Movimento de Emancipação do Proletariado), *Juventude Alicerce* (militantes da Convergência Socialista) (Pereira, 2005, pp. 46, 47).

As tendências, vale lembrar, eram articuladas nacionalmente com grupos do movimento estudantil de vários Estados. Além dos grupos ligados a partidos, haviam tendências como a

*Juventude Palmares*, que tinha a UFC como único ponto de atuação e a *Pastoral Universitária*, ligada à área progressista da Igreja Católica. O Partido do Trabalhadores (PT) agregava tendências trotskistas e a *Pastoral Universitária*.

A sala de aula, cantina, debaixo das árvores, nas ruas, na mesa do bar, todo local era ponto de ebulição, mas havia um lugar em especial para nós da UFC: o prédio do DCE! Uau. Imprimindo panfletos, dormindo em colchonetes, fazendo vaquinha pra comprar café. Muita reunião sobre conjuntura nacional e conjuntura internacional. Teve uma festa linda na casa do Cláudio Pereira, na Beira Mar, em homenagem à revolução sandinista. Os grupos políticos em ação no ME, o PC do B, sempre, o partidão, os 'Libelús'! E claro, os 'reaças' e direitistas. (Eleuda de Carvalho, entrevistada em 2017)

Após a reabertura do DCE, em 1979, os estudantes elegeram a chapa *Pé no Chão* para presidir a entidade, em meio a cinco chapas, e a chapa *Mutirão* para diretoria da UNE, ambas ligadas a militantes do PC do B. O mesmo grupo elegeu em 1980 os sucessores, da chapa *Passo Firme*.

A eleição do ano 1982 foi vencida pela chapa *Avançando*, liderada por Papito de Oliveira, estudante do curso de Letras, e trazia entre seus componentes elementos ligados ao PT e a uma corrente prestista<sup>20</sup> (Pereira, 2005, p. 48). No ano seguinte, em 1983, foi eleita a chapa *Viração*, formada novamente por militantes do PC do B e outros ligados ao MR-8 e PCB. O grupo ligado ao PC do B ganhou as duas eleições seguintes, consolidando uma hegemonia no período à frente do DCE.

Os músicos, em meio a toda essa agitação e disputas políticas, acabavam aproximando-se de uma ou algumas tendências – fato que levava em conta não apenas convicções políticas, mas relações de amizade e mesmo de proximidade, nos cursos ou espaços onde os membros dessas tendências estavam mais presentes.

Jabuti recorda que conheceu Amaro Penna em meio às mobilizações para eleição do DCE, quando os dois apoiavam a chapa ligada à Libelu. Ambos apoiavam os atos do grupo e a partir daí reforçaram laço de amizade e deram início a parcerias musicais por afinidade com o repertório um do outro. Tinham influência musical dos compositores mineiros do *Clube da*

---

<sup>20</sup> Inspirados nas ideias do político e militante comunista Luis Carlos Prestes.

*Esquina*. Para o músico, a orientação de esquerda, em linhas gerais, fazia parte da identidade da maior parte dos músicos e os concertos em meio aos atos políticos de uma ou outra tendência eram uma forma de contribuir com a luta.

Essa “consciência” política de que fala Jabuti não pressupõe necessariamente uma militância para um grupo político específico. Parahyba lembra, com certo bom humor, que embora não fosse fortemente ligado à política, a atuação política era inevitável pelo próprio meio em que estavam. A política mobilizava cotidianamente os estudantes, estava na universidade, nos eventos que muitas vezes eram promovidos pelas entidades estudantis e nas discussões de mesa de bar.

Não tinha como não ser político. Eu chegava num bar, os caras estavam discutindo política. Aí, tinha, é trotskista, era não sei quê, as tendências morrendo de brigar, você acabava aprendendo alguma coisa. Mas se eu fosse rotular, eu era da esquerda festiva. A esquerda porra louca (...) a gente estava afim de fazer uma revolução mais de comportamento do que com base nas teorias da União Soviética e aquela coisa. (Parahyba, entrevistado em 2016)

Calé Alencar - que já atuava como compositor desde o fim da década de 1970 e participou da *Massafeira* - ingressou no curso de música da UECE em 1980 e a partir de então se aproximou das lutas estudantis. O músico destaca que nunca foi filiado a partidos, mas participou como artista desde campanhas para eleição do DCE ao movimento pela legalização dos partidos, da campanha luta pelas Diretas Já. No meio de luta estudantil, reforça, estavam muitos dos seus amigos e até mesmo namoradas, “porque tinha um movimento parecido, de consciência” (Calé Alencar, entrevistado em 2016).

Embora o foco deste projeto seja o entorno da UFC e curso de música da UECE, concentrados nos campi do bairro Benfica, cabe destacar que a movimentação universitária - cultural, festiva e política - também se dava outros campi e universidades onde atuava o ME, como na Faculdade de Medicina da UFC, localizada no Campus do Porangabuçu, nos cursos do Campus do Itaperi, da UECE, e na Unifor.

Os atos com música eram motivados por questões estudantis ou por pautas em voga na política nacional, como o show pela realização da 31ª reunião anual da Sociedade Brasileira

para o Progresso da Ciência (SBPC), em 1979. Fortaleza havia sido escolhida para sediar o encontro dois anos antes, em 1977, quando sua realização foi sabotada pelo Governo Federal. A edição foi realizada em São Paulo e debateu questões como a defesa da anistia e das liberdades democráticas ("Cientistas se reúnem contra a ditadura," 2015).

Eugênio Leandro compara o encontro a uma versão menor da *Massafeira*. O concerto foi realizado no Theatro José de Alencar com participação de nomes como Patativa do Assaré, Cego Oliveira, dos músicos do Cariri, também Dilson Pinheiro e o próprio Eugênio. Mobilizações articuladas local ou nacionalmente movimentaram a produção local, como manifestações anuais de comemoração do dia do trabalho (1º de maio), o ato-show pelo reconhecimento do *Parque do Cocó* (ver Figura 1) como reserva ambiental, em 1981, a greve dos estudantes da Unifor, em 1981, a campanha pelas *Diretas Já* (1984) e o processo eleitoral que elegeu a prefeita Maria Luiza Fontenele (PT), em 1985.



**Figura 1:** Calé Alencar em ato-show pelo reconhecimento do Parque do Cocó como reserva ambiental, em 1981. Crédito: Silas de Paula / Fonte: Acervo de Calé Alencar

Por iniciativa do DCE, foram promovidos concertos coletivos como “Arte da Resistência – 20 anos”, realizado no pátio da reitoria em 1984, em alusão aos 20 anos do golpe militar, com participação de Pingo de Fortaleza, Dilson Pinheiro, Amaro Penna, Álcio, Parahyba, Fernando

Néri, César Barreto, Batista e Ronaldo Lopes; ou o espetáculo coletivo “UNE-Juventude-DCE UFC”, em 1985, no auditório da Faculdade de Direito, com Álcio, Fernando Neri, Marta Aurélia, Parahyba, Pingo de Fortaleza, Nanan e Didi (Fortaleza, 2013, pp. 65, 67). A participação em atos do movimento estudantil era parte de uma dinâmica a qual abria porta e possibilitava um primeiro passo na carreira desses jovens artistas.

Além de organizar shows destes artistas universitários, o movimento estudantil criava projetos voltados para as artes, financiava espetáculos, discos. Acabou incentivando uma maior organização e profissionalização destes estudantes-artistas.

A movimentação em torno da política estudantil demandava que a música se fizesse presente não apenas em ações diretamente ligadas à política. As entidades organizavam atividades lúdico-culturais, como calouradas, saraus e concertos coletivos. Pingo lembra que chegou a utilizar o prédio do DCE até como local de ensaio. O meio estudantil acabava servindo de suporte e incentivo à atuação dos jovens músicos.

Como já tratamos no capítulo anterior, a MPB teve um papel simbólico na luta contra a ditadura, pelo teor de suas letras, mas também ritual, como parte dos atos coletivos de protesto (Lunardi, 2016). As manifestações de rua eram uma espécie de culminância de um processo que se dava do cotidiano dos estudantes. Funcionavam como rituais onde os laços, os ideais, os sonhos coletivos se conectavam, se reenergizavam.

A canção, letra e música, por sua própria natureza como arte, agia como elemento de catarse. Era expressão de um sentimento de luta, das utopias coletivas, de uma identidade local; e era componente festivo, de êxtase, ajudando a mobilizar e levantar os ânimos durante atos, manifestações e campanhas estudantis.

O movimento estudantil, precisava (da música) na hora de falar aquela coisa chata – lalala - tinha que ter alguma coisa para chamar o pessoal, pra adoçar. Eram os músicos, aquela coisa toda. Entravam os músicos, a poesia... Todo mundo dizia poesia, repentistas, tinha muita gente. (Calvet, entrevistado em 2016)

Os shows que a gente fazia eram em palcos políticos. Mesmo que não fossem partidários, mas era... era a volta do DCE. Vevéu, Papito, que foram líderes... (...) Aí foram surgindo os partidos... Nós fomos surgindo junto com esses partidos. (Parahyba, entrevistado em 2016)

Seguindo a metáfora dos ritos e festas da religião, em Durkheim, os protestos, manifestações e demais atividades em que a política era o ponto central desempenhavam uma função ritual em meio ao grupo estudantil. Ao passo que as calouradas, os shows coletivos e a farra dos bares eram a festa, o espaço onde as pessoas se encontravam, revestindo assim um significado eminentemente religioso e contribuindo para “uma perpétua sustentação do nosso ser moral” (Durkheim, 1979, p. 302). Era na festa, na mesa do bar que se encontravam as diversas tendências, linguagens artísticas, os calouros e veteranos. Os sentimentos e valores coletivos eram reafirmados regados à música, álcool e calorosas discussões. Destacase, assim, o caráter profético da mensagem musical: “É sempre interessante, de facto, ouvir a mensagem dos artistas, músicos ou sonhadores, na medida em que são sensíveis às forças naturais, que secretamente, marcam uma determinada época” (Maffesoli, 1999a, p. 8).

O Quina Azul era um botequinho na esquina, que o cara enchia a rua de mesa. Foi crescendo, crescendo, no final, o cara tinha um quarteirão de mesa. Essa minha geração toda passou por ali. Aí, tocava espontaneamente, não tinha essa coisa da música ao vivo nos barzinhos (...). Tocando na mesa, fomos nos encontrando. (Parahyba, entrevistado em 2016)

Além do *Quina Azul*, outros os espaços de interação musical informal se estabeleceram, como o *Bar da Letras* (mais adiante, trataremos especificamente deste roteiro) e a *Cantina do Seu Milton*. Esta última, localizada no curso de psicologia, foi o espaço de convivência musical intensa. Amaro Penna lembra que, em 1979, após cantar - pela primeira vez em público - em uma posse de Centro Acadêmico, na UECE, foi convidado por estudantes de psicologia da UFC para se juntar a uma turma de músicos. A Cantina do Seu Milton foi o ponto de encontro escolhido. Lá, juntou-se a Álcio (piano), Calvet (bateria), Dilson Pinheiro (congas) e Parahyba (voz e violão) e ingressou, assim, na banda Veneno <sup>21</sup>. Requisitado para contribuir com o

---

<sup>21</sup> Há uma discordância entre Amaro Penna e Calvet sobre qual era o nome da banda, que para Penna seria Apocalipse.



repertório, Penna lembra de ter composto sua primeira música, que foi apresentada em show no Teatro Universitário. A partir daí, surgiu uma parceria com Álcio e passaram a tocar em dupla na universidade.

Foi também na Cantina do Seu Milton que, em 1981, formou-se a banda Carne Seca (ver Figura 2).



**Figura 2:** Banda *Carne Seca*, formada por Parahyba, Elísio Cartaxo, Antônio Martins e Fernando Magalhães  
Fonte: Acervo de Calé Alencar

O grupo existiu até 1982 e trazia entre os integrantes Elísio Cartaxo, Antônio Martins e Fernando Magalhães.

*O Carne Seca*, a gente começou na cantina do Seu Milton, e tudo que tinha na universidade a gente tocava. Tinha semana que a gente tocava três, quatro dias... Concha Acústica, projeto *Universidade na Rua*... E no entorno começaram a acontecer as semanas universitárias no interior. (Parahyba, entrevistado em 2016)

A música inseria-se nos diversos espaços de convivência universitária. Nos bares, na cantina, nos saraus, nas rodas de violão, em pequenos atos nos centros acadêmicos e nos grandes atos e festas universitárias. O movimento estudantil promovia dentro da universidade eventos com músicos consagrados, alguns de grande repercussão, inserindo os jovens músicos num circuito maior, como parte de um circuito de MPB que passava pelas universidades.

### 3.1.3 Movimento cultural e outras artes

Longe de apontar o movimento estudantil como motor único de uma prática cultural, mais preciso é pensa-lo como um meio de organização, de institucionalização e promoção de algumas práticas artísticas que tinham a política como mote. Dialogava diretamente com a produção cultural de dentro da universidade. A música fazia parte de uma movimentação em torno da cultura, de iniciativas em prol da arte local que incluía outras linguagens artísticas.

Quando falamos dos subgrupos alinhados por ideais políticos, das redes de amizade e identidades que compunham o grande amalgama da cena estudantil, estão incluídos também nesse mosaico os grupos formados por áreas de afinidade artística. Agrupavam-se os estudantes envolvidos com as artes cênicas, os da literatura, das artes visuais, do cinema, da música. Subdivididos, mas unidos pela geografia, pelas práticas, valores e ideais afins.

Quando chegava no Quina Azul, tinha lideranças do movimento estudantil, gente de vários cursos da universidade, cantores, atores, gente de várias áreas mesmo. Então, não tinha muito essa separação. Ou por outra, não é que não houvesse alguma separação, é que estávamos todos reunidos no mesmo lugar, transitando nos mesmos lugares. Isso era uma coisa muito forte que acontecia ali. (Marte Aurélia, entrevistada em 2017)

A música, como foco deste estudo, estava em constante diálogo com outras linguagens e agentes de produção cultural dentro e fora da universidade. Eugênio Leandro teve sua entrada nas artes pela literatura, em 1978, ao conhecer Rogaciano Leite Filho, que assinava um caderno literário no jornal *O Povo* e passou a publicar seus contos e poemas. Os dois compuseram música em parceria e participaram do *Festival Universitário da Canção*, da UFC, naquele mesmo ano, ficando em quarto lugar. Ambos participaram naquele fim de década do *Grupo Siriará*, que reunia escritores (alguns deles, remanescentes da revista *O Saco*, publicada entre 1976 e 1977) e promovia saraus, seminários, editava livros.

Na universidade, surgiram revistas como *O Pássaro* e *O Comboio*, no início dos anos 1980. Atuavam na época também grupos como o *Nação Cariri*, formado no Crato e que atuou também em Fortaleza, iniciando como revista cultural e seguindo com ações ligadas à música,

teatro, artes visuais e cinema. O músico Pingo de Fortaleza chegou a publicar poemas na revista do grupo antes mesmo dos primeiros concertos na universidade. Oswald Barroso e Rosemberg Cariri, ambos do *Nação Cariri*, tinham bastante contato com os músicos e com a produção cultural da UFC, influenciando no modo de conceber arte e cultura com as ideias difundidas na revista. Oswald, por exemplo, é parceiro de Eugênio Leandro, tendo feito letras para várias de suas músicas. O diálogo com a literatura se dava também em eventos de uma e outra linguagem em que os artistas somavam forças. Pingo de Fortaleza relata que chegou a musicar poemas para lançamento de livros. Os poetas também marcavam presença nos atos do movimento estudantil ao lado dos cantores e compositores. Estudantes das diversas artes, como artistas plásticos, atores, tinham na política e no meio universitário e boêmio sua zona de resistência.

O jornalismo também teve papel relevante com a implantação da Rádio Universitária FM, em 1981. Rodger Rogério (um dos músicos da geração do Pessoal do Ceará e docente do curso de Física) participou ativamente da fundação da Rádio. Desde que entrou no ar, a música fez parte da grade de programação, seja tocando discos de artistas locais e nacionais de MPB, seja realizando entrevistas e abrindo espaço para a música ao vivo.

Era da filosofia da rádio promover a cultura local. Isso dentro do lema da universidade, “Do regional pro universal, do Universal pelo regional”, uma coisa assim. Através do regional, atingia o universal. Então, a gente tinha uma coisa de focar em Fortaleza, no Ceará, no Nordeste, Brasil, América Latina e o resto do mundo. E nesse sentido a gente, quem tinha música gravada, foi muito bom, porque a rádio botou no ar e veiculou essas músicas. Quem não tinha, a gente, na medida do possível, porque a situação era precária, vamos dizer assim, a gente gravava no estúdio da rádio. Conforme a gravação saísse razoável a gente botava isso no ar. (Rodger Rogério, entrevistado em 2016)

Entre os primeiros programas voltados para a música, estão o *Reouvindo o Nordeste* (no ar até os dias atuais), voltado para música de tradição regional (violeiros, cantadores, cordelistas) e o *Ceará In Canto*, programa que foi rebatizado como *Pessoal do Ceará*, que entrevistava músicos e transmitia os discos de artistas cearenses. A precariedade dos equipamentos e o

baixo orçamento, segundo Rodger, limitavam a ação da rádio. O acervo musical da rádio, recorda, foi improvisado, com a gravação de acervos particulares em fita, doações de disco e colaborações - o jornalista Nelson Augusto, na época estudante e locutor da rádio, chegou a doar seu acervo para a emissora. Outro entrave era dificuldade de os artistas locais gravarem discos. “A gente fez uns programas ao vivo, à noite, a pessoa ia levava um violãozinho. Esse programa durou pouco, porque era muito trabalhoso também” (Rodger Rogério, entrevistado em 2016).

Lá tinha um auditório do lado, alguns programas eram feitos ao vivo. Mas a grande massa mesmo era a questão do vinil. Alguns levavam uma fita, a gente passava pra gravador de rolo e tocava em fita também. Mas todos os primeiros discos dessa geração, dos anos 1980, foram praticamente lançados lá na Rádio. (Nelson Augusto, entrevistado em 2016)

O viés não comercial permitiu ainda que artistas de vertentes menos divulgadas da MPB tivessem espaço na programação local em Fortaleza. Nelson Augusto reforça que a rádio era a única que veiculava nomes como Vital Farias, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Elomar, Xangai, que eram referências de uma MPB com identidade do Nordeste e que circulavam por um circuito alternativo. Além de abrir espaço para os jovens artistas e de difundir conteúdo musical de MPB, a Rádio Universitária se firmou como espaço por onde transitavam pessoas do movimento estudantil, promovia debates, entrevistas, divulgava atividades, reverberando essas informações dentro e fora da universidade. A emissora também passou a realizar e apoiar eventos culturais na universidade.

Outra vertente de produção artística que teve influência direta na música do período foi o teatro. O Grita (Grupo Independente de Teatro Amador), ligado ao Curso de Arte Dramática da UFC – e do qual participaram Oswald Barroso e alguns músicos-estudantes - seguia uma linha de teatro político, ligado ao pensamento cepecista dos anos 1960 e engajado com a resistência à ditadura. Eram inspirados pela obra de nomes como Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri e tinham forte afinidade com a MPB.

Calé Alencar participou como músico na estreia do espetáculo *Fala, favela*, de Adriano Espinola, encenado pelo Grita em 1980 no Teatro Universitário.

O teatro é uma arte interessante porque sempre inclui a música. E os músicos sempre são chamados pra fazer as músicas dos espetáculos e estão presentes nos espetáculos. O Pingo, o Eugênio, sempre estiveram presentes nos espetáculos da gente, tocando. O Calé, o Fernando Neri. O Fernando Neri, inclusive, era ator e músico ao mesmo tempo. (Oswald Barroso, entrevistado em 2016)

Marta Aurélia foi integrante do *Grupo Raça*, tendo atuado em montagens como *Aqui Julgam Que Es Néscio Mas se Cochilar o Cachimbo Atrasa o Relógio Entorta a Cabeça Afrouxa o Parafuso Cai o Periquito Assobia e Tu Ó*, com direção de Artur Guedes. Ela lembra que era comum estudantes que participavam de mais de uma atividade.

Na época do grupo de teatro, Marta frequentava o Coral da UFC, sob direção de Izaíra Silvino - do qual participaram Amaro Penna, Álcio, Parahyba, Dilson Pinheiro, além de cantoras do período como Lúcia Menezes, Gigi Castro e Aparecida Silvino. Marta chegou também a fazer parte da Banda das Moças Donzelas, que era formada por cantoras, parte delas também atrizes e tinha direção do ator e diretor Pedro Domingues.

Pingo de Fortaleza destaca em seu livro *Pérolas do Centauro (2013)* o concerto “Nem só sons”, concebido para o lançamento da revista *O Comboio* e que unia teatro e música, com poemas musicados e textos dos integrantes da revista e do grupo Nação Cariri. As diversas iniciativas que compunham o fazer artístico na universidade acabavam por integrarem-se como prática afins.

### **3.2 Geografia de uma cena**

O universo cultural-político-boêmio estudantil do início dos anos 1980, além de possuir atores e uma dinâmica própria, elegia espaços, dentro e no entrono da universidade onde a música se fazia presente. Neste segundo ponto, pretendo destacar parte desta geografia, refletindo sobre a natureza das atividades realizadas, eventos marcantes, seu papel e contribuição para a prática musical em meio à cena universitária. No início dos anos 1980, em meio a toda a agitação estudantil, vários espaços utilizados para apresentações musicais. A música de jovens

artistas se fazia ouvir nas rodas boémias de violão, em meio à cantinas e mesas de bar, nas apresentações improvisadas no Bosque da Letras, no Restaurante Universitário, na Avenida da Universidade. Ocupava também os espaços tradicionais, como o Teatro Universitário (ver Figura 3), o auditório da Faculdade de Direito e chegou até às grandes festas, reunindo dezenas de artistas em shows coletivos, calouradas e festivais.



**Figura 3:** Reprodução digital do cartaz do show Encanto, realizado em 1980 no Teatro Universitário, com participação de Aninha, Calé Alencar, Jabuti, Lúcio Ricardo e Zézé Fonteles

Fonte: Acervo de Calé Alencar

Um dos espaços que merece destaque pela importância no meio universitária é a Concha Acústica, palco localizada ao lado do prédio da Reitoria. Rodger Rogério estima que o local estivesse há pelo menos uma década sem uso, em fins da década de 1970, quando voltou a ser ocupado com concertos musicais. A Rádio Universitária contribuiu com essa ocupação, realizando ou apoiando atividades culturais, veiculando publicidade dos shows de artistas locais, abrindo espaço para entrevistas, colocando no ar os discos de quem lá se apresentaria.

Todos os sete artistas, foco deste estudo, fizeram apresentações na Concha Acústica. O espaço tornou-se um palco de referência pelos shows coletivos e grandes concertos de MPB. Em 1982, foi lá que Calé Alencar, Abidoral Jamaru, Ângela Linhares e Fidélis fizeram o show *Canto Popular*; também, no mesmo ano, apresentaram-se a dupla Amaro Penna e Álcio Barroso; em 1986, foi realizado no local o *Festival Universitário da Canção Cearense* (Fortaleza, 2013) e o ato-show SOS Canoa.

Outro que servia a festas estudantis de maior porte foi a Quadra do CEU. O espaço – que desde meados dos anos 1970 concentrava os estudantes em torno das atividades esportivas e culturais promovidas pela FUCE - foi palco para os forrós de fita-cassete, para concertos em calouradas e shows coletivos. Foi marcante no período o show coletivo *Arte no CEU*, que reuniu em 1981 mais de 40 artistas - entre música, poesia, teatro e artes visuais. Estavam presentes Calé Alencar, Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro e Pingo, que na época ainda estudante da escola técnica (Fortaleza, 2013, p. 58). Também em 1981, o *Universidade na Rua*, promovido pelo DCE, promoveu no CEU um torneio de futebol seguido por uma quadrilha junina e posteriormente show coletivo na Praça do Ferreira (Fortaleza, 2013, p. 63).

A quantidade de shows (individuais) sempre foi pequena. O que eu fazia mais era participar de shows coletivos. Tudo era motivo pra show. Normalmente as entidades que promoviam. Os shows eram produzidos por instituições que tinham determinados interesses ou pautados por alguma questão. Por Canoa Quebrada, aí um show coletivo lá, não sei o que. Show pelo Cocó, show coletivo. Show pela Umes, dia do estudante, show coletivo. Show Arte no Céu, pela liberdade dos estudantes da UFC, show coletivo. Mutirão da arte, show coletivo. (...) E as greves... As greves, campanhas, movimentos... Então, greve, eu cheguei a fazer show no Restaurante Universitário em cima das mesas. Tinha que passar a noite aí, chama o Pingo pra tocar. Lá na UECE, em cima dos tratores, quando foram fazer aquela estrada lá. (...) Todo o pessoal que ia.

Dilson Pinheiro, Eugênio Leandro, eu estava sempre ali nesses shows coletivos da universidade. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

Outro espaço musical por excelência eram os teatros, que desde de fins da década de 1970 preenchiam suas pautas com artistas locais. Pela própria configuração do espaço cênicos, os teatros eram requisitados apresentações de maior grau de elaboração, sejam shows individuais ou coletivos e mesmo espetáculos teatrais com música ao vivo.

Pingo de Fortaleza relaciona os seguintes teatros em atividade ao longo dos anos 1980: Teatro José de Alencar (TJA), Teatro Carlos Câmara (também chamado de Teatro da Emcetur), Teatro Paschoal Carlos Magno (ou simplesmente Teatro Universitário), Teatro Móvel <sup>22</sup> (projeto do Governo do Estado que era uma espécie de tenda de circo com palco), ginásio do Sesc, auditório da Faculdade de Direito, Anfiteatro da Volta da Jurema, BNB Clube, Espaço Cearte. Parte destes palcos estavam diretamente vinculados à UFC, como era o caso do Teatro Universitário e o auditório da Faculdade de Direito.

Ao longo dos anos 1980, também os bares abriram espaço para pequenas apresentações de compositores e intérpretes de atuação local. Uma característica marcante do período foi a institucionalização da música como atração. No final dos anos 1960 e ao longo dos 1970, bares como o Anísio, o Balão Vermelho e o Estoril eram destino de artistas, compositores, letristas, mas abrigavam a música enquanto uma prática boémia e informal, como espaço de criação e confraternização etílica. Eugênio Leandro lembra que ao chegar em Fortaleza, em 1978, a música que se tinha em bares estava restrita ao estilo seresta, “com aqueles senhores cantando Perfídia”. As apresentações de artistas locais se concentravam em pequenos festivais e nos festivais regionais promovidos por emissoras de TV (Castro, 2007, 2013).

Dilson Pinheiro reforça a importância que teve em seu início de vida musical frequentar o Estoril e poder encontrar nomes como Petrúcio Maia, Fausto Nilo, Ednardo, Fagner, Stélio Valle, Chico Pio, Augusto de Oliveira (Morceirão). “Tanta gente boa. E a gente começou a sentir aquela influência, respeitando o trabalho deles e fazendo o nosso também” (Dilson Pinheiro, entrevistado em 2016).

---

<sup>22</sup> Localizado na esquina da Avenida Carapinima com Avenida 13 de Maio, onde atualmente se encontra o Shopping Benfica.



Os bares mantiveram esta característica, de pontos de encontro entre os músicos de diversos núcleos, mas firmaram-se também como espaços formalizados para apresentações. Propiciaram uma troca de experiência, laços de amizade, parcerias e uma dinamização das carreiras musicais, aproximando artistas e público em apresentações mais rotineiras que concertos em teatros ou festivais.

Eram, sem dúvida, os palcos mais dinâmicos e com maior volume de apresentações musicais (embora, de menor ressonância). Eram dinâmicos pela intensidade da programação, mas também pela rotatividade dos endereços. Alguns bares duravam apenas um ano em funcionamento.

Apesar da estrutura precária enquanto casas de espetáculo - poucos bares possuíam som próprio, ou iluminação e palco adequados – o número de casas que abria espaço para apresentações de músicos locais foi bastante representativo. O roteiro relacionado por Pingo no livro *Pérolas do Centauro* inclui o Bar das Letras, Jazz e Blues Bar, Ponte Para o Céu, Pirata, Veredas Grill, Caras e Bocas, Dama da Noite, Duques e Barões, Censura Livre, Overdose, Piano Bar, Shy Moor, Cio da Terra, Álibe, For Seasons, Vereda Tropical, Churrascaria Avenida, Bar Academia, My Way, Recando 42, Czar e London, London. É possível adicionar à lista ainda nomes como Armário, Pão do Espírito, Compasso, Cheiro Verde, citados pelos entrevistados deste trabalho. Uma das referências para os jovens universitários, o Quina Azul não está na relação acima pois era um destes ambientes onde a música era tocada informalmente. Não deixa, porém, de ser um dos espaços importantes da cena musical – cultural e política - estudantil naquele início de década.

Calvet era estudante de Psicologia no início dos anos 1980 quando começou a trabalhar fornecendo equipamento de som para eventos. De início, ficou responsável pelo som em pequenos atos do movimento estudantil, também nos forrós de toca-fita promovidos pelos CAs. Com a movimentação de músicos na universidade, as sextas-feiras passaram a ser dia certo para tertúlias com apresentações musicais no período do fim da tarde até início da noite. Calvet recorda que aos poucos foi melhorando seu equipamento e passou a montar o som nos bares, nos atos políticos de maior porte (com ou sem música), nos concertos e outros projetos que envolviam a música.

Eu terminava de fazer os comícios por aí (showmício, eu fazia show pro PC do B, Maria Luíza, e outros tantos... (...)) a gente fazia apresentação em cima de caminhão. (...) Botava duas caixas no caminhão, fazia o comício ali mesmo. (...) As pessoas contribuíaam pra me pagar com um real, dois. O público. A política era tão bonita nessa época, que, empolgados com o discurso contra a revolução, contra militar e tudo, as pessoas pagavam. Eu recebia sacos de dinheiro. Moeda... (...) Chegava em casa com aquele pacotão de coisa, botava em cima da mesa e ia contar. (Calvet, entrevistado em 2016)

Neste período, lembra, montou o bar Pão do Espírito, em sociedade com amigos, no bairro Varjota, onde passou a promover apresentações musicais.

Foi Calé, foi Jabuti, aí, vai todo esse povo e toca lá de graça... Tocavam de graça, eu agradecia, chamava o cara, dava tira-gosto, bebida, assim, todos foram tocar de graça, mais pra se divulgar. (...) (O bar durou) só um ano. Era muito cansativo. Eu trabalhava em três frentes, fazia show de comício, show comum, trabalhar no bar e ainda fazer a faculdade. Era um pouco demais. (Calvet, entrevistado em 2016)

Calvet trabalhou com som em bares como o Armário, Bar da Letras, Duques e Barões, posteriormente, no Pirata, dentre outros. No mesmo período, profissionais como Gabes e Paulo Mota também forneciam som para concertos.

Proprietário do Duques e Barões, Adil Chaves, inaugurou o espaço em 1983. Na altura, era o único bar do Centro da Cidade a promover apresentações musicais. Recebia especialmente artistas e bandas ligadas ao rock, mas também abriu espaço para vários dos jovens músicos ligados à MPB. O bar surgiu a partir da movimentação de público para desfiles de moda improvisados pela loja de roupas a Arta Jeans, também de Adil. Promovia atividades culturais diversas, além da moda e música, também teatro e exposições de artes visuais.

Trabalhava muito rock. Mas tinha a MPB. É tanto que o Dilson Pinheiro, que hoje é apresentador, se apresentou no meu bar. Calé Alencar, essas pessoas que hoje estão à frente de algum movimento artístico, se apresentavam no bar. Ari Sherlock preparou uma peça belíssima, foram quase 15 dias de sucesso, eram mesas reservadas. (...) Já tinha

um calendário, praticamente 60 dias antes já estava ocupado. A pessoa pra chegar a tocar lá tinha que ser praticamente com 90 dias depois do primeiro contato. (...) Amaro Penna tocou bastante, aquele Pingo de Fortaleza também tocou bastante. Porque marcava um show, já queria marcar outro depois. (...) Tinha, então, aquele pessoal que vinha do Crato, que sabia que já tinha o movimento lá musical que a gente fazia também. Tinha aquelas cantorias, tinha uma dupla de cantoria que onde se apresentava fazia maior sucesso. Tinha também o pessoal, como falei a pouco, o Rodger, a Teti. Era tanta gente nova, rapaz, se for enumerar. (Adil Chaves, entrevistado em 2016)

O Duques e Barões funcionava de quarta a domingo e teve um nível maior de organização na promoção de concerto que outros do início da década, contando com divulgação em jornal, parceria com fábricas de cerveja, embora tenha se mantido um espaço de proposta “underground”. Durou até 1985. Em 1986, Adil abriu na Praia de Iracema o bar Ponte para o Céu, que tinha capacidade para duas mil pessoas. Além de nomes de circulação nacional, o bar também promovia apresentações locais, entre artistas permanentes e esporádicos.

Pela definição de Adil, o público se diferenciava entre as duas propostas: o Duques e Barões mobilizava uma frequência mais jovem, de universitários, grupos homossexuais e pessoas identificadas com a cultura underground. O Ponte para o Céu era mais voltado às classes médias, profissionais liberais, artistas e também universitários. Adil Chaves foi ainda proprietário do bar Censura Livre, que tinha uma configuração mais intimista, mais fechada no interior do prédio.

Embora parte dos bares se localizassem entre o Benfica, Praia de Iracema, o Centro da Cidade (como é o caso do Duques e Barões) e na Varjota (caso do Pão do Espírito), existia um roteiro bem mais diversificado, incluindo Dionísio Torres (Overdose), Aldeota (Vereda Tropical) e bairros periféricos como a Parquelândia (Churrascaria Avenida).

É interessante notar algumas especificidades das apresentações musicais em bares. Embora fosse o palco mais acessível a um jovem artista, não raro, em meio aos depoimentos, os entrevistados se mostraram reticentes quanto a este tipo de espaço. A baixa remuneração, o burburinho e a diversidade de intensões de quem frequentava os bares (nem sempre,

interessados em ouvir a música) são elementos que tornam o espaço menos favorável ao artista.

Calé Alencar explica que enxerga o bar como uma escola onde se aprende sobre relacionamento com o público e como mostrar sua música em condições adversas. Diferencia o chamado “músico da noite”, que toca nos bares um repertório diverso, ao sabor do público, e aquele que faz apresentações esporádicas, composta por repertório próprio, até mesmo um concerto específico.

Eu nunca fiz um show de barzinho nesse sentido. Eu ia fazer o meu show. Eu fiz shows em barzinhos assim. Tinha lá o músico da noite, aí parava, e eu ia fazer o meu show, durante uma hora, uma hora e meia. Se eu cantasse uma música do Caetano ou do Gil, e tal, é porque fazia parte daquele meu show. (Calé Alencar, entrevistado em 2016)

Para Eugênio Leandro, foi exatamente pelos bares que abrigavam apresentações de músicos com repertório próprio que a década de 1980 se diferenciou. Nos anos seguintes, embora a música ao vivo tenha sido mais difundida, tornando-se quase que uma constante nos bares e churrascarias da Cidade, o músico da noite ganhou espaço, em detrimento dos cantatores.

Na época tinha muito bar que só existia pra tocar esse tipo de música (de autor local). Já hoje não tem. Hoje querem sertanejo, querem a coisa da moda. (...) E a gente que inventava o show e combinava com o dono. Às vezes, forçava a barra. 'Vamos inventar um show aqui, e tal'. E o cara, às vezes, não queria nem música mas acabava deixando e virava aquela coisa. E a gente fazia essa coisa de autogestão, também. As vezes nem se incomodava com o dono do bar. Tirava o cachê dali. Entre amigos, fazia aquela vaquinha, as mesas, um 'couvertzinho' ali, inventava, e como o bar estava cheio, os donos de bar iam se convencendo que era bom também. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)

Embora afirmando que ser músico de bar nunca foi sua “praia”, Pingo destaca a importância destes espaços para dinamizar a cena local, como lugares complementares aos teatros e outros palcos tradicionais. Os bares, embora sejam espaço de algazarra etílica, acabavam por facilitar o contato com um público, ainda que numericamente restrito. Em meio a rotatividade

de bares, Pingo lembra de ter participado de lançamento de livros, com poemas musicados, de autores como Carlos Emílio, Fernando Neri e Guaraci Rodrigues.

Os bares, eles surgiam e logo desapareciam. Surgia, desaparecia. E muitos surgiram com essa ideia de fazer os shows. Acho que por isso que acabaram (risos). Tô brincando. E a gente fazia, levava um público ali, pequeno. E tinha esses shows mesmo, um cachê pequeno, as vezes era couvert... Não tinha essa coisa... Como até hoje, os bares de Fortaleza não propiciam cachês significativos. Mas era importante, como até hoje é. Porque você tem que dar dinâmica a sua (produção). (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

A figura do músico da noite, que toca ao sabor da clientela, é rejeitada, de maneira geral, pelos entrevistados deste trabalho. Parahyba, Amaro Penna e Dilson, também se mostraram críticos ao bar como espaço para apresentação de repertório próprio, embora, a exceção de Dilson, todos dizem terem feito apresentações.

### **3.3 Pensamento alternativo e música local**

Retomando o contexto da produção musical brasileira abordado no capítulo anterior, até fins da década de 1970, o mercado fonográfico era estritamente organizado a partir das grandes empresas produtoras de discos. O mundo da arte (Becker, 1982) de um cantautor de MPB que almejasse sucesso passava necessariamente por uma indústria fonográfica, pelos médias, pelo circuito de produção, difusão e consumo musical concentrado nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Pensar uma produção local de música que se instaura à margem desse modelo e que consegue estabelecer, ainda que precariamente, sua própria rede de produção, difusão e consumo musical, é pensar, portanto, os diversos elementos deste processo.

Até o momento, dissertamos mais vivamente sobre uma cena que propiciou o surgimento desses jovens músicos, os espaços e atores em que estavam inseridos, suas motivações, suas práticas, etc. Tomando a arte como essa prática coletiva que exige uma organização, atores

definidos, fontes de financiamento, além da própria criação, proponho neste ponto, uma discussão sobre os elementos dessa rede local. Tomo como ponto de partida a própria ideia de uma canção autoral local que se estruturasse à margem do roteiro já estabelecido.

O monopólio das majors vinha sendo questionado mesmo por alguns músicos radicados no eixo Rio-São Paulo e uma primeira questão era se estas informações já circulavam pela capital cearense. Para o músico Eugênio Leandro, embora houvesse uma produção musical estabelecida localmente em fins da década de 1970, ainda era preponderante naquele momento a mentalidade de que era necessário a um artista ser parte de uma grande gravadora para gravar discos, ser ouvido, consolidar carreira.

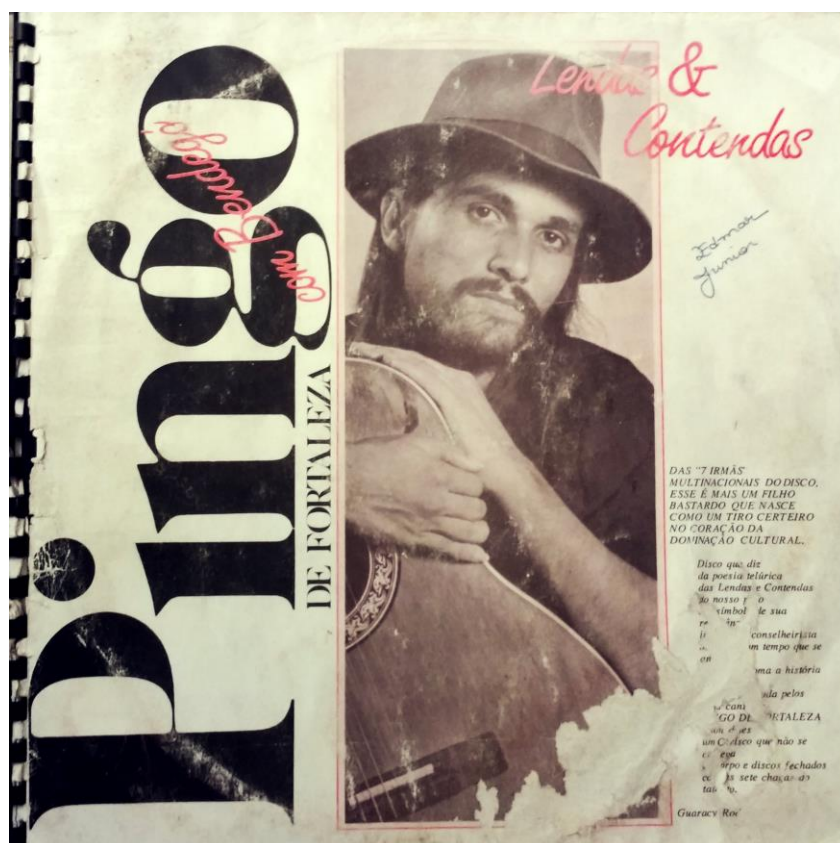
Eu até costume pensar assim, que o disco da gente da geração 1980, ela teve um corte muito bruto, muito certo, em relação ao Pessoal do Ceará e seus remanescentes. (...) Até a Massafeira, significou uma mentalidade (...) Era o pessoal que não pensava no disco alternativo, independente, beradeiro, caseiro, autogestor. Não pensava nisso. Pensava que um dia seria escolhido por uma gravadora. E eles esperavam por isso, lutavam por isso. Era o que eu percebia. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)

O músico Marcílio Mendonça (ex-membro da banda Quinteto Agreste e proprietário do primeiro estúdio profissional de gravação musical de Fortaleza, inaugurado em 1987) reforça essa ideia que circulava entre os artistas locais, na virada de 1970 para 1980, da possibilidade de “reviver a época do *Pessoal do Ceará*” (Marcílio Mendonça, entrevistado em 2016) – de ser parte de uma grande gravadora, ter projeção nacional e, como cantou Ednardo, “voltar em vídeo tapes e revistas multicoloridas” (trecho canção *Carneiro*, de Ednardo e Augusto Pontes).

A própria expectativa gerada em torno do disco *Massafeira Livre* (1980), lançado pela CBS, atestava essa indefinição. Ao passo que promoviam seus próprios espetáculos, festivais e mobilizavam um público local, os artistas viam ainda as gravadoras como o caminho a ser alcançado. Eduardo Vicente (Vicente, 2006) ao tratar da música independente no País, demonstra que mesmo os artistas que lançavam disco por conta própria ou projetos que tinham como mote a defesa de uma produção alternativa, como foi o caso da *Lira Paulistana*, não chegavam a rejeitar as grandes gravadoras. O disco independente foi idealizado por

alguns destes, ao longo dos anos 1980, como uma ante-sala das *majors*, como uma estratégia para alcança-las.

Independente das motivações de um artista ao adotar a via alternativa, o fato é que este caminho se ampara em um discurso contra-hegemônico - no sentido que utiliza Gramsci, enquanto uma ação que visa “criar uma nova forma ético-política” (GRAMSCI & Coutinho, 1999, p. 314). Nos interessa aqui demonstrar como este debate contribuiu para que se consolidasse uma produção local de música e motivou os primeiros registros fonográficos daqueles jovens artistas. A capa do disco *Lendas & Contendas* (Independente, 1988), de Pingo Fortaleza (ver Figura 4), traz o seguinte texto: “Das 7 irmãs multinacionais do disco, esse é mais um filho bastardo que nasce como um tiro certo no coração da dominação cultural”.



**Figura 4:** Reprodução fotográfica da capa do disco *Lendas & Contendas* (Independente, 1988), de Pingo de Fortaleza

Fonte: Acervo do autor

A crise financeira e reorganização das gravadoras, que passaram a apostar menos em novas propostas e mais em projetos com grande potencial de vendas, reduzia a expectativas de um jovem artista do período gravar seu primeiro disco em uma grande gravadora. Pairava uma certa incerteza sobre os caminhos possíveis para consolidar uma carreira.

Para Calé Alencar, o início dos anos 1980 foi impactante por ter posto em xeque a ideia da migração como caminho único. O debate político de esquerda, argumenta, favorecia uma crítica ao monopólio das gravadoras, aos valores estabelecidos pela indústria. Também contribuíram a influência da *Lira Paulistana* (que já produzia discos de artistas dito alternativos), experiências como o *Projeto Pixinguinha*, promovido pelo Governo Federal, e o próprio *Circo Voador*, que esteve em Fortaleza em 1986.

Começou a ficar muito claro que gravadora, assim, não ia escolher você porque você tinha um trabalho muito bonito, ou uma voz bonita... Queria realmente era ter lucro. E fabricar quantos mais produtos parecidos e de fácil consumo. A questão era assim, a gravadora não vai investir em mim, então eu posso fazer o papel de uma gravadora e saber quais são os meios de produção de um disco. Tinha até manual, que é do irmão do Henfil. Ele lançou um livrinho, como fazer um livro independente<sup>23</sup>. (Calé Alencar, entrevistado em 2016)

Ao nos confrontarmos com o percurso artístico trilhado por cada um dos sete entrevistados, embora o ritmo de produção, as estratégias e as direções tomadas por cada um deles sejam distintas, é possível identificar algumas constantes: a festa e a política estudantil universitária do início dos fim dos anos 1970 e início anos 1980 articulando uma produção musical local; a ampliação desse raio de atuação pela Cidade e fora dela, buscando outros espaços e estruturar carreiras como músicos alinhados com a proposta alternativa/independente. Caminhos que passam por investimentos na própria carreira (espetáculos, discos, temporadas em outras cidades) e pelo exercício de atividades paralelas ligadas à música (gigs, aulas, publicidade, produção de projetos na área das artes).

Como forma de ilustrar um pouco esses trajetos, reúno aqui algumas das experiências narradas, partindo de como estes artistas se descobriram músicos, que atividades foram relevantes nesse processo – dentro e fora da universidade - e suas tentativas de dar sequência a esse caminho. Foi a partir dos primeiros encontros na cena cultural, nos grupos literários, nos festivais locais, na universidade, que estes músicos passaram a se posicionar como tal.

---

<sup>23</sup> Francisco Mário lançou o livro *Como fazer um disco independente*, em 1986, e é um dos fundadores da Associação dos Produtores Independentes de Discos e Fitas



Penna e Parahyba estrearam musicalmente no meio estudantil. Penna fez sua primeira turnê acompanhando um grupo de teatro de Artur Guedes, em uma peça musical.

Eugênio Leandro se aproximou do meio musical pela literatura. Em contato com nomes como Carlos Emílio Correia, Jackson Sampaio e Rogaciano Leite Filho, começou a publicar contos e frequentar saraus e reuniões do grupo *Siriará*. Rogaciano foi parceiro na canção *Canoa Quebrada*, premiada com o quarto lugar no *Festival Universitário da Canção*, promovido pela UFC em 1978, antes mesmo de ingressar como estudante. Foi onde conheceu jovens que já participavam na agitação musical do fim dos anos 1970, como Stelio Valle, Francisco Casa Verde, Caio Graco, Pato Roco, Luiz Sérgio Porto, Bernardo Neto, César Barreto.

A partir daí o movimento estudantil cuidou, que era uma roda dinâmica, né. Os três DCEs, das três universidades, UECE, UFC, Unifor, atuando, naquela coisa da luta contra a ditadura, aquele movimento muito forte, atos públicos a toda hora, ponta de rua, em bicos e universidades, e a participação dos artistas, cantores, era muito grande. Todos eram chamados pra essa coisa. E a gente levava como uma dinâmica mesmo, porque ali estavam as pessoas que estavam vindo, aplaudindo, gostando de você. Era um palco bom, numa hora boa, numa luta ferrenha, e isso tudo foi por muito tempo, quase a década toda de 1980, até a abertura. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)

Calé Alencar e Jabuti ingressaram no meio musical ainda em meados de 1970 participando de bandas de bailes. Jabuti, ainda em Parnaíba (PI), sua cidade natal, onde fez parte dos grupos New Fabes (ainda no ensino secundário) e Os Apaxes. Mudou para Fortaleza em 1977, quando ingressa no curso de Química Industrial.

Conheceu nesse período, entre o Estoril e a UFC, figuras como Calé Alencar e Lúcio Ricardo, os irmãos Régis e Rogério, além da geração do *Pessoal do Ceará*. Chegou a participar como instrumentista da *Massafeira*. O meio estudantil do início dos anos 1980, lembra, o lançaram na boémia e na atuação política onde os músicos da universidade também circulavam, passando a compor e se apresentar com os novos parceiros. Também da geração do *Massafeira*, na segunda metade dos anos 1970 Calé Alencar atuava em bailes, clubes, esporadicamente em festivais tocando com a banda Feira do Som, que já tinha algum trabalho

autoral. Integrou-se de vez ao meio local da MPB no fim da década de 1970, após uma peça de teatro em que se apresentava ao lado de Jabuti e da cantora e compositora Ângela Linhares.

Quando a gente chegou nos ensaios com a Ângela, aí estava lá o Petrúcio Maia, o Fausto Nilo, o Stélio Vale, Alano Freitas, Ricardo Bezerra, Tarcísio Lopes, Lázaro (...). Enfim, eu comecei a encontrar gente que eu era fã, que já conhecia o trabalho de algum tempo anterior. (Calé Alencar, entrevistado em 2016)

A partir desta convivência, Calé foi convidado a participar da *Massafeira* e teve duas de suas composições gravadas por Teti no disco *Equatorial (CBS)*, de 1979 (as músicas *Equatorial* e *Vento Rei*). Já se apresentando em teatros desde esse período, participou em 1981 do *Festival de Música O Povo* com a música *Cristal*. No mesmo ano, ingressou no curso de música da UECE e se aproximou de vez da universidade.

De uma turma anterior de estudantes, Dilson foi aluno da universidade entre 1975 e 1980. Sua entrada na música se deu em 1978, como compositor, fora do contexto universitário. Foi quando compôs seu primeiro samba-enredo para carnaval. Em 1981, também participou do *Festival de Música O Povo*, saindo vencedor com a canção *Saudade de Casa*. O festival o aproximou de outros músicos da Cidade, como o *Grupo Bodega* (Cristiano Pinho, Edmundo Vitoriano, Rossé Sabadia); dos artistas do Cariri (Luís Fidélis, Abidoral e Pachelli Jamaru, Salatiel, Cleivan Paiva). Após a formatura, em 1980, Dilson continuou a frequentar a cena cultural universitária, também dos músicos que ali iniciavam carreira.

Eu terminei a faculdade, mas não me afastei. (...) Fui fazer Agronomia, fiz só dois semestres, mas sempre voltando ali para o Centro de Humanidades, onde surgiu o Carne Seca, com Elísio Cartaxo, com Antônio Martins, Fernando, Paraíba. Então, era muito legal, essa época, muito efervescente. (Dilson Pinheiro, entrevistado em 2016)

Pingo de Fortaleza começou a inserir-se no cenário musical em 1979, quando ainda era estudante do Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (CEFET-CE)<sup>24</sup>, quando também começou a compor para teatro e organizar com amigos pequenos concertos no

---

<sup>24</sup> Atualmente chamado Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)

bairro José Walter, periferia de Fortaleza. Chegou a participar, como secundarista, de atos musicais pela refundação da União Nacional dos Estudantes Secundaristas (UNES). Em 1981, ingressou no curso de música da UECE.

E eu comecei a fazer os shows já no movimento universitário (...) O movimento se dava aqui no restaurante, na Concha Acústica, no Teatro Universitário e na Faculdade de Direito. Então, eu comecei a fazer shows nesse corredor (...) na Praça José de Alencar, do Ferreira. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

Ainda que em diferentes estágios de maturação do trabalho, Calé, Eugênio, Jabuti e Dilson iniciaram a carreira musical já no final dos anos 1970 e em 1980 faziam concertos em teatro, ora individuais, ora em dupla ou em coletivos; enquanto Pingo, Amaro Penna e Parahyba, apenas a partir de 1982, 1983 passaram a apresentar concertos próprios. O fato é que estes primeiros cinco anos da década de 1980 moldaram o início da trajetória musical destes artistas. A cena cultural e política universitária foi o espaço onde estes começaram a organizar suas carreiras e onde o próprio circuito musical da cidade, que englobava muitos outros artistas e espaços, acabou se articulando.

Havia uma interação, mas também uma separação. O pessoal do Massa(feira) convivia mais entre eles. Eles eram amigos entre eles. O Calé, a Ana, então, eles conviviam mais com eles. A gente que estava surgindo por aqui, a gente tinha essa amizade daqui, nesse cantinho da universidade. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

A agitação política foi um denominador comum nestas trajetórias, dos pequenos atos e shows coletivos aos grandes concertos na Concha Acústica e Praça do Ferreira. Dentre as experiências coletivas que marcaram este início dos 1980, vale registro a criação da Cooperativa Artística Universitária, entidade que tentou de alguma forma organizar a atividade artística dentro da universidade, com sede no Centro Acadêmico de Psicologia; as atividades culturais promovidas pelo Centro Acadêmico Patativa do Assaré, do curso de Letras, incluindo o show coletivo *Arte no Céu* (ver Figura 5), realizado em 1981; e a *Caravana Cultural Universitária*, organizada pelo DCE, em 1982, sob gestão da chapa *Avançando*, liderada por Papito de Oliveira.



**Figura 5:** Reprodução digital do cartaz do show coletivo Arte no Céu, realizado em 1981  
 Fonte: Livro Pérolas do Centauro (Fortaleza, 2013)

O projeto retomava, de certa forma, a proposta da caravana artística do grupo *Gruta*, no início da década de 1970. O cartaz de divulgação, reproduzido no livro *Pérolas do Centauro*, lista 14 artistas (incluindo Amaro Penna, Prahyba, Eugênio Leandro e Dilson Pinheiro) e apresentações

em 12 cidades do interior do Estado. Eugênio Leandro estima que 35 artistas ao todo no ônibus e que ao fim do roteiro totalizaram 21 apresentações, todas em formato coletivo. Além da música, a *Caravana* levou estudantes ligados à poesia e às artes plásticas (Calvet lembra ter viajado com mil cópias de desenhos de sua autoria, impressos na Imprensa Universitária, que eram vendidos ou distribuídos).

A gente parava em qualquer tipo de palco. (...) O pessoal ia antes, chamava um caminhão, botava na praça, eu ia de tarde, botava as caixas de som como fosse possível. (...) Eu levei (o som) dentro do ônibus. (...) Era um desafio, porque aquelas pessoas não estavam acostumadas a isso, a um está dizendo poesia em cima de um caminhão. Ou fazendo repente, cantando músicas que não eram populares. (Calvet, entrevistado em 2016)

As apresentações contavam com apoio local de estudantes da UFC naturais das cidades onde eram recebidos. Amaro Penna conta que, empolgados com o projeto, os estudantes chegaram a organizar um concerto coletivo celebrando a volta da Caravana a Fortaleza.

A gente pensava que ia ser um negócio estrondoso. Porque a gente tinha um universo reduzido aqui à Universidade. E pra cidade toda, porra, aquele tempo... Aí, a gente foi fazer ali, bem pouquinho gente. A gente cantou lá e tal, não sei quê... Mas foi um negócio bacana. (Amaro Penna, entrevistado em 2016)

Embora esta tenha sido a única edição da *Caravana*, Parahyba recorde que nos anos seguintes grupos de artistas passaram a se organizar para promover apresentações em cidades do interior do Estado durante as Semanas Universitárias.

### **3.4 As canções e os discos**

Ao longo da década de 1980, aos poucos, também percebeu-se a viabilidade e quais os possíveis caminhos para um artista local chegar ao disco. O primeiro a gravar um disco individual, já em 1982, foi Stélio Valle, um dos participantes da *Massafeira*, lançando o disco *Brilho* (1982); antes, outro disco que repercutiu localmente foi *Nordestinados*, do cearense

César Barreto, lançado na Paraíba com o poeta Paraibano Marcus Aciolly (em 1981). Tiago Araripe, artista do Cariri, também lançou fora do Estado, em São Paulo, o disco *Cabelos de Sansão* (1982), pelo selo *Lira Paulistana* (Fortaleza, 2013, pp. 44, 45). Pingo cita ainda lançamentos independentes dos discos *Deixa a noite chegar* (1983), de Ednardo Nunes; *Rosa Romana* (1983), de Diassis Martins; *Guerra e Paz* (1984), de Cleivan Paiva, lançado pelo grupo *Nação Cariri*; mais ao blues e ao rock, Mona Gadelha grava em Salvador um compacto com *Tédio Ancestral/Será que o Céu é Azul?* (1984).

Dos artistas-universitários que entrevistamos, os primeiros a lançar discos foram Eugênio Leandro e Dilson Pinheiro, com o compacto duplo *Discordel*, de 1984, seguido pelo LP *Além das Frentes*, de Eugênio Leandro (1986); e *Centauros e Canudos*, de Pingo de Fortaleza (1986). Para gravação e prensagem dos discos, porém, era necessário recorrer a estúdios e fábricas fora do Estado. Somente em 1988 foi lançado um disco gravado e fabricado na capital cearense, intitulado *Fotografia*, de Ricardo Augusto (Fortaleza, 2013, p. 45).

Sobre as músicas destes artistas, embora não seja nosso propósito uma análise estética dessa produção (algo que demandaria a análise de um repertório que, em grande parte, sequer chegou a ser gravado, ou foi gravado posteriormente com arranjos e leituras diferentes dos originais), é possível apontarmos influências, tendências e conflitos estéticos do período.

O violão foi instrumento de entrada na música dos sete entrevistados. Afinados com a diversidade que a MPB acumulou ao longo das duas décadas de existência (1960 e 1970), circulavam entre os artistas locais diversas influências. Seja das referências da infância e juventude, que passam pelos grupos de música tradicional (em especial, no caso de Calé Alencar e Parahyba e Eugênio Leandro, que moraram quando criança em cidades do interior), pelos cantores do rádio, pelo samba, por artistas que cantavam o Nordeste, como Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. Estão entre as referências também a bossa-nova e a farta produção da MPB nos anos 1960 e 1970, incluindo fases da *Canção de Protesto*, a *Era dos Festivais* (Mello, 2003), a Tropicália (Tinhorão, 2013), Clube da Esquina e, em especial, o cancionário do Pessoal do Ceará.

O jornalista Nelson Augusto recorda que, além dos artistas cearenses da década de 1970, a Rádio Universitária dava destaque em suas transmissões a nomes como Vital Farias, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho, Elba, Elomar e Xangai, artistas que agregavam um

sotaque regional à MPB. Cabe citar ainda alguns nomes em voga no início dos 1980 como Ivan Lins, Gonzaguinha, que eram engajados com temas políticos e tinham proximidade com o público universitário.

Referências de fora do universo da MPB também ganham destaque nas entrevistas, como foi o rock dos Beatles (em especial para Calé e Jabuti, que chegaram a atuar no circuito de bandas de baile); no caso de Pingo de Fortaleza e Parahyba, também do roqueiro brasileiro Raul Seixas. Essa multiplicidade de referências contribuiu, de certa forma, para uma diversidade de propostas musicais. Mas foi também motivo para tensões e embates estético-ideológicos.

No estudo sobre a música brasileira no período, Lunardi (2016) fala de uma “pressão de politização no campo da arte”, quando ganha evidência a figura das “patrulhas ideológicas” (Lunardi, 2016, p. 40). Menos pela politização das letras e mais por referências estéticas, havia na universidade discussões entorno da busca de uma linguagem regional, que incorporasse símbolos e elementos da cultura tradicional local, além de uma resistência ao que era associado à cultura estrangeira. É interessante notar como, após embates semelhantes no fim dos anos 1960, quando surgiu o *tropicalismo* e da geração de artistas que nos anos 1970 fundiram o regional com o rock (caso de Zé Ramalho, Alceu Valença e Fagner) esse embate volta à cena.

As ideias do *Movimento Armorial*<sup>25</sup>, a atuação de Grupos como o *Siriará* e *Nação Cariri* e mesmo um certo resgate dos ideais cepecistas de arte (à medida que o movimento estudantil se reorganizava e voltava a usar da arte como ferramenta de atuação) são elementos que parecem contribuir para que, pelo menos no meio universitário, esta tensão retornasse.

Parahyba lembra que, por vezes, foi repreendido por colegas em discussões de mesa de bar:

Na realidade, o pessoal era meio puto comigo. Porque tinha um pessoal mais politizado, Oswald Barroso, Rosemberg Cariry, o PC do B era forte, era um grupo forte de cultura... (...) Então, eles eram muito rigorosos, como eu tocava Raul Seixas também, chegava na Concha Acústica, num show e tocava *Rock do Diabo*... Bixo... Tá entendendo. Tocava ‘Tudo quando é velho eles botam preu ouvir, e tanta...’ E caía

---

<sup>25</sup> Movimento artístico que propunha uma linguagem estética regional a partir da junção da arte erudita a elementos da cultura popular do Nordeste do Brasil.

no chão, me dava ataque de epilepsia, fazia uma coisa que não era muito da cultura que eles.... E eu muito pela cultura... Pela invasão americana. (Parahyba, entrevistado em 2016)

Membros do *Nação Cariri*, Eugênio Leandro e Pingo de Fortaleza (embora tivesse tido forte influência do rock na juventude) inauguraram suas discografias inspirados por ideais de uma arte de identidade local/regional e engajados com temas políticos e sociais, seja nas referências musicais, seja pela temática poética.

No meu caso, o *Nação* vai apontar quase que naturalmente o meu disco de *Canudos*. O Movimento trabalhava essa questão dos temas, das músicas populares como referência. Discutia essas lutas nos jornais, então o Rosemberg já falava e já filmava o *Caldeirão*<sup>26</sup>, é tanto que a música do *Caldeirão* dele, do enterro do Beato (Zé Lourenço) é do meu disco (...), que é uma ladainha. (...) Então, nasce naturalmente assim, pelas discussões, tinha no grupo, pelo poema. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

Tendo iniciado sua trajetória compondo sambas, Dilson lembra que foi justamente uma música de temática regional, *Saudade de Casa*, que o levou a vencer em 1981 o *Festival de Música do O Povo*. Para o jornalista e músico Flávio Paiva, “a década de 1980 foi fortemente marcada na música invocada do Ceará pela reaproximação do mundo urbano com o rural” (Paiva, 2015, pp. 171-172 apud Mendonça, 2016, p. 32)

Não se pode, porém, afirmar uma tendência absoluta ao regionalismo ou uma forte rejeição a elementos associados ao pop, ao rock. Apenas que este foi um ponto de tensão no período. As misturas e modificações de linguagem não deixaram de acontecer.

O envolvimento com os referenciais políticos e estéticos chegavam em diferentes níveis para os diferentes artistas. Para Jabuti, embora houvesse uma politização do campo artístico, as canções não necessariamente traziam mensagens políticas e nem tinham obrigações estéticas.

A gente começou a apoiar o movimento, as manifestações, com a nossa música. Apesar da nossa música não ser uma música ‘placativa’,

---

<sup>26</sup> O documentário *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto* (1985)



ou uma música que falasse diretamente da política. A gente cantava o que a gente gostava, mas apoiava o movimento. (Jabuti Fonteles, entrevistado em 2017)

Em registro ainda inédito realizado pelo Circo Voador em 1986<sup>27</sup>, prevalecem ainda fortes influências do pop/rock e de uma musicalidade latina, com percussões e ritmos que misturam do bolero ao reggae. Calé canta a canção *Canoa Quebrada*<sup>28</sup>, com uma levada pop e letra que enaltece um imaginário das praias e da cultura local:

Lua e estrela, brinco no céu  
Dentro dessa negra cabeleira  
Palmeiras do Ceará  
Que é onde o sol brilhará  
Muito mais que nos planetas  
(...)  
Eu vou pra lá, além do mar  
Onde nem uma canoa possa quebrar  
(Trecho da música *Canoa Quebrada*, de Calé Alencar e Carlos Pitta, versão gravada ao vivo no Circo Voador – Fortaleza, em 1986)

Amaro Penna grava a canção *Circo do Amor*, dedilhada ao violão com tema de amor repleto de referências regionais:

Voa de volta meu pombo correio  
E traz o meu amor  
Voa e volta com essa alegria  
Circo do amor  
(...)  
Abrindo estrada, passando fronteiras  
Trazendo e levando canto além-mar  
Ao som da viola, charangos e pifes  
Zabumba, sanfona, maracas, pandeiros  
Puxando um refrão pra se fazer cantar  
(Trecho da música *Circo do Amor*, de Amaro Penna, versão gravada ao vivo no Circo Voador – Fortaleza, em 1986)

Dilson Pinheiro, seguindo a mesma linha, grava *Cheiro de Jasmim*:

Menino eu quero te dar um banho de cheiro  
Primeiro tempero de quem faz amor  
Quero te cheirar,  
Menina, eu quero sim  
O teu cheiro é doce  
Como o cheiro de Jasmim

---

<sup>27</sup> O Circo Voador Volante passou por Fortaleza no ano de 1986, realizando concertos gravados ao vivo

<sup>28</sup> Disponível na internet em gravação posterior em [www.youtube.com/watch?v=VKXSXRSnLuk](http://www.youtube.com/watch?v=VKXSXRSnLuk)

(Trecho da música *Cheiro de Jasmim*, de Dilson Pinheiro, versão gravada ao vivo no Circo Voador – Fortaleza, em 1986)

Jabuti canta ao lado de Olga Ribeiro o reggae *Teus olhos*, também com tema de amor:

Os teus olhos têm a cor, a cor...

A cor do mar

São labaredas, estes olhos

Pelas veredas do meu pensar

A tua boca é tão macia

É melodia o teu falar

(Trecho da música *Teus Olhos*, de Jabuti Fonteles e Zezé Fonteles, versão gravada ao vivo no Circo Voador - Fortaleza, em 1986)

O rock também está presente no registro de *Tambores*, do grupo Bodega e *É pouco*, de Olga Ribeiro. Dentre os sete artistas entrevistados, os primeiros gravar um disco foram Eugênio Leandro e Dilson Pinheiro. Eles dividiram um compacto simples em 1984. Eugênio justifica que nunca alimentou a ideia de procurar uma gravadora - pelo momento musical, por sua ideia estética que fugia ao padrão comercial da época e pela própria ideia de fazer música alternativa.

O que era a minha alternativa? Era justamente alternativa. Fazer as coisas do jeito que eu penso, do jeito que eu posso, do jeito que eu quero, e vender a quem eu puder. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016).

O músico conta que a sugestão de gravar um disco veio do bancário Pedro Julião, seu amigo e conterrâneo de Limoeiro do Norte, que emprestou o dinheiro para custear a gravação. Eugênio convidou Dilson Pinheiro para dividir a responsabilidade. A gravação foi feita em um estúdio em Natal e a fabricação do vinil em São Paulo. A estratégia de lançamento, narra, foi realizada junto ao Centro Acadêmico do curso de Farmácia, durante um dos bailes de forró organizado pelos estudantes.

Esse forró era o quente. Eram festas magníficas, de farra mesmo. Mas era música normal, a gente não tinha vaga. A nossa música não era pra 'aculá', pra aquele momento. Ali, era pra reunir mesmo, pra festar, pra farrear, e para apurar o dinheiro para os encontros (estudantis). Só que com a gente andando desse lado, na paralela, essas lideranças do forró estavam dentro da universidade também. Aí, houve uma

combinação. 'Oh, o Dilson e o Eugênio estão nessa luta aí com o disco, esse forró da ABEC, lá da farmácia, nós vamos fazer pra lançar o disco deles. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)

O disco vendeu 700 cópias no dia da festa, outras 300 ao longo do mês seguinte, rememora Eugênio. Além de pagar a conta com o amigo bancário, a iniciativa foi a chave necessária para uma próxima empreitada: o LP *Além das Frentes*<sup>29</sup> (Independente, 1986). Seguindo fórmula semelhante, o disco foi gravado no Rio de Janeiro, no estúdio Sonovisio (o mesmo onde foi gravado do disco *Feito em Casa*, de Antônio Adolfo<sup>30</sup>). Desta vez, Eugênio lançou o álbum durante um encontro nacional dos estudantes de medicina. O Centro Acadêmico do curso comprou 3 mil cópias antecipadas, que financiaram a gravação e fabricação de seis mil cópias.

Passei quase um ano antes trabalhando, para dar certo lançar nesse encontro. Com todo o apoio do pessoal todo da medicina. (...) Eles financiaram toda a produção. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016).

A festa onde foi lançado o disco teve ainda concerto do músico Vital Farias, que na época já tinha canções consagradas nacionalmente. Esteticamente engajado com as ideias do *Nação Cariri*, o disco vem repleto de referências à cultura tradicional (como as cantorias) e poemas com crítica social e cenários interioranos. É exemplo da música *Além das Frentes*, que dá título ao disco.

Zé de Pedro lá na frente deu trabalho  
Pra esmurrar ponta de foice e seu baralho  
(...)  
É lá na frente que anda mula de sete cabeças  
Entra segunda e sai terça  
Na esteira do semanário  
Pois nesse triste calvário  
De alguidar sem comida  
No parco pão dessa vida  
Nenhuma vida resolve não  
(Trecho de *Além das Frentes*, do disco *Além das Frentes* (1986), de Eugênio Leandro)

---

<sup>29</sup> O disco está disponível integralmente para audição em [www.youtube.com/watch?v=\\_aKbqvaVk7g](http://www.youtube.com/watch?v=_aKbqvaVk7g)

<sup>30</sup> Disco lançado em 1977 e considerado um marco da produção alternativa/independente no Brasil

Pingo de Fortaleza lançou um disco também em 1986, intitulado *Centauros e Canudos*<sup>31</sup> (Independente, 1986). A partir do caminho trilhado por Eugênio, ele lembra de ter escolhido o mesmo estúdio, Sonovisio (que na época contava com o violoncelista Jaques Morelenbaum, que gravou em ambos os LPs). Teve arranjos e participação dos membros do grupo *Nação Cariri*, grupo do qual Pingo também participava e cujas ideias e pesquisas em torno da cultura popular tiveram forte influência nas canções.

Na terra ficou o risco  
De talhe, foice e cangaço  
Corisco ficou arisco  
A história apressou o passo  
Quando o povo ergueu canudos  
Com a força que tem o braço  
(Trecho de *Centauros e Canudos*, do disco *Centauros e Canudos* (1986), de Pingo de Fortaleza)

Pingo conta que o álbum foi financiado com recursos próprios além de uma série de parcerias com entidades vinculadas ao universo estudantil. Para confecção do encarte, contou com apoio de outros estudantes, como o humorista Falcão, que assinou a arte, e da própria Universidade, que imprimiu três mil cópias da capa. Contou também com outros apoios pontuais, como compra antecipada de unidade e cessão de espaço para lançamento, feitos por entidades como a Umes (União Municipal dos Estudantes Secundaristas), Fundação Cearense de Cultura da UFC, DCE da UFC, Casa de Cultura Raimundo Cela, Jornal Sem Regras.

Esse disco era um contraponto ao que as multinacionais estavam propondo. Tem um texto de abertura muito político, muito crítico, é como se fosse um ofício pra uma multinacional dizendo que eu não estou nem vendo, que quero lançar independentemente, esculhambando tudo (riso). Cheguei assim empurrando tudo. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

Dois anos depois, Pingo lançou um segundo LP, *Lendas & Contendas* (Independente, 1988), também com recursos próprios e parcerias. Chegar ao disco continuava, porém, a ser um passo arriscado e ainda restrito. Calé Alencar recorda que fazia falta um disco que

---

<sup>31</sup> O disco está disponível integralmente para audição em [www.youtube.com/watch?v=o9yxQYAnu6g](http://www.youtube.com/watch?v=o9yxQYAnu6g)

materializasse suas canções, mas que considerava um processo ainda difícil e caro, por exigir deslocamento para outra cidade, pagamento de horas de estúdio, músicos, etc.

Era uma coisa impensável. É tanto que você tem poucas pessoas que saíram daqui para fazer disco nesse período, (...) era muito difícil e muito caro. E aí a gente ficou esperando. Até que apareceu o estúdio do Marcílio, que até hoje tem, o Pró-áudio. Isso abriu uma porta danada. E aí, eu gravei logo a música de Jericoacoara. (Calé Alencar, entrevistado em 2016)

Em 1990, Calé lançou o seu primeiro disco, o LP *Um pé em cada porto*, gravado e mixado em Fortaleza, que já contava com o estúdio *Pró-Áudio*. Foi também já em Fortaleza que Jabuti gravou o seu primeiro disco, em 1988. Após sua temporada em São Paulo, incentivado por Eugênio Leandro, decidiu pela gravação de um disco como uma estratégia de dar ares mais profissionais à carreira. Como forma de financiar a empreitada, surgiu a ideia de um projeto de colaboração entre artistas, intitulado *Mutirão*. Um grupo realizaria um concerto conjunto e toda renda seria revertida para a gravação do disco de um dos participantes. A cada edição, ajudariam a financiar um disco. Nas lembranças de Jabuti, houve apenas uma edição, que ajudou a financiar o disco *Cria do Mundo*, lançado em 1989.

Entre os demais entrevistados, Parahyba só gravou o primeiro disco individual (*Arte e Vida Parahyba*), em 2003. Boa parte de seu repertório da primeira década de carreira não tem registros; Dilson Pinheiro ficou apenas no compacto duplo, gravado com Eugênio. O único ainda inédito nos dias de hoje em disco solo é Amaro Penna, embora mais por opção pessoal. Os poucos discos gravados na época, justifica Penna, tinham distribuição restrita e eram recusados por rádios comerciais.

O Eugênio Leandro chegou pra mim uma vez e pediu, 'rapaz, vamos fazer um disco'... 'Pra quê, Eugênio'. 'Lá em Natal tinha um estúdio'. 'Eu disse, vou não'. Não via sentido. (Amaro Penna, entrevistado em 2016)

Atualmente Amaro é proprietário do estúdio de gravação Ararena. Possui canções suas em diversos projetos coletivos dos anos 1990.

### 3.5 Idas e voltas: os roteiros possíveis

A arte vinculada a cena estudantil, como fica exposto na fala de Amaro Penna sobre a volta da Caravana Cultural, ou na avaliação de Pingo sobre o público dos bares, tinha uma abrangência restrita. Ainda que, com o correr da década, os atos políticos tenham ganhado maior volume, com showmícios mobilizando milhares de pessoas em tornos das lutas e das campanhas políticas, a busca por consolidação destes artistas passou por outras vias de atuação.

Dar sequência a uma carreira artística, como relata Pingo de Fortaleza, exigia transpor os muros da universidade, da Cidade, do Estado. Exigia buscar novos horizontes. Dentre os sentidos da viagem, estão desde um imaginário da migração como passo necessário ao artista, a questões mais concretas, como ingressar em mercados maiores, com mais possibilidades de financiamento, espaços para apresentação, público e mesmo uma cena cultural e artística mais robusta. Rio de Janeiro e São Paulo eram ainda os principais mercados do País, onde estavam as grandes empresas de comunicação, as grandes gravadoras e muitos dos pequenos estúdios e fábricas de disco, nos quais se amparam os músicos alternativos.

Até alguns anos antes, a migração era imperativa, tida como aposta única na firmação de uma carreira. Naquele início de anos 1980, os artistas continuavam migrando para a região Sudeste, mas a estrada já não era a única opção. Nem o caminho definitivo. Muitos fizeram apenas incursões temporárias.

Cabe refletir, ainda, sobre uma questão fundamental para compreender essas deslocções em meio a prática musical. Simon Frith em seu trabalho sobre o julgamento de valor musical (1996) identifica diversos fatores que influenciam nesse julgamento, para além da questão estética. Ao opinarmos sobre o valor de uma música, levamos em conta as referências anteriores que temos sobre o artista, sobre sua obra, as instâncias de reconhecimento que este tem acesso, a crítica dispensada à obra, os espaços mediáticos que este ocupa. Em outras palavras, para além da obra em si, contam no julgamento de valor questões mercadológicas (vendagem, críticas, reportagens, produtos musicais, etc).

Nas palavras de Jeder Jannoti, em artigo dispensado à obra de Frith, o sociólogo vincula o gosto musical a “uma sintonia de valores que alia aspectos éticos, estéticos e sociais à circulação midiática da música” (J. Júnior, 2011, p. 136)

Dessa perspectiva até o julgamento de alguma coisa – uma novela de Jeffrey Archer, um musical de Andrew Lloyd Webber- como ‘ruim’ é antes uma afirmação política do que estética, um comentário sobre os mercados, não sobre sua forma <sup>32</sup>. (Frith, 1996, p. 14)

Distante dos centros econômicos do País e sem contar com o aparato mediático da indústria fonográfica, os jovens músicos radicados em Fortaleza pouca chance teriam de ganhar destaque e reconhecimento comparável a artistas com acesso a estes meios. Localmente, atribuíam-se aos músicos que estavam fora do circuito fonográfico nacional a alcunha de “artistas da terra”.

O termo reconhecia uma espécie de valor intrínseco aos músicos locais, pelo simples fato de serem representantes da cultura da região. Pode ser compreendido, assim, como uma estratégia de compensação pelo desnivelamento de partida, segundo os mecanismos de valoração narrados por Frith. Uma segunda questão decorrente do termo, no entanto, é que este provoca um escalonamento entre os artistas. Entre aqueles naturalmente valorizados e os “da terra”, que mereciam atenção especial.

Em rejeição ao termo, os próprios músicos afirmavam em tom de piada que “artista da terra é minhoca”, como lembrou Parahyba. Enquanto um artista da Polygram, da Warner ou da Som Livre possuía todo um aparato comercial e mediático - que além de boas condições de criação e gravação, davam-lhe destaque em programas de TV, críticas em jornais, produção e divulgação de concertos -, na ala independente toda essa rede era precária.

Em entrevista ao programa História da Música, Amaro Penna ilustra esse argumento ao reforçar o impacto que teve a gravação da música *Caminho do Sol* (de Luiz Sérgio e Amaro Penna) pela cantora Amelinha, lançada no disco de mesmo nome da canção, lançado em 1985 pela gravadora CBS.

Tudo isso facilita algumas coisas. Porque a música entra no repertório nacional e de repente você começa a ser... (...) as pessoas me solicitavam música para gravar. Você abre umas portas. Até então, você faz aquela coisa por amor, por acreditar nessa história da música.

---

<sup>32</sup> And from this perspective even the judgment that something – a Jeffrey Archer novel, and Andrew Lloyd Webber musical – is “bad” is really a political rather than an aesthetic assessment, a comment on markets, not form.

Mas a partir do momento que você entra no mercado, a relação é diferente, que é uma relação profissional. Você faz e tem uma resposta financeira e proporciona umas portas para você chegar próximo de outros artistas, outros compositores, enfim, você começa a se inserir no contexto nacional. (Penna, 2017)

Ao buscar os caminhos do Sul, do Norte, do Centro-oeste, os artistas locais buscavam, portanto, além dos elementos já aqui mencionados, ferramentas que os ajudassem dar relevância a suas obras. Mesmo fora da grande indústria, buscavam espaço em revistas, programas televisivos, apresentações com músicos consagrados, em palcos prestigiados. Apenas o fato de passar uma temporada no Rio de Janeiro ou São Paulo poderia servir como elemento de valorização individual. A viagem era, assim também uma estratégia de buscar reconhecimento, de se fazer maior que os limites da terra.

Das temporadas de maior duração, Dilson Pinheiro e Jabuti Fonteles narram que, em 1985, após uma apresentação no Paraná acompanhando um grupo de teatro de bonecos, decidiram ficar em São Paulo, onde dividiram apartamento. Com eles, estavam ainda os músicos Aduino Oliveira e Tim Fonteles. Jabuti fez uma temporada de 10 meses. Lembra de ter aproveitado a oportunidade para buscar artistas que interessassem em gravar suas composições, também para tocar nos bares paulistanos e acompanhar artistas locais. Chegou a participar de programas de TV, como *Som Brasil*, com apresentação de Lima Duarte, e *Empório Brasileiro*, com Rolando Boldrin. Voltou para Fortaleza em 1986 decidido a gravar seu primeiro disco e investir na carreira.

“Em São Paulo eu conseguia viver de música (...), mas também não era assim... Também eu fiquei 10 meses, é pouco tempo pra você conseguir (se firmar)” (Jabuti Fonteles, entrevistado em 2017). Companheiro de viagem, Dilson passou dois anos na capital paulista. Chegou a procurar gravadoras, mas sem sucesso. “A gente teve lá no Rio de Janeiro, o cara gostou muito do trabalho da gente, mas sempre aquela coisa, depois, depois, depois” (Dilson Pinheiro, entrevistado em 2016).

Com o surgimento de circuitos locais de música em outras partes do País, os destinos também se diversificaram. Eugênio Leandro lembra que o contato com a família Fonteles (de Jabuti,



Ana, Tim) o levou diversas vezes a Teresina (PI), tendo produzido turnês pelas praias do litoral piauiense; também encontrou espaço em Natal (RN), João Pessoa e Campina Grande (PB).

Fui a Minas (Gerais) (...) entender o mercado de lá. Não cantei em Minas, mas vendi muito disco. Trocava disco com o Paulinho Pedra azul. A gente acabou botando o Paulinho Pedra Azul aqui na praça de Fortaleza por causa disso. (...) Brasília, era outro mercado bom. E São Paulo e Rio. Nesse aí, eu ia, e passava de um mês, voltava, dois meses. Cantei muito nos Sescs e tinha um caminho pra fazer lá. Todo mundo dizia, homem, não vá embora não, você mal chegou, as coisas aqui acontecem depois de três meses e tal. Mas eu não queria nem saber, eu tinha meu disco independente, tinha minha vida feita com isso aqui, não queria mudar de praça. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)

Calé Alencar recorda que já no início da década de 1980, após Teti gravar suas músicas, começou a circular por várias cidades do País, Brasília, Recife, São Paulo, Rio de Janeiro. Participava também de festivais, como o Festival Universitário de Blumenau (SC).

Pingo de Fortaleza fez sua primeira incursão em outros Estados após o lançamento de seu primeiro disco. Pela temática, *Centauros e Canudos* (que girava em torno do imaginário do massacre dos seguidores do beato Antônio Conselheiro, em Canudos – BA), por mediação do jornalista Nelson Augusto, foi convidado a participar da *Missa pelos Mártires de Canudos*, na Bahia.

Quando chego lá estava no cartaz Pingo de Fortaleza. Até o nome mudou por causa disso. Os caras botam no cartaz, Xangai, Vital Farias, Gereba, Flávio Paes. (...) Eu não conhecia, fui conhecer na missa de Canudos e durante 10 anos cantei lá. A primeira coisa que aconteceu foi isso, levar o disco pra região. Eu levava cinco caixas de disco, vendia as cinco caixas. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

Em 1987, o artista circulou fazendo trilha de espetáculo teatral de José Dumont, passando por Brasília e Rio de Janeiro; e seguiu para São Paulo, onde continua a fazer incursões com frequência.

Eu nunca pensei numa gravadora, mas, o mercado de shows, eu comecei a perceber que, em São Paulo, era muito maior. Então, eu

cheguei a ter uma produtora lá, (...) de pequeno porte. (...) Eu adoro isso aqui (Fortaleza). Lá eu ficava três meses, depois queria vir embora. E quando chegava aqui, tinha vontade de estar lá. Porque não tinha show. Isso no final de 1980, já com *Centauros e Canudos* e com *Lendas & Contendas*. (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

As mudanças definitivas (ou por longas temporadas) também seguiram ocorrendo, como foi o caso de Lucio Ricardo, que foi para o Rio de Janeiro em 1984, e Mona Gadelha, que se mudou para São Paulo em 1986. Ambos relatando um cenário pouco favorável. Lúcio migrou novamente para Minas Gerais, onde trabalhou com comércio; e Mona encerrou a década dedicando-se mais diretamente ao jornalismo. O próprio Jabuti, no fim dos anos 1980 trocou Fortaleza por Teresina (PI), depois mudou-se para Berlim, onde mora e trabalha como músico.

### 3.5.2 'Gigs'<sup>33</sup> e projetos

“Nos anos 80, não tinha nada. Nós tivemos que fazer tudo” (Penna). Exageros à parte, Amaro Penna depõe sobre a precariedade de uma prática musical que carecia de profissionais, de estrutura, de financiamento, de público.

A vivência universitária, a participação na organização e realização das atividades estudantis, o contato com estudantes de diversas áreas, com as lideranças e mesmo com profissionais e entidades que atuavam dentro e fora da Universidade notadamente contribui para um amadurecimento profissional, no que tange a elaboração das carreiras e outras atividades na área da música.

A figura do artista era outra. E foram diversas as estratégias adotadas pelos músicos. Além de produzirem seus próprios espetáculos e gravações de discos, alguns destes artistas incorporam entre suas atividades a produção de projetos culturais, a busca por espaços de divulgação, patrocínio e mesmo atividades contíguas a carreira autoral, como a composição de

---

<sup>33</sup> Termo utilizado por músicos para designar trabalhos pontuais, pequenas apresentações, participação em concerto ou gravações de outros instrumentistas.

jingles para publicidade, as aulas de música. Nem dependia da unicamente da grande indústria, nem tampouco podia se restringir ao palco e ao estrelato.

O público que frequentava os concertos de artistas locais, ainda que tivesse toda a efervescência na universidade, na avaliação de Pingo, era ainda bastante reduzido. Somente com concertos não era possível sustentar uma carreira.

O nosso percentual, eu até fico em dúvida, se atingíamos menos que atingimos hoje. Hoje, o percentual que atingimos é pequeno. Hoje nós vivemos em uma cidade de 2,5 milhões e você atinge com um show ou com um disco, mesmo que faça várias edições, 10 mil pessoas. (...) Nós estamos sempre atingindo menos de 0,01%. Esse segmento. Infelizmente, nós não conseguimos ampliar isso, nas últimas décadas.  
(Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016)

Dentre as atividades que, fora do âmbito universitário, incentivaram a produção local, podemos referir: o *Festival de Música da Credimus*, que teve sua última edição em 1980; o *Bazar'80: A arte da gente do Ceará*, realizado no Teatro da Emcetur; o *Festival de Música do O Povo*, com edições realizadas de 1981 a 1983 no Anfiteatro da Volta da Jurema; os projetos de concerto em espaços públicos, como o *Projeto Luiz Assumpção e Caminhão da Cultura*, mantidos pelo Governo do Estado. Fortaleza recebeu ainda o *Projeto Pixinguinha*, que teve edições anuais de 1983 a 1986; o *Festival de MPB Nossa Voz Nossa Vez*, em 1983 (Castro, 2013b, p. 175); o projeto *Circo Voador Volante*, em 1986. Este último era uma edição móvel do Circo Voador, projeto voltado para a música alternativa com sede no Rio de Janeiro.

As excursões do Circo pelo País passaram também pelas cidades de São Luís do Maranhão, Vitória, Ilhéus, Petrolina e Teresina. Em Fortaleza, além de movimentar a cena local, teve relevância por montar uma estrutura de gravação ao vivo. Embora nunca tenha sido editado em disco, foi o primeiro registro sonoro de muitos daquela geração. O áudio encontra-se no acervo pessoal do músico Calé Alencar. Além das gravações já citadas, foram registradas performances do grupo Bodega, de Leninha, Stélio Valle, Paulo & Valérie, Abidoral Jamararu, Grupo de Tradições Cearenses, Patativa do Assaré e da Banda Cabaçal dos Irmãos Aniceto.

Para viver de arte, foi preciso mais que apresentações esporádicas, que os bares e os palcos universitários. Pingo de Fortaleza, por exemplo, além das parcerias com o teatro, atuando

como músico em espetáculos, desde 1983, mantinha como atividade paralela o ensino de Educação Artística. Lecionou em colégios como Integral, Capital, Rui Barbosa, Capistrano de Abreu, Oliveira Paiva, Tiradentes, Anchieta. “Corria de um colégio pra outro, fazia música. Era bom, aprendi muito. Aprendia com os alunos, aprendia comunicação, aprendia dinâmica, de alguma forma os alunos eram o público” (Pingo de Fortaleza, entrevistado em 2016). A partir do lançamento do primeiro disco, Pingo também estabeleceu contatos com projetos e artistas de outros estados que facilitavam sua circulação.

Amaro Penna conta que as apresentações no meio universitário dificilmente rendiam algum dinheiro. O primeiro cachê que recebeu, lembra, foi na volta da Caravana Cultural. As primeiras fontes de renda vieram de participações em projetos como o *Pixinguinha*, de apresentações pontuais em programas de TV local, o que foi suficiente no início da vida estudantil. “Daí, pra frente, eu inventei de casar, (...) aí, vem a resposta mesmo” (Amaro Penna, entrevistado em 2016).

Ainda estudante, Penna destaca ter sido contemplado com uma Bolsa Arte, do Ministério da Educação, que lhe rendeu alguma remuneração, também trabalhou na Rádio Universitário e na TV Ceará; como instrumentista, acompanhava outros artistas e participava de turnês com o Coral da Universidade. A partir de meados da década, começou a atuar também na área de produção, quando criou o *Projeto Xique-Xique*, que era realizado pelo BNB Clube, e promovia apresentação dos artistas locais.

Comecei a me especializar em negócio de projeto. Depois fiz o projeto Boca da Noite, lá no Ibeu, ali no Cristo Rei. A própria instituição dava o dinheiro. O Banco do Nordeste, o Ibeu. (...) Depois fiz o I Festival Bancário da Canção (Nordestina), realizado no BNB Clube de Fortaleza. (...) Rapaz, veio gente do Nordeste todinho participar desse festival. (Amaro Penna, entrevistado em 2016)

Destacado enquanto instrumentista, Jabuti afirma que conseguia se manter apenas da música, atuando ao lado de outros intérpretes locais, contratado como membro de banda dos festivais (inclusive, dos Festivais do BNB Clube, produzidos por Penna); além das apresentações em bares, dos próprios shows que produzia.

Também dedicado a produção, Calé lembra de ter produzido shows de outros artistas, criou projetos como o *Amar a Beiramar*, que promoveu quatro concertos no Anfiteatro da Volta da Jurema, também a primeira edição do Festival de Camocim, em 1986.

Eu nunca vivi só da música que eu faço. De cantar, de compor, de apresentar, não. Eu sempre vi que eu tinha também algum talento para organizar eventos, pra produzir. (Calé Alencar, entrevistado em 2016)

Para Parahyba, que seguiu em carreira solo após o fim do Carne Seca, a política – embora, nem sempre remunerada - foi um ramo importante de atuação, embalado pelo crescimento de partidos políticos, como o PT e PC do B, também pelos movimentos sociais. Além de concertos, chegou a compor também jingles para campanhas. Recorreu também ensino de violão.

Outra importante fonte de renda paralela que favoreceu essa atuação local de músicos foi a gravação de jingles para publicidade. Boa parte dos jovens artistas da época gravaram peças publicitárias, especialmente, na Escala Publicidade, onde Augusto Pontes trabalhava como diretor de criação.

Nós fazíamos as letras e os compositores faziam as melodias, mas davam palpites, adaptavam o que a gente fazia. Então, foi um convívio muito interessante. E, dentre essas pessoas, a gente pode relembrar a Mona Gadelha, o Lúcio Ricardo, o Eugênio Leandro, o Calé (...), Rodger Rogério. (Gilmar de Carvalho, entrevistado em 2016)

Em seu acervo pessoal, Gilmar de Carvalho possui uma mostra de 79 jingles produzidos pela Escala no período. Entre os contratantes, estão empresas de telefonia, eletricidade, indústria têxtil, alimentícia, eletrodomésticos domésticos, comércio. Alguns dos jingles em mais de uma versão e boa parte não chegou sequer a ser veiculados. A falta de créditos dificulta, no entanto, a identificação de data e dos músicos participantes. O acervo, ainda assim, é uma boa mostra do que se produzia e do quanto se produzia. Outras agências como Mark Propaganda, Slogan, Ágil também produziam jingles no período.

Calé brinca que ao longo de toda a década de 1980, os jingles lhe deram "régua, compasso e lápis de cor", com produção intensa. Amaro Penna e Dilson chegaram a montar uma empresa de produção de jingles.

Todo esse arsenal de atividades em torno das artes, eu tinha que fazer. Projeto pra não sei que, assessoria de cultura não sei de quê. Jingle, campanha política salvava um. Você faz quatro, cinco jingles ali, já dá uma clareada nos dinheiros e tal. (...) Fortaleza inteirava, deixava a gente nessa rede. Possibilitava esse mecanismo todo, essa máquina funcionando. (...) De certa forma, formávamos um nome dentro de uma capital de um milhão de habitantes, na época, (...) você tem o seu 1% onde viver, onde respirar. (Eugênio Leandro, entrevistado em 2016)



## Considerações finais

Estudar o meio musical e os artistas ligados à UFC no início dos anos 1980 em Fortaleza se mostrou um trabalho tão instigante e relevante quanto complexo e até mesmo difícil de ser esgotado. Necessário para a compreensão daquilo que hoje se faz no plano da música popular em Fortaleza e mesmo do momento pelo qual passou produção musical e cultural brasileira na transição para a democracia.

Partimos de uma ideia base de que, naquele início de década, a produção musical de MPB em Fortaleza se distinguia dos períodos anteriores pelo estabelecimento de um circuito local de produção e consumo musical, que corria em paralelo à centralização da produção de bens simbólicos pelo eixo Rio – São Paulo.

Sob que condições começa a ser alterada essa lógica de produção e como essa mudança se deu? Num processo que inicia já na segunda metade da década de 1970, Fortaleza estabeleceu já nos primeiros anos de 1980 uma dinâmica de fortalecimento de um circuito musical local que envolveu diversos núcleos de criação – artistas do interior, das periferias da Cidade, os estudantes universitários, além das diferentes gerações de compositores, intérpretes e instrumentistas que se somavam desde o chamado Pessoal do Ceará.

Encontraram nas universidades o polo agregador de público, apoio estrutural e humano, além uma força motriz amparada numa movimentação cultural, político e boémio.

A partir das narrativas sobre a trajetória dos sete cantatores-estudantes que foram foco deste estudo, além de dez entrevistas complementares, foi possível compreender os contextos em que estes surgiram, forjaram sua arte e deram os primeiros passos na carreira.

Lançando mão do conceito de cena – que concebe um espaço sobre o qual se estabelecem práticas de criação e consumo cultural, mediando valores, códigos e experiências comuns - dedicamos parte deste estudo a compreender o espaço social e cultural em que se inseriam estes artistas - as dinâmicas, atores, valores, geografia, bem como o lugar e o papel que a música desempenhava.



Ao analisarmos os contextos nos quais se deram diversos momentos da produção musical de Fortaleza ao longo do século XX, percebe-se o quanto esta atividade esteve atrelada a questões nacionais - de ordem cultural, política e econômica – para além dos aspectos locais.

Em comum, nas diversas fases dessa música, uma força criativa contrastante com a precariedade e a condição periférica do mercado local. Dos modinheiros do início do século (cantautores que viam seu repertório entoados nas rodas de serestas, nos quintais e nos salões) aos primeiros artistas do rádio (que enchiam os auditórios e já emplacaram no repertório nacional grupos-intérpretes e autores de Fortaleza), a produção local teve certa relevância dentro da Cidade e alguma repercussão para além desta. Eram períodos em que se consumia o que vinha da então Capital do País, o Rio de Janeiro, mas também aquilo que se criava. À medida que se acentuou essa centralização no Rio de Janeiro e São Paulo – em especial, das empresas de comunicação, com emissão em rede, e fonográficas, distribuindo para todo o País – essas forças desequilibram um tanto mais e a produção local perdeu espaço, ficando restrita àquela que saía pela rodoviária e voltava pelas ondas do rádio, da TV e pelos discos.

É o caso dos anos 1960/1970. Com o mercado de discos em alta, as universidades assumindo nacionalmente o protagonismo da criação musical e a televisão ditando o repertório nacional, surge uma leva de jovens artistas em Fortaleza, muitos deles universitários, que fazem da música elemento comum de uma efervescência cultural, boémia e política. Eram inspirados pelos ídolos da MPB, com a explosão televisionada dos festivais de música. Em meio ao recrudescimento do regime militar e a repressão ao movimento estudantil, alguns destes jovens migram para os mercados do Rio e São Paulo, onde atingem também as paradas de sucesso.

Assim como naquele fim de década, na virada para os 1980 havia uma gama de músicos atuando localmente. Nos teatros, participando de pequenos festivais e programas televisivos. Além de se espelharem na vasta gama de artistas de MPB, tinham como referências também os conterrâneos que poucos anos antes alçaram voo. O contexto musical local dessa década, no entanto, distinguia-se da anterior em dois pontos chave: a dimensão que tomaria o circuito musical de Fortaleza (que embora ainda restrito, permite falarmos em uma cena musical) e as perspectivas quanto aos rumos de estruturação das carreiras destes novos músicos.

Coincide com o período de “abertura lenta e gradual” do regime ditatorial, de reestruturação do movimento estudantil, com refundação de entidades como UNE e os DCEs - também, em Fortaleza, com o salto no número de estudantes, contando, além da UFC, com a criação de duas outras universidades, a Unifor (1973) e UECE (1975) – realização de grandes passeatas e manifestações articuladas nacionalmente e com o engajamento de artistas na luta pela democracia.

No plano da indústria fonográfica, o início dos anos 1980 foi tempo de crise para as grandes multinacionais do mercado de discos - que passavam por reorganização e estavam cada vez menos abertas a propostas não direcionadas a grandes públicos e vendas – mas também de afirmação de uma cultura de música “alternativa” ou “independente” que desde meados dos anos 1970 vinha sendo desenhada.

O meio universitário foi o denominador comum de diversos grupos – entidades, tendências políticas, grupos culturais, artistas de diferentes vertentes e linguagens. Distinguiam-se do universo total de estudantes exatamente por compartilharem desta cena onde a música era uma das formas de expressão, agitação (seja nos atos políticos, em eventos culturais ou na algazarra festiva dos bares) e de conexão estética, moral, afetiva entre os estudantes.

Embalados por esta agitação, pelos ideais de esquerda, pela crítica à ditadura, músicos-estudantes fizeram de palco os corredores e cantinas da universidade, os bares frequentados pelos estudantes, as manifestações em praças e ruas. Dos concertos individuais e coletivos estudantis aos grandes eventos culturais – e de motivação política – músicos-universitários somavam-se aos nomes consagrados da música local e outras referências da MPB, ocupando espaços como a Praça do Ferreira, a Concha Acústica e a Quadra do Céu. Partiram do Centro de Humanidades da UFC, no bairro Benfica, e espraiando-se por outros cantos da cidade, outros campi universitários, e além.

Para além do aspecto local e das lógicas e demandas da cena universitária, compreender a produção musical da época demandou alargar a escala de visão. Este estudo contribuiu para uma compreensão de um período musical brasileiro no qual ganhava espaço a chamada música alternativa e abria-se caminho para a fragmentação da produção de bens culturais, que passa a acontecer em circuitos musicais em diversas cidades do País. Tal como acontecia em Fortaleza, se deu em Brasília, Belo Horizonte, em Belém, em Teresina.

De artistas-estudantes a músicos profissionais, as personagens desta história seguiram caminhos bem distintos dos tomados em anos anteriores. Utilizar a alcunha de “pessoal que ficou no Ceará” (como se costuma fazer referência aos participantes da Massafeira, em 1979, e gerações seguintes) mostrou-se simplista e inadequada. Mais assertivo é percebermos o novo momento musical que se afirmava e as diversas rotas que se abriam. Entre idas e voltas.

Dos sete entrevistados, todos destacam em suas falas temporadas passadas fora de Fortaleza. Do curto período de três meses que passou Calé Alencar, aos dois anos em que Dilson residiu em São Paulo. Entraram neste circuito também temporadas no Teresina, em Brasília, em Belo Horizonte.

Na direção oposta, a cena cultural universitária e o circuito local de música serviram também a artistas consagrados, como Fagner, Belchior, Ednardo, que fortaleceram sua conexão com a cidade, apresentando-se nas atividades da universidade, em atos políticos, ao lado de outros medalhões da MPB, de artistas e instrumentistas que ali estabeleciam a carreira. O caminho do Sul, neste contexto, ganha outras conotações. Rio de Janeiro e São Paulo seguiam sendo os mercados mais importantes do País, bem como os centros difusores de bens culturais, mas deixam de ser a única opção de um artista.

Viajar para estes centros continuou a ser uma oportunidade de tentar espaço junto às gravadoras – como foi narrado por parte dos entrevistados – também de receber cachês melhores que os praticados em Fortaleza, ter acesso a empresas, profissionais, equipamentos, a um público diferente e ter contato com tantos outros artistas – consagrados ou anônimos – que se aglomeravam nestes centros. Era também um investimento em visibilidade/reconhecimentos, como discutimos, no capítulo anterior.

Para encerrar estas considerações finais, cabe aqui enunciar algumas das limitações e das potencialidades futuras que este estudo suscita. Ao optarmos por entrevistas como estratégia principal de construção de dados sobre o período, esbarramos nos limites e nas imprecisões da memória. Embora sejam ricos para a compreensão das dinâmicas, dos sentidos, nos caminhos da produção musical do período, os relatos pecam pela falta de detalhamento. Um próximo passo, em uma possível continuação deste estudo, demandaria, por exemplo, investigarmos as publicações em jornais da época, e se há registro documental das atividades que envolveram a música em entidades estudantis, na reitoria das universidades, na Rádio

Universitária, além de acervos pessoais com cartazes e recortes. Pelas próprias limitações da pesquisa, tivemos acesso apenas uma pequena parte daquilo que guardaram os músicos. Deste modo, teríamos um panorama mais detalhado das atividades realizadas e pormenores relevantes para a compreensão do período, como quem realizou, que tipo de apoio ou financiamento tiveram as atividades. Caberia ainda uma busca por acervos fotográficos que nos permitisse recompor visualmente, de forma mais extensiva, os cenários, os tipos, as ocasiões aqui estudadas.

Outro ponto que mereceria atenção diz respeito às músicas, à obra destes compositores/intérpretes. Em um esforço futuro, a partir deste trabalho, abre-se a possibilidade de mobilizar estes artistas no sentido de resgatar e registrar músicas do período que nunca chegaram ao disco, ou chegaram já com nova roupagem. Novas entrevistas e uma análise mais detalhada dos discos e registros do período nos permitiriam também uma reflexão mais aprofundada daquilo que foi produzido, suas influências, seus conteúdos, sonoros e poéticos, seus universos simbólicos.

Por fim, como já referido anteriormente, a amostragem de sete cantatores-estudantes, embora tenham suprido os propósitos deste estudo, diz respeito apenas a parte da movimentação musical de Fortaleza. O recorte em compositores/intérpretes tornou este estudo realizável, mas deixou algumas lacunas, como a atuação de inúmeros artistas-estudantes que eram apenas intérpretes; os instrumentistas que davam corpo musical às apresentações, para além do intérprete; a participação feminina e discussão do feminismo em meio a uma produção musical preponderantemente masculina; investigar melhor a atuação de outros núcleos de músicos na Cidade, como artistas do interior, os remanescentes da década de 1970, e mesmo da aproximação, em meio à cena local, dos artistas de sucesso, radicados no Rio e São Paulo.

Tantas outras questões poderiam ser aqui discutidas. Fato é que existem grandes lacunas no que tange aos estudos sobre a música de Fortaleza e que os anos 1980 foram um período especialmente fértil e que demandaria muitos outros estudos e tantas cabeças mais a tentar compreendê-lo.



## Referências bibliográficas

- Alencar, E. d. (1967). *A modinha cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará.
- Almeida, T. V. d. (2015). Independence or death: alternative music in the Brazilian 80's. *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes*, 1, 169-176. doi:10.13140/RG.2.1.2285.0721
- Amaral, R. (2004). As mediações culturais da festa. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, 3(1), 13-22.
- Aranha, L. F. P. (2005). *Samba e rádio das décadas de 30 e 40: trabalho, cultura e inclusão social*. Paper presented at the Décimo Quinto Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro.
- Azevedo, L. C. d. (2002). *No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil (1923-1960)*. Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense.
- Barros, E. P. (2013). Michel Maffesoli: a pós-modernidade se orienta para " algo de anarquista". *Revista da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS*, 19(2), 12-19. doi:<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/41958/31044>
- Becker, H. S. (1982). *Art worlds*: Univ of California Press.
- Bennett, A. (2004). Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, 32(3), 223-234.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative research in psychology*, 3(2), 77-101.
- Carvalho, G. d. (2013a). Ceará, Voz Teimosa, Canto Torto. In P. d. Fortaleza (Ed.), *Pérolas do Centauro* (pp. 240). Fortaleza-CE: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar).
- Carvalho, G. d. (2013b). Memória literária e cultural. *Revista dos Encontros Literários Moreira Campos*, 3, 1-46.
- Carvalho, G. d. (2016). *Música de Fortaleza*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora.
- Castro, W. J. S. d. (2007). No Tom da Canção Cearense: do Rádio e TV, dos Lares e dos Bares na era dos Festivais (1963-1979). (Master). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Castro, W. J. S. d. (2013). Artistas Cearenses: Os Festivais de Música, Sociabilidades e Indústria Cultural. In P. Fortaleza (Ed.), *Pérolas do Centauro* (pp. 239). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar).
- Castro, W. J. S. d. (2014). Intelectuais, professores e artistas: práticas educativas, arte engajada e o massafeira livre (1955-1981). Tese de doutoramento. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Cientistas se reúnem contra a ditadura. (2015). Retrieved from <http://memorialdademocracia.com.br/card/cientistas-se-reunem-contra-a-ditadura>

- Costa, M. C. L., & Amora, Z. B. (2015). Fortaleza na rede urbana brasileira: de cidade a metrópole. *COSTA, MCL; PEQUENO, Fortaleza: transformações na ordem urbana*. Rio de Janeiro: Letra Capital Editora/Observatório das Metrôpoles.
- Cunha, R. d. E. S. d. (2009). Anotações Sobre a História da Televisão no Ceará (décadas de 1970 e 1980). *VII Encontro Nacional de História e Mídia: mídias alternativas e alternativas midiáticas. Fortaleza*, 19, 14.
- Damasceno, F. J. G. (2007). As cidades da juventude em Fortaleza. *Revista Brasileira de História*, 27(53), 215-242.
- Dantas, E. W. C. (2009). *Vulnerabilidade socioambiental na região metropolitana de Fortaleza* (Vol. 4): Eustogio Wanderely Correia.
- Durkheim, É. (1979). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: PUF.
- Fenerick, J. A. (2004). A ditadura, a indústria fonográfica e os "Independentes" de São Paulo nos anos 70/80. *Métis: história & cultura*, 3(6), 155-178.
- Fortaleza, P. (Ed.) (2013). *Pérolas do Centauro*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora e Associação Cultural Solidariedade de Arte (SOLAR).
- Fortaleza, P. d. (2013). Música do Ceará de 1981 - 1989: o "Pessoal" segue em frente, outros do Massafeira também e sempre surgem novos atores no mundo que se transforma. In P. d. Fortaleza (Ed.), *Pérolas do Centauro* (pp. 240). Fortaleza-CE: Expressão Gráfica e Editora / Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar).
- Frith, S. (1996). *Performing Rites - Evaluating Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- G1-CE, P. (2017). Fortaleza sai do ranking das 10 cidades mais violentas do Brasil, diz ONG. Retrieved from <https://g1.globo.com/ceara/noticia/fortaleza-sai-do-ranking-das-10-cidades-mais-violentas-do-brasil-diz-ong.ghtml>
- Geertz, C. (2008). *A interpretação das culturas* (1 ed.). Rio de Janeiro: LTC - Livros Técnicos e Científicos Editora.
- Gelder, K., & Thornton, S. (Eds) (2005). *The subcultures reader*. London: Psychology Press.
- Gramsci, A., & Coutinho, C. N. (Eds.). (1999). *Cadernos do Cárcere: Introdução ao estudo da Filosofia* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Hall, S., & Jefferson, T. (1993). *Resistance through rituals: Youth subcultures in post-war Britain* (Vol. 7). Oxford: Psychology Press.
- Hall, S., & Whannel, P. (1964). *The popular arts*: Hutchinson Educational London.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Taylor & Francis.
- Júnior, J. (2011). Simon Frith: sobre o valor da música popular midiática. *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 202.

- Júnior, J. E. B. (2016). *Encontro com o mar: Fortaleza entre memórias da Praia de Iracema e do Cais Bar (1985 - 2003)*. Monografia de graduação. Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará.
- Lamarão, L. Q. (2012). *A crista é a parte mais superficial da onda. Mediações culturais na MPB (1968-1982)*. Tese de doutoramento. Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Lunardi, R. (2016). *Preparando a tinta, enfeitando a praça. O papel da MPB na “Abertura política” brasileira (1977-1984)*. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Maffesoli, M. (1999a). *Musiques du monde et vie ordinaire*. Paris: Maison des Cultures du Monde.
- Maffesoli, M. (1999b). *No fundo das aparências* (2 ed.). Petrópolis: Vozes.
- Maffesoli, M. (2006). *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Martins, A. L. R. (2012). *Entre o piano e o violão: a modinha e a cultura popular em Fortaleza (1888 – 1920)*. (Master), Universidade Federal do Ceará (UFC), Biblioteca Central Prof. Antônio Martins Filho. Retrieved from [http://www.uece.br/mahis/dmdocuments/3030%20sem%20anexos .pdf](http://www.uece.br/mahis/dmdocuments/3030%20sem%20anexos.pdf)
- Martins, A. L. R. (2012). Práticas musicais na “Belle Époque” fortalezense (1888-1920). *Revista de História*, 4, 25.
- Mello, Z. H. d. (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34.
- Mendonça, A. G. F. (2016). *A Fortaleza cantada: o diálogo sujeito-cidade no discurso lítero musical cearense da década de 1990 e seus arredores*. (Master). Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará.
- Menezes, Z. J. M. F. (2013) Aos 92 anos, Zé Menezes relembra viagem e parceria com conterrâneo/Interviewer: F. Marques. *Diário do Nordeste*, Fortaleza.
- Midani, A. (2008). *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira.
- Monteiro, R. A música popular brasileira na época de ouro: da era Vargas aos anos JK-período de 1930-1956. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi.
- Napolitano, M. (2002). *A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural*. Paper presented at the IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM, Cidade do México.
- Napolitano, M. (2010). *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Editora Annablume.
- Napolitano, M. (2014). *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Contexto.



- Nietzsche, F. (2007). *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras.
- Oliveira, V. C. d. (2000). *Massafeira-Livre - "entre a algazarra criativa e a marmota do mormaço"*. (Bachelor). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Ortiz, R. (1988). *Moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora brasiliense.
- Penna, A. (2017) *Amaro Penna no programa História da Música/Interviewer: U. Gaspar*. História da Música, TV Ceará, Fortaleza.
- Pereira, M. d. S. (2005). *A política como espetáculo da juventude: lutas estudantis em Fortaleza*. (Master). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Peters, A. P. (2004). O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. *Revista eletrônica de musicologia*, 8.
- Pimentel, M. (2006). *Terral dos Sonhos: o cearense na música popular brasileira (2 ed.)*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil/Gráfica e Editora Arte Brasil.
- Portugal, N. L. T. (2008). *Estudantes em Movimento (Fortaleza, 1969–1979)*. (Master). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Quezado, A. C. M. (2007). *Fortaleza nos primeiros tempos da TV*. (Master). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Ramos, R. (2006). *Cantares bohêmios (Vol. 40)*. Fortaleza: Museu do Ceara - Secretaria da Cultura do Estado do Ceara.
- Rodolfo, R. M. (2013). O acadêmico entre a boemia e o futebol: a construção do referencial universitário do bairro Benfica (1954-1967). *XXVII Simpósio Nacional de História*, Natal, 1-18.
- Rogério, P. (2006). *Pessoal do Ceará: formação de um habitus e de um campo musical na década de 1970*. (Master), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza-CE. Retrieved from <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3147> Available from PPGEB - Dissertações defendidas na UFC (146f)
- Rogério, P. (2011). *A viagem como um princípio na formação do habitus dos músicos que na década de 1970 ficaram conhecidos como "Pessoal do Ceará"*. (Tese de doutoramento). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Rogério, P. (2013). *Pessoal do Ceará - uma breve História entrelaçada de histórias (1972-1980)*. In P. Fortaleza (Ed.), *Pérolas do Centauro* (1 ed., pp. 31-42). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora/Associação Cultural Solidariedade de Arte (Solar).
- Sandroni, C. (2004). Adeus à MPB. In B. Cavalcanti, H. Starling, & J. Eisenberg (Eds.), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção* (pp. 23-35). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- Santos, J. d. S. (2009). *Movimento Estudantil nos anos 70: ações e concepções*. Paper presented at the II Simpósio de Pesquisa de Pós-Graduação em Sociologia, São Paulo.
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social research*, 76-97.
- Silver, D., Clark, T. N., & Rothfield, L. (2007). A theory of scenes. *University of Chicago*, <http://tnc.research.googlepages.com/atheoryofscenes>.
- Soares, A. Q. (2015). *Compositores e intérpretes cearenses: o campo da música independente no Ceará dos anos 1980 e 1990*. (Master), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. In (Vol. 5).
- Straw, W. (2015). Some Things a Scene Might Be: Postface. *Cultural Studies*, 29(3), 476-485.
- Sá, S. (2011). Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. *Comunicação e Estudos Culturais*, 147-161.
- Tinhorão, J. R. (2013). *Pequena história da música popular: segundo seus gêneros* (7 ed.). São Paulo: Ed. 34.
- Vaismoradi, M., Turunen, H., & Bondas, T. (2013). Content analysis and thematic analysis: Implications for conducting a qualitative descriptive study. *Nursing & health sciences*, 15(3), 398-405.
- Veríssimo, P. (1954). A música na terra de Iracema: Sinopse histórica do movimento musical no Ceará de 1900 a 1950. *Revista do Instituto Histórico do Ceará. Fortaleza: Editora do Instituto do Ceará Ltda.*
- Vicente, E. (1994). A música popular sob o Estado Novo (1937-1945). *Online-Dokument* (<http://www.usp.br/nce/wcp/arq/textos/37.pdf>, zuletzt aufgesucht 04.06. 2010).
- Vicente, E. (2002). *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
- Vicente, E. (2006). A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *Revista E-Compós*, 7, 1-19.
- Vicente, E. (2012). Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. *Rumores*, 6 (12), 194-213.
- Vicente, E., & De Marchi, L. (2014). Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, 1, 7-36.
- Vieira, R. C. (1994). *Pedras que não rolam criam limo: rock cearense — consumo mercado*. (Master). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará.
- Zan, J. R. (2001). Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. In (Vol. 3).

Íkara, F., Rodrigues, F., & Silva, E. H. (2009). *A popularização do Rádio no Ceará na década de 1940 1*. VII Encontro Nacional de História e Mídia: mídias alternativas e alternativas midiáticas. Fortaleza.